

«HABÍA LLEVADO SUS MUSLOS AL VIENTRE,
ABIERTO SUS PIERNAS COMO UN LIBRO».
REESCRITURAS DE APOLLINAIRE EN
AL SUR DE LOS PÁRPADOS DE ENRIQUE VILA-MATAS¹

«SHE HAD BROUGHT HER THIGHS TO HER BELLY,
HER LEGS SPREAD LIKE A BOOK.» REWRITINGS OF APOLLINAIRE
IN ENRIQUE VILA-MATAS' *SOUTH OF THE EYELIDS*

Túa BLESA
Universidad de Zaragoza
tua@unizar.es

Resumen: Este artículo se centra en los episodios de violencia y sexo de la novela *Al sur de los párpados* (1980) de Enrique Vila-Matas, asuntos que hacen de esta novela un texto singular en el conjunto de su escritura. Episodios que son un caso más de la poética de la intertextualidad tan característica de la obra de Vila-Matas y que son apropiaciones de la novela de Guillaume Apollinaire *Las once mil vergas*.

Palabras clave: Enrique Vila-Matas. *Al sur de los párpados*. Sexo. Violencia. Intertextualidad. *Las once mil vergas* de Guillaume Apollinaire.

Abstract: This article focuses on the episodes of violence and sex in Enrique Vila-Matas's novel *South of the Eyelids* (1980), issues that make this novel a unique text in his entire body of work. Episodes that are another example of the poetics of intertextuality so characteristic of Vila-Matas' work, which are appropriations of Guillaume Apollinaire's novel *The Eleven Thousand Dicks*.

Keywords: Enrique Vila-Matas. *South of the Eyelids*. Sex. Violence. Intertextuality. Guillaume Apollinaire's *The Eleven Thousand Dicks*.

1 El presente trabajo es un adelanto del libro de próxima publicación *La escritura de Enrique Vila-Matas: reescritura, doble escritura*. Otros adelantos son (Blesa, 2023a, 2023b y 2023c).

Tras *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973), más tarde *En un lugar solitario*, y *La asesina ilustrada* (1977), la tercera novela de Enrique Vila-Matas, *Al sur de los párpados* (1980), es una novela que no dejó al escritor demasiado contento, sino todo lo contrario, y la ha llegado a calificar de «pedante e insoportable» (Vila-Matas, s. a.) —y no es el segundo de los adjetivos, «insoportable», uno cualquiera después de que se conociera el valor de lo portátil en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985)—, también de «pretenciosa y fallida novela» y como su «peor libro» (Iglesia, 2020: 75, 76), así no es de extrañar que dijera que «Hace años que ando prohibiendo que alguien la lea» (Vila-Matas, s. a.). Pese a ello, la realidad es que en 2021 se volvió a imprimir junto con sus otros cuatro primeros libros en el volumen cuyo título general recuperaba el que fue desplazado por *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, *En un lugar solitario*, con lo que de nuevo se ofrecía a la lectura y es que, explica, «ahora no estoy tan seguro de que no deban leerla» y anota a continuación las razones (Vila-Matas, 2023: 40).

Aunque he de decir que *Al sur de los párpados* no es ni de lejos la mejor de las novelas vilamatesianas, no carece de interés, al menos en varios aspectos. Uno de ellos es la condición de escritor del narrador, como ya sucedía en las dos anteriores novelas, otro es la quiebra del yo narrador único, el que el texto dé a leer más de una sola voz en esa instancia. Esta quiebra tiene un antecedente en *La asesina ilustrada*, que se organiza según la siguiente secuencia textual: «Prólogo» de Elena Villena, quien es autora también de la «Carta a Vidal Escabia presentándole “La asesina ilustrada”», texto al que siguen «Primera de las notas escritas por Ana Cañizal», «La asesina ilustrada» de Elena Villena —el texto origen de los restantes—, «Las restantes notas de Ana Cañizal», sección que incluye a su vez una nota de Elena Villena, y se cierra la novela con el «Suplemento» firmado también por Elena Villena, cuyos textos son, pues, el centro y el marco de la novela.

Con tal antecedente, pues, de la pluralidad de narradores en *La asesina ilustrada*, en *Al sur de los párpados* el texto de David Stein es el de un escritor-narrador repitiendo así la no condición de un narrador único de las novelas anteriores², pues se ve interrumpido en varios momentos por los

2 El que la voz de la narración sea la de un escritor debe de ser una de las razones que ha llevado a varios comentaristas a inscribir las novelas de Vila-Matas en la llamada autoficción. Aunque esto requeriría mayor atención que la que se le presta en esta nota, hay que decir que la adscripción a la autoficción ha de ser rechazada además de que el concepto mismo es de dudoso interés. El mismo novelista se ha referido en diversas ocasiones a ello y no muestra en sus palabras ni entusiasmo por tal ¿género? ni tampoco por la aplicación a sus textos. En un artículo de 2005 Vila-Matas, tras afirmar que solo sabía que autoficción era «un neologismo creado por el profesor y novelista Serge Doubrovsky en 1977», decía «Hasta aquí todo lo que sé sobre la *autoficción*», pero enseguida añadía «Sí, sé algunas cosas más. Sé, por ejemplo, lo que dijo exactamente Doubrovsky. Dijo que *la autoficción* tenía lugar cuando «el autor se convierte a sí mismo en sujeto y objeto de su relato». Y también sé o creo saber lo que distingue la autobiografía de la *autoficción*. Es bien sencillo: la *autoficción* es la autobiografía bajo sospecha» (Vila-Matas, 2005: 25). Más tajante es lo que dice el narrador de *Montevideo*: «autoficción (que no existe, porque todo es autoficcional, ya que lo que se escribe siempre viene de uno mismo; hasta la Biblia es autoficción, porque empieza con alguien creando algo), la autorrepresentación, la no ficción, que tampoco existe porque cualquier versión narrativa de una historia real es siempre una forma de ficción, ya que desde el instante en que se ordena el mundo con palabras se modifica la naturaleza del mundo» (Vila-Matas, 2022: 63). Redundando en esa convicción, Vila-Matas ha llegado a decir algo mucho más tajante sobre la autoficción en una entrevista con Nuria Azancot a raíz de la publicación de *Montevideo*. Cito: «desde luego, de autoficción nada. Rehúyo con horror cualquier clasificación para mis novelas que no se atenga a la calificación de ficción. Y es que *Montevideo* es una *ficción* a secas, que no necesita ser sustituida por ese concepto redundante de la autoficción que últimamente, además, utilizan los más tontos de este país para invalidar las obras que les gustaría aplastar» (Azancot, 2022: 8b). Y en otra entrevista de fecha muy próxima: «Sitúan mi trabajo en la autoficción, algo

comentarios de Eva, interpolaciones que ocurren ya desde el apartado I de «El idioma de la muerte», la novela, así, un texto de voces, en texto en el que, como se muestra en la cita de la novela que copio a continuación, se lee la palabra «polifónicamente»; ¿es casual ese término?, ¿es huella del ideario de Mijaíl Bajtín?, sea como sea, la palabra para los estudiosos de la literatura es difícil leerla de un modo inocente:

Decidí [...] con la impericia propia de muchos artistas adolescentes, acudí al ejemplo de otro texto —en este caso, *Doktor Faustus*, mi más reciente lectura—, y pensé que ensamblaría *polifónicamente* las vivencias que sacudían al narrador mientras escribía con aquellas de las que él informaba (87; la cursiva es mía).

Estas intromisiones de otra voz en el discurso del narrador tienen, creo, el modelo en *Ada o el ardor* de Vladimir Nabokov, escritor que ocupa un lugar destacado en la biblioteca de Enrique Vila-Matas.

Esto dice la interrupción aludida de Eva en el texto de David Stein:

(Stein, no deberías terminar así este primer apartado. Permíteme, pues, una breve inserción: Acaban de leer, señoras y señores, los mediocres versos que el aturcido David Stein escribió la noche de su llegada a Honfleur. Los compuso para matar el tiempo antes de una cena en la que aguardaba una revelación) (Vila-Matas, 1980: 22).

Copio algunas otras interpolaciones: «Aquí me veo en la obligación de intervenir, pues ridícula me parece esa imagen del genio volador» (81), «Stein, te empeñas en hacer bailar a las categorías al ritmo lógico de tu música [...] (Inserción en lápiz rojo)» (110), interrupciones, bien poco favorables, de la lectora Eva que acabarán encontrando respuesta por parte de Stein en un mensaje que, dice, va

que para mí no existe. La autoficción me parece un concepto redundante con el de ficción. De hecho, escribo ficción desde un espacio que suelen ocupar los ensayistas: «un yo literario visible». Lo que se escenifica en cualquiera de mis libros no es exactamente una trama o una serie de ideas sino a mí mismo tramando, pensando o escribiendo bajo el avatar de un narrador» (Ayén, 2022). Pensar que los narradores, escritores o no, o también los personajes o algunos de ellos, escritores o no, de los textos de Vila-Matas son una proyección o sombra del propio novelista, uno sobre otro en una acumulación de rasgos que son diversos, es dejar de lado eso, las diferencias entre ellos y tampoco parece convincente la idea de que el novelista se ha troceado en cada uno de ellos como ha propuesto José María Pozuelo Yvancos, quien ha escrito que «el principio de figuración como forma de fantasear identidades complejas en las que el sujeto no es unitario sino que se quiebra en rostros, máscaras, personajes, aquel que Mallarmé llamaba *corps morcelé*, es uno de los elementos germinales de la literatura toda de Vila-Matas» (Pozuelo Yvancos, 2010:148). Si bien es verdad que Mallarmé fragmentó la unidad del verso en *Un coup de dés*, la expresión «*corps morcelé*» no es suya, es de Jacques Lacan, quien la presentó en «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je». Expone allí que el bebé entre los seis y los dieciocho meses tiene una percepción de su cuerpo necesariamente fragmentada hasta que toma la imagen de otro o la suya en el espejo como su propio yo y se identifica con una imagen que proviene de afuera, lo que hace que el yo se construya en un registro ficcional y escribe Lacan «l'identification spatiale, machine les fantasmés qui se succèdent d'une image morcelé du corps à un forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, —et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental» (Lacan, 1966: 97). Según eso, los «rostros, máscaras, personajes» de las narraciones de Vila-Matas serían representaciones previas al reconocimiento en el espejo, un espejo reunificador, bien que ficticio, que se correspondería con el conjunto de los personajes, narradores o no, de la obra vilamatesiana. Creo que es mejor hacerse partícipe de la posición del novelista, «de autoficción nada», «todo [relato] es ficción, y en cuanto al yo, ya lo vio la clarividencia de Arthur Rimbaud, «Je est un autre».

a deslizar «en un bolsillo de su abrigo [de Eva]» y en el que, a las críticas negativas con que va salpicando la narración, contesta con otras del mismo signo:

Al terminar la redacción del episodio Elena Bellini [...] hago un alto para anunciarte algo muy desolador para ti. Desde que empecé a escribir mi novela [...] tuve el presentimiento de que, tarde o temprano, modificarías mi relato insertando esos lamentables comentarios que hasta ahora, simulando ignorarlos, te he permitido escribir, pues sentía curiosidad por saber si lograrías mantener cierta brillantez de tus intervenciones iniciales. No ha sido así, y como botón de muestra ahí está tu última y más desafortunada inserción, un penoso comentario con vocación de contraportada [...] No desesperes. Las inserciones que hasta ahora has escrito pienso conservarlas en mi texto, pues no solo te delatan mostrando los aspectos más cómicos de tu carácter, sino que, además, me evitan el esfuerzo de tener que describirte. Consuélate pensando que te hago un gran favor, pues, al fin y al cabo, siempre has tenido menos dominio que yo sobre tu imaginación. *Farewell, my lovely* (135-136).

La cita es extensa, pero muestra bien cuál es la opinión que le suscitan al novelista los comentarios nada elogiosos de Eva y la razón de no suprimirlos, nota que se remata con la reescritura del título de una de las novelas de Raymond Chandler.

Y no es solo lo dicho lo que produce la ruptura del monólogo de la voz narrativa, el apartado final, «Al sur de los párpados», tiene todo él otra autoría: «Yo, Eva Vega» (157) es la declaración de quien ha tomado la palabra, una vez que Stein la ha perdido.

La apropiación del título de Chandler invita a decir que, como en las novelas anteriores de Vila-Matas, el gesto de reescribir no falta en *Al sur*; otro de los aspectos que dan interés a esta novela. El lector encuentra en ella títulos de obras literarias y cinematográficas y frases y secuencias literarias más o menos extensas de, entre otros —dicho eso por la prudencia que exige la filología—, Luis de Góngora, Johan Wolfgang von Goethe, Victor Hugo, Gérard de Nerval, Edgar Allan Poe, Auguste Villiers de L'Isle Adam, Arthur Rimbaud, Oscar Wilde, Ramón María del Valle-Inclán, Rubén Darío, Máximo Gorki, Guillaume Apollinaire, Juan Ramón Jiménez, James Joyce, Franz Kafka, Raymond Chandler, Francis Scott Fitzgerald, Antonin Artaud, Vicente Aleixandre, Jacques Rigaut, Vladimir Nabokov, Francisco Ayala, Maurice Blanchot, Malcolm Lowry, José Lezama Lima, Truman Capote, Pere Gimferrer o Leopoldo María Panero —de estos hasta donde yo sé en este momento—, además de varias incorporaciones de la obra vilamatesiana anterior, algunas de estas ya señaladas en algunos trabajos y otras no³.

Se trata, pues, de la práctica de la reescritura, ese rasgo de estilo tan típico de la literatura contemporánea y, claro, en cuanto escritor verdaderamente contemporáneo, de la obra de Vila-Matas, un rasgo que se había hecho ya presente desde las primeras palabras de su primera novela. En efecto, tal como señalé en «palabras tuyas y palabras de otros, 2» (Blesa, 2023b), aquellas palabras con las que se encuentra el lector en *Mujer en el espejo*,

Elige tu mejor aspecto que la noche está nublada te dirás acodado al balcón que da al Paseo, ponte tu corazón preferido y busca las palabras que han de llevarte al silencio pues llegó la hora de mirar de frente la vida cuando ya no te queda vida y tan solo dispones de esta noche (Vila-Matas, 1973: 7),

3 Para los detalles de las apropiaciones aludidas me remito a la publicación anunciada en la n. 1.

son reescritura con algunas modificaciones del comienzo del poema «Une fois pour toutes» de Juan Larrea, texto incluido en *Versión celeste*, libro que se había publicado en 1970 (Barcelona, Barral Editores). Esto se lee allí: «Elis ton plus beau jour et ton coeur préféré / c'est l'heure de s'asseoir au milieu d'une vie / il ne te reste que ce peu d'eau» (Larrea, 1970: 154) y copio a continuación algunas frases de la traducción de Gerardo Diego en redonda y algunas otras del comienzo de *Mujer en el espejo* en cursiva:

Elige tu más hermosa claridad y tu corazón preferido
Elige tu mejor aspecto que la noche [...], ponte tu corazón preferido

es hora de sentarse en medio de la vida
llegó la hora de mirar de frente la vida

ya no te queda sino este poco de agua
cuando ya no te queda vida y tan solo dispones de esta noche
(Larrea, 1970: 155).

Las identidades léxicas y las sintácticas evidencian que el narrador-escritor tenía a la vista *Versión celeste* de Larrea, uno de los vanguardistas más genuinos de la literatura española, poeta al que la ansiedad del decir le llevó a renunciar a la lengua propia y eligió el francés y más tarde el silencio poético, lectura que para el narrador-escritor será el bálsamo que disipe la ansiedad del comienzo y trace sus primeros signos, renunciando él también a su propia habla y *elegir* la de otro. Reescritura: palabras de otro hechas palabras suyas, reescritura. Esto de presentar a alguien eligiendo su mejor aspecto es uno de los casos que tendrán una nueva reescritura en *Al sur de los párpados*. Héctor, narra Stein, «derramó una gruesa lágrima, y, girándose lentamente, abrió la ventana, salió a la terraza, y, más allá de los árboles, del mar y del horizonte, eligió su mejor aspecto» (Vila-Matas, 1980: 38-39), lo que remite a la anterior novela vilamatesiana y también la continuación: «y quedó como petrificado *contemplando el paisaje*, y todo eso lo registré para siempre en las páginas de *Aroma*, mi segunda novela» (39; la cursiva es mía), parte de lo cual ya había quedado registrado para siempre en *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*⁴.

Unas pocas palabras más adelante en *Mujer en el espejo* sigue diciendo el escritor:

[...] algún día yo era joven guardando la debida compostura al contemplar a mi madre colgada de su ventana gesticulando [...] y yo no sentía ni la más remota inclinación a decirle tu desnudez pone en libertad a un número indefinido de pájaros, única frase de aliento que me viene a la memoria (Vila-Matas, 1973: 7).

Si la situación es excepcional, no es menos excepcional la frase que el hijo no se sintió inclinado a decir nada menos que como frase de aliento. Y lo que importa, no es solo lo antes citado lo que ha sido apropiado; en el citado volumen de Larrea, en el poema «Signes d'anxiété», se lee «ta nudité

4 Es porque se reescriben en *Al sur de los párpados* esas palabras del título de la primera novela de Vila-Matas por lo que mantengo el de su primera publicación y no *En un lugar solitario*.

libère un nombre indéfini d'oiseaux» (Larrea, 1970: 158), lo que traducido por Luis Felipe Vivanco dice «tu desnudez pone en libertad un número indefinido de pájaros», nuevas palabras apropiadas.

Recordemos que la publicación de *Versión celeste* supuso la recuperación de la poesía de Juan Larrea y no parece que sea casual que en «Notas parciales sobre poesía española de posguerra» Pere Gimferrer lo incluyera, junto a Carlos Edmundo de Ory y Leopoldo María Panero, en lo que denominó «Tres heterodoxos» y escribía que Larrea había sido «el gran excluido» (Gimferrer, 1971: 102), exclusión de la literatura que ahora se tornaba en inclusión en la novela de Vila-Matas, quien, pienso, no solo mostraría en su lectura de *Versión celeste* y la consiguiente elección ser un lector de Gimferrer, sino que en el pasaje ya citado es difícil no reconocer en «acodado al balcón» palabras que el poeta había escrito en uno de sus poemas de *Arde el mar* (1966), «Oda a Venecia ante el mar de los teatros»: «Acodado al balcón / como en un mal poema romántico» (Gimferrer, 1988: 58), donde a su vez son palabras tomadas de «Soliloquio del farero», poema de *Invocaciones* de Luis Cernuda, «Acodado al balcón miro insaciable el oleaje» (Cernuda, 1999: 224). Esta presencia de Gimferrer en la obra de Vila-Matas empieza, pues, ahí, en el inicio de su obra y reaparecerá en otras de las novelas.

Si, como ha quedado señalado, algo de *Mujer en el espejo* se reescribe en *Al sur de los párpados*, nada distinto sucede con materiales de *La asesina ilustrada*, así lo relativo a la descripción del estudio de Juan Herrera, «Lo primero que llamó mi atención fue que la habitación tenía la forma de la letra V» y su continuación (Vila-Matas, 1996: 33-34), se repite literalmente en *Al sur* (Vila-Matas, 1980: 82-83), introducido por «es muy posible que la descripción del gabinete de Juan Herrera en «De Aroma a Balumba» provenga de las miradas, que, de pronto [...] proyecté sobre mi moderno y funcional gabinete de trabajo en la rue Bonaparte» (82).

Esa poética, la de insertar palabras ajenas hechas propias, quedó, pues, inaugurada en la obra de Vila-Matas ya en las primeras palabras de su primera novela y es un estilema que recorre toda su obra. Me referiré aquí a algunas apropiaciones de Guillaume Apollinaire en *Al sur de los párpados*, reescritura en pasajes que hay que decir que son excepcionales en la obra vilamatesiana; excepcionales por presentar actos de una sexualidad poco común, algunos de ellos adornados con violencia.

Antes de pasar a ello, y es significativo, el comienzo de *Al sur* reproduce la técnica del comienzo de *Mujer en el espejo*. Copio el primer párrafo:

¿Dije ya que me resulta dramático ver cómo se repiten ciertos temas de pesadilla y que, en muchas ocasiones, soy capaz de preparar un primer borrador, al que siguen versiones en las que cambio detalles, pulo el argumento, introduzco alguna nueva situación, encubro la forma autobiográfica, y, a pesar de ello, relato cada vez una versión de la misma pesadilla que es, en definitiva, la aventura de mi destrucción? (Vila-Matas, 1980: 13).

Y esto es lo que se lee en *Cosas transparentes* de Vladimir Nabokov:

¿Había dicho que, además de sus dificultades para dormir, tenía sueños angustiosos?

¡Exactamente, sueños angustiosos! Podría haber competido con los locos más recalcitrantes en cuanto a la repetida aparición de ciertos temas de pesadilla. En algunos casos era capaz de preparar un primer boceto a grandes rasgos, al que seguían versiones con cambios en detalles en las cuales pulía el argumento, introducía alguna nueva situación repulsiva y, a pesar de ello, redactaba cada vez una versión de la misma historia (Nabokov, 1972: 76-77).

Podría competir con los mejores lunáticos respecto a la recurrencia de ciertos temas de pesadilla. En algunos casos podía establecer un primer borrador esquemático seguido, en bien espaciada sucesión, por versiones en que cambiaba pequeños detalles, puliendo el argumento, introduciendo alguna nueva situación repulsiva, pero redactando cada vez otra versión de la misma historia, por lo demás inexistente.

La violencia en *Al sur* tiene antecedentes en la escritura de Vila-Matas. En *Mujer en el espejo*, los padres del narrador «sin ser artistas poseyeron el don del travestí y solían intercambiar sus ropajes» (Vila-Matas, 1973: 29) y transformados en personajes representan escenas como la decapitación de Juan el Bautista (29) y no se cuentan solo representaciones, sino que la violencia forma parte de sus vidas. La madre, inventando historias mientras se maquillaba,

un día mi padre perdió el control de sus nervios y la abofeteó repetidas veces viéndose repelido por la gran violencia de mi madre que le estrelló en la cabeza una parte de los objetos del tocador mientras él iba lentamente desplomándose para así fingir que había sido asesinado

y la madre, creyéndole muerto, «se decidió a borrar ciertas huellas que podían comprometerla arrastrando el cadáver hasta el lavabo donde lo dispuso todo de forma que pareciera un suicidio en la bañera», pero el padre recobrará el sentido «y con una furia más salvaje que la anterior le apretaría entre sus manos la cabeza pintada maquillándola y desmaquillándola hasta anestesiarla» y dirá el narrador que ese fue «uno de los muchos espectáculos a los que asistí durante los años de la infancia» (28-29). En esos juegos a los que asiste el narrador, otro día representan *Otelo* y el padre, en el papel del moro de Venecia, «fuera de sus cabales le apretaba el cuello» (52) a la madre; o cuenta que hubo de ver «a mi madre con una especie de araña de hierro sobre el trasero y con las puntas despellejándole la piel hacía brotar la sangre» y «esperaba a que entrara mi padre en la cama para mostrarle las heridas de la araña de hierro» (61), escenas, digamos irónicamente que educativas, de sadomasoquismo.

Por otra parte, la familia del narrador está marcada por la violencia, el abuelo de la abuela habría sido guillotinado durante la Revolución francesa (45), la abuela se habría suicidado en el río Dwuina (20, 30, 37), aguas a las que también se arrojó Ángel Ganivet, y están los sucesos producidos durante la Guerra en España, por nombrarla citando un título de Juan Ramón Jiménez, el asesinato del abuelo (20), el asesinato de quien lo asesinó, Rojas (17, 67), el fusilamiento de amigos de este (33) y, de menor intensidad pero no puede pasarse por alto, la humillación de rapar la cabeza de Rosa (23).

Y, en cuanto a la sexualidad, tiene una escasa presencia y cuando se habla de ello no se entra en detalles: el beso del narrador a Eva, «te besé» (22), y «Elena me besaba entrando en mi lecho [...] un paso, dos pasos y tres pasos antes de saltar su cuerpo encima del mío que perdido entre las sábanas se desvanecía en sus brazos» (68).

En la segunda novela de Vila-Matas no faltan pasajes sobre uno y otro tema. Del poeta personaje central del relato inscrito «La asesina ilustrada» —un poeta que en nota Ana Cañizal identifica, «Este «personaje», cuyo nombre y profesión el texto no mencionaba en ningún momento, era un poeta (Juan Herrera para más señas)» (Vila-Matas, 1996: 62) se cuenta que, recordando a su hermana Ariadna, desaparecida años atrás, «pensó en las largas noches de invierno en las que juntos pintaban retratos de místicos sometidos a intensas convulsiones, a traumatismos enloquecidos y a estados de éxtasis» (52), Ana Cañizal en una de sus notas al relato escribe que Juan Herrera «relata en *Las largas fiebres* lo que fue su vida junto a Elena Villena» a quien conoció cuando esta tenía quince años «y la encontró abierta de piernas, con la falda levantada, martirizando a un gato» (65-66) y también «la

singular tenencia de esta a la crueldad más gratuita, al sadismo más violento, su increíble gusto por el mal» (67). No es muy distinto el carácter de Ariadna, al menos en el episodio sadomasoquista en el que el personaje del relato inscrito

siendo un niño entró un día sin previo en la habitación de su hermana sorprendiéndola desnuda frente al espejo. Ariadna, que le doblaba en edad, enfureció y con crueldad le castigó duramente. Le ató de pies y de manos y le flageló con dureza hasta conseguir que la sangre recorriera su pequeño cuerpo. Accedió luego a desatarle con la expresa condición de que, arrodillándose ante ella, besara sus pies y agradeciera el castigo recibido. Así lo hizo y fue entonces cuando, bajo el látigo e inclinado ante la gran belleza de su hermana, se despertó en él por primera vez una sensación de goce y placer estrechamente ligada a su descubrimiento de la mujer (53).

La flagelación y el doble acto de besar el pie y mostrar la gratitud por el castigo son tópicos del masoquismo. Por recurrir únicamente a *La Venus de las pieles* de Leopold von Sacher-Masoch, allí Severin cuenta cómo, habiéndose encontrado con Wanda en el parque, «besé sus pies» (Sacher-Masoch, 2010: 73), pero antes Severin le cuenta la escena vivida de niño con su tía y unas sirvientas: «me cogieron y me ataron pies y manos [...] y acto seguido mi tía [...] comenzó a azotarme con una vara, y me dio con tanta fuerza que comencé a sangrar [...] Mandó que me desataran, pero tuve que darle las gracias de rodillas por el castigo» (64). No estará de más dejar constancia de que de niño Severin también se aficionó a la lectura de mártires: «con diez años comencé a leer las leyendas de los santos; recuerdo que yo leía con un horror que en realidad era embeleso, leía con una suerte de alegría lo más espantoso» y tras mencionar algunas de aquellas torturas se lee «El sufrimiento, padecer crueles tormentos me pareció en adelante un placer» (69). No acabó el aprendizaje de escenas de violencia extrema, sino que cuenta Severin que

leí con avidez historias en las que se describían las crueldades más espantosas, y veía con especial placer cuadros, grabados, en los que se representaban, y todos los sangrientos tiranos que alguna vez se han sentado en un trono, los inquisidores que hacían torturar, quemar, mutilar a los herejes (70-71).

La similitud de escenas y de lecturas de mártires en edad infantil en *La asesina ilustrada* y la novela de Sacher-Masoch hacen pensar que esta está tras la redacción de aquella. Ya es curioso que, mientras Sade estuvo prohibido en la España franquista, no fue así con *La Venus de las pieles*.

Más violencia. En la primera de sus notas Cañizal cuenta un sueño en el que entre otras cosas «Veía una breve escena en la que a Lucrecia Borgia le arrancaban el sexo orinando después sobre él. Cerraba los ojos y no servía de nada» (41). Y en una de sus notas Ana Cañizal cuenta un sueño en el que Elena Villena y ella se besan y hacen el amor y escribe «La amaba, sí, pero también la temía. Y acababa consintiendo que con una afilada daga atravesara dulcemente, con cinco amorosas puñaladas, mi corazón» (73), un asesinato más en el que el deseo se combina con la violencia fatal, pero en el mundo de los sueños.

A la vista de lo anterior, que muera Isabel, la hermana de Juan Herrera, que muera Ariadna y que la lectura de «La asesina ilustrada» cause la muerte de Vidal Escabia y de Juan Herrera y que Ana Cañizal se suicide, «al verme entrar en el estudio», cuenta Elena Villena, «abrió la ventana y, poseída por un increíble terror, se arrojó al jardín estrellándose contra unas verjas antes de caer, herida ya de muerte, contra las losas del portal» (82, n.), son episodios, si violentos, menores en el conjunto de lo narrado.

Uno y otro tema, sexualidad y violencia, pasarán a palabras mayores en *Al sur de los párpados* de la mano, en gran parte, de una de las novelas de Guillaume Apollinaire.

Digamos antes de pasar a ello que Apollinaire es nombrado explícitamente en la novela, lo que puede leerse a modo de llamada de atención al lector, a modo de pista, si se quiere. Cuando David Stein visita tras años de distanciamiento a quien ha desempeñado el papel de madre, una vez que la verdadera madre lo dejó a su cargo, en esa visita a Rialta, su tutora, se lee:

Rialta quiere saber si todavía admiro a Moliner.

—Apollinaire —le corrijo, dominándome a duras penas—. ¿Conoces otros nombres de escritores?

—Vamos, vamos, David... Un *lapsus linguae* lo tiene cualquiera, y no creo que merezca respuesta tan dura —interviene Eva (Vila-Matas, 1980: 14).

Moliner/Apollinaire no es, como sabe el lector, más que una de las ocasiones en que se lee la variabilidad onomástica en *Al sur de los párpados*. Poco después, al hablar Stein de sus inicios en la escritura poética, contará que «el universo entero se hallaba encerrado en mí, en lo comprendido entre esos dos polos de mis preocupaciones, constituidos por una parte, por unos versos a un poeta asesinado y, por otra, por una canción de despedida» (25), en lo que «poeta asesinado» remite al título de otra de las novelas de Apollinaire, *Le Poète assassiné*.

Para cuando se le nombra, pues, explícitamente al escritor francés, ya ha habido antes en el texto dos menciones indirectas, aunque inequívocas. Durante la visita mencionada, Rialta le cuenta a Stein que «a excepción de Raúl Escabia, todos los que fueron sus amigos duermen hoy en las cárceles del país» —en lo que la mención de Escabia es una de las numerosas incorporaciones de material de *La asesina ilustrada* a la nueva narración— y dice el narrador «finalmente enciende, en cálida frase, la llama del elogio: ensalza la Paz, los caligramas, la Moral, los hai-kis y la salud de los generales» (140). Así, con la mención de los caligramas y también quizá con la palabra «Paz», pues el subtítulo de *Calligrammes* es *Poèmes de la paix et de la guerre*, se había adelantado en el texto la presencia del escritor francés.

Pero no solo ahí, sino que bastantes páginas antes la escritura de Apollinaire había sido apropiada.

Dado que esa apropiación tiene que ver mayoritariamente con la sexualidad, convendrá dejar constancia de la iniciación del narrador-escritor en esa materia.

La iniciación en la sexualidad, que va a ser al mismo tiempo el descubrimiento de lo poético en una feliz conjunción por David Stein, habría sido, según lo cuenta él mismo, en la niñez:

Mi irrupción en el llamado campo de lo poético se produjo, como suele ocurrir, de un modo totalmente inesperado. Yo tenía seis años cuando, una tarde agosto, paseaba con María, mi institutriz, por los bosques del Tibidabo; nos detuvimos en un claro para merendar, y, de pronto, ese lugar se convirtió en el escenario de mi primera erección;

e inmediatamente a continuación,

comencé a observar un grupo de niñas que se encaramaban descalzas a los árboles. Fue mi primera impresión poética aquella vibrante erección provocada, sin duda, por la extrañeza que tuve al imaginar la sensación, agradable y a la vez dolorosa, del contacto de unos pies y dedos desnudos con la corteza rugosa. Aquella brusca erección poética, que me introdujo casualmente en

el misterio de las letras, correspondió también a una especie de irrupción de la naturaleza en mi cuerpo, a una súbita aparición del mundo exterior, que me empujó a escribir allí mismo unos versos eróticos [...] En mi poema, esencialmente, decía adiós a mi supuesta inocencia y saludaba la introducción de un pie desnudo en el hondo paisaje del sexo femenino. La descripción de este acto, que allí mismo llevé a la práctica, entusiasmó a María, que, a partir de aquel día, se convirtió en la más fiel lectora de mis poemas que sobre el mismo tema me dediqué a confeccionar durante aquellos años (25-26).

El fetichismo de los pies, la podofilia, que aparece en el momento del descubrimiento de la sexualidad, reaparecerá más adelante en la novela en una escena en la que los partícipes son el narrador, su madre y Joyce:

—¡Eh! ¿En qué estás pensando? —oí que me decía, con una mueca bruja, la madre.

No estaba pensando en nada, porque los pies de Joyce, subiendo a lo largo de mis piernas, me habían alcanzado el pene, que pendía tristemente fuera de la bragueta. Allí, los pies se habían detenido, y, tomando delicadamente mi miembro entre ellos, habían iniciado un movimiento de vaivén que me excitó. Súbitamente endurecido, el pene bailó entre los elegantes zapatos de ella, y poco después, sin mediar palabra, llegué al orgasmo (74).

No es una escena característica de la obra de Vila-Matas, el lector lo sabe, como el lector sabe que proviene esta otra de *Las once mil vergas* de Apollinaire:

—Recíteme algo... unos versos —le pidió Mony.

Mientras cambiaban los platos, ella le recitó *L'Invitation au Voyage*. Mientras se desarrollaba el admirable poema en el que Baudelaire ha puesto un poco de su tristeza amorosa, de su nostalgia apasionada, Mony sintió que los piecitos de la actriz subían a lo largo de sus piernas: bajo el ranglán alcanzaron el miembro de Mony que pendía tristemente fuera de la bragueta. Allí, los pies se pararon y, tomando delicadamente el miembro entre ellos, comenzó un movimiento de vaivén bastante curioso. Súbitamente endurecido, el miembro del joven se dejó acariciar por los delicados zapatos de Estelle Romange (Apollinaire, 1977: 51).

A la vista está, con algunas modificaciones, como sucede en tantas otras incorporaciones, de palabras de otros en los textos de Vila-Matas, Stein copia un pasaje de Apollinaire, un pasaje que tras unas frases de crítica literaria pasa a una masturbación con los pies y vuelve a la literatura, entremezclándose lo uno con lo otro, «Pronto, empezó a gozar e improvisó este soneto, que recitó a la actriz cuyo trabajo pedestre no cesó hasta el último verso» (51), soneto que se transcribe. Así, la imbricación de la sexualidad y lo poético que se había narrado en la iniciación a los dos campos de Stein se repite. Por otra parte, aunque son tres las ocasiones en que se habla de la participación de los pies en lo sexual, no sé bien si es de fetichismo de los pies, de la llamada podofilia, de lo que habría que hablar.

Cita, pues, de Apollinaire, quien no fue solo el autor de los *Calligrammes*, sino de novelas como *Les onze mille verges* y *Les exploits d'un jeun don Juan*, relatos, particularmente el primero, en la estela de las novelas del Marqués de Sade, de quien en 1909 publicaría una edición de páginas escogidas (*L'oeuvre du Marquis de Sade. Pages choisies*). En el nuevo tiempo de libertades que se había abierto en España, *Las once mil vergas* se había publicado en 1977, como también se editaron, tras años de prohibición, las novelas de Sade. Antes de continuar con las deudas contraídas por *Al sur* con *Las once mil vergas* hay que señalar que tanto en una como en la otra novela se transcriben poemas, tal como ya se ha dejado constancia en el párrafo anterior. Enseguida del soneto aludido se leen dos «deliciosos sonetos mitológicos» (53-54), escabrosos como el anterior, y en el relato autobiográfico

del capitán Katache se lee que «Hacia versos que llamaba simbolistas» y el ejemplo que se transcribe es de otra naturaleza (116-117), además, se nombra, como ya ha quedado dicho, el baudelairiano «L'invitation au voyage».

Hay que volver a la doble iniciación cuando niño del narrador. Tras el episodio con la institutriz y la visión de pies desnudos de niñas en contacto con la superficie rugosa de unos árboles, el niño, ahora de nueve años (Vila-Matas, 1980: 28) conoce a Anne, «una niña de mi edad», lo que no impide que haga un comentario sobre los dos poemas que el nuevo poeta ha escrito, quien «debería ser más preciso en la grandilocuencia estética de las imágenes», comentario verdaderamente inverosímil en una niña de la edad mencionada, no importa; «me besó en la mejilla» (29) y «tímidamente la besé en la boca». Lo que seguirá es de otro calibre:

Anne [...] iba quitándose la ropa; de pronto, me tomó como campo de ejercicio y se acercó a mí ya completamente desnuda haciendo una cabriola para echar sus vigorosos muslos en torno a mi cuello. Con el sexo de Anne ante mi boca quedé absorto, estúpidamente alelado, hundiendo mi nariz entre las nalgas, en el agujero del culo, y allí permanecí refugiado e inmóvil, perdido en aquel oscuro sendero hasta que ella, muy indignada, por poco me derriba al repetir a la inversa, y de un modo extremadamente violento su cabriola (29-30).

En *Las once mil vergas*, poco después de la masturbación con los pies ya citada, se llega a una escena en la que se dice que Estelle,

[...] En la mota, no tenía más que un pequeño mechón de pelos sedosos. Se echó encima de la litera y, haciendo una cabriola, colocó sus largos y vigorosos muslos alrededor del cuello de Mariette que, al tener el gato de su señora ante la boca, empezó a sorberlo con glotonería, hundiendo la nariz entre las nalgas, en el ojo del culo (Apollinaire, 1977: 53),

de lo que se deduce que Stein al redactar el pasaje citado de «El idioma de la muerte» tenía a la vista la novela de Apollinaire de donde reescribió algunas frases y se puede añadir que «oscuro sendero» podría provenir de otra de las páginas de esta, donde se lee «angosto sendero de Sodoma» (37), o podría no tener ese origen, esto lo dejo al juicio del lector.

La visita de Stein y su madre a casa de Eva va a dar lugar a episodios subidos de tono, por decirlo así, entre ellos y la extraña pareja que forman Bendetti y Senedetti, «los reyes del melodrama» (Vila-Matas, 1980: 72). Además del ya citado lance de los pies masturbadores, allí sucederá que, cumpliéndose el pensamiento de Senedetti, «Si el miedo a la madre desaparece [...] todo está permitido» (75) y cuando la madre diga «Tú no eres Eva», «Joyce-Eva Wake daba brincos sintiendo azotado su culo por el paraguas hábilmente manejado por la madre», «La madre mascaba una colilla apagada, se ensuciaba con el ron» y «vio que perdía su falda en una ágil incursión de los Stein en la parcela privada de gusto» y «“Puerco”, dijo Senedetti a James, que había comenzado a encolar a la madre», «El dolor que a la madre le causaba el desinhibido pene que le desgarraba el culo, le hizo gritar con una excitación fuera de lo común» (76), siguen golpes con el paraguas «y Joyce, la bondadosa Joyce», que nunca había agredido a nadie, descargó, con gran furia, el bastón sobre la cabeza de la madre». En eso,

Bendetti dio con el interruptor de la luz. Se iluminó la escena, justo en el instante en que David James, dejando de encolar a Madre-Realidad, se corría a gusto en un sucio rincón [...] Desde el suelo, totalmente extenuado, con boba satisfacción, el hijo chasqueaba la lengua, y, de vez en cuando, escupía orina a su mamá.



Pedro Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980

Publicada *Al sur de los párpados* en 1980, coincidía en la escena de la lluvia dorada con la película de Pedro Almodóvar *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, en la que Bom orina sobre Luci, a quien, resultando que es masoquista, no le molesta en absoluto sino todo lo contrario.

Pese a lo que pudiera suponerse por otras reescrituras ya señaladas, la violencia, la sodomización incestuosa y el orinar sobre la madre no provienen literalmente de *Las once mil vergas*, pero en esta se leen actos muy semejantes y bien pudieran estar detrás de los transcritos. Por citar alguno. En una orgía sadiana, una de las víctimas va a ser una niña de «cuatro meses» (Apollinaire, 1977: 103) que será violada por Mony, «besó, su culito rosado y su rajita gordezuela y lisa, luego colocándola sobre su miembro y tapándole la boca con una mano, la violó» (105) y todavía más tremendo es que a continuación, Mony «ordenó al danés [el padre de la niña] que se bajara los pantalones. Luego, apuntándole con el revólver, le ordenó que enculara a su hija. Las súplicas del danés fueron inútiles, tuvo que introducir su mezquino miembro en el tierno culo de la desmayada criatura» (106).

El adjetivo «puerco», por lo demás una voz muy común, se lee en *Las once mil vergas* hasta en diez ocasiones (20, 27, 40, 43, 55, 58, 71, 72, 100 y 124), por lo que bien podría ser esa su procedencia.

Y, dicho esto, algunas precisiones. La frase transcrita «comenzado a encular a la madre» recuerda palabras de otro texto, de aquel en que de Dolmancé se dice que estaba «comenzando por encular a la madre», palabras que leo en *La filosofía en el tocador* del Marqués de Sade (Sade, 1980: 258), uno de los libros que fueron fuente de inspiración para Apollinaire y que, hay que decirlo de nuevo, había tenido edición en el mismo año que la novela de Vila-Matas, por lo que no parece imposible que este la leyera durante la redacción⁵.

5 *La philosophie dans le boudoir* cuenta con otras dos traducciones anteriores (tomo los datos de la Biblioteca Nacional de España) a *Al sur de los párpados: La filosofía en el tocador*, trad. Ricardo Pochtar, Barcelona: Bruguera,

Y está el asunto de la urolagnia en «escupía orina a su mamá». En *Las once mil vergas*, como sucede en Sade, no falta la presencia de la orina: Culculine, se cuenta, «tomó un cubo, se sentó a horcajadas en él, las piernas muy separadas, se levantó la falda y orinó copiosamente» (Apollinaire, 1977: 37), por ejemplo, o «hicieron entrar a la nodriza [...] y el pope empezó a ordeñarla como a una vaca, en los vasos sagrados [...] Hicieron mear a la niña hasta llenar el cáliz. Entonces, los conjurados comulgaron bajo las especies de leche y de orines» (62), pero de mayor interés es que «Alexine había orinado y el chorro, muy caliente, al caer sobre el miembro de Mony, había despertado sus instintos animales» (39); y no es solo la orina, también la mierda: Culculine «soltó un pedo pequeño, tierno y discreto que excitó considerablemente a Mony», quien dirá «¡Cágate en mis manos, cágate en mis manos!» e impaciente continuará con su petición «¡Caga ya!» y «Enseguida apareció una puntita de mierda, picuda e insignificante [...] seguida lenta y majestuosamente por el resto del salchichón que constituía uno de los más bellos cagajones que un intestino haya producido jamás» (38) y hay más, a Culculine la va a sustituir Alexine que «mostraba a Mony su voluminoso y transparente culo de rubia: “¡Cágame encima!”» (39) y el lector está invitado a leer lo que se dice a continuación.

Y está el pasaje del que he tomado algunas palabras para dar título a estas páginas, pasaje de gran interés por la comparación que se hace entre el cuerpo y la sexualidad con la escritura. Personajes en escena: Eva y Stein.

Nos desvestimos con prisas, y ella se puso boca arriba mientras yo le dedicaba ardientes frases de amor. «Te quiero», se oía de vez en cuando. Ella había llevado sus muslos al vientre, abierto sus piernas como un libro, y yo entre murmullo de páginas y de jadeos, la penetraba con lentitud. En el tedio que siguió al acto, leí a Eva una de las páginas que había escrito: recuerdo, al pie de la letra y formando parte activa del archivo de mi memoria, la obertura de aquel irregular concierto (81).

Piernas abiertas como un libro, murmullo de páginas y jadeos, comparación de sexo y texto y lo uno y lo otro a continuación unidos por la cópula. Esta operación sintáctica reitera, páginas después, lo que le había sucedido a David Stein, su iniciación doble en la sexualidad y en la poesía, y al reiterarlo da visos de verdad a la palabra del narrador.

Referencias

- APOLLINAIRE, Guillaume (1977). *Las once mil vergas*, trad. Rafael J. Macau. Barcelona: Icaria.
- AYÉN, Xavi (2022). «Enrique Vila-Matas: “La paranoia es algo importante para escribir”», *La Vanguardia*, 1 de septiembre.
- AZANCOT, Nuria (2022). «Enrique Vila-Matas: “En la historia de la Humanidad la estupidez juega un papel importante”». *El Cultural*, 2 de septiembre: 9-11.
- BLESA, Túa (2023a). «Palabras tuyas y palabras de otros, 1». *La vida de los otros*. En: <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escriblesat1.html>>.

1977, y *La filosofía en el «boudoir»*, trad. y n. de Agustín García Calvo, París: Ruedo Ibérico, 1977. Este traductor la califica certeramente en su nota previa de «dramita pedagógico» (p. 10). En 1980 García Calvo la reeditó con el título *Instruir deleitando o Escuela de amor: La philosophie dans le boudoir*, Zamora: Lucina, 1980. Ni qué decir tiene que esta obra de Sade, como varias otras más, cuenta con otras diversas ediciones españolas.

- (2023b). «Palabras tuyas y palabras de otros, 2». *La vida de los otros*. En: <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrblesat2.html>>.
- (2023c). «Palabras tuyas y palabras de otros, 3». *La vida de los otros*. En: <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrblesat3.html>>.
- CERNUDA, Luis (1999). *Poesía completa*, en *Obra completa*, vol. I, eds. Derek HARRIS y Luis MARISTANY, Madrid: Siruela, 1.ª ed. 1993.
- GIMFERRER, Pere (1971). «Notas parciales sobre poesía española de posguerra», en Salvador CLOTAS y P. G., *30 años de literatura española. Narrativa y poesía*. Barcelona: Kairós.
- (1988). *Poemas 1962-1969*, Madrid: Visor.
- IGLESIA, Anna María (2020). *Ese famoso abismo. Conversaciones con Enrique Vila-Matas*. Girona: Wunderkammer.
- LACAN, Jacques (1966). «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychoanalytique», *Écrits*, París: Aux Éditions du Seuil, 93-100.
- NABOKOV, Vladimir (1972). *Cosas transparentes*, trad. Lucrecia Moreno de Sáenz. Buenos Aires: Editorial sudamericana.
- POZUELO Y VANCOS, José María (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- SACHER-MASOCHO, Leopold von (2010). *La Venus de las pieles y otros relatos*, trad. Rafael Fernández Arias. Madrid: Valdemar.
- SADE, Marqués de (1980). *La filosofía en el tocador*, trad. Mauro Armiño. Madrid: Akal.
- VILA-MATAS, Enrique (1973). *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*. Barcelona: Tusquets.
- (1980). *Al sur de los párpados*. Madrid: Fundamentos.
- (1996). *La asesina ilustrada*. Madrid: Ediciones Lengua de trapo.
- (s. a.). «Autobiografía literaria». En: <<http://www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html>>.
- (2022). *Montevideo*. Barcelona: Anagrama.
- (2023b). *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*. Barcelona: Penguin Random House.