

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 61 (2014)

Heft: 3: Fascículo español. Escenarios urbanos : en torno a la ciudad del siglo XXI

Artikel: La irritación como respuesta hermenéutica ante la obra literaria de Enrique Vila-Matas

Autor: Canales, Júlia González de

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-658180>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La irritación como respuesta hermenéutica ante la obra literaria de Enrique Vila-Matas

La obra del escritor barcelonés Enrique Vila-Matas ocupa un lugar, ya casi inamovible, en los Departamentos de Hispánicas en Universidades de todo el mundo. En ellas, investigadores, críticos y académicos han realizado un exhaustivo análisis textual de los libros del escritor. Ante los trabajos resultantes¹, este artículo se enfrenta al reto de ofrecer un estudio que se diferencie de las publicaciones existentes, adoptando una nueva perspectiva de observación. Por ello, hunde sus raíces en la recepción literaria y toma los postulados de la Escuela de Constanza para analizar los elementos implicados en el proceso hermenéutico. Partiendo de las estrategias textuales utilizadas por el autor, y combinándolas con las características biográficas, históricas, sociológicas y psicológicas de cada lector, se estudian los rasgos que determinan los pactos de lectura y los horizontes de expectativas del público receptor. En este contexto, y tomando como punto de partida los postulados de la estética de la recepción, la irritación y/o el placer resultan tanto atributos textuales constitutivos de la obra del autor como de la tarea interpretativa del lector.

Los fundadores de dicha teoría literaria, Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, desarrollaron, basándose en dos enfoques de investigación, el estudio de la interacción entre la obra y el receptor, así como el análisis de su experiencia de lectura. Mientras Jauss favorecía el estudio de la figura del lector histórico y su función tanto reproductora como formadora de la realidad (atendiendo al horizonte de expectativas inherente al público de cada época y a su clase social), Iser enfocaba su interés en la figura del

¹ Véanse las tesis doctorales inéditas de Cristina Oñoro Otero (2007) sobre el postmodernismo de la obra del autor y la de Gonzalo Martín de Marcos (2009) acerca de la expresión del viaje y la fuga en la misma. Por su lado, Sorina Dora Simion (2012) publicó la tesis doctoral sobre la retórica del discurso del autor y Alba del Pozo (2009) escribió la de maestría sobre la autoficción en *París no se acaba nunca*. A los trabajos aquí mencionados hay que sumarle los siguientes estudios: Irene Andres-Suárez & Ana Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*, Madrid, Arco Libros, 2007; José María Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo en la narrativa de Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010; Alain Badia, Anne-Lise Blanc & Mar García (eds.), *Géographies du vertige dans l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2013; Felipe A Ríos Baeza (ed.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, México D.F., Ediciones y Gráficos Eón, 2012.

lector implícito que, con su incesante desplazamiento en el texto, convierte la lectura en un proceso de creación de significado. En este escenario, cabe entender el pacto de lectura como un compromiso implícito entre el lector y un determinado texto autorial y la competencia literaria como la capacidad de cada receptor para establecer conexiones vinculantes entre el texto que el autor ofrece y su propia experiencia lectora-vital.

Para analizar los diferentes pactos de lectura que los textos de Vila-Matas sugieren parece razonable retomar el esquema de clasificación propuesto por Roland Barthes en *El placer del texto*, adaptándolo al caso que aquí nos ocupa. En dicho estudio, el filósofo francés determinó que el sujeto histórico está compuesto por «una combinatoria muy fina de elementos biográficos, históricos, sociológicos, neuróticos (educación, clase social, configuración infantil, etcétera)»². Esta ordenación, no obstante, no incluye los rasgos personales que unen cada sujeto con el hecho literario y que, en consecuencia, especifican su experiencia al respecto. Por ende, en la presente clasificación me propongo entremezclar el aparato organizativo de Barthes con una contribución que tenga en cuenta el pensamiento de la estética de la recepción.

1. Rasgos biográficos: la edad del lector, su lengua materna, sus experiencias vitales acumuladas.
2. Rasgos históricos: la época y el sistema político preponderante en el que el lector le ha tocado vivir.
3. Rasgos sociológicos: la clase social a la que pertenece, los usos y costumbres de la comunidad en la que vive.
4. Rasgos neuróticos: la educación recibida, las lenguas aprendidas, el nivel de conocimiento de países extranjeros y culturas diferentes a la suya, el grado de sensibilidad emocional.
5. Rasgos personales relativos a lo literario: el bagaje lector, la frecuencia de lectura, la variedad de autores y libros conocidos, el grado de disposición a aceptar retos formales.

² Roland Barthes, *El placer del texto y Lección inaugural*, Madrid, Siglo XXI, 2007, p. 44.

Así, por ejemplo, no interpretará de igual forma, ni tendrá las mismas demandas, un lector que acuda por primera vez a la obra de Enrique Vila-Matas durante su etapa de escolarización que otro que lo haga en la edad madura. No descodificará de la misma manera el texto un habitante local de Barcelona que otro desconocedor de la ciudad. No comprenderá la oposición del autor al favorecimiento del realismo como corriente literaria un lector que ha vivido la transición española como lo hace otro nacido en el siglo XXI. No entenderá de igual modo la intertextualidad de los relatos del autor un lector conocedor de la obra de Perec, Kafka, Gombrowicz, Borges, Blanchot, etc. que otro no habituado a leer universales literarios. No reaccionará de igual manera ante los textos del escritor un lector acostumbrado al experimentalismo artístico que otro desconocedor del mismo. Por ello, si se quieren determinar los distintos posicionamientos ante su obra, será necesario considerar la elección que cada lector particular haga de los ítems arriba mencionados. De esta forma, se podrán averiguar las diversas idiosincrasias que configuran el retrato representativo del público receptor vilamatasiano y las distintas tendencias que marcan su goce, su desagrado o la mezcla de ambos según el cambio progresivo de los parámetros.

A pesar del elemento inevitablemente subjetivo que dichos rasgos extra-textuales puedan conllevar, cabe pensar la posibilidad de establecer, tal como lo defendía Umberto Eco en su *Lector in Fabula*, las características ideales que un Lector Modelo debería poseer para poder apreciar y gozar al máximo la potencialidad artística de la obra de Vila-Matas. De acuerdo con el semiótico italiano, un autor

debe suponer que el conjunto de competencias a las que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente³.

Para ello tendrá en cuenta la lengua, las referencias bibliográficas e incluirá pautas genéricas o geográficas que reducirán el radio de lectores al prototipo deseado. De esta manera, el autor desarrollará un doble juego:

³ Umberto Eco, *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1987, p. 80.

por un lado presupondrá el modelo de su audiencia, por el otro lo confeccionará y construirá con la elección de un determinado tono y estilo.

La pregunta que de ello se desprende parece obligada: ¿cuál es el Lector Modelo de Enrique Vila-Matas? El propio autor lo aclara cuando afirma: «escribo pensando en mí y en un lector un poco más inteligente que yo»⁴. Dos referentes parecen influenciar dicha respuesta. El primero es la novela *Lolita* y las muchas apelaciones al lector que ésta contiene⁵, el segundo es el prólogo de Hannah Arendt al primer volumen de las *Obras Completas* de Franz Kafka⁶. En él, la filósofa lleva a cabo un estudio sobre la obra del autor checo, analizando el uso de la lengua alemana que éste emplea, las características de sus personajes y los tipos de lector que a ella se enfrentan. Basándose en el concepto de imaginación propuesto por Kant⁷, Arendt propone que

sólo el lector que [...] vaya él mismo en busca de la verdad [...] sabrá apreciar las maquetas de Kafka, y se sentirá agradecido cuando en una sola página o quizá en una sola frase se le haga visible de repente la estructura desnuda de un suceso trivial⁸.

De manera pareja, es el lector intelectual que se interesa por la verdad del texto *per se*, alejado de las distracciones que suponen la identificación y la búsqueda de conocimiento empírico, el que Vila-Matas toma como Lector Modelo. Ello se extrae también de las palabras que el autor le concedió a Rodrigo Fresán en el marco de una entrevista para *Letras Libres*:

Yo soy plenamente consciente de mi carrera de corredor de fondo, de haber ido no sólo construyéndome como escritor sino, también, de haber construido lentamente a mi lector ideal sin sacrificar la idea que yo tenía de lo que se supone es

⁴ Estas palabras fueron recogidas en una entrevista inédita que me concedió el escritor. Fue el 6 de abril de 2013 en San Gallen, en el marco del congreso *Fronteras nebulosas* que tuvo lugar en la misma universidad.

⁵ Vladimir Nabokov, *Lolita*. París, Ediciones Grijalbo, 1955, p. 181. «Un lector –por lo demás inteligente– que hojeó la primera parte, describió a *Lolita* como ‘el viejo mundo que pervierte al nuevo mundo’».

⁶ Hannah Arendt, «Franz Kafka, revalorado», en Hannah Arendt, *Franz Kafka. Obras Completas I*, Novelas, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 173–193.

⁷ *ibid.*, p. 187. Arendt refiere a «ese tipo de imaginación que, en palabras de Kant, ‘es capaz de crear una especie de otra naturaleza a partir de la materia que le confiere su naturaleza verdadera’».

⁸ *ibid.*, p. 188.

mi lector ideal. Lo supe y lo quise casi desde el principio, [...] yo soy lo que hago y lo que escribo. Y supongo que mis lectores dirán y sentirán lo mismo⁹.

De acuerdo con el imaginario que el autor tiene de su público receptor, éste debe estar abierto a retos formales, a enunciaciones que no tienen por qué coincidir con su propia cosmovisión del mundo. Esto es, en su tarea hermenéutica, dicho Lector Modelo desarrolla un imaginario de autor y le atribuye a esta figura tanto características intra-textuales, extraídas de la misma obra que está leyendo, como extra-textuales, sacadas de su experiencia vital. De esta manera, tal como afirmó Iser, primero, y Eco, después, el encuentro entre ambas entidades (lector y autor) se produce en el marco textual de la obra. El teórico alemán entendía la imaginación como el fundamento de la relación autor-texto-lector. La obra era, para él, el marco en el que el autor desarrolla su perspectiva del mundo. Ésta está construida a partir de los puntos de vista defendidos por el narrador y los personajes, así como por el desarrollo de la trama y la propia figura del lector implícito¹⁰. Por ello, Iser defendía que cuando ambas estructuras se funden, la del texto, creada por el autor, y la del propio acto de lectura, desarrollada por el lector, se produce la verdadera comunicación entre ambos. Por su parte, Eco argumentaba que «autor y lector son dos estrategias textuales»¹¹ que se imaginan mutuamente con el fin de elaborar una hipótesis «del otro», esto es, de los sujetos activos en el acto de cooperación inherente al proceso de escritura-lectura.

El grado de complicidad que se pueda establecer entre el autor y el lector viene, de esta forma, determinado tanto por el propio texto como por las competencias de lectura del público receptor. Dado que su heterogeneidad se encuentra delimitada por la perspectiva de constitución y presentación del propio texto, los distintos pactos de lectura no pueden

⁹ Rodrigo Fresán, «La casa de la escritura: conversación con Enrique Vila-Matas», *Letras Libres*, 2004. [<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-casa-de-la-escritura-conversacion-con-enrique-vila-matas>] [06.12.2013].

¹⁰ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1976, p. 61. «So muss man davon ausgehen, dass jeder literarische Text eine von seinem Autor entworfene perspektivische Hinsicht auf Welt darstellt. Als solche bildet der Text gegebene Welt nicht einfach ab, sondern konstituiert eine Welt aus dem Material dessen, was ihm vorliegt. In der Art der Konstitution manifestiert sich die Perspektive des Autors [...] Nun ist der literarische Text nicht nur eine perspektivische Hinsicht seines Autors auf Welt, [...] er besitzt eine perspektivische Anlage, die aus mehreren deutlich voneinander abhebbaren Perspektivträgern besteht, die durch den Erzähler, die Figuren, die Handlung (*plot*) sowie die Leserfiktion gesetzt sind».

¹¹ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 89.

ser ilimitados. Así, serán las estrategias textuales creadas por el autor las que permitirán que las potenciales interpretaciones de una determinada obra se hagan acto, conformen el pacto de lectura y salgan a la luz. Tal como afirmó Samuel Taylor Coleridge, dichas estrategias son las que construyen una estructura literaria que posibilita que el lector suspenda voluntariamente su incredulidad¹² y que se entregue a la ilusión artística. Asimismo, ellas son las encargadas de dirigir la lectura que el público receptor hace de la obra. Su interrelación con las condiciones psíquicas y las competencias literarias de cada lector resultan factores clave para determinar el horizonte de expectativas del público receptor y sus potenciales alteraciones a padecer durante el proceso de recepción. Uno de los factores que puede provocar dichas alteraciones es, sin duda, la irritación.

Irritar significa provocar al lector con estrategias textuales que alteran la calma de su lectura, estimulando en él cierta incomodidad y molestia. El malestar inducido no es, sin embargo, gratuito. Tiene como objetivo estimular la lectura crítica y está al servicio de los principios artísticos del autor: la innovación, el desafío, la provocación, el trabajo constante, la incansable búsqueda de la obra perfecta. Todos ellos se enmarcan en su *casa para siempre* y exploran «el modo en que la literatura aparece en todas partes»¹³. Esta definición de irritación es indisociable del campo semántico en el que se encuentra inmersa. En él se establece una clara relación entre irritar y sus equiparables: alterar, confundir, desconcertar, desestabilizar, incomodar, indignar, inquietar, molestar, provocar, perturbar y trastornar.

Ante tan larga enumeración, cabe trasladar la pregunta que se hizo Georges Perec en su obra *Pensar/Clasificar* acerca de las variaciones de dicho verbo y cuestionarse cómo entender dicho campo semántico. De acuerdo con el escritor francés,

todos estos verbos no pueden ser sinónimos. ¿Por qué necesitaríamos catorce palabras¹⁴ para describir la misma acción? Por ende son diferentes. ¿Pero cómo diferenciarlos todos? Algunos se oponen entre sí [...] otros sugieren nuevas palabras¹⁵.

¹² Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, 1817, «That willing suspension of disbelief for the moment which constitutes poetic faith» [<http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html>] [05.12.2013].

¹³ Rodrigo Fresán, *art. cit.*

¹⁴ Once en el caso de irritar.

¹⁵ Georges Perec, *Pensar/Clasificar*, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 162.

Las diferencias que de ellos emanan, si bien mínimas, posibilitan una distinción de los mismos, ofreciendo un conjunto de definiciones¹⁶ que permite, a su vez, relacionar el sentimiento de irritación con el concepto de fricción, desarrollado por Ottmar Ette. En su estudio sobre Roland Barthes, Ette aplica el concepto de fricción al permanente oscilar de la obra *S/Z* entre el polo de la ficción y el de la dicción para seguidamente deducir que la fricción es una noción que implica movimiento así como la hibridez del texto¹⁷. Movimiento e hibridez son asimismo propiedades conformadoras de la obra del autor. En ella se fusionan el carácter imaginario y formal de ambos polos para entremezclar ficcionalidad y facticidad, lo que permite que las voces del texto se confundan con las del lector, dejando la obra abierta a una multiplicidad de lecturas. Si, de acuerdo con Barthes, ello enriquece la variabilidad hermenéutica¹⁸, también es cierto que desconcierta.

Ette vuelve a sacar a colación el término *fricción* seis años después, en un ensayo sobre literatura cubana. En él, se refiere al libro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, de Fernando Ortiz, atendiendo a su “friccionalidad”. Según el académico alemán, ésta se puede observar en el movimiento realizado por

las lectoras y los lectores del *Contrapunteo* [...] entre saltos y frases discontinuas por un texto que representa una estructuración abierta de carácter rizomático [...] Todo se transforma en un texto puesto constantemente en movimiento por sus distintos senderos de lectura¹⁹.

¹⁶ De acuerdo con la RAE alterar significa ‘cambiar la esencia o forma de algo’; ‘confundir’, ‘mezclar cosas diversas de manera que no puedan reconocerse’; ‘desconcertar’, ‘pervertir’, ‘turbar’, ‘deshacer el orden, concierto y composición de algo’; ‘desestabilizar’, ‘alterar o perturbar la estabilidad’; ‘incomodar’, ‘causar incomodidad’; ‘indignar’; ‘inquietar’, ‘quitar el sosiego, turbar la quietud’; ‘molestar’, ‘causar molestia’; ‘provocar’, ‘incitar, inducir a alguien para que ejecute algo’; ‘perturbar’, ‘inmutar, trastornar el orden y concierto, o la quietud y el sosiego de algo o de alguien’; ‘trastornar’, ‘invertir el orden regular de algo’. [<http://lema.rae.es>] [10.01.2014].

¹⁷ Ottmar Ette, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, p. 321. «Es handelt sich bei *S/Z* aber nicht um ein ‘Amalgam’ oder eine ‘Mischform’ zwischen den Polen von Fiktion und Diktion, sondern um ein ständiges Oszillieren des Textes [...] Friktion ist eine vom Text selbst inszenierte (und den Text selbst inszenierende) Hybridität».

¹⁸ Roland Barthes, *S/Z*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, p. 15. «Interpretar un texto no es darle un sentido [...] sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho».

¹⁹ Ottmar Ette, «Una literatura sin fronteras: ficciones y fricciones en la literatura cubana del siglo XX», en Anke Birkenmaier & Roberto González Echevarría (eds.), *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*, Madrid, Editorial Colibrí, 2004, p. 418.

Una vez más, la descripción parece corresponder a la perfección con la escritura del autor, en la que tanto la fragmentación (*Bartleby y compañía*²⁰) como el rizoma suponen características fundamentales de una poética abierta a nuevas aproximaciones y sensibilidades receptoras. El universo que ésta conforma confronta al lector con «el temor de haber vivenciado la perfección de una escritura»²¹ y lo aboca a experimentar un tipo de irritación que resulta acorde a los postulados de Roland Barthes:

en el sistema hermenéutico [...] opera un verdad inconclusa [...] este defecto de alumbramiento es una elemento codificado [...] cuya función es espesar el enigma cercándolo: [...] cuanto más se multiplican los signos más se oscurece la verdad²².

Saber de la imposibilidad de encontrar verdades absolutas en un mundo extraño y, a la vez, reunir todas las habilidades artísticas para dar cuenta de él despierta en el lector el deseo por el relato. De acuerdo con Vila-Matas, «eso requiere grandes dosis de distancia, de sensibilidad; es muy difícil de hacer, porque hay que dar vueltas alrededor. ¿Alrededor de qué? Alrededor de la emoción»²³.

Quizás sea el gozo, tal como fue descrito por Barthes en su libro *El placer del texto*, la emoción que se encuentre en mayor grado en los libros de Vila-Matas. El gozo, a diferencia del placer, «hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje»²⁴. Esto es, es una emoción no ingenua, capaz de desbaratar la sensación de estabilidad del sujeto al situarlo al límite de sus creencias y forzarlo a abandonar su satisfacción personal para obligarlo a experimentar, la duda y la pérdida. Es por ello que Barthes considera que «con el escritor de gozo (y su lector) comienza el texto insostenible, el texto imposible»²⁵.

²⁰ Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 150. «Sólo sé que para expresar ese drama navego muy bien en lo fragmentario y en el hallazgo casual o en el recuerdo repentino de libros, vidas, textos o simplemente frases sueltas que van ampliando las dimensiones del laberinto sin centro».

²¹ Patricia Espinosa, «El vértigo infinito». [<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrespinosap2.html>] [12.05.2013].

²² Roland Barthes, *op. cit.*, p. 70.

²³ Enrique Vila-Matas, *El traje de los domingos*, Madrid, Huerga & Fierro Editores, 2006, p. 276.

²⁴ Roland Barthes, *El placer del texto y Lección inaugural*, *op. cit.* p. 11.

²⁵ *ibid.*, p. 16.

El gozo permite conceptualizar la ambivalencia que se da entre el placer y la irritación y abre la puerta a entender el motivo por el cual un determinado sujeto continúa la lectura de un libro que, por alguna razón, lo disturba. En este contexto, cabe traer a colación la teoría freudiana del deseo por el sufrimiento, esto es, del masoquismo, y establecer una analogía con el proceso de lectura.

De acuerdo con Gilles Deleuze²⁶, el masoquismo resulta una experiencia fenomenológica que va más allá de cualquier explicación que la pretenda reducir a una sexualidad perversa. Prueba de ello es el lugar que ocupa la estética masoquista tanto en el lenguaje como en las formas artísticas o en la producción textual del placer, y que lleva a entender las estructuras del discurso artístico masoquista como registro del poder transformador del proceso creativo²⁷. Un ejemplo al respecto es el uso que, en *La Venus*, Masoch hace del espejo: un artilugio con el que, en palabras de Deleuze, «la mujer-verdugo [...] congela su pose»²⁸ y que a Masoch le permite cultivar el arte del suspense.

También Vila-Matas considera el suspense, o la espera, como uno de los componentes imprescindibles de la novela del futuro²⁹. Gracias a ella, «el tiempo se expande y alarga a través del sistema de sucesión de expectativas que, al verse interrumpidas por otras nuevas expectativas, dan paso a nuevos comienzos y nuevas esperas»³⁰. En este sentido, cabría concebir la espera, en su versión más tensa y excitante, como uno de los elementos clave del masoquismo, al crear, a partir del suspense y de la dilación, una estructura generadora de placer. De acuerdo con Deleuze,

la forma del masoquismo es la espera. El masoquista es el que vive la espera en estado puro. Es propio de la pura espera el desdoblarse en dos flujos simultáneos,

²⁶ Gilles Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2001.

²⁷ Daylyn Studlar, *In the Realm of Pleasure*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 14. «Deleuze considers masochism to be a phenomenology of experience that reaches far beyond the limited definition of a perverse sexuality. Similarly, the masochistic aesthetic extends the purely clinical realm into the arena of language, artistic form, narratively, and production of textual pleasure. Emerging as a distinct artistic discourse, the masochistic aesthetic structures [...] are also a register of the transformative power of the creative process».

²⁸ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 38.

²⁹ Véase Enrique Vila-Matas, *Perder Teorías*, Barcelona, Seix Barral, 2010.

³⁰ Entrevista a Enrique Vila-Matas en el blog *Leyendo a Enrique Vila-Matas*, 2011 (diciembre). [<http://leyendoaenriquevilamatas.wordpress.com/los-lectores-hablamos-con-vila-matas/los-lectores-formulan-sus-preguntas-a-enrique-vila-matas/>] [16.05.2013].

el que representa lo que uno espera, y que por esencia tarda, hallándose siempre retrasado y siempre postergado, y el que representa lo que uno prevé, única cosa que podría precipitar la llegada de lo esperado³¹.

Que a ello le subsiga una experiencia ambigua de placer pero también de dolor es, para el autor francés, un hecho necesario. El dolor es fruto del temor que el sujeto siente ante el castigo que se le va a aplicar, mientras que el placer es producto de la consumación de dicha sanción. Esto es, el dolor es condición *sine qua non* para el placer, por ello el masoquista se recrea en su angustia y demora su obtención para hacer de la fruición la más intensa de las experiencias.

En el terreno de la narrativa, la estética masoquista sigue el mismo procedimiento al crear unas estructuras basadas en el juego con la postergación de los deseos del lector. En palabras de Studlar, el texto masoquista se fundamenta en la descripción sugestiva y el suspense de la narración para disfrazar el tormento de futura gratificación por venir³². En la narrativa vilamatasiana, dicha estética se recrea simultáneamente a dos niveles diferentes: el de los personajes y el de los lectores.

En referencia al primero, la estrategia masoquista se observa, por ejemplo, en *Dublinesca*. En el último capítulo del libro, el autor sitúa a Riba en estado de ensoñación: momento liminar en el que el personaje no es consciente de si su fantasía es un hecho constatado o producto de una ilusión. En estas condiciones, el antiguo editor imagina que «su personalidad tiene puntos en común con la de Simón del Desierto, aquel estilista que se pasa la vida encima de una columna en una película de Buñuel»³³. La penitencia de Simón la adopta también Riba, haciendo frente a su alcoholismo y a la tentación de sucumbir a las órdenes que le manda «el diablo vestido de mujer [...] anda, bebe –le dice la descarada mujer, que es mujer y diabla al mismo tiempo»³⁴. El intersticio que se da entre la abyecta proposición y su realización supone la plasmación de la duda y el pavor del personaje a recaer en su adicción

³¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 75.

³² Daylyn Studlar, *op. cit.*, p. 21. «The masochistic text relies on suggestive description and narrative suspense enacted through games of disguise and tantalizing pursuit, implying gratification forever postponed to the future».

³³ Enrique Vila-Matas, *Dublinesca*, Barcelona, Seix Barral, 2010, p. 311.

³⁴ *ibid.*, p. 312.

pero también el goce, sin duda, enfatizado por la exasperante espera, que ésta le produce.

En lo que respecta al segundo nivel, el masoquismo entra a formar parte del proceso de recepción literaria de su obra desde el momento en el que el lector toma conciencia de su sentimiento de irritación ante el texto y, a pesar de ello, decide seguir leyendo. En tales casos, el receptor se ve envuelto en un proceso dinámico, por el cual consigue transformar aquellos elementos friccionales en factores de disfrute literario. Tal como argumenta Jorge Volpi, «sólo el *homo sapiens* puede tramar mentiras verosímiles y luego disfrutar, aprender e incluso sufrir gracias a ellas»³⁵. Es el sufrimiento, el padecer que experimentamos durante algunas lecturas, el elemento que abre las puertas al territorio de la irritación. Macedonio Fernández llamaba dicho sentimiento *irritación lectriz* y la situaba en el terreno de «la novela de lectura de irritación, la que como ninguna habrá irritado al lector por sus promesas y su metódica perfección de inconclusiones e incompatibilidades»³⁶. El constructo de Macedonio es sin duda una provocación. Su objetivo es estremecer el conformismo lector, dar cuenta de un «horizonte receptivo desconcertado, alterado, confundido y en fuga»³⁷. Tal como decía Marguerite Duras, que ello produzca emociones «muy sutiles, muy profundas, muy carnales, también esenciales, y completamente imprevisibles (es normal). Eso es la escritura»³⁸. En otras palabras, el placer surge a raíz de la provocación y no a pesar de ella. Según Paraíso, «dentro de este placer, el psicoanálisis distingue entre el placer de la forma literaria, y un placer más hondo: la descarga de tensiones o catarsis»³⁹, que es el que aquí nos interesa.

Si bien la teorización de la catarsis tiene origen aristotélico⁴⁰, fue Sigmund Freud quien revitalizó el concepto al ponerlo como punto central de sus estudios sobre la psique humana. Así, Paraíso afirma que ambos autores, Aristóteles y Freud, consideran que «la catarsis es la verdadera finalidad de la lectura [y que] tiene una función positiva»⁴¹: la

³⁵ Jorge Volpi, *Mentiras contagiosas*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008, p. 25.

³⁶ Macedonio Fernández, *Museo de la novela eterna*. París, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 9.

³⁷ *ibid.*

³⁸ Marguerite Duras, *Escribir*, Barcelona, Tusquets, 2009, p. 36.

³⁹ Isabel Paraíso, *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 161.

⁴⁰ Ver el «Libro VI» de la *Poética* de Aristóteles.

⁴¹ Isabel Paraíso, *op. cit.*, p. 204.

culminación placentera de las necesidades del receptor a través de la sacudida abrupta de sus emociones. Pero Freud fue un paso más allá al vincular dicho placer con irritación. En su libro *El chiste y su relación con el inconsciente*, Freud determina el chiste como generador de placer adulto. Según el psicoanalista, el humor funciona como mecanismo de escape gracias al cual podemos liberarnos de los dispositivos de represión que el súper-yo nos impone y, por un momento, entregarnos al goce, estableciendo una conexión con lo infantil. Por ello, cabe enunciar que el mismo mecanismo que nos provoca placer despierta, a su vez, en nosotros, el sentimiento de irritación. De este modo, se establece un fuerte vínculo entre humor e irritación: «los pequeños rasgos humorísticos que producimos a veces en nuestra vida cotidiana surgen realmente en nosotros a costa de la irritación, los producimos en lugar de enfadarnos»⁴². En el acto de lectura, son dos los elementos simultáneos que posibilitan la culminación positiva de dicho proceso: por una parte la verosimilitud de la trama permite al lector identificarse con los avatares de la narración, por la otra, la toma de conciencia de que las emociones sugeridas por el texto le son ajenas, esto es, pertenecen al personaje y no, necesariamente, al lector. El libro de Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, supone un buen ejemplo de ello. Éste puede ser leído como un compendio de anécdotas sobre los motivos que llevaron a una serie de escritores a renunciar a la escritura. Sin embargo, también puede ser interpretado como material potencialmente catártico que permite tomar los casos que en él se describen como elementos liberadores de frustraciones personales. Esto es, aquellos lectores que, debido a su experiencia personal, sienten profunda empatía ante la descripción del colapso artístico ajeno pueden llegar a considerar el libro de Vila-Matas como artefacto masoquista: el dolor sufrido ante su fracaso como escritores queda sublimado por el placer experimentado gracias a la lectura *bartleby*. En cierta forma, este tipo de lectores no es sino una prolongación del mismo narrador vilamatasiano, el cual, a sabiendas de su desesperada situación, afirma: «siempre me ha funcionado bien este sistema de viajar a la angustia de los otros para rebajar la intensidad de la mía»⁴³.

⁴² Sigmund Freud, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 1966, p. 134.

⁴³ Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, *op. cit.*, p. 91.

La combinación de irritación y placer se da igualmente en la lectura *voyeur*, la cual, a su vez, comporta su propia estética: una doble subjetividad que, de acuerdo con K. Denzin, está presente tanto para la persona que observa como para la observada, ya que en ella se producen el placer y el dolor del auto-reconocimiento del sujeto⁴⁴. Tomar conciencia de nuestra posición como lectores, de nuestra calidad de observadores pero también de observados, es aceptar que, a pesar de la incertidumbre, la irritación o cualquier otro tipo de alteración emocional, la capacidad de sucumbir a la curiosidad le es innata al hombre. Ello se observa de forma evidente en aquellos casos en los que la lectura gira entorno a la vida de personajes amorfos, deformados y monstruosos. Personajes como el artista Veranda, un viejo que «escupía de vez en cuando y carecía de dientes, eso era cierto, como también lo era que estaba algo jorobado y que la expresión de su rostro no era excesivamente simpática»⁴⁵ o como Pedro, «convertido en un lobo ensangrentado que perseguía ferozmente a un niño al que acababa segando la vida con una hoz de cristal que aullaba»⁴⁶. Leer con agrado sobre sus desventuras supone el culto al germen masoquista que habita en todo público receptor y por el cual el lector es capaz de aceptar todo tipo de males ajenos con el fin de conseguir placer durante su acto de lectura. En él, se produce la toma de conciencia de la distancia existente entre el sujeto y el personaje en cuestión, hecho que salvaguarda al lector de los rasgos monstruosos percibidos por medio de la catalogación de los mismos como pertenecientes al grupo de lo diferente e indeseable. De esta manera, la construcción de una barrera psicológica protectora le permite al lector continuar el proceso de lectura desde una posición aparentemente distante y segura. Sin embargo, dicha protección es ficticia: la barrera que separa al lector del horror no es un elemento blindado, sino una mera bambalina de naturaleza translúcida que deja entrever la sombra de lo que se mueve detrás y que lo expone a sus miedos imaginarios.

⁴⁴ Norman K. Denzin, *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze*, Londres / Thousand Oaks / New Delhi, SAGE Publications, 1995, p. 46. «The voyeur's look has its own aesthetic. This aesthetic turns always on the fact that the look produces a double subjectivity; an awareness of self both for the person who looks and for the person who is looked upon. This fact produces the pleasure (and pain) of self-recognition».

⁴⁵ Enrique Vila-Matas. «La visita al maestro», en Enrique Vila-Matas, *Una casa para siempre*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 116.

⁴⁶ *ibid.*, «Yo tenía un enemigo», p. 19.

En este sentido, la literatura tiene que ver con la capacidad de fabular y de llevar al terreno de lo estético lo insólito y extraordinario del mundo que nos rodea. Que ello se entremezcle con las emociones del lector es lógico pues, de acuerdo con Juan José Saer, la literatura se sitúa «en el campo de la emoción: lo personal, lo irracional, lo pulsional; en el plano de lo no verificable, que es el terreno de la emoción estética que puede prodigar una experiencia de lectura»⁴⁷. Para el propósito de este artículo, ello es especialmente relevante en los casos en los que dicha experiencia está relacionada con los estados de turbación o trastorno del público receptor, ya que de acuerdo con Sigurd Burckhardt, es en esas ocasiones cuando mejor se muestra el proceso por el cual la literatura transforma el mundo en algo valioso y extraño⁴⁸. El potencial irritante consustancial a lo extraño se deja entrever en la estrategia textual de la metáfora. Gaylyn Studlar la considera una estrategia narrativa de primer orden para trastornar al lector y provocar en su lectura cierto desasosiego. Por ello, remite a su cualidad sinestésica, o, lo que es lo mismo, a su facultad de unir sensaciones diversas bajo un mismo acto de percepción, para resaltar su potencialidad como creadora de significados multi-sensoriales⁴⁹. También Gérard Genette parece sostener dicha opinión cuando defiende el valor de la metáfora como vía creadora de analogías y unificadora de sensaciones⁵⁰. El valor emotivo ligado a la metáfora reside, pues, en su capacidad de alterar la relación lógica de causa y efecto, esto es, de suscitar la ambigüedad del texto en el que se encuentra adscrita a través de la suspensión de sentidos únicos. Ello hace de dicha figura retórica un elemento central del campo literario ya que, de acuerdo con Studlar, el acto poético no es desvinculable del juego con la ambigüedad⁵¹ y éste, a

⁴⁷ Guillermo Saavedra. *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993, p. 179.

⁴⁸ Referencia a Sigurd Burckhardt incluida en: Christoph Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, Tübingen, Max Niemeyer, 1988, p. 82. «The Word is transformed into something rich and strange by poetry. But to become rich must first become strange».

⁴⁹ Daylyn Studlar, *op. cit.*, p. 139.

⁵⁰ Gérard Genette, *Figures of Literary Discourse*, Nueva York, Columbia University Press, 1982, p. 207. «Thus metaphor is not an ornament, but the necessary instrument for a recovery, through style, of the vision of essences [...] it is the stylistic equivalence of the psychological experience of involuntary memory, which... by bringing together two sensations separate in time, is able to release the common essence through the miracle of analogy».

⁵¹ Daylyn Studlar, *op. cit.*, p. 145. «The essence of poetry is that it may even require ambiguities».

su vez, es equivalente al acto masoquista y a su abolición parcial del placer⁵².

En conclusión, el lector de los libros de Vila-Matas, si quiere llegar a dominar su obra, debe estar abierto a retos formales, dispuesto a aceptar una literatura exigente y formulaciones que no tienen por qué coincidir con su propia cosmovisión del mundo. En otras palabras, ser capaz de concebir su interpretación del texto como un juego lúdico y exigente, que si bien puede llegar a irritar al más entregado de los lectores, también lo estimula a cuestionarse la validez de sus presupuestos artísticos. Entendida la irritación como una provocación al lector a partir de estrategias textuales creadas por el autor para alterar la calma de su lectura y estimular en él cierta incomodidad y molestia, la fricción del texto se presenta como un elemento constituyente de la obra y decisivo en el proceso de lectura. De esta manera, será el propio escritor, quien, en la búsqueda de una óptima estructuración del relato, generará los motivos que posteriormente podrán ser interpretados como irritantes. Por ende, el valor emotivo inherente a la práctica hermenéutica resulta clave para concebir el binomio placer-irritación como un elemento constituyente de la recepción literaria de la obra del autor.

Júlia GONZÁLEZ DE CANALES
Universidad de St. Gallen
julia.gonzalez@unisg.ch

⁵² *ibid.*, p. 144. «Suspension of meaning becomes the narrative equivalent to the masochistic suspension of pleasure».

