

**“DOMICILIO DESCONOCIDO”: ODRADEK COMO FRONTERA ENTRE LA
INTERTEXTUALIDAD Y LA PARODIA EN *HISTORIA ABREVIADA DE LA
LITERATURA PORTÁTIL* DE ENRIQUE VILA-MATAS.**

Mariola Rosario Padró

Spanish Contemporary Novel. Profesora Anjouli Janzon
VIII Edición de la Gaceta hispánica de Madrid.

A literary text is a mosaic of quotations.
Mikhail Bakhtin (cit. Ashley 2007)

Poner una cita es como lanzar una bengala de aviso y requerir cómplices.
Enrique Vila-Matas (Intertextualidad 2008)

La narrativa de Enrique Vila-Matas encierra un sinnúmero de complicidades textuales y extratextuales, desde la biblioteca de referencias y acotaciones reales e inventadas hasta la exigencia de un lector activo, preparado y consciente de su papel como punto final en el pacto creativo. Su originalidad como escritor, podría decirse, procede de la asimilación de otras voces para construir una parodia auto reflexiva e inmersa en el discurso metaliterario tan propio de la posmodernidad. En su novela *La Historia abreviada de la literatura portátil*, publicada en 1985, Vila-Matas sumerge a sus lectores en un juego de intertextualidades y elementos metanarrativos que construyen la trama a través del estilo mismo, hecho que queda iluminado por una cita del mismo autor en una conferencia sobre, nada más y nada menos, la intertextualidad en su propia obra: “Ha habido un cambio en la novela [...] a la novela lo que le queda es el estilo” (Vila-Matas 2008).

En la novela aparecen ciertos *odradeks*, heredados de un cuento corto de Franz Kafka titulado *Las preocupaciones de un padre de familia*. Esta criatura extraña, que funciona como ente perturbador para los personajes, es uno de los muchos parafraseos retocados por la pluma del autor. Es una adaptación notablemente enriquecida por el afán dialoguista de Vila-Matas. La novela narra la corta pero intensa vida de una sociedad secreta. Se trata de los llamados *portátiles* o *shandys*, un grupo compuesto por escritores y artistas que comparten una visión anti-sedentaria de la vida: “[...] era un movimiento inútil, pues no se perseguía un fin u objetivo determinado. Eran como peregrinos medievales para los que lo principal era el viaje y poco importaba que llegaran a Canterbury,

Jerusalén o Compostela. Solo buscaban viajar contándose historias” (Vila-Matas 55). Sustituyen los museos por la movilidad, la liviandad y el nomadismo personal y artístico. Esta agitación impregna el estilo de la obra dejando el significado en constante fuga y, así, otorgándole al lector un rol dinámico. La figura del Odradek confronta al lector de la misma manera, retando a la lógica del mundo físico y, a la vez, resistiéndose a una explicación cómoda: “Y no es posible dar más detalles, porque Odradek es muy movedizo y no se deja atrapar”(Kafka 1). Cada *shandy* tiene su propio Odradek: “[...] cada shandy hospedaba en su interior a uno de esos inquilinos negros que, en muchos casos, habían sido hasta entonces discretos acompañantes de los portátiles”(Vila-Matas 56).

Este trabajo pretende analizar la participación del lector en el laberinto intertextual *vilamático*, su dialogismo con el texto y con el torrente de citas (reales e inventadas) que desembocan en una parodia en la cual es el lector quien cierra el pacto comunicativo. Se utilizará la teoría de la parodia expuesta por Linda Hutcheon y varias teorías sobre la intertextualidad, para analizar la figura del Odradek como punto poroso entre el intertexto y la parodia en la obra de Vila-Matas, haciendo énfasis en la apropiación del cuerpo kafkiano. Digamos que si existe una frontera entre intertexto y parodia, Odradek nace de ella.

Intertextualidad, el lector activo y la decodificación. It is not true that works are created by their authors. Works are created by works, texts are created by texts, all together they speak to each other independently of the intentions of their authors. So no text exists on its own. Umberto Eco (Casablanca 1994)

El término *intertextualidad* habla de una relación de reciprocidad entre dos o más textos, es decir, marca una relación dialoguista que trasciende la noción del texto como una entidad cerrada. En ese sentido, el término abre el texto a un mundo de influencias y predecesores aunque la posibilidad de encontrar un “origen” sea una tarea inútil como bien ha dicho Roland Barthes en su libro *S/Z*: “La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexto de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las 'fuentes', las 'influencias' de una obra es satisfacer el mito de la filiación, las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya leídas antes: son citas sin entrecomillado” (32). Es la manera que tiene un texto de disolver dentro de sus entrañas textuales a otros textos. Se adapta, se toma prestado, se asimila, se reescribe, se cita, se apropia para crear algo nuevo; un desconocido animal que lleva un *collage* de partes que lo componen. La novela de Vila-Matas es, como se verá más adelante, un excelente ejemplo de este fenómeno literario.

De manera simplista, el texto intertextual se concibe a base de otro u otros. Julia Kristeva, considerada la primera persona en teorizar sobre la intertextualidad basándose en sus estudios sobre la obra de Mikahail Bakhtin ha dicho:

Moreover, such an understanding of intertextuality—one that points to a dynamics involving a destruction of the creative identity and reconstitution of a new plurality—assumes at the same

time that the one who reads, the reader, participates in the same dynamics. If we are readers of intertextuality, we must be capable of the same putting-into-process of our identities, capable of identifying with the different types of texts, voices, and semantic, syntactic, and phonic systems at play in a given text (*Intertextuality* 1985).

La teoría del intertexto es, por tanto, una teoría de lectura y de colaboración con los textos adyacentes y el lector. La lectura es un proceso activo que requiere participación y colaboración pues el intertexto solamente funciona cuando el receptor lo reconoce. Los significados se generan a partir del acto de leer. Para hablar del proceso de lectura vamos a referirnos al texto de Roland Barthes, *The death of the author*. En 1968 Barthes anunció al mundo la muerte del autor y, con ella, el nacimiento de un nuevo lector: “[...] the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author” (Barthes 1). Problematiza la tendencia a interpretar una obra de acuerdo con la identidad del autor, ya sea por medio de rasgos biográficos, nacionalidad, creencias religiosas, o posiciones políticas. Para Barthes esta dependencia del autor lleva a interpretaciones erróneas del texto mismo, de manera que lo limita, despojándolo del eco de textos y voces que lo componen. No solo limita al texto mismo sino que también obstaculiza el papel activo del lector:

Thus is revealed the total existence of writing: a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author. The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text (1).

El lector es, pues, el lugar donde el texto se manifiesta. La unidad del texto depende de un sinnúmero de referencias extratextuales que lo componen y que, en manos del destinatario alcanzan el vuelo. Esto pone en juego la noción del receptor como *lector activo* o el *model reader*¹ que enfatiza Umberto Eco en su teoría sobre la recepción. Es solo a partir del texto que el lector comienza el proceso de análisis e interpretación: “[...] unity lies not in its origin but in its destination. Yet this destination cannot any longer be personal: the reader is without history, biography, psychology; he is simply that someone who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted”(Barthes 1).

El destinatario consolida el texto. El autor que preside el texto o el *autor dios* ha muerto: “We know now that a text is not a line of words releasing a single theological meaning (the message of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centers of culture”(Barthes 1).

¹ Sobre la *reader-response theory* ver: Eco, Umberto. *The role of the reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

Este *tissue of quotations* es una excelente manera de describir la novela de Vila-Matas que ya pertenece a una tradición narrativa que no parece tener origen, nacionalidad ni afiliación alguna con el mundo real. Es un texto constituido por un repertorio incansable de citas y reverberaciones extratextuales. No solo resuenan otros libros sino también eventos históricos, personajes, ideas que el escritor reescribe esperando la participación del lector. Vila-Matas en su conferencia sobre la intertextualidad en su obra ha dicho “Poner una cita es como lanzar una bengala de aviso y requerir cómplices”.

El autor es un imitador de gestos anteriores que lo preceden. Gestos que transitan dentro de su obra y su tarea es mezclarlos, escribirlos de tal manera que se conviertan en otros. En el caso de Vila-Matas las fuentes anteriores conviven con fuentes inventadas, y las citas verdaderas y las inventadas se mezclan creando así una nueva forma que nunca procede de la originalidad del autor, sino de su talento para unir elementos encontrados, *objects trouvés*, y ponerlos al servicio del texto: “His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them. Did he wish to express himself, he ought at least to know that the inner thing he thinks to translate is itself only a ready-formed dictionary, its words only explainable through other words, and so on indefinitely”(Barthes 1).

Interesa destacar este concepto de un *ready-formed dictionary* ya que más adelante va a aparecer cuando nos adentremos en la teoría de la parodia que, al igual que en el intertexto, depende de la complicidad entre texto, lector y la capacidad de éste de meterse en ese diccionario intencionado: “[...] the experience of literature involves a text, a reader, and his or her reactions, which take the form of systems of words that are grouped associatively in the readers mind [...]. As readers or viewers or listeners who decode parodic structures, we also act as decoders of encoded intent” (Hutcheon 23). Este punto de contacto entre ambas teorías, donde el *intent* se problematiza, se verá más adelante.

Recapitulando, la relación entre textos no solo afecta al concepto de autor sino que también establece una relación más dinámica con el lector. Principalmente se destaca la idea de que la unidad de un texto ya no tiene que ver con su origen y, por ende, el autor y las autorías desaparecen. El destinatario es quien, en ese sentido, tiene la última palabra en cuanto a cómo se constituye un cuerpo textual. “All literary works [...] are *rewritten*, if only unconsciously, by the societies which read them” (Eagleton 12). Y es el lector el que tiene que decodificar estos signos. La novela de Enrique Vila-Matas se apropia del Odradek kafkiano y le da una historia heredada pero con componentes totalmente nuevos.

Teorizando la parodia: descodificación del intertexto parodiado.

La parodia es una obra en la que el parodista parodia lo parodiado. Enrique Vila-Matas (*Intertextualidad* 2008)

Parody in this century is one of the mayor modes of formal and thematic construction of texts.
Linda Hutcheon (*A Theory* 1985)

Proponemos que la novela de Vila-Matas transita entre intertextualidad, dialogismo y parodia. Linda Hutcheon en su libro *Theory of parody* ha dicho: “When we speak of parody, we do not just mean two texts that interrelate in a certain way. We also imply an intention to parody another work (or set of conventions) and both a recognition of that intent and an ability to find and interpret the background text in its relation to the parody” (22). Nuevamente nos topamos con esta palabra: *intent*. Hace referencia al reconocimiento por parte del lector de los códigos semánticos que ponen en diálogo a dos o más textos.² El receptor, al igual que en el caso de la intertextualidad, sigue teniendo un papel decodificador. Es decir, el lector internaliza el *parodic intent* del texto en su lectura.

Vayamos a una definición concreta del término *parodia*. Hutcheon plantea: “Parody, therefore is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text” (6). El reconocimiento de esa inversión irónica es el reconocimiento del *parodic intent*. Por otro lado: “Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity”(6). La distancia crítica es la señal que le da el texto a su lector, es esa *luz de bengala* a la que se refiere Vila-Matas cuando cita esperando que el lector sea partícipe.

El significado de la parodia se encuentra, siempre, en la lectura. Entonces, el lector y el diccionario extra textual sirven como coautores de una unidad textual que carece de centro, una unidad textual que es una conglomeración de voces. El papel del escritor, por otro lado, consiste en proveer las pistas necesarias para que triunfe la parodia: “The structural identity of the text as a parody depends, then, on the coincidence, at the level of strategy, of decoding (recognition, interpretation and encoding)” (Hutcheon 34). Para que la parodia funcione tiene que ser entendida y decodificada en manos del lector que ya es cómplice del *parodic intent*.

Entendemos que *La Historia abreviada de la literatura portátil* exhibe muchas de las características que Hutcheon ha trabajado al teorizar sobre el concepto de parodia como síntoma y herramienta de la posmodernidad. El capítulo de la novela titulado *El laberinto de los odradeks* es una clara referencia al cuento de Kafka, aquí entra el elemento intertextual. Esta intertextualidad es lo que abre las puertas para que se filtre la parodia: “I see parody as a formal or structural relation between two texts [...] it is a form of textual dialoguism” (Hutcheon 22).

Decíamos que es el intertexto lo que da paso a la parodia en el texto de Vila-Matas porque en su apropiación del relato kafkiano no solo cita textualmente la obra sino que reconceptualiza al Odradek. Le da una nueva voz que marca la distancia crítica entre ambas construcciones. Los

² Destacamos que la palabra *texto* no se refiere a obras literarias solamente. El estudio de Hutcheon analiza tanto la literatura como otros fenómenos culturales: cine, artes plásticas, moda, etc.

odradeks vilamáticos son esas pistas intertextuales que marcan la parodia. Odradek sale de ese encuentro entre lo puramente intertextual y la intención paródica del texto.

El Odradek: la figura viviente del intertexto paródico

Hay citas que son un capítulo entero. Enrique Vila-Matas (*Intertextualidad* 2008)

El Odradek, como antes se ha mencionado, cobra vida en las páginas de Kafka, escritor judío y checo. Mencionamos su lugar de procedencia porque consideramos que es importante localizar al Odradek en esa Praga enigmática, heredera de una antiquísima tradición de folklore judaico. En la novela de Vila-Matas ya no se habla de un solo Odradek sino de muchos odradeks que pueblan esa misma Praga del escritor checo. Al llegar a la ciudad, los *shandys* pronto se dan cuenta de que no están solos: “En las viejas casas de este barrio noto yo movimientos espectrales y me he enterado, con no poco asombro, de cuáles son los verdaderos amos ocultos de la callejuela donde vivo” (Vila-Matas 57).

El Odradek, nos dice el narrador de Kafka, es una criatura hecha de muchos pedazos de hilo viejo que se anudan entre sí aunque, en realidad, carece de forma y sentido clasificable. Vive en su casa, se mueve entre la entrada, las escaleras y los vestíbulos y su presencia es, sin duda alguna, una preocupación para este padre de familia quien es, a su vez, el narrador en primera persona del relato. Esta criatura, al igual que la trama del cuento, se resiste a una interpretación cómoda, como si la estructura del relato mismo partiera de hilos sueltos.

El narrador de Vila-Matas, por otro lado, se apropia de gran parte de la descripción física del Odradek antes mencionada pero reescribe la historia otorgándole la posibilidad de tomar otras formas, incluso formas humanas: “En Praga comenzaron a volverse exigentes y adoptaron variadas formas, alguna de ellas humana” (Vila-Matas 56). “Odradek”, el nombre, en sí mismo, provoca desasosiego, es una palabra difícil de asimilar e introducir en el orden simbólico. El cuento de Kafka abre, precisamente, con una inquietud etimológica: “Algunos dicen que la palabra «odradek» precede del esloveno, y sobre esta base tratan de establecer su etimología. Otros, en cambio, creen que es de origen alemán, con alguna influencia del esloveno. Pero la incertidumbre de ambos supuestos despierta la sospecha de que ninguno de los dos sea correcto, sobre todo porque no ayudan a determinar el sentido de esa palabra” (Kafka 1).

La palabra “odradek” va más allá de lo que confinan los símbolos lingüísticos pero a la vez parece tener un origen ligado a ciertas lenguas humanas. Desde las primeras líneas estas preocupaciones etimológicas nos llevan al campo de la intertextualidad. El narrador de Kafka cuestiona las posibilidades lingüísticas del Odradek a la misma vez que cuestiona sus posibilidades como ente viviente surgido de alguna rama de la realidad o de la cultura. Como ya hemos mencionado, Odradek parece tener algo en común con muchos de los cuentos de la tradición

hebraica centro-europea. Pero ese *algo* sigue siendo indescifrable. El narrador trata de presentar el Odradek integrándolo en la cultura precisamente a través de la lengua. Roland Barthes teorizó sobre el origen del texto como un fenómeno puramente lingüístico que está desarraigado de las manos de una posible autoría. En esto se puede traducir la presencia del Odradek:

Linguistically, the author is never more than the instance writing, just as I is nothing other than the instance saying I: language knows a subject, not a person, and this subject, empty outside of the very enunciation which defines it, suffices to make language hold together, suffices, that is to say, to exhaust it. For him, on the contrary, the hand, cut off from any voice, borne by a pure gesture of inscription (and not of expression), traces a field without origin or which, at least, has no other origin than language itself, language which ceaselessly calls into question all origins(1).

El Odradek trasciende toda la lógica del mundo material y su único origen es la lengua misma, por ello deja en el lector una necesidad quebrantada de encontrar algún simbolismo interpretativo, alguna contestación, alguna relación conceptual con el mundo externo, que ponga un punto final a la inquietud que crea la presencia del *inofensivo* compañero. El Odradek es una ruptura con la realidad y con el papel que se supone que ejerza el padre. La necesidad de domesticar esta ruptura es lo que da paso a sus “preocupaciones” como cabeza de familia. Quizás el texto de Vila-Matas es una respuesta a esa incomodidad interpretativa. Es una respuesta cargada de ironía paródica: “Irony participates in parody discourse as a strategy which allows the decoder to interpret and evaluate” (Hutcheon 31).

El padre, en un esfuerzo para integrar a la extraña criatura dentro de la norma y así preservar el orden de lo familiar, le pregunta sobre su identidad, su nombre, su hogar y su afiliación: “¿Cómo te llamas? le pregunto. Odradek -me contesta. ¿Y dónde vives? Domicilio desconocido -dice y se ríe” (Kafka 1). Las contestaciones no eliminan duda alguna. Se cumple el protocolo conversacional y sin embargo la incertidumbre permanece. El diálogo encarna la figura misma de la criatura: deshilachada, con un nombre propio que cumple con las propiedades necesarias para ingresar en la cultura pero que, a la misma vez, se resiste a ello:

A primera vista tiene el aspecto de un carrete de hilo en forma de estrella plana. Parece cubierto de hilo, pero más bien se trata de pedazos de hilo, de los tipos y colores más diversos, anudados o apelmazados entre sí. Pero no es únicamente un carrete de hilo, pues de su centro emerge un pequeño palito, al que está fijado otro, en ángulo recto (1).

Vila-Matas cita textualmente esta descripción del Odradek, apropiándose, por medio de la narración de Stephan Zenith, de uno de los personajes que tiene un encuentro perturbador con la criatura. Tan tenso es el encuentro que Zenith se ve obligado a abandonar Praga y a sus compañeros *shandys*. Este confiesa: “[...] me voy porque tengo miedo de mí mismo, ya que creo que se hospeda

en mi interior, y a veces fuera de él, algo parecido a un carrete de hilo negro que trata de hacerme decir cosas que yo no pienso ni pensaré jamás” (Vila-Matas 58).

El Odradek parece pertenecer a un estado premoderno, lejano, enturbiador para la familia kafkiana y para los alocados *shandys*, que ya corresponden a un orden distinto, completamente sumergidos en la lógica moderna. Lo aterrador es que este *objeto* ya está totalmente enajenado de las manos que lo pudieron haber creado; su pasado, su futuro y su razón de ser son misterios que quedan reverberando al finalizar todo intento de entenderlo. Lo único que queda es la impresión de inmortalidad.

El narrador de Kafka reflexiona: “¿Acaso puede morir? Todo lo que muere debe haber tenido alguna razón de ser, alguna clase de actividad que lo ha desgastado. Y éste no es el caso de Odradek. ¿Acaso rodará algún día por la escalera, arrastrando unos hilos ante los pies de mis hijos y de los hijos de mis hijos? No parece que haga mal a nadie; pero casi me resulta dolorosa la idea de que me pueda sobrevivir” (Kafka 1). Si en Kafka el Odradek es inofensivo (excepto por la perturbación que su existencia produce en el narrador) en Vila-Matas se dramatiza aún más el caos que crea este compañero no deseado. En su novela parece multiplicarse la tensión del padre de familia en los miembros de la sociedad secreta. Con los *odradeks vilamáticos* la criatura deja de ser un incidente aislado y se convierte en un espécimen fantástico que puebla, no solo los interiores praguenses donde se mueven los personajes sino que también, al igual que en Kafka, invaden la psiquis de esos personajes desde su aparente desarmada materialidad. El texto mismo funciona como Odradek: inexplicable, indefinible, impenetrable.

La parodia de Vila-Matas entra en la lengua misma. En la novela ya no hay solamente un Odradek, Odradek singular y con letra mayúscula. Hay odradeks, múltiples odradeks que son el elemento parodiado dentro de la apropiación del relato. Esta diferencia crea una distancia entre ambos textos a pesar de que esa fisura entre uno y otro sea la clave que Vila-Matas le da a su lector: “[...] el odradek no era un carrete de hilo, sino un alfiler clavado a una cinta, mientras que en el caso de Hermann Kromberg dejó de ser un objeto minúsculo para convertirse nuevamente en una figura espectral” (Vila-Matas 59). Esa manera de decir que *ya no era un carrete de hilo* es un claro guiño a Kafka y al lector de Kafka. El odradek *a la Vila-Matas* sigue perteneciendo a ese *domicilio desconocido* entre la intertextualidad y la parodia. El Odradek es fronterizo porque no se trata de una mera cita sino de una construcción basada en la misma y en la percepción del lector sobre el elemento citado. La parodia disuelve al Odradek de Kafka y lo convierte en el odradek u odradeks anónimos de un parafraseo lúdico que sella su juego en manos del lector.

Bibliografía

- Barthes, Roland. "The Death of the Author." Athenaeum Library of Philosophy. Mayo 2009 <<http://evans-experientialism.freewebspace.com/barthes06.htm>>.
- . S/Z (Crítica Literaria). Madrid: Siglo XXI Ediciones, 1999.
- Eagleton, Terry. Literary Theory: An Introduction. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
- Eco, Umberto. "Casablanca, or, The Clichés are Having a Ball." Signs of Life in the U.S.A.: Readings on Popular Culture for Writers. Sonia Maasik and Jack Solomon, eds. Boston: Bedford Books, 1994.
- Haberer, Adolphe. "Intertextuality in theory and practice." Central and Eastern European Online Library (2007): 54-67. Mayo 2009 <<http://www.ceeol.com/>>.
- Heid, Ashley. "El último lector de David Toscana: El papel del lector como creador e intérprete de significado en el texto." Dis. New York University, 2007.
- Hutcheon, Linda. A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms. New York: Methuen, 1985.
- Kafka, Franz. Las preocupaciones de un padre de familia. Ciudad Seva. Mayo 2009. <<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/euro/kafka/preocupa.htm>>.
- Kristeva, Julia. "Intertextuality: An Interview with Julia Kristeva." Entrevista con Margaret Smaller. Intertextuality and Contemporary American Fiction. 1985. Mayo 2009. <<https://www.msu.edu/user/chrenkal/980/INTEXINT.HTM>>.
- Meskin, Anya. "Ragged Bits of Meaning, Wound on a Star-Shaped Spool for Thread." The Kafka Project (2006). Mayo 2009 <<http://www.kafka.org/index.php?id=185,284,0,0,1,0>>.
- Vila-Matas, Enrique. Historia Abreviada de la Literatura Portátil. Barcelona: Anagrama, 2002.
- . "Intertextualidad y Metaliteratura". Conferencia. Poética y narrativa. Fundación Juan March, Madrid. 18 mayo 2008. Mayo 2009. <<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2503>>.