

# LA LITERATURA COMO PERFORMANCE: EL *ESCRIVIVIR* DE ENRIQUE VILA-MATAS

Jolanta Rękawek

EL HECHO DE QUE ENRIQUE VILA-MATAS SE PROPUSIERA MATAR AL LECTOR en una de sus primeras novelas, *La asesina ilustrada* (1977), puede ser el indicio no solamente de la travesura de un principiante, sino de una característica que Claudio Magris define como ser «hombre de frontera». Cada escritor, por muy comedido que sea, tiende a transgredir fronteras para demarcarlas a su manera, abole sentidos para instaurar nuevos puntos de orientación, ultrapasa y enlaza a la vez territorios contiguos. Vila-Matas confunde deliberadamente la ficción con la vida y al hacerlo crea una nueva situación en el espacio literario permitiendo que la escritura sea llevada a cabo como una performance, una acción-combate de cuerpo a cuerpo en un «aquí y ahora».

La transgresión de fronteras entre las artes tiene su origen en el pensamiento moderno, inaugurado por Nietzsche, que, como apunta Oscar Cornago en su ensayo *En torno al conocimiento escénico*, ha reformulado las interrogaciones y actitudes del hombre induciéndole a asimilar y teatralizar un estado nuevo: el de «estar pensándose». Y precisamente esta idea nos sirve como punto de partida para reflexionar sobre la tendencia hacia la performatividad de la escritura de Enrique Vila-Matas que indaga sobre el sentido de la vida y apunta nuevas perspectivas para el arte de la novela. Podríamos decir que, con recursos no convencionales que explora dentro del ámbito de la literatura, Vila-Matas se pone en escena como un «cuerpo que escribe, que está escribiéndose» a la vez que invita al lector a embarcarse en una aventura nueva en la que le toca reformular su relación con el autor.

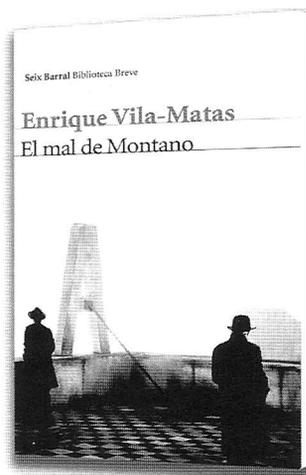
Entre varias interpretaciones de la palabra *performance*, vale la pena destacar la perspectiva de Richard Schechner, que la define como cualquier comportamiento comunicativo basado en la interactividad que se consuma en un efímero espacio intermedio, es decir entre acción, interacción y relación. Es común en la performance lo que Erika Fischer-Lichte define en su *Estética de lo performativo* como el «bucle de retroalimentación autopoietico» que se genera a través de un proceso en que los resultados de las acciones confluyen con el

espacio y el tiempo creando un sentido más allá de los signos, significados y lenguaje. El sentido del acontecimiento radica precisamente en su esencia del acontecer, de estar pasando, debido a las múltiples relaciones entre los elementos en cuestión, establecidas en el tiempo presente de manera a veces imprevista y siempre distinta. El orden de la experiencia prima sobre otros códigos de comunicación que no logran aprehender el carácter del acontecimiento cuya forma se constituye y se desvanece al mismo tiempo. El aspecto especialmente interesante, señalado por Cornago y que se puede considerar como performativo, es poder vincular el sentido de una obra a «ese momento de pérdida, de inestabilidad y de quiebra».

## La escritura que «está aconteciendo»

Lo que nos hace pensar en la estrecha relación entre la performance y la narrativa de Enrique Vila-Matas son al principio sus dos aspectos fundamentales: su carácter interactivo y su inmersión en el tiempo presente. En este sentido cabe mencionar la admiración que Vila-Matas ha expresado en varias ocasiones por el escritor polaco Witold Gombrowicz (1904-1969), un transgresor declarado de los códigos literarios y de comportamiento convencionales. Vila-Matas quedó especialmente impactado por el diario de Gombrowicz que elogia, por ejemplo, en *El mal de Montano*: «Comprendió a tiempo que en el diario debía él presentarse *en acción*, en su intención de imponerse al lector de una determinada manera, en su voluntad de crearse a la vista y conocimiento de todos». La idea gombrowicziana de instaurarse con su cuerpo literario delante del lector, en un acto similar al de un *performer*, fue especialmente útil para un escritor que ha confesado en una entrevista para la *Revista de la Universidad de México* no tener nada sobre qué escribir al principio de su carrera. «Ha condicionado mucho toda mi escritura esa sensación de que no pasaba nada ni iba a pasar nunca nada en lo que yo iba a vivir y al final lo que me ha ocurrido es lo que he escrito». Convencido de que el canon novelesco era inmejorable, Vila-Matas reco-

noció en Jorge Luis Borges la figura de su antecesor y optó por un camino nuevo. Ha buscado elementos para trazar una vía alternativa a la novela convencional y ha logrado construir una robusta carrera del «narrador de frontera» cuestionando lo que podría parecer imprescindible para la narrativa, como por ejemplo un tema fijo o el perfil demarcado de los personajes como el punto de partida para concebirla. Así lo explica en *Dietario voluble*: «Uno no empieza por tener algo de lo que escribir y entonces escribe sobre ello. Es el proceso de escribir propiamente dicho el que permite al autor descubrir lo que quiere decir». De manera que el autor se embarca en una obra que se pone en marcha a medida que él va avanzando en ella concentrado en el acto de la creación. Su lenguaje se vuelve a veces abiertamente confuso, propio de alguien que está en busca de su obra y de sí mismo, como podemos observar en el siguiente trecho de *Doctor Pasavento*: «Una breve caminata por París. Me fui a Lutetia a pensar lo que en un primer momento había pensado que pensaría en el Suède, es decir, me fui a pensar o, mejor dicho, a preguntarme dónde, por Dios, estaba el lugar ideal para apartarme, de una vez por todas, del mundanal ruido». Es como si el lenguaje no tuviera el tratamiento previo sino que se hiciera a la vista del lector, como ocurre en la performance, cuyo carácter parece familiar a Vila-Matas, que sitúa a varios de sus personajes, como por ejemplo Pasavento (*Doctor Pasavento*), Rosario Gironde (*El mal de Montano*), Vilnius (*Aire de Dylan*), Cyrano (*Extraña forma de vida*), el propio escritor (*Kassel no invita a la lógica*), en una situación performativa de por sí, que es dando una conferencia. Prácticamente todos ellos articulan su discurso (o piensan hacerlo) sobre la marcha; es un pensamiento cometido en el acto como podemos observar en este pasaje de *Doctor Pasavento*: «Una especie de triple salto sin red, una manera de demostrar en directo como espontáneamente trabaja la imaginación creadora, como azarosamente se va construyendo una historia». A su vez, el protagonista de *El mal de Montano*, Rosario Gironde, remite al cuerpo vulnerable de un *performer* cuando, delante del público que ha asistido a su conferencia, se declara «[...] débil y aparentemente con el control perdido de mis pensamientos, aunque ni mucho menos con todo control perdido, lo suficiente sólo para lograr que presencien en tiempo real y en directo la construcción en público del diario personal de un escritor que tiene hambre y que se complace en dictar su conferencia al borde del abismo, jugarse la vida a la vista de todos [...]». La performatividad del acto de Gironde no radica solamente en movilizar su cuerpo a la vista de los otros, sino también —y



esto es sumamente interesante— de observarse a sí mismo como si fuera el «otro». Gironde confiesa que la conferencia que iba a improvisar era «una manera de demostrarme a mí mismo que era capaz de correr este tipo de riesgos ante el público». Curiosamente este acto performativo de observarse a sí mismo no consiste en descifrar la identidad personal, sino en observarse a sí mismo en plena transformación: «Al igual que otros diaristas no escribo para saber quién soy, sino para saber en qué me estoy transformando; cuál es la dirección imprevisible —desaparecer sería la ideal, aunque tal vez no— en la que está arrastrándome la catástrofe. No es pues la revelación de alguna verdad lo que mi diario anda buscando, sino la descripción cruda, clínica, de una mutación». Este estado de «un puro manifestarse en el ahora», tal como lo comenta el mismo escritor en *Dietario voluble*, remite al cuerpo del *performer* que «va ocurriendo» mientras avanza en su acción.

La vulnerabilidad y el riesgo, dos elementos típicos del acto

performativo en que un cuerpo se expone a la vista del otro, no se restringen en la obra de Vila-Matas al carácter de una situación ficcional de una conferencia, sino que se extienden a la idea de la literatura que el escritor asume: una literatura inmersa en el tiempo presente, arriesgada, que es capaz de huir del control de su autor. Es lo que le pasa al escritor extraviado en *Doctor Pasavento*, que intuye conexiones subterráneas en una de las calles de París que empiezan a interferir en su vida: «Comencé a sospechar que el propio relato, libre ya de su autor, había tomado el relevo de mi escritura y continuaba por su cuenta, a su aire, solo [...]».

Y más adelante: «Allí seguí comprando los periódicos y viendo cada día como continuaba mi cuento por su cuenta». Esta inesperada autonomía del relato sería posible gracias a la perspectiva de la escritura que sería afectada por la confluencia de elementos como la acción, los personajes, el tiempo y el espacio compartido con el lector, creando posibilidades imprevistas de sí misma, como parece ser el caso de *Doctor Pasavento*, donde el protagonista no emerge como una materia que se va consolidando, sino que se configura como una forma voluble que abdica de su yo constantemente.

La misma inestabilidad afecta a la acción que se desplaza inesperadamente en *Doctor Pasavento* o en *El mal de Montano* siguiendo un mecanismo en el que dislocar la acción implica la creación de un nuevo núcleo narrativo, germinado por el anterior, que se desenvuelve para dar a luz un núcleo nuevo y así *ad infinitum*. El escritor se despacha a gusto practicando esta original «partenogénesis de la acción» e incluso es capaz de atentar contra el curso del tiempo de la narra-

tiva, que puede ser vulnerado de una manera inesperada, como ocurre en el siguiente trecho de *Doctor Pasavento*: «A la mañana siguiente, tomé el AVE en Atocha y me planté en poco tiempo en Sevilla, donde traté de averiguar qué sentía uno al llegar con la máxima puntualidad, pero con un año exacto de retraso, a una cita en la Cartuja de Sevilla».

Vila-Matas no se contenta en su tendencia performativa de vulnerar el equilibrio de la acción, el curso del tiempo y la solidez de las figuras centrales, sino que va más allá y desintegra la perspectiva del narrador, que deja de tener la autoridad máxima en lo que se refiere al relato: se muestra confuso, incoherente y hasta embaucador. En *Extraña forma de vida* el narrador olvida dar una información importante al lector: que su amante es la hermana de su mujer; lo hace tan sólo en la página 43 y se justifica diciendo que las dos mujeres son tan diferentes que resulta difícil acordarse de que tengan un parentesco. Los principales elementos de la narrativa se ven afectados por «los golpes de timón» del escritor y esta sensación de inestabilidad, de quiebra, apuntada por Cornago nos hace pensar en la obra de Vila-Matas como una literatura en performance, una literatura que «está aconteciendo».

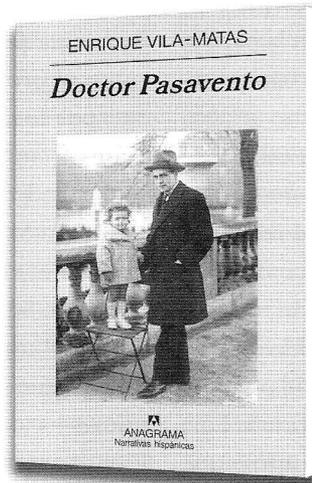
### El lector copartícipe

La idea de la literatura como acontecimiento implica una nueva presencia del lector o tal vez la presencia de un lector nuevo, dispuesto a acarrear con las consecuencias de esta especie de acto performativo. A este tipo de lector le cautiva el hecho de que el protagonista de *El mal de Montano* reconozca delante del público haber interrumpido su novela para después continuarla dependiendo de lo que ocurra en la conferencia. «Ustedes, por lo tanto, son personajes de mi diario novelado y deben permanecer atentos y bien despiertos a todo lo que pasa y hacen, pues en cualquier momento puede repercutir en sus vidas». Rosario Girondo convierte al público en copartícipe de la «escritura como acontecimiento» obedeciendo al recurso con el que Vila-Matas intenta envolver al lector, que es una «atmósfera específica», típica del acto performativo y descrita por Fischer-Lichte como «[...] algo que no es equiparable a lo que el perceptor pueda ver u oír, algo que, sin embargo, experimenta físicamente al verlo y oírlo, algo que se derrama en el espacio performativo *entre* la cosa y el sujeto que la percibe». Girondo parece captar esta particular atmósfera cuando experimenta su transformación a la vista del público y se siente como «[...] un vagabundo de fondo, al que veo alejarse, dominado por su inquietud o, mejor dicho, por una inquietud que no tiene por qué ser necesariamente suya, pero de la cual participa de

cierto modo. Quién sabe, señoras y señores, distinguido público húngaro, tal vez es mi propia inquietud la que le invade». De modo que la literatura, como la performance, puede implicar para el lector compartir un nuevo espacio con el autor, puede afectar a su vida, transformarla y acabar incorporándolo como un factor articulador del sentido.

### El *escribivir*

A pesar de este nuevo espacio abierto para el lector hay que andar con cuidado porque Vila-Matas escribe para vengarse. Hizo esta confesión en el Festival Internacional del Libro de Buenos Aires en 2014 cuando, al hablar de la tensión entre la literatura y la vida, se valió del término *l'esprit d'escalier* (empréstado de Paul Valéry), que refleja una situación en la que ante una reacción adversa alguien no es capaz de dar una réplica al instante y al retirarse «bajando la escalera» formula una respuesta tardía como una especie de venganza feroz.



De modo que escribir es dedicarse a dar respuestas ingeniosas a las afrentas de la existencia, bajar escaleras vengándose, poner en la literatura lo que tenías que haber puesto en la vida. Escribir: intentar modificar mi vida, siempre bajando la escalera, siempre descendiendo, jamás urdiendo la venganza allá arriba, nunca en la vida, siempre allá abajo, maquinándola por escrito.

En su escritura, «hermana de sangre de la venganza» (ídem), Enrique Vila-Matas asume su condición moral de guerrero y se entrega a la tarea de camuflar las pistas de la realidad y también las de la ficción, confundirlas, extraviarlas. Es lo que ocurre en el cuento *Porque ella no me lo pidió*, en el cual el autor se retracta constantemente de lo narrado manipulando un relato incontrolable, que se reproduce inesperadamente y se autoanula, que va desprendiéndose de sí mismo para detonar cualquier certeza a su respecto. Como lectores no tenemos ninguna posibilidad de deliberar lo que es ficcional y lo que es real. Las dos instancias se alimentan, se traicionan, se seducen, en una especie de juego carnal de amor, de odio, de venganza... Y este tipo de literatura fronteriza entre la ficción y la realidad tal vez es la única capaz de formular una respuesta a la altura de la vida en un mundo desmembrado e incomprensible. «Escribir es pactar con el sinsentido del mundo», confiesa Vila-Matas en *Extrañas notas del laboratorio* y así deja clara su opción por *escribivir*; es decir vivir en la escritura. El escritor entiende la literatura como su espacio vital en el sentido gombrowicziano, se configura a sí mismo

en el acto de creación literaria consumada como un acto performativo, cuyo carácter no es necesariamente verídico y, no obstante, es absolutamente verdadero en el sentido de dar a luz un pensamiento, dar vida a una respuesta a la vida. Y este acto de autocreación y pervivencia en la literatura afecta al público, que es inducido a crearse a sí mismo como lector: un lector confuso, un lector que duda, un lector desamparado pues no tiene en qué confiar.

### Verdad *versus* veracidad

Los hechos narrados por Enrique Vila-Matas pueden ser verdaderos y al mismo tiempo no corresponder a la verdad. O al revés. O pueden ser verídicos y también verdaderos. No lo sabremos nunca. Nos puede servir de ejemplo un episodio relacionado con su libro *Kassel no invita a la lógica*, donde el escritor es invitado a sentarse durante un mes a la vista del público en un restaurante chino. Un día el protagonista sube al autobús para cumplir con el compromiso diario del que abomina y, poseído por una extraña inercia, no baja en la parada habitual. Acaba dando vueltas con el transporte urbano divagando sobre el afán de buscar lo «nuevo» en el arte: «Hablo de ese desvelo continuo por buscar lo nuevo, o por creer que quizás pueda existir lo nuevo, o por encontrar eso nuevo que siempre estuvo allí». El contraste entre la magistral reflexión desarrollada en varias páginas y lo absurdo de ir dando vueltas en un autobús constituye, a nuestro modo de ver, uno de los momentos más sublimes del relato y así se lo hicimos saber al autor cuando tuvimos la oportunidad de hablar con él durante la presentación del libro en 2014 en la librería Laie de Barcelona. Para nuestro asombro, Vila-Matas confesó que era algo que había ocurrido de verdad y aquellas palabras nos sonaron, debemos decirlo con todo respeto, un tanto inoportunas... precisamente porque pusieron en evidencia la tensión entre la veracidad y la verdad, en la que se hace firme su apuesta por la formación de un lector nuevo. Un lector que sepa convivir con su narrativa como un espectador, percibir su dimensión teatral, contribuyendo a concebir la literatura como un espacio «fundamentalmente teatral», según lo entiende Oscar Cornago, «en el sentido en que lo presentaba Nietzsche, no como marca de lo falso, sino como la necesidad de la verdad y por tanto de acontecimiento (de esa verdad) [...]». De modo que no es relevante la dosis de realidad que conlleva la escritura de Vila-Matas concebida como un pensamiento que se formula, acontece a cada instante y, justamente, este aspecto efímero que lo vulnera le permite instituirse como una verdad por encima de la realidad. El propósito de la literatura, tal como la entiende Vila-Matas, no es ser verídica o ficcional, sino alcanzar la verdad, según él mismo confiesa en *Dietario voluble*. Y quizás nos quedamos tan perplejos en

el mencionado episodio de la librería Laie porque es como si al corroborar la veracidad de los hechos el escritor hubiera faltado a la verdad.

### «Corpus verbal» en performance

Para que la verdad se revele en la escritura como acontecimiento Vila-Matas se vale de un recurso interesante, que es su particular relación con la palabra escrita, que podríamos definir como una perspectiva performativa. La palabra recobra, para él, las características de un cuerpo en performance que actúa movilizándolo a la vista del propio escritor y del lector, con sus adornos, gestos, capacidad cinética, restaurando conexiones antiguas y formulando nuevas a la vez. Con la narrativa de Raymond Roussel como antecedente, construida en función de las combinaciones fonéticas de palabras, Vila-Matas pone en acción palabras recombinadas, reactualizadas, creando un «corpus verbal» en performance. El autor activa la palabra escrita, la hace actuar como si la literatura fuera una performance y este proceso él mismo lo describe como el proceso de «palabrear»: «Las palabras son para mí cuerpos tocables, sirenas visibles, sensualidades incorporadas», dice en *Una vida absolutamente maravillosa*.

La tendencia hacia la performatividad de la narrativa de Enrique Vila-Matas tiene su origen en una particular perspectiva del escritor en la que él mismo se percibe, antes que nada, como un lector. Su escritura es una acción interactiva entre él como autor y él como lector. «En realidad, escribir es enterarte de la historia que quieres contar, pues al tiempo que escribes eres el primer lector de tu libro» (*Una vida absolutamente maravillosa*). Este es el acto fundacional de su literatura, en la que el autor procede como un *performer*: se moviliza como escritor para llevar a cabo una acción «aquí y ahora» delante de sí mismo. Una literatura hecha él, que afecta la vida del lector. Y en este sentido debo confesar que veo con asombro cómo mi discurso se ha contaminado con su particular práctica de «palabrear». Uso expresiones que considero mías y después descubro que él ya las había escrito: por ejemplo, estaba tan orgullosa de mi imagen de alguien que «se desliza hacia la duda» y acabo de descubrir en uno de sus libros que alguien «se desliza hacia el silencio». Quiero decir que siento los efectos en mi propio cuerpo de la performance del escritor: me veo transformada por su obra hasta el punto de no saber si al escribir soy yo, Jolanta Rękawek, o soy una de las posibilidades infinitas de Enrique Vila-Matas. ●

Jolanta Rękawek se graduó en Filología Hispánica en la Universidad de Varsovia. En los años noventa vivió en Barcelona, donde ejerció como periodista. A partir de 1997 es profesora del Departamento de Letras y Artes en la Universidade Estadual de Feira de Santana (Brasil), donde coordina el Núcleo de Estudos da Espetacularidade.