

Entrevista

Vila-Matas



**Máscaras,
alteridades y
restaurantes
chinos**

Enrique Vila-Matas

**Conversación
con Rodrigo Pinto**

Rodrigo Pinto: Voy a partir hablando de cómo conocimos a Enrique Vila-Matas, de cómo apareció en el horizonte de lectura de los chilenos, hace ya bastantes años. Fue precisamente con la *Historia abreviada de la literatura portátil*; por lo menos ese fue el primer libro que yo leí —después leí *Impostura*— y es un título que a mí y a varios amigos lectores nos deslumbró por la novedad, por el juego, por todas las referencias literarias que para nosotros, en ese minuto, eran muy sabrosas. Además, venía publicado por Anagrama, una editorial que en esos tiempos llegaba a Chile, incluso durante la dictadura, y que fue en muchos sentidos una editorial que nos formó como lectores y que nos hizo descubrir a un gran número de autores, entre ellos a Enrique. Lo curioso es cómo lo presentaba la editorial en el libro *Hijos sin hijos*, de 1993: «Con este libro extraordinario Enrique Vila-Matas confirma sus singularísimas dotes de narrador, que desde *Historia abreviada de la literatura portátil* le han convertido en un autor de culto, no solo en España, sino también en varios países de América Latina». Era muy raro que Anagrama promocionara a uno de sus autores como un autor de culto en América Latina y no en España. De eso quería conversar con Enrique, ¿qué opinas de esta presentación?

Enrique Vila-Matas: Bueno, las contraportadas de Anagrama en principio las hacía el propio autor... En su momento yo le pregunté a mi editor: ¿qué quieres que ponga? Porque es muy difícil, cuando recién terminas un libro, resumirlo tú mismo. Por lo general, te lo resumen bastante después los lectores y los críticos, pero entonces era complicado para mí hacer una contraportada, pero bueno, me guié por la idea de qué era lo que quisiera que dijeran del libro, que después nadie decía, naturalmente. Esta que has leído no recuerdo haberla escrito yo. En un momento dice «extraordinario libro», adjetivo que siempre añade el editor. Javier Marías escribió sus propias contraportadas y ya añadía él este «extraordinario libro», porque sabía que el editor lo añadiría si no lo ponía, de modo que optó por escribirlo y no permitir la entrada del editor. Y en mi caso, debo a una contraportada, la que escribí para *Bartleby y compañía*, el éxito relativo del libro, porque ya a esas alturas había aprendido a redactar contraportadas.

RP: Me parece un excelente aprendizaje, yo no sabía que los escritores lo hacían.

EVM: Sí, y yo creo que lo divertido es que algunos añadían la palabra «extraordinario», porque todo consiste en calificativos. Así funcionan las cosas también en las librerías, alguien lee «extraordinario libro» y eso le llama la atención.

RP: Claro que sí.

Vamos a empezar a hablar de algunos libros de Enrique y de algunos de sus temas recurrentes. Lo que hice fue buscar citas de sus libros, artículos o prólogos para plantear estas reiteraciones.

Desde tu libro *Impostura*, el tema del otro, o del ser otro, es muy importante para ti. De hecho, en *Kassel no invita a la lógica*, tu última novela, el personaje protagónico asume dos identidades: la de un escritor catalán más bien desangelado y la de un personaje secundario de un cuento de Joseph Roth. También escribiste en el prólogo de *En un lugar solitario* (volumen que agrupa las primeras cinco novelas de Enrique): «Si se piensa bien, yo siempre he escrito ocultándome, dando falsas pistas y al mismo tiempo ofreciendo al lector aspectos insólitos de mis diferentes personalidades, todas verdaderas. Nada me molestaría más que saber quién soy, aunque la tensión de mi escritura procede de ahí, pues viene siempre de la empecinada, casi obsesiva búsqueda de mi identidad más única, también la más próxima a la ficción, aunque al mismo tiempo, paradójicamente la más cercana a la verdad». ¿Por qué te seduce tanto el tema del otro?

EVM: *Impostura* fue en un comienzo una historia que me envió Paula de Parma, que en aquel momento se encontraba trabajando en Bérgamo, Italia. Ella me envió el caso verídico de un vagabundo al que encontraron robando en un cementerio de Milán, se declaró amnésico y fue a parar a un manicomio durante unos años, hasta que decidieron colocar su foto en el correo de la acera para saber si alguien lo reconocía. Entonces, terminada la Primera Guerra Mundial, lo reconoció una señora viuda que dijo que era su marido. El amnésico recuperó la memoria y decidió también que era así. Eventualmente, apareció otra señora de los bajos fondos, de otra ciudad, diciendo que era su marido, que no le importaba que se fuera con otra, que era un

pesado absoluto; lo que le molestó fue que la señora no casada con él dijera que era su marido, y en definitiva no lo era. Esta historia real dividió a Italia en dos bandos: los partidarios de la versión burguesa y los partidarios de la versión proletaria. El caso es que este hombre era un escritor católico de baja categoría y dio muestras de gran agilidad mental y, a medida que pasaba el tiempo, se fue convirtiendo en un escritor que reafirmaba su personalidad en sus libros. Después se descubrió que no era el verdadero marido. Lo que me interesó de esta historia era que en el *Diccionario Italiano de Escritores*, cuando murió el impostor, aparecía una entrada en la que estaba su obra, y como si fuera la continuación de esta, estaba la obra del vagabundo, se constituían como una sola obra. Me interesó mucho que un escritor tuviera dos etapas y que fuera dos personas en lugar de una. Y sin darme cuenta, esto fue lo que en realidad me llevó a escribir *Impostura*, donde se daba el mismo caso: el de un escritor con dos etapas. Después de la publicación del libro, los críticos dijeron que me interesaba el tema del otro, pero yo no lo pensé así en ese momento. Sabía que me interesaba la historia, pero no que me gustara especialmente este tema. Por lo tanto, empecé a interesarme por la alteridad, por el tema de ser otro, por las historias que se acercaban a esto y el asunto ha recorrido toda mi obra después. Luego me enteré, con gran alivio de mi parte, que el *Quijote* en realidad es la historia de alguien que sale al campo, a la Mancha, a ser otro, y desde entonces nunca he huido del tema. De hecho, he creado tantas máscaras de mí mismo a través de tantos libros con tantos yoes figurados, ninguno respondiendo a mi verdadera personalidad, que en lugar de conocerme a mí mismo gracias a tantos libros y a tanta literatura, no sé nada sobre mí.

En la novela *Kassel no invita a la lógica*, la invitación a estar en un restaurante chino de las afueras de Kassel, escribiendo a la vista del público, al principio me horrorizaba. Acepté la invitación, pero opté por lo siguiente: inventarme un personaje que se llamaba Otra en francés, pero en definitiva, otro, que escribía tonterías en un bloc, con un lápiz y sin ordenador. Obedecí simplemente a la necesidad de ser otro, para que no vieran cómo escribía, porque nada me horrorizaría más que alguien me mirara desde atrás a ver qué escribo. Por lo tanto, me organicé de forma que vieran una escritura absolutamente

plana. Lo único que no esperaba es que al restaurante chino no fuera nunca nadie, así que no recibí ninguna visita, salvo la de un catalán extraviado que resultó ser tan pesado que tuve que volver a ser yo para despiarlo.

RP: Enrique, en ese restaurante chino tú sentías el sofá rojo donde te sentabas como tu calvario, pero también como tu auténtico hogar, ¿quizás te sentías como el chino del cuento de Kafka que quiere volver a su casa?

EVM: Sí, por un lado estaba el diván rojo del restaurante chino, donde se supone que yo tenía que hacer la actividad, convertirme en instalación viviente, pero debido a que no iban visitas, y a que los chinos además no me hablaban, en ningún momento llegué a ser instalación. Realizaba esporádicas visitas al restaurante con una especie de sentimiento del deber, ya que me invitaron para estar allí. Un día llegué muy agotado, por circunstancias que se explican en el libro *Kassel no invita a la lógica*, y me eché una siesta, literalmente, en el diván rojo y me convertí en una instalación. Ignoro si alguien la vio, pero fue una siesta perfecta.

RP: Bueno Enrique, te voy a leer una cita que también es de *Kassel...*, que pareciera ser una suerte de poética, donde dices: «En la vida me ocurrían una incesante gran cantidad de cosas, aunque la mayoría de ellas no las advertía en el mismo momento en que tenían lugar, sino a medida que volvía sobre esas antiguas situaciones y las examinaba con lupa. Escribirlas era la forma más interesante tanto de ampliarlas como de detenerse en ellas y estudiarlas a fondo. Ver cómo era bien cierto que solíamos pensar que no tenía relevancia lo que se nos pasaba por alto y, sin embargo, la tenía, siempre y mucho». Eso, ¿ha pasado a ser de alguna manera un método tuyo? Porque cada vez más tu vida pasa a ser parte de la ficción. ¿Tú te asumes como personaje?

EVM: Cuando regreso de un viaje es cuando pienso en lo que he visto y en lo que he recorrido y vuelvo sobre aquello. Nunca sé cuándo es el comienzo de un viaje, el regreso se alarga porque vuelvo sobre aquello para intentar, de alguna forma, comprenderlo o ampliar el reconocimiento de lo que he visto, o pensar sobre lo que ha ocurrido. Me gusta estudiar en casa lo

que antes he visto. Emprendo el viaje para luego trabajar sobre él y estudiar, como si tuviera que compaginar el movimiento con la quietud.

RP: Bueno, a mí una de las cosas que más me gustó de *Kassel...* es que la recreación de tu paseo por la Documenta me pareció muy bien lograda, en el sentido de que es una crónica muy convincente, muy creíble y cercana en las dudas que te planteas sobre las cosas que te pasan. De esa manera, el relato logra una gran fluidez, aunque no me cabe duda que todo eso fue muy trabajado y muy elaborado posteriormente.

EVM: Sí, por ejemplo, para la conferencia en Kassel, que di en el antiguo Parlamento de la región de Asslar, en el centro de Alemania, sucedió que entré en un espacio histórico del que no sabía nada, y después estudié lo ocurrido en este lugar. Regresé, más que sobre la conferencia misma, sobre el Parlamento, sobre qué clase de historia tenía. Kassel fue bombardeada, era el lugar donde Hitler construía y fabricaba todos sus tanques. Esta ciudad antigua, con una historia cultural extraordinaria, quedó destrizada prácticamente en su 95 por ciento durante la Segunda Guerra Mundial. Todo esto lo supe bastante tiempo después del viaje.

También ahí se escribieron los cuentos de los hermanos Grimm y, curiosamente, se daba la coincidencia de que el primer cuento que yo aprendí de memoria y en catalán fue «Pulgarcito», «Patufet» en catalán. Pues una noche, al tercer día de estar allí, la segunda comisaria de la ciudad de Documenta, la española Chus Martínez, me invitó a cenar en un restaurante italiano. El problema para mí fue que era de noche y que tenía que arreglármelas con un plano de la ciudad que saqué de internet y luego, sin el plano, me fui caminando. Ella estaba esperando en una mesa, me dijo que su familia estaba en la mesa de al lado, lo cual no deja de ser extraño. Tuve siempre la impresión de que quería acabar pronto con el trámite y quedarse con la familia, y es lógico, y así lo explico en el libro. Cuando salí de la cena, rápida por otra parte, traté de superar la angustia momentánea y tomé un atajo frente al restaurante y me perdí, me perdí de noche en una ciudad alemana sin saber alemán, no había nadie en la calle y me pareció terrible. Me di cuenta de que tenía que regresar al restaurante y desde ahí volver al camino, y entonces me

percaté de que estaba haciendo lo mismo que hizo Pulgarcito con las migas de pan.

Tres meses después de publicar *Kassel* en Barcelona, apareció Chus Martínez dispuesta a dialogar conmigo sobre el libro, pero no llegamos a hacerlo hasta el momento en que aparecimos en público. Fue muy interesante, ella explicó que las cosas no son siempre como uno cree, que esa noche, en realidad, ella quería desembarazarse de su familia porque había quedado con el actor Brad Pitt, que había acudido a Kassel como aficionado al arte, y a ella le encargaron, como segunda comisaria, que lo pasara por ahí. De modo que nada de lo que yo escribía en el libro sobre esta escena tenía algo de real. Pareciera que *Kassel* cuenta algo que me ha ocurrido a mí, considerando que estuve ahí, en el mismo espacio y en el restaurante chino. Se ha entendido que estaba explicando lo que ocurrió realmente durante ese viaje, y ha sido reiterativa la pregunta de si podría contar lo que pasa después de acabado el libro. Y yo no sé lo que pasa después, porque el libro termina ahí.

RP: Enrique, te quería plantear el tema de las citas, que tú usas mucho, algunas veces de manera explícita y otras, de manera implícita, es decir, las disuelves en el texto más que hacerlas evidentes con las comillas. Quiero citar una tuya y una de Roberto Bolaño. La tuya dice: «Como decía un querido primo segundo, nieto de la hermana de mi abuela, toda historia remitía a otra historia, que a su vez remitía a otra historia y así hasta el infinito». Y Roberto Bolaño dijo en una entrevista lo siguiente: «No sé si lo dijo Borges, tal vez fue Platón o tal vez fue Georges Perec, toda historia remite a otra historia, que a su vez remite a otra historia, que a su vez remite a otra historia». Mi tesis inicial es que esa frase era de Bolaño, pero tú se la atribuyes a tu querido primo segundo. ¿De dónde viene esa idea? ¿Por qué te gusta este juego con las citas?

EVM: Las citas tienen un interés especial, ya que están en el contexto de otra época, dichas en otras circunstancias y que, como en el cuento de «Pierre Menard...», al ser dichas en otro contexto, aunque no se varíe nada, adquieren otro sentido. El asunto de las citas es el más complejo con respecto a mi obra, porque en principio es mi punto débil, es la anomalía que hace de mi literatura algo distinto. Los orígenes vienen

de la *Historia abreviada de la literatura portátil*, donde los escritores que yo hacía viajar juntos en una conspiración que yo llamaba «Shandy», decían una frase, por ejemplo, en una fiesta y yo buscaba una frase al azar en cualquier libro y se la atribuía a ese personaje del escritor en la fiesta. Esto hizo que después, para traducir el libro, fuera muy difícil, porque los traductores pedían los nombres de los autores reales de esas frases para colocarlos en su lengua en la traducción pertinente, y yo les decía que no era posible, porque no recordaba de dónde salieron. Con el tiempo, me defendía con tranquilidad diciendo que citaba a tantos autores porque era algo lógico. Por ejemplo, en el libro *El mal de Montano*, aparecían citas porque el narrador y personaje central tiene el mal de Montano: no podía vivir sin pensar en literatura, era un personaje enfermo de literatura. Incorporé este sistema y las citas en otros libros, pero las fui modificando cada vez más y en muchas ocasiones ya empezaron a entrar las citas falsas, y el porcentaje de citas falsas o inventadas fue aumentando con respecto a las reales.

La primera vez que tuvo que traducirme un traductor francés se encontró con una frase de Paul Valéry y fue bajo la lluvia, con un paraguas, a la Biblioteca Nacional de Francia. Allí esperó más de una hora para poder entrar y cuando entró, estuvo otra hora buscando la frase, solo para percatarse de que la primera mitad de la frase era de Paul Valéry y la segunda era mía. Me maldijo. Llegamos al acuerdo de que no hacía falta que me preguntara ya nunca, ya sabía que yo trabajaba de esta forma. También me he encontrado con traductores que se han quedado enmudecidos al otro lado del teléfono. Un traductor israelí de uno de mis libros quedó tan callado, que yo no sabía si realmente estaba reprobando mi sistema o estaba tan asombrado que no podía ni creerlo. Este método me ha llevado a inventar frases. Hay una que está en *Hijos sin hijos*, que es la frase inicial del libro, que dice: «Alemania ha declarado la guerra a Rusia; por la tarde fui a nadar». Esto es del diario de Kafka, del 2 de agosto de 1914. En realidad, lo que dice Kafka en su diario es: «Alemania ha declarado la guerra a Rusia; por la tarde, escuela de natación». Yo puse «por la tarde fui a nadar». En Anagrama me llamaron y me dijeron: «Tenemos que cambiar la frase, debiste haber puesto “por la tarde he ido a nadar”». Entonces, al ver que había un

despiste también suyo, dije: «No, no, tiene que ser “fui a nadar”», porque ya no podía echarme atrás, no podía admitir una corrección. Luego, al cabo de un tiempo, se estrenó en Barcelona una película de David Trueba, y asistí al preestreno. En una escena hay un chico muy alocado que se declara a su novia y dice: «Querida, Alemania le ha declarado la guerra a Rusia y por la tarde fui a nadar». Yo no sabía que la frase había pasado a esta película y me indigné. Me molestó mucho porque todo el público se rió de mi frase.

Otra frase era la de Marguerite Duras, que encontré en su libro *Escribir*, ahí dice: «Escribir es escribir lo que escribiríamos si escribiéramos». Pero en realidad cuando se busca la frase real de Marguerite Duras, es muy complicada, nada que ver con esta, ella dice: «Escribir sería escribir lo que escribiríamos si después escribiéramos antes de escribir», o algo así. La frase de ella es casi incomprensible, y en este caso yo me limité a abreviarla y hacerla más entendible a los lectores. Bueno, este trabajo de las citas es el que me da más problemas a la hora de explicarme, porque evidentemente es una anomalía dentro de lo que hago, pero no significa que sea lo principal de mi trabajo. En la frase de Bolaño, creo que había nombrado a Bolaño dos o tres veces antes en páginas anteriores, y posiblemente decidí no nombrarlo tanto y convertirlo en otra persona, puesto que él también atribuía a otra y a otra y a otra...

Esta ha sido la intervención más larga, porque siempre tengo que defenderme aunque no me acusen, pero es lógico, porque forma parte de una anomalía, que en el fondo, sin esta anomalía, lo que escribo sería distinto.

RP: Claro que sí, de hecho, yo encuentro que tu trabajo con las citas es una cosa sumamente atractiva de tu obra. Pero en general, son citas inventadas o citas reales que tienen un lugar especial en el texto, tal como tú dices. Yo no sabía que tenías ese método, pero me parece fantástico.

EVM: Sí, pero he enfrentado dificultades. Por ejemplo, en la traducción inglesa de *Dublínca* me encontré con un problema porque la traductora me escribió y me dijo: «Dentro de cuatro versos de *Macbeth* has colocado un verso tuyo». Ni lo recordaba, sinceramente, y no es ninguna arrogancia de mi parte, al contrario. Analizándolo, era que simplemente utilizaba los versos de

Macbeth para introducir un verso que me permitía hablar de lo que quería hablar en el párrafo siguiente, y no había pensado en la traducción. La traducción inglesa de *Macbeth* es muy conocida, evidentemente, eran cuatro versos muy famosos y el dilema fue: «Mantenemos tu verso o lo quitamos». En este caso preferí quitarlo, porque creo que no habría sido entendido.

RP: Te quería preguntar además sobre el humor en tus novelas. Voy a leer una cita de *Kassel no invita a la lógica*, de cuando estás en la instalación donde se fabrica humus, y estás con un perro con una pata teñida de rosado, que forma parte de la instalación, y tu personaje dice: «El perro es una verdad indemostrable –dije– y observé que el perro seguía allí, indiferente a lo que había dicho de él y convertido en una verdad indemostrable, inmutable, una verdad que, por tratarse de un perro, se movía». Bueno, la pregunta es: ¿cómo trabajas el humor?

EVM: El perro llevaba una pata pintada de rosa y se había vuelto una estrella de Hollywood, porque todo el mundo le fotografiaba y el perro posaba, ya directamente. En cuanto a la manera como trabajo los otros humores es que jamás puedo tomarme rotundamente en serio lo que digo, nunca. A veces volvía sobre textos que había abandonado un día y no podía creer tanta seriedad. El que entraba allí era otro, era alguien con un punto de ironía, el clásico personaje que cuando tú dices algo él añade una ironía terrible y se ríe de lo que has dicho. Ese segundo personaje es el que corrige prácticamente toda mi obra. Por ejemplo, en *Dublinesca* los personajes celebrarían un funeral por la etapa de la imprenta Gutenberg, pero cuando llegué a la escena, me di cuenta de que no podía sostenerse de ninguna forma. Me di cuenta de que tenía que ser una parodia de funeral y que tenía que ser cómico, los personajes tenían que llegar borrachos y celebrar tal como yo pretendía.

De una manera más alterada y más cómica, en *El mal de Montano* me percaté de que al principio había una sola voz, un solo personaje, Montano, que estaba profundamente loco, enfermo de literatura. Entonces le inventé un personaje muy chileno, pues se llamaba Tongoy, que era el hombre más feo del mundo, basado en el actor Daniel Emilfork, que así lo conocí en un reportaje leído en la revista *Paula* aquí

en Chile en el año 2000. Me di cuenta de que Tongoy tendría que puntuar todas las tonterías que decía el idealista Montano. En el fondo, al inventar a Tongoy inventé a Sancho Panza, no hice más que repetir un gesto hecho años antes, por el cual desmentía aquello que dijo Borges de que estaba muy bien Quijote y Sancho, pero que quizás bastaba con Quijote. Yo pienso que era necesario el personaje de Sancho.

Y en mi último libro, hay dos cosas importantes: el humor y la curiosidad. La curiosidad que te mantiene vivo, que está permanentemente en *Kassel...*, y que es lo que me lleva a escribir el mismo libro; y el humor como punto de relativización de todo lo que explico y que cuento. Pues bien, estábamos hablando de todas mis anomalías, sin las cuales no sería casi nada.

RP: Claro, bueno, es una manera de mirarlo. Pero son cosas que hacen distinta y característica también tu escritura y tus textos.

EVM: Y hace de quien quiera copiarlo o imitarlo, un fracaso seguro, porque realmente esto ya está comprobado.