

*INTERTEXTUALITY AS THE CORE OF THE CREATIVE PROJECT  
IN ENRIQUE VILA-MATAS' DIETARIO VOLUBLE*

*Claudia Maribel Domínguez Miranda\**

*Diana Angélica Vigil Pablo\*\**

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

**Abstract:** *In Dietario voluble, there is a group of cultural as well as social relations that, together with its writing project, allow a much more complex narrative structure, from which two central points stand out: quotation and the writing process. The following question emerges from the first: Why does Vila-Matas use literary quotation and not other narrative resource? In this article it will be claimed that intertextuality signals the author's conscience over the historical moment when he is writing. On the other hand, the second works as the text core, since it shows a personal style established in different ways in each writer, depending on the historical, biographical or literary reference points that surround them. In summary, intertextuality in Dietario voluble is evidence of a creative project, as it considers an intellectual field from which a writing style is defined.*

KEY WORDS: QUOTATION, READER, INTERTEXTUALITY, INTELECTUAL FIELD, CREATIVE PROJECT

RECEPTION: FEBRUARY, 2013

ACCEPTANCE: MARCH, 2014

---

\* claudiamardm@gmail.com

\*\* anaidvp@gmail.com

LA INTERTEXTUALIDAD COMO EJE DEL PROYECTO  
CREADOR EN *DIETARIO VOLUBLE*  
DE ENRIQUE VILA-MATAS

*Claudia Maribel Domínguez Miranda\**

*Diana Angélica Vigil Pablo\*\**

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

**Resumen:** En *Dietario voluble*, existe un conjunto de relaciones tanto culturales como sociales que, vinculadas con su proyecto de escritura, permiten una estructura narrativa mucho más compleja, de la cual sobresalen dos puntos medulares: la citación y el proceso de escritura. A partir del primero surge la pregunta ¿por qué Vila-Matas recurre a la cita literaria y no a otro recurso narrativo? En este artículo se afirmará que la intertextualidad marca la conciencia del autor sobre el momento histórico en el que está escribiendo. Por otra parte, el segundo funciona como el eje del texto, pues muestra un estilo personal instituido de diversas maneras en cada uno de los escritores, dependiendo de los referentes históricos, biográficos o literarios de los que se vea envuelto. En resumen, la intertextualidad en *Dietario voluble* evidencia un proyecto creativo, ya que contempla un campo intelectual a partir del cual se define un estilo de escritura.

PALABRAS CLAVE: CITA, LECTOR, INTERTEXTUALIDAD, CAMPO INTELECTUAL, PROYECTO CREADOR

RECEPCIÓN: FEBRERO DE 2013

ACEPTACIÓN: MARZO DE 2014

\* claudiamardm@gmail.com

\*\* anaidvp@gmail.com

Ser escritor es convertirse en otro.

Ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar a traducirte a ti mismo.

JUSTO NAVARRO

Las obras de Vila-Matas se caracterizan por dejar de lado los parámetros establecidos de la tradición, en especial aquella relacionada con el realismo social. En *Dietario voluble* (2008), se encuentra un conjunto de relaciones tanto culturales como sociales que, vinculadas con su proyecto de escritura, permiten una estructura narrativa mucho más compleja. En este artículo expondremos cómo la intertextualidad marca la conciencia del autor sobre el momento histórico en el que está escribiendo. Es decir, aseguramos que la intertextualidad en *Dietario voluble* evidencia un proyecto creativo, ya que contempla un campo intelectual a partir del cual se define un estilo de escritura.

Dicha estructura depende de la intertextualidad como estrategia configurante que muestra, por un lado, el contacto del autor con un mundo literario inabarcable y, por otro, una filiación con escritores que le preceden. Por ejemplo, al igual que en el *Quijote*, en *Dietario* se aprecian la erudición, el humor, la creatividad y la conciencia de ser leído, con lo cual se muestra en el fondo un proyecto creador, que, según Bourdieu, es “el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la *necesidad intrínseca* de la obra que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las *restricciones sociales* que orientan la obra desde fuera” (163). En el prólogo al *Quijote*, el amigo del autor, tomando en cuenta los usos literarios y el gusto del lector, le aconseja:

Lo primero en que reparáis de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de título, se puede remediar en que vos mismo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéades, ahijándolos al Preste Juan de las Indias o al emperador de Trapisonda, de quien yo sé que hay

noticia que fueron famosos poetas; y cuando no lo hayan sido y hubiere algunos pedantes y bachilleres que por detrás vedís, porque, ya que os averigüen la mentira, no os han de cortar la mano. (*Don Quijote...* I, 163)

El fragmento anterior resume la relación del lector con el escritor. Es decir, el autor tiene que colocar en la obra elementos que sean conocidos por su posible intérprete: géneros, lugares comunes, marcos circunstanciales, entre otros aspectos. Esto se aprecia porque tanto el escritor como el lector poseen un inconsciente cultural, el cual, de acuerdo con el concepto de *proyecto creador* de Bourdieu: “se define y se integra, en la medida, si se requiere, en que es contemporáneo de aquellos con quienes se comunica y a quienes se dirige con su obra, recurriendo implícitamente a todo un código que tiene en común con ellos” (177). Por más original e independiente que sea la propuesta, para ser asimilada necesita contar con referentes de códigos conocidos por el público.

En la época de Cervantes, quienes escuchaban o leían los relatos se dedicaban a gozar de la historia, no a investigar la veracidad de la información. En primer lugar, porque el héroe provocaba risa y sus aventuras se entendían como tales. En cambio, en la actualidad —sobre todo con obras como *Dietario voluble*—, el lector culto se da a la tarea de preguntar por la fidelidad con la que fueron consignadas las citas, pretensión que, en algunos casos, le impide seguir al autor en el viaje interno de ser otro, el cual comienza desde la primera frase o, de manera más gráfica, con el juego al que incita a partir de las imágenes que aparecen en la edición de *Dietario*. En la portada, el autor aparece de espaldas y, en la solapa del libro, usa gafas oscuras y gabardina. ¿Qué se cifra en dichas imágenes? En cierta forma, el escritor, tal como lo describe Ricardo Piglia, se asemeja a un criminal que va dejando pistas, y el crítico es parecido a “un detective que trata de descifrar un enigma aunque no hay enigma” (13). ¿No hay enigma? No, porque el texto está completo. Sí, porque siempre queremos saber cómo fue escrito y de cuántas formas se puede leer. De ahí que el proceso interpretativo requiera:

- 1) Entender un efecto de lectura independiente de la voluntad del escritor.
- 2) Mostrar la existencia de un proyecto creativo que indica qué es *Dietario*.

## EL EFECTO DE LECTURA

El género dietario —diario de un escritor— anunciado en el paratexto<sup>1</sup> provoca un tipo de recepción; sin embargo, el escritor niega que la verdadera función del libro sea revelar su proceso de escritura. En realidad, el libro corresponde a una etapa de ésta: “Hasta llegar al relato ‘Porque ella no lo pidió’ de mi libro *Exploradores del abismo*, mi obra se dividió en dos partes. En la primera, creo haber desplegado una intensa indagación sobre el sinsentido. Y en la segunda (en deliberada coincidencia con la tan metaliteraria segunda parte del *Quijote*) me dediqué a construir una automitografía” (Vila-Matas, “Levedad, ida y vuelta” s/p). A pesar de las advertencias del autor, el lector no puede evitar el deseo de descubrir al escritor por la serie de paralelismos que encuentra entre éste y el narrador del *Dietario*, pues comparten gustos, preocupaciones literarias, estrategias narrativas e inclusive su humor y su forma de hablar. De ahí que en muchas de sus entrevistas, insistan en cuestionarle a Vila-Matas acerca del grado en que el escritor se revela:

JUAN MANUEL OÑA: *Dietario Voluble* quizá sea una intención. ¿Has querido por el mero hecho de llamarse dietario —a pesar de que tenga la palabra voluble—, quizá mostrarte un poco más que en tus otros libros? ¿Lo has conseguido? ¿No lo has conseguido? En algún sitio he leído que deseabas mostrarte más de lo que te has mostrado.

ENRIQUE VILA-MATAS: No, no, no, no sé quién soy, ni tengo ni idea. Sólo sé que soy lo que está en los libros, que es prácticamente

---

<sup>1</sup> Un paratexto, según Helena Berinstáin, se trata de un “texto que es un campo de relaciones, un lugar privilegiado de la dimensión pragmática de la obra por su relación con el lector, ya que aporta señales accesorias que procuran un entorno al otro texto. Tales son, respecto de un libro sus epígrafes, títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, advertencias, prólogos, esquemas previos, proyectos, borradores, notas, epílogos, solapas, etc. En el paratexto tiene lugar (Según LEJEUNE, citado por GÉNETTE), un pacto genérico porque alude al género\* y compromete al autor\*.”

decir que no sé nada de mí. Únicamente lo que escribo. Ya es una tragedia como otra cualquiera pero mi interés por mostrarme es cero, ninguno. En realidad escribo y es una actividad diferente de mi vida. (Oña s/p)

Aunque el autor rehúye a que su libro sea vinculado a la autobiografía, las formas que adopta en *Dietario*: ensayo y diario, inevitablemente provocan que el lector relacione las obras con la vida del autor. De hecho, desde el momento en que Vila-Matas decidió construir una automitografía, él mismo es una especie de obra de arte, como de alguna manera lo fue Dalí. Pero, a diferencia del ilustre pintor, que enfatizaba su arte lanzándolo fuertemente hacia su exterior, Vila-Matas expone su proceso creativo jugando a ocultarse. Es fundamental no perder de vista la intención de juego porque alude a un principio de autoridad a través del cual el autor se irá *destruyendo* y *construyendo*.

Por ejemplo, Vila-Matas en una de sus conferencias comenta que, en una ocasión, acordó con Tabucci decir que de niños vivían en el mismo barrio. Aunque tal acontecimiento fuese imposible, los escritores lo crean porque están conscientes de su autoridad y desean recurrir a ese tipo de artificios para acercarse a sus seguidores. En otras palabras, a partir de la familiaridad y “del deseo de confesar lo personal”, simultáneamente Vila-Matas muestra y oculta un proceso. En suma, la forma del diario sugiere una relación de intimidad del autor consigo mismo en un momento de aislamiento; sin embargo, se da un desdoblamiento donde el Yo se divide en dos: primero, el del enunciado que responde al tiempo de la historia y, en segundo lugar, el de la enunciación que habla desde el presente y corresponde a un discurso.

El planteamiento anterior es el problema central con el que inicia el libro: escribir o ser escrito, “Dos posibilidades ante esto: 1) pongo un anuncio y busco a un escritor que esté dispuesto a contar lo que hice después de haber abandonado la escritura; 2) lo escribo yo mismo: me invento a un escritor contratado que sigue mis pasos después del abandono y escribe por mí un dietario, donde piadosamente simula que no he dejado la escritura” (Vila-Matas, *Dietario voluble* 12). En una primera lectura pareciera que el dilema termina rápidamente, Vila-Matas opta por escribir él mismo, pero en realidad, a partir

de una lectura más detenida, es posible percatarse que, al escribir, el autor está realizando las dos opciones, provocando así una relación intrínseca con la metatextualidad, elemento importante para la conformación del esquema narrativo de la obra.

Dentro de la narración se puede observar cómo desde su función enunciativa Vila-Matas selecciona y organiza la información. A su vez se escribe a sí mismo: hace un recuento de sus vivencias, viajes, reflexiones —que el lector identifica con lugares y personas reales—; de ahí que se olvida por un momento de respetar el pacto de ficción. De acuerdo con Lejeune, el reconocimiento de una intención ficcional “nos deja mucho más libres, estamos ‘desconectados’, no tiene sentido preguntarnos si es verdadero o no, nuestra atención no está ya focalizada en el autor, sino sobre el texto y la historia, de lo que podemos alimentar más libremente nuestro imaginario” (Alberca s/p). Lo que ocurre en este caso es que el lector sigue la línea de un efecto de realidad; por ejemplo, considera la cercanía de Vila-Matas con Sergio Pitol, sus lecturas de Kafka o su afición a viajar.

Por esa razón, la literatura autobiográfica también funciona a manera de metalepsis,<sup>2</sup> siempre que provoca un cruce entre la realidad ficcional y la extralingüística. Sin embargo, Vila-Matas no está de acuerdo en que se lea su obra como metaficticia. En su opinión, los estudios que lo clasifican así carecen de creatividad, usan un metalenguaje que no involucra el resto de los temas tratados por el autor. No obstante, como lo mencionamos previamente, la estructura de sus textos provoca dicho tipo de lecturas, por tanto, no es posible borrar del lector las tendencias previas que lo marcan (idea que será retomada líneas más adelante). Por ejemplo, si los lectores del *Quijote* no hubieran tenido consolidada una definición de libros de caballerías, la propuesta cervantina no les hubiera resultado tan graciosa, ya que muchas veces los lectores se apropian de los textos sin preocuparse por una forma idónea de lectura. En otras palabras, descifran el texto a partir de su contexto y sus recursos intelectuales.

---

<sup>2</sup> Véase Gérard Genette en *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Trad. Luciano Padilla. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Otro aspecto importante de la obra es la vertiente ensayística dentro del texto, la cual le permite al autor implícito escribir acerca de cualquier tema desde un punto de vista personal. Además es un género que, al parecer, después de Montaigne se convierte en universal. Su forma y contenido son plenamente flexibles, lo cual ha generado demasiada polémica. El elemento primordial es que el escritor organiza y emite la información a través de su estilo personal. El problema radicaría en que el estilo no se percibe de inmediato, como en Larra o en Lorca, debido a que el texto se resiste a un análisis estilístico de corte idealista, por tanto, no existe posibilidad alguna de establecer un vínculo entre los recursos expresivos del autor y su personalidad. En este sentido, cuando hablamos de estilo nos referimos a él desde un enfoque estructuralista, el cual permite analizar un modo de configurar un sistema textual y un efecto de lectura a partir de la interrelación de recursos intertextuales y metaliterarios.

A partir de lo anterior, podemos afirmar entonces, que este modo de crear remite a un problema teórico: ¿en qué grado el autor que expone múltiples voces presenta su voz y su punto de vista? Cuando Bajtín propone el concepto de *polifonía*, explica que el escritor organiza distintas voces y hace que sean emitidas a través del texto, cuyo resultado es prolífico en cuanto a perspectivas. Llama la atención que, en su momento, se haya puesto en duda la creatividad del escritor que recurría a técnicas no monológicas:

Nuestro punto de vista no afirma en absoluto una pasividad del autor que sólo hace montaje de los puntos de vista ajenos, de las verdades ajenas, rechazando totalmente su punto de vista, su propia verdad. No se trata de esto, sino de una interrelación absolutamente nueva y especial entre la verdad propia y la verdad ajena. El autor es profundamente activo, pero esta cualidad suya tiene un carácter dialógico. Una cosa es ser activo en relación con una cosa muerta, un material sin voz que puede ser moldeado y formado de cualquier manera, y otra cosa es ser activo con respecto a una *conciencia ajena viva y equitativa*. Es una actividad interrogante, provocadora, contestataria, complaciente, refutadora, etc., es decir, la actividad dialógica que no es menos activa que la actividad concluyente, cosificante, la que explica causalmente y mata, la que hace callar la voz

ajena, nunca la concluye por su cuenta, es decir, desde la otra conciencia, la suya. (Bajtín 325-326)

Es de esperarse que si se juzgaba esa técnica, también se cuestione la creatividad en el uso de la cita literaria. Entiéndase que el autor, en el caso concreto de Vila-Matas, actúa tanto monológica como polifónicamente, pues, aunque él solo construye un mensaje, logra apropiarse en su discurso de múltiples voces y puntos de vista. Existen personas que creen que citar es un ejercicio simple; sin duda, quien lo cree manifiesta una ignorancia profunda, en primer lugar, debido al desconocimiento de los referentes fundamentales para la Modernidad: Cervantes y Montaigne se adelantaron a Vila-Matas. Por otro lado, el uso de la cita y la metaficción fue ponderado y recuperado por la posmodernidad. Se vuelve parte de un tipo de escritura privilegiado por una época: “La intertextualidad postmodernista dentro del marco de una teoría postestructuralista quiere decir que aquí la intertextualidad no es meramente usada como un procedimiento entre otros, sino que es puesta en primer plano, exhibida, tematizada y teorizada como un principio constructivo central” (Pfister 13).

A partir de lo anterior, el autor afirma de manera abierta que la intertextualidad está en los orígenes de todo lo que escribe, pues su propuesta literaria está presente después de otros; jamás ha pretendido seguir la costumbre de algunos escritores españoles, en especial contemporáneos, que están en contra de la erudición y se inclinan por una escritura más local. “Plenamente de acuerdo con Savater cuando dice que los maniáticos anticitas están abocados a los destinos menos deseables para un escritor: el casticismo y la ocurrencia, es decir, las dos peores variantes del tópico” (Vila-Matas, *Dietario voluble* 164).

Enrique Vila-Matas no usa la cita literaria como una fórmula probada que le permite tener lectores. Su obra no se crea a partir de un público; al contrario, es formador de un público:

Inversamente, las obras escapan tanto más completamente a estos métodos, cuanto sus autores, rehusando ajustarse a las expectativas de los lectores reales, imponen las exigencias que la necesidad de la obra les

impone, sin hacer concesión alguna a la representación anticipada o comprobada, de la representación que los lectores se hacen o se harán de su obra. (Bourdieu 164)

Su texto se forma desde adentro, en otras palabras, mientras escribe un libro ya está pensando cómo será el siguiente. Por ejemplo, en su autobiografía que está en su página electrónica señala de manera detallada ese proceso. Se observa cómo mientras escribe *Suicidios ejemplares*, empieza a adquirir una idea de cómo estructurar *Bartleby y compañía*, pues ambos hablan de “historias de personas que se retiran de una actividad”. También afirma que cuando termina de escribir *Bartleby* tiene la necesidad de hacer todo lo contrario y escribe el *Mal de Montano*. El impulso de modificar continuamente la estructura de sus novelas proviene, por una parte, de la necesidad de escritura que le va planteando su obra; y, por otra, de su forma de concebir el campo intelectual:

[...] en el seno del campo intelectual como sistema estructurado, todos los individuos y todos los grupos sociales que están específicamente y duraderamente abocados a la manipulación de los bienes de cultura (para trasponer una fórmula weberiana) sostienen no sólo relaciones de competencia sino también relaciones de complementariedad funcional, de modo que cada uno de los agentes o de los sistemas de agentes que forman parte del campo intelectual debe una parte más o menos grande de sus características a la posición que ocupa en este sistema de posiciones y de oposiciones. (Bourdieu 175)

Es decir, Vila-Matas alude, de manera constante, a la importancia de la calidad de los libros. La conciencia que se deriva de ser creador de productos culturales siempre lo impulsa a perfeccionar su técnica, aspecto totalmente ligado al concepto de campo intelectual de Bourdieu, pues nótese cómo evita seguir un camino de éxito propuesto tan sólo por el mercado editorial:

Leo con pena el artículo de opinión de un colega que durante años, en vista de que no tenía la recepción crítica que esperaba, buscó y logró la

ayuda de grandes nombres de la literatura para que hablaran bien de sus libros. Al leerlo, me doy cuenta de que han pasado los años y, a pesar de las frases elogiosas que le dedicaran esos grandes hombres literarios, la obra de mi colega sigue siendo mala, de baja intensidad. De nada le ha servido la protección de los grandes nombres. Ahora él mismo puede ver que le habría resultado más rentable emplear su tiempo en escribir mejor que en coleccionar frases rimbombantes de algunos figurones. (Vila-Matas, *Dietario voluble* 61)

El autor no pretende escribir para recibir elogios de figuras consagradas o de cualquier grupo mercantil, no obstante la posición que ocupa dentro del canon y la conciencia de quienes integran el campo intelectual: escritores, editores, traductores, críticos, lo impulsa a describirlos dentro de sus obras. En pocas palabras, mientras que rehúye a ellos desde fuera, surgen de la composición de sus personajes.

En el documental “Café con Shandy” se aprecia claramente su necesidad de ir a contracorriente de los comentarios de la crítica. La razón es que ésta posee juicios que obedecen a una literatura consagrada que rechaza lo nuevo. La recepción de *Historia de la literatura portátil* ilustra el desprecio de la crítica española hacia una propuesta que *refrescaba* a la literatura nacional. En vez de intentar simpatizarles, Vila-Matas es fiel a su concepción literaria, a la cual vuelve única el humor y la intertextualidad, elementos que considera fundamentales en su obra por la originalidad que le dan:

VILLORO: Cuando estás leyendo ya estás escribiendo. Implícitamente estás desarmando y armando lo tuyo propio. [...]

Mucha gente piensa que eres un escritor cultísimo. Todo el día estás leyendo, tienes una biblioteca inmensa. Has leído en todos los idiomas. Tomas una cita casi del arameo y con eso haces una literatura de la literatura. Y yo creo que una de las claves de entender tu escritura es que te diviertes muchísimo con la lectura y yo creo que hay algo de juguete en los libros de lectura irrespetuosa, de lectura transgresora. Por ejemplo, tú eres un lector que

no tienes esta relación canónica o pomposa con la lectura, sino al revés. Yo creo que hay cierta relación de juguetería con ella.

VILA-MATAS: Sí, además yo creo que tengo tanta imaginación, que no resisto mucho leer un libro entero con mucha seriedad. Es decir, necesito escaparme de aquello para imaginarlo yo; o sea que es un poco que soy un falso erudito, lo vengo diciendo desde hace tiempo ya. Por ejemplo de una forma muy explícita en las entrevistas explicando que muchas citas son inventadas. Y que si las invento, *que eso también lo he inventado para dar una excusa*, es porque no me atrevo a decir eso. Entonces pienso que si digo que es de Shakespeare, funciona mejor. La gente la encuentra muy buena; entonces sí, como es de Shakespeare no me pasa nada a mí.  
[...] Para desmitificar la cita literaria y entender que es un juego.  
(Díaz Álvarez s/p)

En ese sentido, la intertextualidad es un proceso plenamente consciente de los materiales que selecciona y cómo los modifica. Sobre la base de esta idea, recuérdese la manera en que el amigo del autor en el prólogo al *Quijote* le recomienda que al ir metiendo las citas, su imitación sea tan perfecta que deshaga la autoridad: “Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo, que cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere. Y pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías” (*Don Quijote* I, 13). Imitar y deshacer significa incorporar lo ajeno en el nuevo contexto, saber darle un nuevo significado, así pues, asimilar las voces creando los efectos que pudieron provocar en su origen.

Tal como lo mencionamos anteriormente, las citas tienen un efecto de autoridad; no obstante, el hecho de ser emitidas por una voz produce un efecto específico en el lector; en particular, cobraría un sentido diferente escuchar la misma frase en la voz de la madre Teresa de Calcuta que en la del Marqués de Sade, la intención parecería distinta.

En el fondo, hay una intertextualidad estructural de un narrador que intenta ser un Shandy, que implícitamente sigue los consejos del amigo del autor del prólogo del *Quijote*. En consecuencia, es necesario preguntarse ¿por qué Vila-Matas recurre a la cita literaria y no a otro recurso narrativo? Hemos afirmado que siempre tiene presente el campo intelectual, de ahí podría pensarse que simplemente nuestro autor usa técnicas probadas por la literatura, lo cual sería bastante errado. En realidad, la intertextualidad marca su conciencia sobre el momento histórico en el que está escribiendo. También en la entrevista con Villoro, Vila-Matas argumenta que “uno a cierta edad ya no cree en los cuentos y en las historias que le explican” (Díaz Álvarez s/p). Esa declaración apunta a su escritura, al deseo de darle a su narrativa la forma y el tono del ensayo, que puede resultar más acorde con el lector actual. Además, igual que otros escritores, tiene un estilo: el suyo es la cita. La perfección de su técnica manifiesta su erudición, lo pone en discusión con otros lectores, lo inserta en el sistema literario, pues al sumarse a otras voces se vuelve universal.

Desde luego, ese proceso es ejecutado con discreción. Al modo de un fotógrafo, el autor elige la perspectiva, la nitidez, la dimensión y el sentido de la imagen. Es la necesidad del escritor de estar y no estar, de comunicarse a través del silencio y la ausencia. Por eso es preciso notar que una gran parte de los escritores a quienes menciona se distinguen porque logran un contacto con los otros a partir del silencio, el aislamiento, la indiferencia, productos de un mundo mercantilizado que desprecia todo aquello que destruye. De ahí que el discurso sea un punto medular para lograr dicho objetivo.

A pesar de ello, *Dietario* no permite que prevalezca una sola voz o un solo estado de ánimo, debido a que, de lo contrario, en vez de ser *voluble*, sería *pesimista* o *hermético*. A lo intertextual se contraponen estados de ánimo hipotéticos que rompen la solemnidad, por ejemplo, de comentarios en contra de políticos. Como dice Vila-Matas, su humor viene al final a comentar lo que acaba de decir y, ¿por qué no?, a desacralizar lo que algunos pudieran tomar como sentencias.

## EL PROYECTO CREATIVO: ¿QUÉ ES EL DIETARIO?

El punto medular de *Dietario voluble* está centrado en el proceso de la escritura y, como hemos afirmado, en aquel estilo personal instituido de diversas maneras en cada uno de los escritores, dependiendo, claro está, de los referentes históricos, biográficos o literarios en los que se vea envuelto. Lo anterior es posible gracias a ese *dirigirse a otro*, como afirma Kristeva, pues, es a partir de ese “dirigirse a otro que la narración se estructura” (10). La estructura de cada narración conlleva a cuestionarse el proceso creativo del escritor, sobre todo la crítica que lo relaciona con los textos escritos por sus contemporáneos. Por esas razones, en este apartado se continuará el análisis del papel del escritor como productor del discurso; a partir del concepto de proyecto creador de Bourdieu.

A lo largo de *Dietario* existe una constante discusión con la crítica. El narrador muestra una notable diferencia entre el entramado estructural de una obra literaria y los elementos que toman los críticos para disgregarla. Aspecto de suma importancia porque dentro del texto no se oculta el proceso de integración de cada uno de los elementos que lo conforman, más bien va describiendo el sistema que le permite crear un diálogo permanente con el lector. En otras palabras, Vila-Matas, al desdoblarse en un escritor “que sigue mis pasos después del abandono y escribe por mí un dietario, donde piadosamente simula que no he dejado la escritura” (*Dietario voluble* 12), logra tomar, hasta cierto punto, el papel del crítico y, en consecuencia, precisa de él para orientar al lector, más no para desenmarañar su obra:

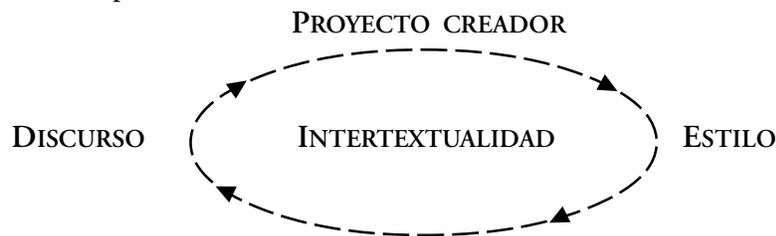
La crítica siempre es necesaria e importante, aunque también es verdad que está más llamada a orientar al público que a los autores. “Ningún autor serio cree en la crítica, a menos que ésta sea elogiosa para él o contraria a sus colegas”, decía Monterroso. Ironías aparte, si he de ser sincero, creo que la crítica se encuentra en el nivel más inferior de la literatura: como forma, casi siempre (hay brillantes excepciones, eso sí); y como

valor moral, de una manera incontestable, pues viene después de los grandes trazados estructurales y de las noches sin dormir, que exigen cuando menos cierto esfuerzo de convicción. (35)

Sin embargo, pareciera que el autor implícito hace a un lado otro tipo de discurso del crítico, el cual parte de la obra “como expresión prerreflexiva del proyecto creador; y aun del discurso teórico que el creador puede tener de su obra” (Bourdieu 166). En otras palabras, *Dietario voluble* puede ser analizado a partir del discurso del creador, siempre de manera objetiva, con la finalidad de identificar el sistema de interacciones que conforman dicho proyecto, a pesar de que pareciera estar ya expuesto.

Siguiendo la línea señalada anteriormente, el discurso insertado dentro de *Dietario voluble* consta de dos vertientes principales: la palabra directa y la palabra del otro. La primera, según Bajtín y recuperada por Kristeva, es la palabra que enuncia el autor, la cual permite la comprensión objetiva directa. Mientras que la segunda es una palabra ambivalente, resultado de la unión de dos sistemas de signos (9 y ss.).<sup>3</sup> La unificación de dichos sistemas dan como resultado el discurso intertextual en la obra aquí analizada. El elemento clave para esta unión es el estilo.<sup>4</sup>

Dentro del proyecto creador, el estilo es un punto medular, cuya base es la intertextualidad, una unidad capaz de mostrar el proceso de escritura del autor. Pareciera entonces un ciclo que avanza siempre sobre el mismo eje, pero que al mismo tiempo se cuestiona:



<sup>3</sup> La segunda categoría, la palabra objetual no será analizada en este artículo porque no corresponde en su totalidad al discurso utilizado en el texto de Vila-Matas.

<sup>4</sup> En este caso no nos referimos a un concepto de estilo en particular, ya que es claro que Vila-Matas también construye su propio concepto.

Por otra parte, el papel que juega el discurso está aunado al del lenguaje y, en consecuencia, al de la polifonía. La diferencia con el resto de las obras de sus contemporáneos es que las voces no son de personajes creados por el autor implícito, sino citas que pertenecen a otros textos, a ese diálogo creado entre la voz del narrador principal con el resto de los referentes. El elemento clave de esta interacción es que, a veces —y no se sabe cuándo— la referencia no es verídica, o sólo una parte lo es, lo cual no le quita originalidad, sino le brinda la posibilidad de jugar con el lector. Vila-Matas convierte la cita en parte de su obra, hasta el punto de difuminarla y hacerla suya.

Se observa entonces al escritor convirtiéndose en productor del discurso, tanto crítico como literario. A través de la metáfora de los laberintos interiores, e incluso con sus repetidas menciones a la estructura de una casa, presenta el proceso de unificación de su obra a través de un entramado intertextual. Así, el narrador en primera persona asegura que la luz interior le permite crear un universo novelesco, más no sus relaciones con el mundo exterior: “Desde aquel día, lo más interesante no suelo encontrarlo en el mundo exterior, sino en la luz interior, por ejemplo, del portal de mi propia casa de la infancia” (Vila-Matas, *Dietario voluble* 168). La limitación espacial (su estudio) le permite dar saltos temporales, hacer remembranzas y, por ende, establecer vínculos con su presente inmediato. De ahí su referencia a los jóvenes japoneses que se pasan encerrados años en su casa. La diferencia radicaría en que el escritor tiene frente a él un universo (el campo intelectual) que puede proyectar a su conveniencia dentro de su obra: “los interiores de mi cerebro se parecieran mínimamente a la laberíntica y audaz casa de la rue Saint-Guillaume de Paris” (148).

Retomando la idea de la luz interior, a lo largo del texto se pueden localizar ciertas menciones acerca de la casa de su infancia, de su vida en Barcelona, del tiempo que pasa totalmente solo, con el fin de analizar cómo observa la estructura de una casa. Pareciera que el narrador vincula dicha idea con la creación del universo que es su texto. La base de los entramados que lo integran se origina del inconsciente cultural y se aprecian a través de las referencias, es decir, se revela la relación entre el escritor implícito con el resto de las obras mencionadas:

[...] cuando escribo en casa, me acuerdo de los días en que era joven y en esa misma mesa de siempre comencé a escribir y para mí hacerlo era apartarme, detenerme, demorarme, retroceder, deshacer, resistirme precisamente a esa carrera mortal, a esa frenética velocidad general en la que después acabé viéndome involucrado. (Vila-Matas, *Dietario voluble* 45)

De esta manera, el autor implícito muestra cómo, en todo momento, está consciente de las unidades que conforman el campo intelectual, de ahí que la metáfora de la casa sirva para mostrar el verdadero sentido que tiene el proceso creativo dentro de la vida de un escritor: “la casa es el lugar central de nuestro mundo; es el lugar de la pasión más fuerte, en ocasiones devastadoras [...], el lugar de la pasión que nos cala sin miramientos” (274). La pasión más ensordecedora: la escritura.

Es oportuno dejar claro que cuando decidimos analizar la intertextualidad no pretendimos hacer un estudio exhaustivo de cada una de las citas mencionadas, pues, desde nuestro punto de vista, la intertextualidad responde a la totalidad de un proyecto creador. Consideramos que el cometido esencial de la intertextualidad como estrategia narrativa es cuestionar, a partir de ciertos referentes literarios, el proceso de la escritura y, en consecuencia, su propio estilo.

Retomando la idea del estilo, es importante hacer un pequeño paréntesis para establecer que el autor busca la autonomía de su obra, al crear una estructura narrativa que diferencie su texto del resto; en consecuencia crea un lector ideal, que resulta ser el álter ego del propio escritor: “la ambición de la autonomía aparece [...] como la tendencia específica del cuerpo intelectual” (Bourdieu 161). Aunque Vila-Matas no lo afirme rotundamente, al buscar la autonomía de su obra, busca, al mismo tiempo, un lector avezado,<sup>5</sup> puesto que un lector no instruido quizá no se interese en un libro que no cuenta con la estructura tradicional de la narrativa que conoce.

De esta manera, es posible observar cómo la obra lleva a un análisis también circular. Las partes no pueden ser separadas por medio de categorías narrativas,

---

<sup>5</sup> Véase “Paul Auster and Vilamatas...”.

pues cada una conforma la anterior y viceversa (véase nuevamente el esquema); pero el punto que no se debe perder es el proceso creativo, a saber, el campo creador y las relaciones que conlleva.

Como mencionamos, cuando el autor implícito decide ser otro, crea una distancia con su propia obra, pues, de acuerdo con Kristeva: “El sujeto del enunciado es, a la vez, representante del sujeto de la enunciación y representado como objeto del sujeto de la enunciación” (12). Es decir, forma parte de la historia eje, pero a su vez conforma el universo paralelo de la metatextualidad para crear una unidad textual y establecer un vínculo más cercano con el lector. Sin embargo, no cualquiera puede aspirar a dicha relación, pues la obra requiere de un lector avezado, capaz de seguir las pistas que va dejando dentro del discurso, las cuales no están relacionadas con el conocimiento absoluto de los referentes, sino con el objetivo que los va uniendo: el constante cuestionamiento acerca del proceso de la escritura.

Hemos observado cómo en casi todo este *Dietario* se menciona qué tan difícil es escribir una novela. Si bien, la primera frase puede resultar tan sencilla que es perfecta, esta no determina la totalidad del texto, más bien es la última frase de la obra la que funciona como cierre de la unidad (ciclo), gracias a un trabajo (estilo) capaz de unificar los opuestos. Dicho símil funciona como representación del quehacer literario:

Comenzar es muy fácil. Pero lo malo viene después, cuando hay que seguir dando la talla. Al principio, uno comienza, llega, busca la protección de un grupo generacional y se come al mundo. Lo difícil viene después, cuando hay que seguir comiéndose el mundo. Lo más difícil es mantenerse, y ya no digamos acabar. (Vila-Matas, *Dietario voluble* 115)

Por otro lado, pareciera que la literatura se presenta dentro del texto a manera de viaje interior: el viaje, a nuestro parecer, está presente como un *leitmotiv* en casi todas las obras de Vila-Matas, pero no sólo nos referimos al viaje exterior, sino también al interior, ya que este tipo de interacción le permite hacer una recapitulación espacio-temporal de su realidad, tanto inmediata como pasada, y, en consecuencia, reflexionar acerca de su proceso creativo. Asimismo,

obsérvese que dicha reminiscencia es otro vínculo cíclico con el resto de las unidades que conforman la estructura discursiva del universo narrativo.

Siguiendo la misma línea, el ser uno con los otros se encuentra relacionado con el tema del viaje interno. En primer lugar, dice parecerse a ciertos personajes con el fin de mostrar un poco de su Yo interior —el autor implícito, no el narrador—, pues debe tenerse en cuenta que, si bien se trata de un dietario —es decir, un diario—, no todo lo escrito en él es cierto. En segundo, ese colocarse en otra perspectiva permite que el lector lo observe desde un panorama externo (las obsesiones que atrapan al escritor) y no interno (el proceso de escritura):

Desde mi individualismo extremo, que trataré de atenuar mañana sin falta, observo ahora aterrado en la pantalla los movimientos de un joven triste que emprende un viaje a un lugar desconocido. Otro vuelve a casa. Se oye un blues lejano. Un tercer hikikomori llega a una ciudad sin nombre. Un soltero escribe cartas desde ningún sitio, desde el espacio blanco abierto en su mente. Un quinto joven emprende un viaje en busca de aquel primer solitario, que ya hace tiempo que se perdió. Un sexto hikikomori va vagando por el espacio infinito de la pantalla. Y me digo que haré muy bien mañana pisando la calle, viendo las nubes y los árboles y tocando todas las cosas que hay por ahí, aunque sepa que están aquí mismo, en la ventana obsesiva y fantasmal de mi pantalla siempre, siempre iluminada. (Vila-Matas, *Dietario voluble* 120)

La presencia de los *hikikomori* no sólo remite al lector a un tipo de personaje solitario. Se debe ir siempre más allá de lo evidente. La presencia de las seis figuras es la representación del autor implícito. Pareciera que éste se muestra desde diferentes aristas, como si el lector se colocara en diversos puntos dentro de la habitación para observar ese viaje literario donde el autor implícito es uno y a su vez se transforma en otros, cuyo punto de retorno será siempre la pantalla iluminada, es decir, la escritura como relación con el otro a pesar de su alejamiento:

La relación que el creador mantiene con su creación es siempre ambigua y a veces contradictoria, en la medida en que la obra intelectual, como objeto simbólico destinado a comunicarse, como mensaje que puede recibirse o rehusarse, reconocerse o ignorarse, y con él al autor del mensaje, obtiene no solamente su valor [...], sino también su significación y su verdad de los que la reciben tanto como del que produce. (Bourdieu 164)

En resumen, la comunicación con el lector se da a través de los referentes que se hacen de otro, en este caso, a otros. El distanciamiento de la obra, por medio de un tercero, permite que la relación entre el lector y el mensaje sea directa. El único riesgo que podría implicar es que quede vulnerable ante el receptor, pero en el *Dietario voluble* esto no es posible, ya que desde un inicio está asentado el sistema de comunicación:

escritor → obra → lector

De esta manera, es posible afirmar que existe una metatextualidad en el *Dietario voluble*, uniéndose así al eje que mueve el universo del texto (la intertextualidad). A pesar de que Vila-Matas menciona que las reflexiones introducidas en su obra son de mucha más relevancia —pues trata temas frecuentes en la literatura universal como la soledad, la escritura, la muerte, el miedo al fracaso y la necesidad del éxito—, el lector no realiza una separación entre la vida y la literatura porque aparecen siempre de manera simultánea; véase cómo se desarrolla la idea anterior en la siguiente cita:

Me fascina el frío. He llegado a veces a pensar que el frío dice la verdad sobre la esencia de la vida. Detesto el verano, el sudor de las suegras despatarradas por las arenas del circo de las playas, los arroces al sol, los pañuelos para el sudor. Me parece que el frío es muy elegante y se ríe de una manera infinitamente seria. [...] Safeer y Jeggy, seguramente sin saberlo tienen mundos paralelos, son escritoras que se olvidan del latoso toque femenino e incorporan dureza, crueldad y sobriedad a sus gélidas

pero conmovedoras y terribles historias desesperadamente inteligentes, frágiles y curiosamente vigorosas. (*Dietario voluble* 75)

El narrador comienza hablando del clima, de que invitó a Fleur a comer a un sitio que seguramente cerraron porque era demasiado glacial y concluye comentando sobre el estilo de Fleur. De aquí que siempre fusione la literatura con la vida; por ello en su autobiografía presenta a los escritores de *Bartleby y compañía* no sólo como escritores que han dejado de escribir, sino como personas que han dejado de vivir. Esto se debe en parte a que la escritura y la personalidad se van modificando al mismo tiempo.

Considerando lo anterior, elige el ensayo no sólo para discurrir sobre temas variados con la libertad absoluta, también porque desea ensayar distintas formas de ser que le aportan diferentes modos de escribir y de dejar de hacerlo. Su necesidad de ser a través de otros, es la misma literatura: “La literatura no es un oficio, es una enfermedad; uno no escribe para ganar dinero o caer bien a la gente, sino porque intenta curarse, porque está infectado, porque lo ha ganado la tristeza” (Vila-Matas, *Dietario voluble* 77).

En *Bartleby el escribiente*, de Melville, el *mal* del personaje era que primero escribía todo el tiempo, era el mejor de los trabajadores, pero poco tiempo después recurrió a la frase: “preferiría no hacerlo”. El *mal* del escritor del *Dietario* es enmascararse en los textos de otros. Contradecirse frecuentemente con el único fin de construir y destruir; en otras palabras, renovarse a cada momento. Esa necesidad de transformación proviene de una creencia que consiste en pensar que el hombre no comprende una imagen única y definitiva. Las circunstancias, los tiempos, la presencia de otros y sus sentimientos provocan que se multiplique, que presente diversas imágenes de sí mismo. La contradicción principal del dietario corresponde y resume la intención del texto: contemplar la literatura, saber asimilar la voz de otros y persistir en ser profundamente original frente a un campo intelectual, donde también está presente el aspecto de las identidades del resto de la escritura.

## CONCLUSIÓN

La intertextualidad en el *Dietario voluble* evidencia un proyecto creativo porque contempla un campo intelectual a partir del cual se define un estilo de escritura. De modo que puede entenderse que el proyecto responde a un eje externo: la crítica, los lectores, los críticos, los editores. No los retoma con el fin de satisfacer sus expectativas, sino porque son parte de una misma época y dentro de la evolución literaria requieren formas conocidas y propuestas originales. En una capa interna, la intertextualidad muestra a un personaje escritor preocupado incesantemente por definir un estilo, el cual le exige indagar en su soledad, producir desde la soledad y la comunicación interna, pero también salir a ver el mundo e interpretar el entorno y adueñarse de él. De ahí que la relación entre vida y proyecto creador vayan siempre de la mano.

Retomando el epígrafe de este artículo, vinculado con el resto de la investigación, puede concluirse que la intertextualidad forma parte de la vida misma del escritor, por tanto, son aquellos referentes los que le permiten conformar su propio estilo. El verdadero motivo que une a Vila-Matas con otros escritores como él (Sergio Pitó, Roberto Bolaño, entre otros), es que parten de la vida misma para crear, pero al hacerlo van perdiendo un poco de sí, aquello que se quedará entre las páginas de su obra:

Si vas a intentarlo, que sea a fondo. Si no, mejor que ni empieces. Puede que pierdas familia, mujer, amistad, trabajos y hasta la cabeza. Puede que no comas en días, puede que te congeles en un banco de la calle. No importa. Es una prueba de resistencia para saber que puedes hacerlo. Y lo harás. A pesar del rechazo y de la incertidumbre, será mejor que cualquier cosa que hayas imaginado. Te sentirás a solas con los dioses, y las noches arderán en llamas. Cabalgarás la vida hasta la risa perfecta. Es la única batalla que cuenta. (Vila-Matas, *Dietario voluble* 247)

En síntesis, creemos que Enrique Vila-Matas siempre intenta renovarse llevando hasta las últimas consecuencias los riesgos que la literatura le impone y esto implica desafiar y asimilar, al mismo tiempo, un sistema literario.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel. "Entrevista a Philippe Lejeune." *Cuadernos Hispanoamericanos* 649-650 (julio-agosto de 2004). <[http://autoficcion.es/?page\\_id=47](http://autoficcion.es/?page_id=47)>. Fecha de consulta: septiembre de 2010.
- Bajtín, Mijáil. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 2009.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2004.
- Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador." *Textos de teorías y crítica literarias. (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Selección y apuntes introductorios de Nara Araújo y Teresa Delgado. México: Barcelona, Universidad Autónoma Metropolitana/Anthropos, 2010. 155-183.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, México: Alfaguara, 2006.
- Díaz Álvarez, Enrique. "Juan Villoro y Enrique Vila-Matas." TV UNAM. <[www.youtube.com/watch?v=qjmd1tI1dCg](http://www.youtube.com/watch?v=qjmd1tI1dCg)>. Fecha de consulta: mayo de 2012.
- Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela." *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas, 1997. 15-24.
- Oña, Juan Manuel. "Entrevista a Enrique Vila-Matas." <[www.youtube.com/watch?v=cCdF65YhgIU](http://www.youtube.com/watch?v=cCdF65YhgIU)>. Fecha de consulta: mayo de 2012.
- "Paul Auster and Vilamatas in conversation." Pen World Voices Festival. <<http://www.youtube.com/watch?v=bUYGybstrvo>>. Fecha de consulta: junio de 2012.
- Pfister, Manfred. "¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?" *Criterios. Estudios de Teoría Literaria, Estética y Culturología* 29 (1991): 3-22.
- Piglia, Ricardo. "La lectura de ficción." *Crítica y ficción*. Santa Fe: Cuaderno de extensión universitaria, 1986. 13.

La intertextualidad como eje del proyecto creador...

Vila-Matas, Enrique. "Levedad, ida y vuelta." Conferencia en la Biblioteca Nacional de Madrid, 26 de abril de 2012. <<http://www.enriquevilamatas.com/textos/textcontinuacombate.html>>. Fecha de consulta: mayo de 2012.  
Vila-Matas, Enrique. *Dietario voluble*. Barcelona: Anagrama, 2008.

D. R. © Claudia Maribel Domínguez Miranda, México, D. F., julio-diciembre, 2014.

D. R. © Diana Angélica Vigil Pablo, México, D. F., julio-diciembre, 2014.