

LAS PORTADAS DE VILA-MATAS, EL UMBRAL DE LA INTERMEDIALIDAD

DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ
Universidad de Granada

*Quizás la literatura sea eso: inventar otra vida que bien
podría ser la nuestra, inventar un doble.*

Enrique VILA MATAS, *El mal de montano*, 16.

Why do fuzzy representations need a careful design?

Enric TRILLAS, European Centre for Soft Computing

1. PREGUNTAS Y CUESTIONES PRELIMINARES

Antonio Sánchez Trigueros es uno de esos profesores especialmente dotados para la reflexión y la crítica en torno a las relaciones entre las artes. Su pasión por el teatro y extraordinario bagaje en estudios de la puesta en escena y la teoría del espectáculo, así como su gusto por la pintura y el cine, hacen de él un maestro capaz de establecer conexiones entre obras, autores, géneros y textos que pueden pertenecer a ámbitos distintos de la creación artística y cultural, pero entre los que se descubren hilos conductores, condiciones de posibilidad comunes, factores intermediarios y transferencias e influencias continuas y cambiantes. No será extraño pues, en primera instancia, que en esta ocasión feliz y tan merecida del homenaje por su jubilación, hayamos decidido regresar al territorio fronterizo entre las artes, al dialogismo constitutivo de lo literario en su vertiente intermedial. Por otro lado, ¿por qué escribir sobre Enrique Vila-Matas en un homenaje a Antonio Sánchez Trigueros? Uno de los autores que de forma más compleja y estimulante se ha planteado la ficcionalización del sujeto, en el umbral entre modernidad y posmodernidad, es el autor idóneo para homenajear al maestro cuya reflexión sostenida sobre la categoría del sujeto literario acaba precisamente de cristalizar en su último libro, un ejercicio de destilería casi alquímica, *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*¹.

1. Antonio Sánchez Trigueros, *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.

¿Qué quiere decirnos el autor de *El mal de Montano* con las fotografías que forman parte del aparato paratextual de sus libros? ¿Cabe pensar que ese tipo de imágenes, tan particulares y evidentemente vinculadas, en una suerte de serie, no están implicadas en la red de significados que va tejiendo la obra de EVM? ¿Por qué la repetición de esos personajes, extraídos de un tiempo pasado, siempre en blanco y negro? ¿esconden algún enigma? ¿cuáles son las claves de su diálogo con las novelas que anteceden?

La imagen que finalmente se selecciona para la portada de un libro es una decisión muy importante. Esa imagen establecerá con los lectores no solo una relación visual de continuidad mientras dure la lectura del libro, sino que incluso ya funcionan durante los días que dicho lector habrá considerado o reflexionado sobre si comprará o no el libro, viéndolo en las librerías o en la pantalla de su ordenador a través de Internet. Esa imagen será «el rostro» del libro durante su vida en la biblioteca del lector, se prenderá de su memoria, identificándose con la trama, los temas, conflictos o con los personajes que los pueblen y protagonicen.

Son distintas las vías de acceso teórico que se nos ofrecen a la hora de abordar esta cuestión. Podríamos, en primer lugar, poner el énfasis en un análisis del diseño gráfico de las portadas de Vila-Matas, asumiendo que aquel «constituye una disciplina y una forma peculiar de comunicación característica del siglo XX» (Ruiz 2008, 23), a medio camino, según Enric Satué, entre *el arte y la tecnología, vanguardia y artesanía, publicidad y política*. Dirigir el foco sobre la labor del diseñador gráfico en este diálogo intermedial operado por las portadas de los libros de VM, supone recordar y valorar la función mediadora que diseñador y editor juegan en la comunicación literaria, así como el hecho, a menudo olvidado, pero que aquí encuentra toda su dimensión, de que la literatura, en este caso, depende y se presenta en el soporte libro, un objeto material de características muy concretas, no por menos «naturalizado» en nuestra cultura letrada, menos tecnológico y objeto de trabajo artesanal. Este énfasis en el soporte impreso no quiere decir que olvidemos sus engarces con la Red y el mundo digital, en el caso de VM, tan claramente aprovechados y exquisitamente diseñados². En el diseño editorial, por otro lado, conviene tener en cuenta, como recuerda José Manuel Ruiz, la tensión entre creatividad artística y rentabilidad editorial (2008, 204).

Si nos instalamos ya en los dominios de la teoría de la literatura, el referente teórico inexcusable a la hora de reflexionar sobre la función de las portadas de los libros es una de las figuras más influyentes y duraderas del estructuralismo y de la narratología francesa, Gérard Genette. Ya en su libro sobre la transcendencia (en sentido material) textual del texto mismo, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Genette definía el segundo tipo de relación transtextual, la «paratextua-

2. La página web de Enrique Vila-Matas es, según nuestra opinión, una de las más ricas, complejas, coherentes y conectadas con la obra del escritor de cuantas conocemos en el ámbito de la literatura española.

lidad»³, como la relación que, «en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que solo podemos nombrar como su *paratextos*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen a pie de páginas; ilustraciones, fajas, sobrecubiertas y otros muchos tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas [...]» (1989, 11). Genette continúa precisando este tipo de relación transtextual como «uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector —lugar en particular de lo que se llama, desde los estudios de Philippe Lejeune sobre la autobiografía, el contrato o pacto genérico» (1989, 12). Subrayo también como añadido a esta definición la idea del autor de *Fiction et diction* de que, en una serie, como la que puede ser la bibliografía propia de un autor (Vila-Matas, en este caso), una obra o texto pueda funcionar como paratexto de otra obra: pensemos, por ejemplo, en el funcionamiento que puede tener *Perder teorías para Dublinesca*.

En *Palimpsestos*, Genette se centró en la compleja variedad de modalidades distinguibles en el fenómeno de la *hipertextualidad*, esto es, la relación que une a un texto B (el *hipertexto*) a un texto anterior A (*hipotexto*) en el cual se injerta de un modo distinto al *comentario* (1989, 14). Los estudios de Genette, relacionados con el paradigma teórico de la *intertextualidad* alumbrado por Julia Kristeva en *Semeiotiké* (1969), a su vez inspirados en la poética del dialogismo bajtiniana, aportaron una mayor precisión terminológica que, al mismo tiempo, trataba de evitar rigideces excesivas de tal modo que, por ejemplo, aconsejaba no considerar cada uno de los cinco modos de transtextualidad como compartimentos estancos (la architextualidad genérica procedía, históricamente, por imitación y por tanto por hipertextualidad). Esta flexibilización nos permite a nosotros corroborar la relevancia de la función de las portadas, en tanto que uno de los elementos del paratexto, como parte destacada de las relaciones de hipertextualidad que, como sabemos bien, es uno de los paradigmas teóricos desde los que la escritura de Enrique Vila-Matas puede comprenderse más y mejor desde el punto de vista de la teoría del texto.

Genette desarrolló el estudio de la paratextualidad que anunciaba en *Palimpsestos* en su libro *Umbrales* (Genette 1987, 2001), un título que se nos antoja especialmente cercano a la poética vilamatiana y cuya significación simbólica hemos querido destacar en el propio título de este trabajo. El paratexto *presenta* al texto, es lo que *le da presencia*, asegura su existencia en el mundo, su recepción, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo —pre-digital, añadimos nosotros) de un libro» (2001, 7). A través del paratexto un texto «se hace libro» y se ofrece a los lectores, a su público. Genette habla pues de «umbral», de una suerte de «vestíbulo» (siguiendo a Borges a propósito del «prefacio») o «zona indecisa», «sin un límite riguroso entre el interior (el texto) y el exterior (el discurso del mundo sobre el texto), límite o, como

3. Los cinco tipos distinguidos por Genette fueron intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad (Genette 1989).

decía Philippe Lejeune «Frangé du text imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture»⁴.

Acompañando a Genette, distintas cuestiones van surgiendo a nuestro paso: ¿Cuáles son los emplazamientos (lugares) del paratexto? ¿y su temporalidad? ¿cuándo es gestado en relación al tiempo del texto y cuál es su perdurabilidad?; ¿cuál es la naturaleza misma del componente paratextual? Hemos de tener en cuenta que la mayoría de dichos componentes son textuales ellos mismos, pero están también los elementos icónicos, tipográficos e incluso *factuales*⁵. Asimismo será relevante en este trabajo considerar el papel que juega el o los editores, mucho más visibles para este tipo de análisis que si de una lectura hermenéutica textual se tratara. Genette destaca también «la fuerza ilocutoria del mensaje» (performativa a veces), pero sobre todo le interesa llegar, como a nosotros, al valor funcional del paratexto, que está siempre subordinado a su texto. No puede Genette, sin embargo, pasar mucho más allá de reconocer que se trata de un objeto de estudio tremendamente «empírico y diversificado» que ha de aclararse casi «género por género» y a veces «especie por especie». Esto puede parecer que no aclara demasiado dicha funcionalidad si bien lo que sí resulta interesante es su observación de que en esta faceta los autores suelen o pueden estar más obligados de lo que parece o ellos mismos son conscientes (2001, 17).

Por lo que respecta al objeto de nuestro interés, las portadas y la función de las imágenes que en ellas se ofrecen, aquel quedaría encuadrado, en el sistema explicativo de Genette, en el llamado peritexto editorial (es la zona del peritexto que tiene por responsable principal al editor): portada, portadilla, anexos. Las cuestiones relevantes aquí son:

- a) El formato (para Genette, hace un cuarto de siglo, se dividía entre edición *corriente* y *de bolsillo*). Podríamos tirar también de este hilo para comprobar la importancia de la existencia «portátil» de la literatura y obra de VM, predicando con el ejemplo, esto es, con la apuesta decidida por la cultura de bolsillo no en tanto cultura «barata», sino cultura «clásica»... que se populariza más... (en Francia, Alemania el destinatario era el público eminentemente universitario). La edición de bolsillo conlleva (mayoritariamente) un mensaje paratextual: la consagración (1987, 24).
- b) Colección: estrategia editorial necesaria para subrayar la diversificación de la actividad editorial misma.
- c) Portada y anexos: la zona del peritexto que aquí nos ocupa. La portada sobre papel o cartón es un hecho relativamente «reciente», según recuerda Genette, remontándose a principios del XIX.

4. Lejeune, P. *Le pact autobiographique*, Seuil 1975, 45.

5. Circunstancias históricas o contextuales que condicionan el acceso al texto (como la concepción de un premio, sexo y edad del autor, marco de una serie o acontecimientos y contexto histórico con el que se relaciona. «Todo contexto —explica Genette— hace paratextos» (2001, 13).

Aunque no nos detendremos apenas en este aspecto, tiene interés para nosotros la sección que dedica Genette al nombre del autor en dichas portadas (1987, 36-50). La relación de tamaño entre el nombre del autor y el título del libro en la cubierta tiene que ver con la canonicidad. Esto es evidente en las últimas ediciones de la colección Vila-Matas en Debolsillo, así como en las novelas publicadas por Seix Barral.

En cualquier caso, conviene en este momento acotar más precisamente el objeto de nuestro estudio, ya que no se corresponde con todo el campo definido por Genette en su concepto de paratexto y estudiado en *Umbrales*. Es indudable el interés que tendría un análisis más exhaustivo de la paratextualidad en la obra de VM, teniendo en cuenta la riqueza estructural de buena parte de sus libros, la movilidad editorial de no pocas piezas (ensayos, artículos y cuentos) que forman parte de distintas colecciones, y la consiguiente importancia de los prefacios que encabezan e introducen esas selecciones o reubicaciones, por no hablar también del efecto «ordenador» en *perpetuum mobile* que implica su página web, que es un instrumento fundamental para comprender hoy día la vida de su obra, mucho más móvil y expansiva gracias a la maleabilidad y actualización periódica de dicha web. En definitiva, en las páginas que siguen nos ceñiremos al peritexto y a uno de sus elementos, las portadas, e incluso dentro de las mismas prestaremos especial atención a las imágenes y a las relaciones hipertextuales o, mejor dicho, intermediales, que dichas imágenes pueden guardar con los textos que presentan y cuyo umbral pisamos cuando las miramos y vemos⁶.

2. EL PARATEXTO DENTRO DE LA PERSPECTIVA INTERMEDIAL

En uno de los textos más citados que sistematizan el concepto y el ámbito de los estudios de la intermedialidad, Irina Rajewsky hablaba de esta como de una perspectiva que, heredera de la tradición de los estudios interartísticos, es decir, de una de las ramas de la literatura comparada, se ocupa, en un sentido amplio, de todos aquellos fenómenos que tiene lugar *entre los medios*, que se producen a través o en un *cruce* de las fronteras entre los medios (2005, 44).

No alejada teóricamente de la descripción de Rajewsky se encuentra el concepto de la *imagetexto*, enunciado y aplicado por William J.T. Mitchell en los ensayos de su espléndido libro *Picture Theory* (1994). Si bien la perspectiva de

6. Además, hay que tener en cuenta que el concepto y la práctica transtextual del propio Vila-Matas pone en apuros algunas de las diferenciaciones de Genette y uno acaba por preguntarse si la profesionalidad y profusión en las entrevistas que concede el autor con el lanzamiento de cada novela o evento relacionado con su obra, que caerían dentro del «epitexto» vilamatiano (parte del paratextos, junto al peritexto al que pertenecerían las portadas) no deberían considerarse también dentro de los límites difusos y expansivos de la textualidad vilamatiana.

Mitchell es la de los estudios visuales, correlato en el ámbito de los estudios tradicionales de Historia del Arte del desarrollo de los Estudios Culturales en el de los Estudios Literarios o Filología, la tesis central de Mitchell: «all media are mixed media» (1994, 5) sustenta una teoría de base derridiana donde fenómenos artísticos mixtos o claramente híbridos (los caligramas y la poesía visual, los libros ilustrados, los ensayos fotográficos, el arte conceptual y las vanguardias) son estudiados como síntomas del choque, roce o colaboración de dos regímenes culturales, el de la palabra (y la educación letrada) y la imagen (la iconología y el pensamiento visual), que habría atravesado la historia de las antaño llamadas «artes hermanas», desvelando que la división académica disciplinar de las mismas no es sino el reflejo de esa batalla por separar lo que la práctica artística y la existencia dialógica y diferencial de esas prácticas culturales revelaría, especialmente a partir de dichos fenómenos híbridos o más explícitamente *monstruosos*. En esta idea insisten estudiosos de la arqueología de los medios o de la intermedialidad diacrónica, tales como Marion y Gaudreault, para quienes la intermedialidad es la condición en la que todo medio puede llegar a percibirse y configurarse como tal medio (2002), o como Bolter y Grusin, para quienes toda mediación implica operaciones de *remediación* (2000), una suerte de *antropofagia mediática*, si se me permite la metáfora vanguardista. De los tres tipos de relaciones intermediales distinguidas por Rajewsky, desde una perspectiva literaria o propia de los estudios literarios —que es la que resulta pertinente aquí—: la *transposición de medios* (*media transposition*), la combinación de medios (*media combination*) y las *referencias intermediales* (*intermedial references*), nosotros podemos identificar el uso y funciones de las imágenes (fotografías) paratextuales en la obra de EVM como parte de la combinación de medios, teniendo en cuenta que, como señalaba Arón Kibédi-Varga en su tipología, de base estructural semiótica, de relaciones imagen-palabra, nos interesa no tanto la simultaneidad de imagen y palabra en la portada (no estamos ante un tipo de relación como la que guarda la ékfrasis, el poema visual o el libro ilustrado), sino la que sostiene, a modo de *abrazo*, las imágenes de las portadas con las palabras de los textos *interiores* contenidos en los libros.

3. LAS PORTADAS DE ENRIQUE VILA-MATAS

Si ensayáramos un estado de la cuestión en la bibliografía vilamatiana, aquel sería inevitablemente breve, pues muy pocas son las observaciones que han vertido sus críticos y estudiosos sobre el posible papel de las portadas de sus libros y su valor dentro de su producción literaria. Uno de los pocos que repara en ellas o, mejor dicho, en una de ellas, es el escritor argentino, y amigo de VM, Rodrigo Fresán. A propósito de *Dietario voluble* (2008), el autor de *Historia argentina* comenta la foto de Oliver Roller («especialista en corregir actitudes y poses familiares de narradores»), con un Vila-Matas de espaldas que parece remeterse la camisa por dentro del pantalón, o simplemente imitar el gesto de los pistoleros del cine

negro [n. 1]: «Ahí, Vila-Matas de espaldas, como advirtiendo: «el de aquí dentro soy yo pero... ¿soy yo?» O mejor aún: las espaldas de Vila-Matas⁷. Porque este *Dietario voluble* juega —e invita a jugar— con todo lo que el escritor lleva sobre sus espaldas y dentro de su cabeza. Así, una especie de aleph de este barcelonés errante con mucho de Internet privada enseguida convertida en objeto público y en constante movimiento. Y — ahora que lo pienso — tal vez lo mejor habría sido una foto de un Vila-Matas movido pero, sin embargo, en perfecto foco»⁸.

Llegados a este punto, podríamos sentir la tentación de establecer una tipología de las portadas de Enrique Vila-Matas. Con todas las reservas que podemos tener en clasificaciones «tradicionales» de la obra de Vila-Matas, en principio podríamos pensar que los libros de ficción plantearían un discurso particular, con ciertas diferencias respecto a los libros que recopilan artículos o ensayos. Sin embargo, pronto nos damos cuenta que esa borradura de las fronteras entre ficción narrativa, diario, ensayo e incluso conferencia o artículo de prensa, también se proyecta sobre el discurso de las portadas que, sobre todo en la última etapa, *Una vida absolutamente maravillosa* (2011) y el mismo libro de conversaciones último *Fuera de aquí* (2013), asumen esa licuefacción de límites que ya se venía produciendo antes en la escritura vilamatiana.

Un acercamiento general a la estética de estas portadas arroja algunas constantes que han generado esa imagen de estilo inconfundible para el lector de EVM y sus sucesivos editores. Se trata de un predominio del *black & white*, que era muy raro cuando Jorge Herralde elige la primera foto de Lartigue para *Historia abreviada de la literatura portátil* (Anagrama, 1985), momento en el que podemos decir, comienza ese *discurso peritextual* de manera coordinada [n. 2]. El blanco y negro



n. 1



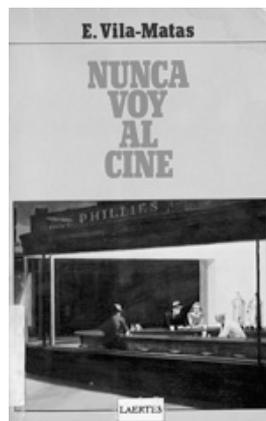
n. 2

7. Resuena en nuestra biblioteca la colección de textos autobiográficos *El tiempo y yo o el mundo a la espalda* (1992), de Francisco Ayala, otro dietarista brillante que aparecía citado en *El mal de Montano*.

8. Fresán, Rodrigo «El estilo de la felicidad», <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrfresan2.html> [web de Enrique Vila-Matas; consultado el 20 de abril de 2014].

constituía un rasgo pionero en su momento, una decisión que connotaba, antes y ahora, un rasgo de elegancia combinado, según la intuición del propio autor, una rasgo de mayor «espiritualidad» e incluso «humanidad»⁹. Otra constante en el discurso de estas portadas es el «aire retro» que respiran, entendiendo «retro» por una vuelta con esas fotografías al ambiente, fundamentalmente, de los años 20 y también de los 50. Nos aventuramos a pensar que una de las razones para esa *simpatía* estilística enlaza con la progresiva conciencia del «fin de una época» para la literatura y que los grandes maestros estaban ya en esos mundos. En cualquier caso, es evidente el papel orgánico que cumplen estas portadas y su estilo cuando EVM cambia de editorial y deja Anagrama para publicar con Seix Barral (a partir de *Dublinesca*, 2010), Mondadori en Debolsillo o incluso con Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores y se mantiene ese estilo o marca inconfundible en el diseño de las portadas y el discurso de sus imágenes como umbrales de la literatura a la que dan paso.

Ya hemos dicho más arriba que, según declara el propio VM es con la llegada a Anagrama y la relación con Herralde, es decir, *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) cuando comienza el discurso de las portadas [n. 2]. No obstante, el propio autor ya tuvo que ver bastante con la selección del mítico cuadro de Edward Hopper, «Night Hawks», en *Nunca voy al cine*, portada *histórica* pues se trataba de la primera vez que se empleaba para dicho fin un cuadro de Hopper en España [n. 3]. Justo Navarro confesó a VM haber comprado el libro, antes de conocerse, solo por la portada, llegando a arrancarla para decorar su estudio. El mismo VM recuerda haber elegido el fondo marrón para la ilustración (Laertes 1982), por ser el utilizado en el catálogo de la primera gran exposición organizada sobre la obra de Hopper en Londres¹⁰.



n. 3

9. Entrevista del autor con EVM en correspondencia por e-mail.

10. *Ibídem*.

Ya vimos cómo Genette se refería a la intervención de los editores en los procesos de decisión de la selección de imágenes y diseño de portadas. A este respecto cabría comprobar cómo EVM en ocasiones se adelanta y proporciona él mismo la imagen, si bien a lo largo del tiempo, con la consolidación de este «estilo», lo habitual ya es que sea el diseñador de la editorial quien, conociendo su gusto, envíe posibles imágenes. «La portada de *Fuera de aquí* — afirma el autor — la di yo antes de que me propusieran ninguna. Esa foto la había visto por primera vez hacia 1980 en un número de la revista de Poesía que publicaba el Ministerio de Cultura y diseñó —con estilo rompedor y pionero de cierta modernidad— Diego Lara. Cuando le di a Herralde la portada de *Hijos sin hijos* —el fotógrafo Sander, convertido en un hermano gemelo de Kafka en una calle vacía de Berlín años 30—, me dijo que íbamos a publicar esa imagen en la portada, aunque —recuerdo que dijo con gracia— «no era precisamente la alegría de la huerta»¹¹.

Últimamente, con la colección de VM en Debolsillo de Mondadori, las imágenes seleccionadas proceden invariablemente de *Getty Images* y es la propia editorial (el diseñador es Nicolás Castellanos) la que propone las imágenes¹². En la *de París no se acaba nunca* (2014) es el propio Vila-Matas quien proporciona por vez primera la imagen en dicha colección, un precioso picado de típica mesa de terraza de café parisino [n. 4], algo que ya había sucedido en la edición anterior del mismo libro en Seix Barral (2013), cuyo personaje asomándose al ventanal de una buhardilla, especie de umbral aéreo [n. 5], muy del gusto de VM, ocupó finalmente el lugar de una foto de Doisneau de Marguerite Duras en la terraza del restaurante de enfrente de su casa, que ahora podemos disfrutar en su web pero cuyos



n. 4



n. 5

11. Entrevista del autor con EVM en correspondencia por e-mail.

12. *Getty Images* [<http://www.gettyimages.es/>], fundada en 1995, fue la primera empresa en ofrecer licencias de imágenes online y hoy es referente indispensable de la creación y sobre todo distribución de contenidos digitales (incluyendo vídeo y música).

derechos no fue posible adquirir para la portada [n. 6]¹³. Es un caso muy sintomático, entre otros, de cómo dicha página web puede ayudarnos a comprender y a reconstruir, en parte, el papel de las portadas en el proceso editorial de sus libros.

Nuestro paseo por la galería de portadas de Vila-Matas nos lleva a observar también el carácter progresivamente hipertextual del mapa que se va desvelando, gracias a las reediciones en Debolsillo (Randon House/Mondadori) y también en Seix Barral. Obviamente, en línea con la tesis central de este artículo, dicho recorrido o discurso no estaría exento de una unidad dotada por el ya mencionado estilo o estética, la impronta de sus personajes y la fascinación que ejerce la fotografía sobre el escritor catalán. Sin ánimo de exhaustividad en esta ocasión, arrancamos dicho paseo (¿hay mejor manera de abordar la mirada de un «flaneur»? por la compilación de su narrativa 1973-1984, *En un lugar solitario* (2011), cuya portada ofrece la imagen de una muchedumbre desde un punto de vista alto, la mayoría tocados con sombreros, hombres y mujeres, connotando la idea de aglomeración y masa (como de costumbre, en un tiempo pretérito, donde el sombrero formaba parte indispensable de la moda) y más que probablemente la anomia del sujeto individual contemporáneo¹⁴ [n. 7]. Se busca, es evidente, el contraste entre



n. 6



n. 7

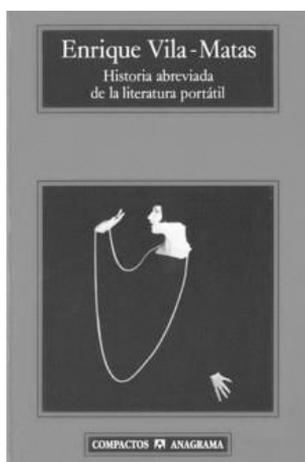
dicha imagen masiva y el título, *En un lugar solitario*, que también se refiere a la autopercepción que el autor tiene de su posición inicial en el campo literario, la apuesta personal en desarrollo de una estética no acomodaticia con el realismo imperante y por una desconstrucción del yo contra el espejo roto de la realidad.

13. Correspondencia personal con EVM.

14. Ya en un trabajo anterior, planteamos la estirpe de la escritura vilamatiana en la tradición de la literatura de la negatividad, es decir, como descendiente de la genética del *hombre sin atributos mittleeuropeo* (Sánchez-Mesa 2009).

Tras cinco libros publicados, desde *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973) hasta *Impostura* (1984), la irrupción de *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985 Anagrama) convierte a Vila-Matas en un autor mucho más leído y conocido. Es su primer gran éxito editorial y de público, aún no tan unánime en la crítica. En «Autobiografía literaria», escribe «Intento (prematureo para la España de aquellos días en los que la literatura era más apelmazadamente realista que nunca) de mezclar ensayo y ficción radical» (2013, 231). Y añade en la web: «Hoy en día, Marcel Duchamp y sus máquinas solteras son algo más conocidos en los medios culturales españoles y a veces en las novelas de ese país hasta encontramos personajes de la vida real protagonizando ficciones». Este libro, en aquel momento, inclasificable, combinaba la idea de «portabilidad» (la ligereza o levedad de la literatura del XXI que decía Calvino), la divertida y siempre fascinante tradición de historias de conspiraciones («Shandys») y la mezcla de personajes históricos, escritores y artistas con el contexto «real» (precisamente fue un artículo de la Vanguardia el que lleva a Herralde a animarle a escribir una ficción más amplia con ese motivo). Es muy importante, a nuestro juicio, el modelo de Valéry Larbaud que VM subraya en este libro, como epítome de lo que hoy llamamos la «literatura mundial», curiosidad abierta a todas las literaturas, pasión y trabajo en su labor de traductor. Larbaud como investigador que «saca a la luz» lo que merece la pena redescubrir. Y por supuesto, la idea duchampiana (además de la portabilidad) de «las máquinas solteras».

En la primera edición de Anagrama (NH 23) [véase arriba, n. 2], un hombre aparece al volante de un deportivo de época, años 20, tiempo de la misma ficción, con gorro de cuero y gafas de piloto, mientras, en segundo plano, otro personaje trajeado observa. En la edición de bolsillo (Compactos Anagrama) una elegantísima mujer, icónica de la *belle époque*, dobla su interminable collar de cuentas blancas (sobre el negro de su traje que la confunde con el fondo), formando un corazón [n. 8]. VM de-



clara que aquí empieza el discurso buscado en las portadas, siendo esta la primera, propuesta por Jorge Herralde, quien la encontró en un álbum de Lartigue («el fotógrafo de la felicidad»..., fotógrafo «aficionado» que acabó resultando un clásico).

Una casa para siempre (1988) es la primera colección de cuentos publicada por EVM. No deja de ser interesante la centralidad que adquiere en este libro «Fuga en camisa», que es el cuento favorito de VM, basado en la leyenda jasídica que fascinaba a Kafka y que aborda cómo la mayor de las aventuras no hace sino confirmar la necesidad de la pobreza para poder vivir auténticamente. Que en *Fuera de aquí* (2013) la foto que encabeza el capítulo correspondiente a este libro, «Arabia feliz», sea la de unos jovencísimos (y guapísimos) Paula de Parma y Enrique VM, no es casual, claro. El libro inicia *una casa para siempre* y en esto la fotografía como imagen es de nuevo clave en la interpretación del lugar y función que cumple esta colección en la autobiografía literaria del autor. Una estructura compleja (por primera vez, celebrada por Fresán en su mutación de colección de cuentos a novela y viceversa) soporta el «drama de un ventrílocuo que solo tiene una voz», una paradoja que define la literatura en configuración de VM. El libro, por otra parte, se convertirá, a su vez, en un precedente de *París no se acaba nunca*, a través del cuento protagonizado por Margarite Duras, cuya escena de la fritura de los calamares es una de las secuencias más emblemáticas de la literatura de VM. La enigmática y bellísima mujer de esta portada de la primera edición de Anagrama [n. 9], altiva y de maquillaje marcadísimo,



n. 9

cejas imposibles y boca irresistiblemente dibujada, su largo cuello y la distancia inteligente de su mirada constituyen una imagen inequívocamente parisina. Compactos Anagrama (2002), apostaba de nuevo por Lartigue con la fotografía de una mujer con falda larga acometiendo un salto imposible un salto imposible (no vemos sus

pies) en una escalinata de considerable longitud [n. 10]. La magia del instante fotográfico, obviamente humorístico en este caso, ¿caerá de bruces la mujer? ¿será tan hábil que logrará salvar el salto con éxito con semejante indumentaria? En cualquier caso, otro guiño irónico a través de la portada sobre la relación mujer-casa y la ligereza del salto (otro tema fundamental en la literatura de VM).

Tras su muy pessoano *Suicidios ejemplares* (1991), *El viajero más lento*. *El arte de no terminar nada* (1992 en Anagrama) es su primer libro de ensayos. Su portada estaba protagonizada de nuevo por un piloto en un coche de carreras de principios de siglo, estilo Le Mans, y otro personaje a la izquierda, esta vez en un plano picado y más lejano [n. 11], constituyendo una especie de contrapunto de *Historia abrevia-*



n. 10



n. 11

da de la literatura portátil. La edición de Seix Barral (2011) presenta en perspectiva en fuga a cuatro personajes con chubasqueros y paraguas que van caminando (siempre de espaldas, no existen los rostros) por una especie de pasarela de madera hasta lo que parece una playa o marisma donde el último de ellos, en, se eleva en un grácil salto, como suspendido en el aire al más puro estilo «Mary Poppins» [n. 12].

La edición original de *Hijos sin hijos* (1993, Anagrama) presenta un personaje que mira y posa ante la cámara en una calle que serpentea a su espalda hacia el fondo en una perspectiva preciosa [n. 13]. La imagen es del fotógrafo alemán August Sander, uno de los habituales en el diálogo intermedial de EVM. De origen humilde, represaliado por los nazis, Sander fue autor de la célebre serie «Hombres del siglo XX», apreciado por Walker Evans desde la publicación de su obra. En Compactos (bolsillo) la foto es un detalle, con los dos rostros en enmarcados en el recor-

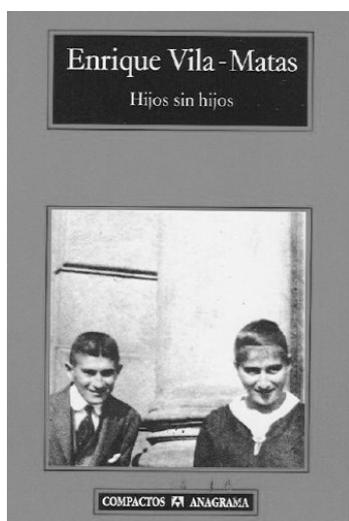


n. 12



n. 13

te de la foto, de Franz Kafka y su hermana favorita, Ottla [n. 14], mientras que en la edición más reciente, Debolsillo (2012) siete hombres seniors, dos tocados con sombreros, de nuevo impecablemente trajeados miran o conversan ante un enorme ventanal, seguramente de un aeropuerto... o «hijos sin hijos» ante la luz del final [n. 15]. Este libro aparece subrayado paratextualmente en *Fuera de aquí* cuyo capítulo 8, «Tierra Baldía», se abre con la foto (página impar entera) del rostro de Vila-Matas, con un gesto muy suyo, entre atemorizado o inquisitivo, desde luego hipnotiza-



n. 14



n. 15

dor, con su ceja izquierda más arqueada y los labios ligeramente apretados. ¿Por qué aquí ese rostro o foto del YO más primer plano, más VM? Si regresamos a nuestra pequeña *biblia*, la «Autobiografía literaria» leemos: «En la línea de los personajes suicidas de mi anterior libro de cuentos, los héroes de este nuevo conjunto de relatos eran hijos sin hijos, es decir, personas de las que puede hoy en día seguir diciéndose de ellas que no desean descendencia alguna, seres a los que su propia naturaleza aleja de la sociedad y que, en contra de lo que pueda pensarse, no necesitan ninguna ayuda, pues si quieren seguir siendo de verdad sólo pueden alimentarse de sí mismos. Son seres que parecen sintonizar con lo que escribiera Kafka, *el mayor hijo sin hijos*, en su Diario, agosto de 1914: «Hoy Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde fui a nadar». A ese hilo kafkiano se suma un tapiz de refracciones heterodoxas sobre la delirante realidad española.

A mediados de los 90 se suceden *Recuerdos inventados* (primera antología personal de cuentos, Compactos Anagrama), la novela *mexicana* sobre el final de la juventud *Lejos de Veracruz* (1997), con la foto más dandy de EVM en contraportada, las colecciones de ensayos y artículos *El traje de los domingos* (Huerga y Fierro 1995) y *Para acabar con los números redondos* (pre-textos, 1997) y, por último, la novela *Extraña forma de vida* (Anagrama NH 128, 1997) que tiene en su génesis el estímulo de una bella portada de disco de fados de Amalia Rodrigues titulado así mismo. Es el momento entonces de *El viaje vertical* (Anagrama 1999), XII Premio Rómulo Gallegos en 2001, cuya fotografía de portada presenta a un personaje, con levita, bombín y bastón que se inclina hacia adelante, como luchando contra el viento. Se trata de la fotografía de Jacques-Henri Lartigue «En Le Buc. Zisson bajo el viento de la hélice del «Amérigo» (9 nov. 1911) [n. 16]. Esta instantánea es característica de la imagería peritextual y de la imaginación literaria de EVM. El libro, novela de aparente realismo convencional, pudo haberse titulado *El descen-*



so, a partir de un poema de William Carlos Williams que, oído en un recital de Octavio Paz en Coayacán, se prende de la memoria del autor para convertirse en motor poético del tema de este libro: «la apertura de grandes horizontes a pesar de hallarse el caminante en la curva del final» (2013, 113). Puesto que nuestro recorrido se alimenta aquí en buena medida de una perspectiva intermedial, hay que citar aquí la adaptación o versión para televisión de Ona Planas (2010), cuyo fotograma de arranque, una alcuza con guisante, es la enigmática foto que abre el capítulo «Suicidios a patadas» en *Fuera de aquí* (2013, 76). En la edición de bolsillo de Quinteto, un hombre trajeado y con bombín sale del mar de espaldas, acercándose a la playa, que es más bien un desierto en un montaje de *renacimiento* [n. 17].

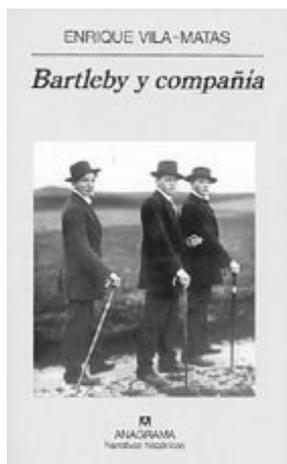


n. 17

Bartleby y compañía (2000 Anagrama, 2002 Quinteto), de nuevo con fotografía de August Sander, presentaba en la portada a tres personajes, ataviados con traje sombrero y bastón, de moda más mediterránea, mirando a la cámara como en un momento de su paseo por el campo¹⁵ [n. 18]. Libro acelerador de la *ficción radical* en la escritura de EVM, el catálogo de herederos del «preferiría que no» de Herman Melville, se nos antoja la antesala del lúcido homenaje a Robert Musil y a los grandes escritores de la negatividad mittleuropea que el autor alumbrará en esta primera década del XXI. En *Fuera de aquí*, el cap. 12, «Bartleby & co», fragmenta la página impar con múltiples Vila-Matas, como fotogramas de un Warhol antes de la pintura de las fotografías, por-

15. Tal vez se trata de una de las fotografías de la serie tomada en Cerdeña.

que este libro es también un tratado de *faction*¹⁶ [n. 19]. El silencio como vértigo del síndrome fatal en literatura, correlato o reverso de la muerte para la vida. A fin de cuentas, *Bartleby y compañía* es un canto a la vida, a la multiplicidad de oportunidades que la fragmentación y diseminación del yo encuentra en la literatura. Una defensa de la vida desde la negatividad del relato sobre el abismo del silencio.



n. 18



n. 19

Desde la ciudad nerviosa (Alfaguara 2000), nació en búsqueda de un teoría que enlazara *Bartleby* con *El mal de Montano*. Una cita del prólogo del libro compara Barcelona con Emma Bovary y quizás la portada de las dos ediciones de este libro (2000 y 2004) pretenda ofrecer una «nueva Ema», con sabor a estrella de los años del *glamour* de Hollywood (parece Vivian Leigh mas no lo es) [n. 20]: «Activa, dinámica, siempre insatisfecha consigo misma, Barcelona es la madame Bovary de las ciudades de este mundo, ciudad muy nerviosa, donde nada dura, ni lo más reciente...» (2000,14-15).

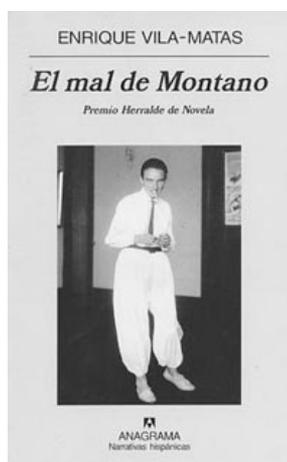
Para cuando EVM publica *El mal de Montano* (2002 Anagrama, Premio Herralde de novela), el escritor barcelonés ya se ha hecho muy grande. La portada, una de las favoritas del propio EVM, muestra una joven (andrógina) vestida de blanco, a punto de encender un cigarrillo que sostiene entre sus dientes apretados, mira

16. Así describe el préstamo inglés el género en que se inscribe esta obra —mezcla de ensayo y narración, autobiografía, reportaje e invención— y a su tradición (Magris, Pitol, Sebald) (2013, 134).

felinamente a cámara, con pantalones levemente bombachos y mocasines. La fotografía, titulada «Mujer de un pintor» (Colonia, 1924-1928) es de August Sander¹⁷ [n. 21]. *El padre* de Montano fuera de la ficción declara lo siguiente a propósito de esa portada: «La mujer ambigua de Montano en Anagrama fue difícil de lograr, pues no daban los derechos. La di yo a Anagrama porque la descubrí en forma de postal en un viaje a Berlín. Me parecía provocadora, es una de las mejores portadas que



n. 20

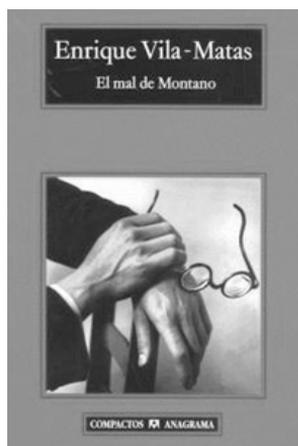


n. 21

tengo»¹⁸. El mismo VM expresa su afición y placer por el hecho de que se multipliquen las imágenes que identifican cada libro suyo, cada personaje protagonista y sus grandes temas. De este modo, en *Compactos de Anagrama* (2007) un dibujo hiperrealista de unas manos sosteniendo unos «espejuelos Pessoa» [n. 22], y en *Debolsillo* (Mondadori 2013) un contrapicado de grandes gafas con ojos dibujados en el centro, anuncio tal vez de una óptica [n. 23], enfatizan la visualidad de esta

17. El trabajo de Sander incluye fotografías de paisajes, naturaleza, arquitectura, y fotografías de la calle, pero es especialmente famoso por sus retratos, como lo demuestra la serie *Hombres del siglo XX*. En esta serie ofrece un catálogo de la sociedad alemana durante la República de Weimar, articulado siete secciones: campesinos, comerciantes, mujeres, clases y profesiones, artistas, la ciudad y el pasado (los sin hogar, veteranos de guerra).

18. Entrevista realizada por el autor a EVM.



n. 22



n. 23

literatura, la necesidad de saber «mirar» para leer estos libros y el juego de marcos y espejos con que se identifica lúdicamente la escritura de EVM. La reedición de 2012 en Seix Barral, con una foto de calidades pictóricas, regresa al tema del mirador o perspectiva a un horizonte indefinido, con dos personajes, de nuevo de espaldas, con sombrero y abrigos oscuros, en una terraza, de solería inusual (damero de rombos blancos y negros), una gran A, a modo de extraño anuncio y surrealista sobre la cornisa, y un vacío luminoso de fondo, que impide ver más allá [n. 24]. El lector atento, que se debe convertir en contemplador y hermeneuta también de estas portadas podrá descubrir en el personaje de la derecha, en plano más cercano y tocado con bombín, a una silueta familiar, demasiado parecida al hombre cuyo nombre se superpone al título del libro. Era de esperar en un proyecto como el vilamatiano, encontrarlo disfrazado entre la misma galería de personajes.

Seix Barral Biblioteca Breve

Enrique Vila-Matas
El mal de Montano



n. 24

Extrañas notas de laboratorio (El otro el mismo 2003, 2007 Venezuela) y *Aunque no entendamos nada* (JC Sáez ed., 2003, Santiago de Chile), con otra portada protagonizada por *máquinas solteras*, anteceden a *París no se acaba nunca* (2003, Anagrama) cuya portada original es un fragmento de la foto de André Kerstesz «Pont des Arts» (París 1927) fragmento. En efecto, en el Puente de las Artes de París, antes de que la baranda metálica se viera invadida hasta el infinito por los candados de los enamorados, esta vez aparecen dos personajes sentados en un banco, uno de cara a la luz parece dormir apoyado sobre su bastón y con su sombrero blanco de plato, el otro, de espaldas, hacia el otro lado, se protege con un gran paraguas negro. Al fondo el Pont Neuf [n. 25]. En Compactos Anagrama (2009, diseño de la col. Julio Vivas y Estudio A), una bella fotografía de las terrazas de café parisinas las muestra abarrotadas de clientes, abrigados a la moda principios del siglo, años 20 [n. 26]. Kerstesz, fotógrafo húngaro que comparte generación con los modernistas (1894-1985) es uno de los referentes del ensayismo fotográfico así como del periodismo fotográfico. En su etapa parisina 1925-36; se relacionó con el movimiento dadaísta, haciendo retratos de Mondrian, Chagall o Eisenstein. Vila-Matas y sus editores se mantienen fieles al discurso de sus portadas, y los fotógrafos elegidos podrían muy bien entrar como personajes de las *ficciones de lo real* de los mismos libros con cuya obra son ilustrados. Ya nos referimos anteriormente a la edición de Seix Barral, con foto propuesta por el mismo EVMA, a quien también se debe la también muy parisina foto de portada de la de Debolsillo (2014).

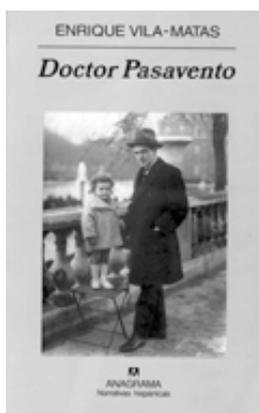


n. 25



n. 26

Doctor Pasavento (2005 Anagrama, Compactos 2008) es tal vez el único libro que tiene en la portada una fotografía de uno de sus escritores protagonistas, en este caso Emmanuel Bove, acompañado en la imagen por su hija Nora en el jardín de Luxemburgo (1924, París). Emanuel Bove es dueño, sin lugar a dudas, de una mirada «shandy». A pesar del sepia de la reproducción uno ve la claridad de los ojos de Bove, inquietantes, casi perversos sobre la palidez de su rostro, que contrasta con la belleza de la niña, subida en a la sillita con su cara y manos gordezuelas y su abrigo de borrego. Impeccable el *contraposto* y el abrigo del escritor [n. 27]. Cabría preguntarse, sin embargo, en un libro donde Robert Walser es «el modelo heroico», ¿por qué Bove en la portada? La portada de *Doctor Pasavento* es una de las más emblemáticas en la bibliografía de EVM. Bove juega un papel en la novela, de hecho es una de las personalidades o nombres que asume el protagonista en su deriva final, pero, si el héroe moral es Walser, ¿tiene algún significado añadido que la portada sea con Bove? ¿o se trata simplemente del hallazgo feliz y la posibilidad de disponer de esta foto? Nuestra hipótesis apunta a que los protagonistas son, coralmente, esos grandes escritores, los de la desaparición y que la voluntad de que no sea el mismo Walser subraya esa fragmentación y deriva del sujeto literario vilamatiano. El protagonista de la portada es el doble de un doble. Pero oigamos la respuesta del propio autor a nuestra pregunta anterior: «Gran portada. Ahora todo el mundo cree que el doctor Pasavento era como Bove. Se impuso la fuerza de esa maravillosa foto. Conocí un día de pronto en París a la hija de la niña, era una señora ya de mi edad. Vino a que le dedicara el libro y me señaló a la niña de la portada y me dijo que era su madre, que aún vivía, en las afueras de París. El editor Bourgois estaba junto a mí y, al saber esto, le regaló el libro. Un día, estuve en el jardín de Luxemburgo con Paula de Parma buscando el lugar exacto en que pudo haber sido hecha la foto, pero el sitio exacto no nos fue posible localizarlo con toda exactitud. No concibo Pasavento sin esa portada de Bove»¹⁹.



n. 27

19. Entrevista del autor con EVM.

Sentimos debilidad por *Exploradores del abismo* (2007 Anagrama), el regreso de Vila-Matas al cuento tras su extraordinaria *tetralogía del escritor* (Pozuelo 2010). Una de nuestras hipótesis de trabajo es que las portadas de los libros de EVM guardan una relación paratextual entre sí, que se conectan y comentan, que rozan y se sonríen, paralela o, mejor dicho, reticularmente a las vinculaciones que la crítica o incluso el propio autor hagan sobre la serie o publicación de cada libro. Cuando leemos en la última versión de «Autobiografía literaria» el inicio del párrafo sobre *Doctor Pasavento*, pensamos o «vemos» la portada de *Exploradores del abismo*: «La novela habla de la desaparición del sujeto en Occidente y del afán de ese sujeto por reaparecer. Creo que esto no es algo que se pueda liquidar en cuatro folios y que más bien requiere un crepúsculo largo» (2013, 238). En este tenor, la portada de este arriesgado paseo por el alambre del funambulista Vila-Matas, es ocupada por «Martinique», 1 de enero de 1972, de André Kerstesz. Una de mis portadas favoritas sin duda, por la composición cubista, pero en la frontera con el surrealismo, de líneas que trazan un damero de perpendiculares fragmentando la mirada del espectador hacia la inmensidad de la marina (holandesa, con 4/5 de cielo) y la silueta del personaje tras el cristal esmerilado que divide verticalmente el encuadre de esta terraza. El sujeto explorador, ya casi borrado por la nada en la que se adentra... [n. 28]. Hubiera sido más sencillo, y sin duda más comercial, elegir una portada con el funambulista Philippe Petite, alias Forest-Meyer, cruzando el vacío sobre el cable tendido entre las dos Torres Gemelas del desaparecido WTC, la imagen más pregnante y popular de cuantas atesora este libro. Sin embargo también la portada contribuye a la complejidad vanguardista del conjunto del libro, un libro que marca un renacimiento, al más puro estilo carnavalesco, después del colapso físico, precisamente al catalogar los modos



de atisbar la nada en su propio abismo. ¿Final de un periodo? En cualquier caso sin perder un ápice de su adn literario. «Fuera de aquí», uno de los cuentos de esta colección, inspirado en Kafka, daría título al libro de conversaciones con Gabastou y nos parece uno de los textos más importantes del último Vila-Matas.

Los exploradores son, obviamente una metáfora de la condición humana. Son optimistas y sus historias, por lo general, son las de personas corrientes que al verse bordeando el precipicio, adoptan la posición del expedicionario y sondan en el plausible horizonte, indagando que puede haber *fuera de aquí*, o en el más allá de nuestros límites. Modernos y posmodernos, radicalmente humorísticos, los exploradores son activistas del vacío, no nihilistas paralizados (Sánchez-Mesa 2009). En ocasiones, ese vacío es el centro del relato que protagonizan mientras que en otras, bien distintas, el abismo llega a ser sólo un buen pretexto para escribir un cuento.

Ya vimos cómo *Dietario voluble* (2008 Anagrama, 2009) se abría con una de las pocas portadas que ha merecido comentario específico por parte de algún crítico de Vila-Matas, Rodrigo Fresán. Un híbrido especialmente caro al autor por lo que revela del movimiento interno de su escritura y pensamiento, con una libertad de oscilación entre géneros, temas y formas discursivas, *Dietario voluble* es, ante todo, un tapiz que se dispara en muchas direcciones. El mismo año se publica *Pasavento ya no estaba* (Buenos Aires, Mansalva 2008), oportunidad de afirmarse como *escritor argentino* y de asegurarse en su trayectoria editorial «una portada de libro horrenda, que naturalmente se convertía en la favorita entre algunos de los más salvajes de mis amigos» (2013, 39). Nos permitimos reproducirla aquí, para comprender también, cuando se rompe, la importancia de la coherencia del discurso de las portadas en la obra de EVM [29].

En *Dublinesca* (Seix Barral 2010) los créditos de la portada sin título corresponden a Archives du 7em art / Photos 12 / Alamy. Un hombre parece huir por una



calle y su sombra se proyecta contra la pared, de nuevo ataviado con moda del pasado, nueva imagen de movimiento, doble, tachadura o huída [n. 30]. Es «el hombre del mackintosh», la «reaparición» del autor, tras la jubilación y escepticismo total del protagonista, el editor catalán Riba. Como se sabe bien, es un libro muy marcado por la música (de hecho, la web de VM ofrece la «banda sonora» de la novela), y por supuesto por Irlanda (James Joyce y Samuel Beckett, sobre todo). Como síntoma del ánimo intermedial y casi podríamos decir que renovadamente *transmedial* con el que EVM y Seix empiezan también a jugar en la promoción del libro, destacamos el video rodado en Dublín, titulado «trailer»²⁰. En «Autobiografía literaria» Vila-Matas ensaya una descripción volátil de los múltiples sentidos o potenciales *usos*, según lectores, de esta novela. Este magnífico texto, *Para hablar de Dublinesca (una reflexión sobre el final de una época de la literatura)*, se acompaña en la web de una pintura titulada «Los iluminados», de Pablo Gallo, joven pintor con el que EVM encuentra la sintonía que venía teniendo con los fotógrafos clásicos o pintores como Hopper [31]. *Dublinesca*, en cualquier caso, es un libro capaz de buscar lo exótico o diferente en Irlanda, proponiendo un ejercicio de ingeniería literaria para trazar un puente entre Joyce y Beckett. *El salto inglés*, sigue siendo de inspiración dolcestilnuovista (con el mítico pasaje decameriano de Cavalcanti al fondo).



n. 30



n. 31

20. El vídeo, disponible en Vimeo, está enlazado en la sección de Dublinesca de la web del autor, http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_dublinesca.html

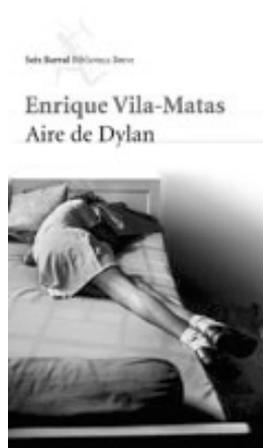
En el caso de *Perder teorías* (Pre-textos 2010) aquí no podemos hablar de un diálogo de la imagen pero sí de la importancia del color, pues se trata de «el libro rojo del autor». Un enlace de nuevo con Pessoa («viajar, perder países») = viajar perder teorías, escribir, ir confeccionándolas y perdiéndolas. Es la teoría que, en realidad, le había llevado a escribir *Dublinesca* y de la cual puede considerarse «un anexo»²¹.

Ya se describió *En un lugar solitario* (Debolsillo, 2011), cuyo espacio en la web de VM está ilustrada por una de las pocas imágenes de origen fílmico, el personaje de Spider, magistralmente interpretado por Ralph Fiennes en la extraordinario y desasosegante inmersión de David Cronenberg en los recovecos de la enfermedad mental. El mismo año aparece *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos* (Debolsillo 2011) con una hermosa mujer de perfil, cigarrillo humeante en boca primorosamente maquillada, tocando el piano con gesto delicado, enmarcando una imagen de evocaciones inequívocas y cualidades musicales del jazz de los años 50 y 60.

El título de la portada de *Aire de Dylan* (Seix Barral 2012) «Recuerdo inventado (hacia 2777)» aparece en la galería de imágenes de la web del autor. Podemos volver a etiquetarlo como un «instante Wong Kar-wai a la Vila-Matas». Es la imagen más unánime en el coro de sus traducciones, una muchacha años 50-60 (tiempo de Dylan), tumbada o desplomada en una cama, el rostro oculto, tal vez llorando. Una oblovov adolescente [n. 33].



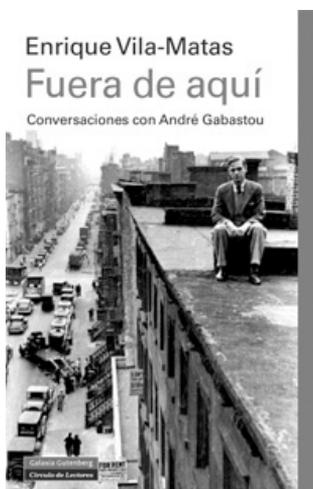
n. 32



n. 33

21. Un avance de este libro tuvimos oportunidad de oír ya el 10 de abril de 2008, durante un curso monográfico organizado por mí sobre su obra y titulado «La literatura portátil: Introducción a la obra de Enrique Vila Matas» dentro del programa de «Cursos de Humanidades», de la Universidad Carlos III.

La portada de la versión española de *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou* (Galaxia Gutenberg 2013) es un fotograma de una película de Rudy Buckhardt y Edwin Denby «The Climate of New York» (1980) y nos presenta a un personaje sobre la azotea de un edificio de Nueva York, con aire descuidado, impecablemente vestido, demasiado cerca de la cornisa del edificio, con tres pisos hacia abajo y una enorme perspectiva en fuga de la calle que se pierde en la niebla del horizonte del fondo [n. 34]. Una estampa más del filo del abismo o de un pequeño vértigo. Rudy Buckhardt, fotógrafo y cineasta, representante de la escuela de Nueva York, se suicidó ahogándose en un estanque, a los 85 años. Fue uno de los grandes retratistas de la ciudad «más nerviosa», de sus ambientes, calles, edificios, de la movilidad incesante de sus gentes... La necrológica que firmó Roberta Smith en el NYT (4 agosto 1999) le describía como un hombre «reservado, elegante, delgado y de hablar suave, con un comportamiento taciturno. Poesía una personalidad inusualmente luminosa para un artista que parecía vivir en el constante deleite de comprobar que el resto del mundo carecía del orden y la homogeneidad de su ciudad natal, Basilea, Suiza».



n. 34

Más allá de la rica información, cronológica y bio-bibliográfica que este volumen ofrece, *Fuera de aquí* supone un experimento muy sintomático del valor de la imagen en la literatura de Vila-Matas. El hecho de que salvo unos pocos casos, la mayoría de las imágenes pertenezcan al archivo personal del autor, nos habla de un coleccionismo evidente. Cada capítulo en que se dividen estas conversaciones está profusamente ilustrado con fotografías, la mayoría de ellas de pequeño formato, casi siempre en los márgenes, de personajes relacionados con la

biografía y carrera literaria de VM, de autores, artistas o músicos citados en el texto, edificios, calles o ciudades, objetos, cuadros o portadas de sus libros o de otros autores de su biblioteca portátil. La composición del libro —como informa el propio EVM— la hizo Toni Munné, el coordinador del volumen, quien también eligió fragmentos de la obra del autor, junto a otros procedentes de la edición francesa, que se adelantó cuatro años a la española²².

Nuestro paseo por las portadas de EVM llega a su fin, por el momento, y en esta ocasión con su última novela hasta la fecha, *Kassel no invita a la lógica* (Seix 2014). La decidida voluntad por acercarse aún más, comprender, degustar y también ironizar sobre el arte vanguardista contemporáneo, se presenta aquí con una imagen de portada singular en el relato que venimos trazando. «La portada de *Kassel no invita a la lógica* — diseñada por alguien de Seix Barral y muy celebrada por mí y por Elena Ramírez, la editora — rompe deliberadamente con mis portadas más habituales (hombres solitarios medio en sombras). El libro habla de un «paseante solitario» (como tantos de mis libros porque soy un flâneur), pero la portada rompe con la lógica de mis portadas: no hay seres humanos, sólo en posición vertical el palacio de la Orangerie, de Kassel» [n. 35]²³.



n. 35

22. Entrevista del autor con EVM en correspondencia privada.

23. Ídem.

4. CONTRACUBIERTA

Del mismo modo que hay puentes entre las novelas (como recuerda André Gabastou en *Fuera de aquí*, 2013, 99) los hay entre las portadas de los libros de EVM y sus fotografías. Nos propusimos en este trabajo estudiar un aspecto de la dimensión editorial de la obra del autor catalán, el llamado, en términos genettianos, *peritexto* y, más concretamente a su vez, uno de sus elementos, las portadas y las imágenes en sus relaciones hipertextuales e intermediales con los textos que presentan. Las portadas entendidas pues como lugares del *umbral*, a fin de cuentas el cronotopo del héroe de la crisis dostoyevskiano, del más puro Kafka, clave de la progeie o humus en la que fertiliza y crece el rizoma de la escritura vilamatiana, escritura intersticial entre la literatura de la modernidad y lo mejor de la posmodernidad²⁴.

Creemos haber demostrado que hay una funcionalidad coadyuvante de dichas portadas en el proyecto de escritura literaria de EVM, donde también el decir indirecto, la ironía, la autofiguración, el diálogo con los maestros del pasado, el tipo de personaje dominante, etc., son notas presentes en la selección de imágenes que, a modo de umbrales y atractivamente multiplicadas y actualizadas en la web del escritor, demuestran, como advierte el principio de intermedialidad diferencial o dialógica, que no existen medios puros, como no existen géneros literarios o artes puras.

En la sección correspondiente de *Desde la ciudad nerviosa*, hay una frase o cita en su web que me resulta iluminadora: «Why do fuzzy representations need a careful design?» Dicha cita, atribuida a Enric Trillas, del *European Centre for Soft Computing*, revela mucho de lo que ha tratado de hablar este artículo. *Fuzzy* en inglés es un adjetivo que indica cualidad borrosa, vaga, nublada o indefinida. Si pensamos que Vila-Matas, haciendo gala de otra intención característica de la mejor literatura de este inicio del siglo XXI, esto es, la conexión con los discursos científicos, se siente reconocido de algún modo en esta frase, nos percataremos de un principio importante en el concepto editorial del autor, tanto para el soporte impreso en formato libro, como para la misma página web: un diseño cuidadoso es fundamental para las representaciones vagas, borrosas o nubladas. No olvidemos que, como señala el mismo Vila-Matas en su última novela, ha dedicado muchas páginas a la «poesía de las imágenes de la niebla» o a la «diversa iconografía del humo» (2014, 137). La extrañeza o rareza es uno de los efectos de esos entornos literarios neblinosos o borrosos. Precisamente por ello es necesaria la precisión y el *diseño cuidadoso*. Por eso un discurso tan coherente, sostenido y consciente en la serie de portadas de los libros de EVM. Por eso una página web tan extraordi-

24. Tal es la hipótesis central de la tesis doctoral de Olalla Castro, *Entre-lugares de la Modernidad: la «trilogía metaliteraria» de Enrique Vila-Matas como ejemplo de una escritura intersticial*, codirigida por mí con el prof. M.A. Vázquez Medel en el dpto. de Teoría de la literatura de la Universidad de Granada.

naria, un *gomittolo* más bien borgiano en este caso, entre imágenes y palabras, fotografías y citas, pinturas y vídeos, con una brillante predominancia de la palabra literaria, enriquecida bajo el foco de una idea dialógica de la *imagentexto*, que explora, con enormes posibilidades por delante una nueva forma de *boit en valise*, un escritorio portátil, al que dedicaremos más atención en una ocasión próxima.

5. BIBLIOGRAFÍA ²⁵

- BOLTER, David Jay y GRUSIN, Richard (2000) *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Mass.
- FRESÁN, Rodrigo «El estilo de la felicidad», en la web de Enrique Vila-Matas <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrfresan2.html> [consultado el 20 de abril de 2014].
- GAUDREAU, André y MARION, Philippe (2002) «The Cinema as a Model for the Genealogy of Media,» in *Convergence*, Vol. 8, No. 4.
- GENETTE, Gérard (1989) *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- *Umbrales* (2001). Buenos Aires, Siglo XXI.
- MITCHELL, W.J.T. (1994) *Picture Theory*. Chicago & London, The University of Chicago Press.
- POZUELO Y VANCOS, José M.^a (2010) *Figuraciones del yo en la narrativa*. Javier Marías y E. Vila-Matas. Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.
- RAJEWSKY, Irina (2005) «Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités/Intermedialities* núm. 6, 43-63.
- RUIZ, José Manuel (2008) *La puerta de los libros. Una aproximación al diseño gráfico a través del análisis de las portadas de Daniel Gil para Alianza Editorial*. Universidad de Granada.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo (2009) «Oscilando sobre el cable, Vila-Matas y la escritura funambulista». En *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*. Ediciones de la Universidad de Salamanca, págs. 417-424.
- VILA-MATAS, Enrique (2014) *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona, Seix Barral.
- (2013) *Fuera de aquí*. Conversaciones con André Gabastou. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- (2012) *Aire de Dylan*. Barcelona, Seix Barral.
- (2011) *Una vida absolutamente maravillosa*. Barcelona, Debolsillo.
- (2011) *Chet Baker piensa en su arte*. Barcelona, Debolsillo.
- (2011) *En un lugar solitario*. Barcelona, Debolsillo.
- (2010) *Perder teorías*. Barcelona, Seix Barral.
- (2010) *Dublínescas*. Barcelona, Seix Barral.
- (2008) *Y Pasavento ya no estaba*. Buenos Aires, Mansalva.
- (2008) *Dietario voluble*. Barcelona, Anagrama.
- (2007) *Exploradores del abismo*. Barcelona, Anagrama

25. En el caso de la bibliografía de EVM, aunque se han consultado distintas ediciones de cada volumen citado en el trabajo, nos limitamos a recoger la primera edición.

- (2005) *Doctor Pasavento*. Barcelona, Anagrama.
- (2003) *París no se acaba nunca*. Barcelona, Anagrama
- (2003) *Aunque no entendamos nada*. Santiago, JC Sáez.
- (2002) *El mal de Montano*. Barcelona, Anagrama.
- (2000) *Bartleby y compañía*. Barcelona, Anagrama.
- (2000) *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid, Alfaguara.
- (1997) *El viaje vertical*. Barcelona, Anagrama.
- (1997) *Extraña forma de vida*. Barcelona, Anagrama.
- (1995) *Lejos de Veracruz*. Barcelona, Anagrama.
- (1993) *Hijos sin hijos*. Barcelona, Anagrama.
- (1993) *El viajero más lento*. Barcelona, Anagrama.
- (1991) *Suicidios ejemplares*. Barcelona, Anagrama.
- (1988) *Una casa para siempre*. Barcelona, Anagrama.
- (1985) *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona, Anagrama.
- (1982) *Nunca voy al cine*. Barcelona, Laertes.