



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

La escritura articulística y ensayística de Enrique Vila-Matas

La crítica de un escritor

Alfredo Aranda Silva

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**LA ESCRITURA ARTICULÍSTICA Y ENSAYÍSTICA
DE ENRIQUE VILA-MATAS**

La crítica de un escritor

Tesis para la obtención del grado de doctor por el Programa de Filología Hispánica
de la Universidad de Barcelona

presentada por

Alfredo Aranda Silva

dirigida por

Dr. Jordi Gracia García

tutorizada por

Dra. Anna Caballé Masforrol

Barcelona, 2016

La vérité de la littérature serait dans l'erreur de l'infini (Blanchot, 1987: 139).¹

Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (1959).

Trouver n'est rien. Le difficile est de s'ajouter ce qu'on trouve (Valéry, 1946: 19).²

Paul Valéry, *Monsieur Teste* (1896).

Le immagini, le parole, le varie strutture dell'oggetto letterario sono costrette a movimenti che hanno il rigore e l'arbitrarietà della cerimonia; ed appunto nella cerimonialità la letteratura tocca il culmine della rivelazione mistificatrice. Tutti gli dei, tutti i demoni le appartengono, perché sono morti: e appunto lei li ha uccisi. Ma, insieme, ne ha tratto la potenza, l'indifferenza, l'estro taumaturgico. La letteratura si organizza come una pseudoteologia, in cui si celebra un intero universo, la sua fine e il suo inizio, i suoi riti e le sue gerarchie, i suoi esseri mortali e immortali: tutto è esatto, e tutto è mentito. La letteratura si organizza come una pseudoteologia, in cui si celebra un intero universo, la sua fine e il suo inizio, i suoi riti e le sue gerarchie, i suoi esseri mortali e immortali: tutto è esatto, tutto è mentito. E qui si raccoglie e salda la provocazione fantastica della letteratura, la sua eroica, mitologica malafede. Con le sue proposizioni «prive di senso», le affermazioni «non verificabili», inventa universi, finge inesauribili cerimonie. Essa possiede e governa il nulla. Lo ordina secondo il catalogo dei disegni, dei segni, degli schemi (Manganelli, 1985: 222-223).³

Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna* (1967).

¹ “La verdad de la literatura estaría en el error del infinito.” (Blanchot, 2005: 74).

² “Encontrar no es nada. Lo difícil es agregarse aquello que se encuentra.” (Valéry, 1991: 22). La idea es probablemente deudora de Montaigne, el cual afirmaba en “Du pédantisme” (*Essais*, I, XXV): “[...] il ne faut pas attacher le sçavoir à l'ame, il l'y faut incorporer : il ne l'en faut pas arrouser, il l'en faut teindre.” (Montaigne, 1793: 170), esto es: “[...] no basta hilvanar el saber al alma, [se] precisa incorporarlo, hacerlo penetrar en el espíritu [...]” (Montaigne, 1912: 100).

³ “Las imágenes, las palabras, las distintas estructuras del objeto literario, están obligadas a moverse según el rigor y la arbitrariedad propios de las ceremonias, y es precisamente en lo ceremonioso que la literatura despliega el acmé de su revelación mistificadora. Todos los dioses, todos los demonios le pertenecen, ya que están muertos: fue precisamente ella quien los mató. Pero, a la vez, extrajo de ellos la potencia, la indiferencia, el estro taumaturgico. La literatura se estructura como una pseudoteología en la que se celebra un universo entero, con su fin y su principio, sus rituales y sus jerarquías, sus seres mortales e inmortales. Todo es exacto, y todo es fingido. Y aquí se reúne y se junta la provocación fantástica de la literatura, su heroica, su mitológica mala fe. Con sus proposiciones ‘carentes de significado’, con sus afirmaciones ‘no verificables’, inventa universos, simula inagotables ceremonias, posee y gobierna la nada. Y en la nada establece un orden basado en su catálogo de símbolos, de signos, de esquemas: nos provoca y desafía ofreciéndonos un heráldico e ilusorio pelaje de bestia, un artefacto explosivo, un dado, una reliquia, la ironía distraída de un blasón.” (Manganelli, 2014: 278).

La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici (Calvino, 2010: 5).⁴

Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1988).

La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual –esta, por ejemplo– como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura el año dos mil (Borges, 1960: 217-218).

Jorge Luis Borges, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” (1951), *Otras inquisiciones* (1952).

La literatura, por mucho que nos apasione negarla, permite rescatar del olvido todo eso sobre lo que la mirada contemporánea, cada día más inmoral, pretende deslizarse con la más absoluta indiferencia (Vila-Matas, 2000c: 35).

Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía* (2000).

Et s’il faut absolument que l’art [...] serve à quelque chose je dirai qu’il devrait servir à rapprendre aux gens qu’il y a des activités qui ne servent à rien et qu’il est indispensable qu’il y en ait (Ionesco, 1975: 128).⁵

Eugène Ionesco, “Communication pour une réunion d’écrivains français et allemands” (1961), *Notes et contre-notes* (1962).

Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh’t, uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich (Rilke, 2009: 2).⁶

Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien* (1923).

⁴ “Mi fe en el futuro de la literatura consiste en saber que hay cosas que sólo la literatura, con sus medios específicos, puede dar.” (Calvino, 1998: 17).

⁵ “Y si es absolutamente necesario que el arte sirva para alguna cosa, yo diré que debe servir para enseñar a la gente que hay actividades que no sirven para nada y que es indispensable que las haya.” (Ionesco, 1965: 121).

⁶ “[...] Porque lo bello no es sino el comienzo de lo terrible, ése que todavía podemos soportar; y lo admiramos tanto porque, sereno, desdeña el destruirnos. Todo ángel es terrible.” (Rilke, 2001: 29).

Los libros, decía Valéry, ayudan a no pensar, se interponen como una compacta y ordenada empalizada entre nosotros y nuestros pensamientos, que de lo contrario se dispersarían en todas direcciones, destrozándonos a nosotros mismos y disolviéndonos en el polvo de la vida, se filtrarían por nosotros como el agua por un cedazo. Un libro nos ayuda a no estar solos con nuestro desorden que nos consume, a no pensar en aquello que nos hace rabiar inútil e implacablemente, a cubrir el hormigueo ansioso y obsesivo que murmura dentro de nosotros. El doctor Kien, el loco héroe de Canetti, no sale nunca de casa sin abrazar contra su cuerpo una cartera llena de libros duros y ariscos, como una coraza preparada para rechazar el asalto de la vida; cada uno de nosotros es un doctor Kien, cuando prueba un pequeño, maniático confort en tener un libro en la mano caminando por la calle o llevandoselo al baño, para no quedarnos solos con nosotros mismos, ni tan siquiera esos cinco minutos. [...] Nadie quiere sentirse ni el primero ni el último, para no sentirse solo; el libro le ayuda, porque remite siempre a algo o a alguien que le precede, es el anillo de una cadena de continuidad y de comunicación. Casi como el venerable anciano de Svevo, doscientos años después, Robinson es un hombre que lee y desea leer para sustraerse a la vida y a sí mismo. Lee para hablar con alguien, para al menos saber, como dice el señor Geiser, el último Robinson de Max Frisch, “que todavía no se ha vuelto loco” (Magris, 1998: 156-157).

Claudio Magris, “Robinson y los libros”, *Ítaca y más allá* (1998).

Creo que en general deberíamos leer sólo libros que muerdan y nos pinchen. Si un libro no nos despierta de un golpe en la cabeza, ¿para qué leerlo? ¿Para que nos haga felices como escribes tú? Mi Dios, seríamos completamente felices si no tuviéramos libros, y los libros que nos hicieran felices podríamos en rigor escribirlos nosotros mismos. Necesitamos, en cambio, libros que obren sobre nosotros como una desgracia que nos doliera mucho, como la muerte de alguien que amásemos más que a nosotros mismos, como si fuéramos condenados a vivir en los bosques lejos de todos los hombres, como un suicidio: un libro debe ser el hacha para el mar helado dentro de nosotros (Kafka, en Ibarlucía y Castelló-Joubert, 2008: 9).

Franz Kafka, carta a Oskar Pollak (27/01/1904).

And if one is to express the great inevitable defeat that awaits us all, it must be done within the strict confines of dignity and beauty.⁷

Leonard Cohen, discurso de entrega al Premio Príncipe de Asturias de las Letras (Oviedo, 21/10/2011).

⁷ “Y si alguien está llamado a expresar la gran e inevitable derrota que nos espera a todos, más vale que lo haga entre los confines estrictos de la dignidad y la belleza.” [traducción propia].

ÍNDICE

PARTE PRELIMINAR

PRESENTACIÓN	11
CAP. 0. INTRODUCCIÓN	19
a) Hipótesis de trabajo: objetivos, metodología y estructura	29
b) Corpus y aclaraciones generales	36
c) Vila-Matas en la actualidad	41

PARTE I: FUNDAMENTACIÓN TEORÉTICA

CAP. 1. DIMENSIÓN HISTÓRICA Y CONCEPTUAL DEL PENSAR LITERARIO	59
1.3. El ensayo literario	61
1.3.1. Panorama de proximidades en el ensayismo literario español	63
1.3.2. El ensayo como feudo de la modernidad	70
1.4. El artículo literario	78
1.4.1. Literatura y prensa: historia de una predestinación	80
1.4.1.1. Lo que los periódicos inventan	86
1.4.1.2. La crítica literaria en la prensa	106

CAP. 2. VILA-MATAS EN TEORÍA 109

2.1. Lo moderno como equipaje de mano 111

2.1.1.	Las vanguardias históricas de entreguerras	118
2.1.2.	Entre modernismo y posmodernismo	133
2.1.3.	Dinastías intelectuales: modelos, ganzúas y deudos	150
2.1.3.1.	Blanchot: las luces del error, la negación y el silencio	156
2.1.3.2.	Sontag y la felicidad de la extranjería	163
2.1.3.3.	Walser y Gombrowicz: los extremos que se tocan	174
2.1.3.4.	Barthes: el crítico artista	209
2.1.3.5.	Duchamp. Criando el arte de vivir	226
2.1.3.6.	Borges o el desplazamiento cósmico	240
2.1.3.7.	Piglia: la crítica como autobiografía	269
2.1.3.8.	Magris, la literatura como sinfonía del vacío de sentido	275
2.1.3.9.	Kafka y Pessoa: la modernidad y la absorción literaria	288
2.1.3.10.	Sterne: el hombre digresivo y la ironía	311
2.1.3.11.	Benjamin: gurú de la Modernidad	324

2.2. Autocracia y dialéctica del estilo 336

2.2.1.	El banquete hermenéutico: de lo metaliterario a lo autoficticio	342
2.2.2.	Un lector ambulante: el plagio inventivo	359
2.2.3.	Una cruzada antirrealista	384

PARTE II: PRAGMÁTICA TEXTUAL

CAP. 3. VILA-MATAS: ORIGEN Y CONSTRUCCIÓN DE UN ESCRITOR 393

3.1. El articulismo de Vila-Matas: periodización y evolución 397

3.1.1.	Noviciado audiovisual: Vila-Matas en la cola del cine	405
3.1.1.1.	Revistas culturales	418
3.1.1.1.1.	<i>Fotogramas</i> y las entrevistas inventadas	420
3.1.1.1.2.	<i>Bocaccio70</i> y <i>Destino</i> .	459

3.1.2.	La madurez de un articulista	471
3.1.2.1.	Periódicos	473
3.1.2.1.1.	<i>La Vanguardia</i>	477
3.1.2.1.2.	<i>Diario 16</i>	500
3.1.2.1.3.	<i>El País</i>	509
CAP. 4.	HACIA LA REINVENCIÓN DEL ENSAYO LITERARIO	525
4.1.	Epistemología del movimiento	525
4.1.1	El viaje multiplicado	530
4.1.2	Más lento todavía	547
4.1.3	Semántica del vacío	554
4.2.	Balizas para un articulismo literario	567
4.2.1.	Engaños con la verdad	569
4.2.2.	Polifonía de la inseguridad	576
4.2.3.	Moradas del compromiso	591
4.2.4.	Prontuario de reverencias	601
4.3.1.	Ensayismo matriz	616
CONCLUSIONES		659
BIBLIOGRAFÍA		667
I.	Bibliografía de E. Vila-Matas	667
I.1.	Obra propia	667
I.1.1.	Obra unitaria	667
I.1.2.	Prólogos a obras ajenas	669
I.1.3.	Obra periódica y dispersa	671
I.2.	Obra ajena (Selección)	729
I.2.1.	Estudios monográficos	729
I.2.2.	Artículos generales de diversa extensión	730
I.2.3.	Entrevistas	732
II.	Bibliografía general consultada	733
III.	Webgrafía general consultada	768

PARTE PRELIMINAR

PRESENTACIÓN

A beginning is an artifice, and what recommends one over another is how much sense it makes of what follows (McEwan, 1997: 17-18).⁸

Ian McEwan, *Enduring love* (1997).

Debo buscar el lejano comienzo de esta tesis doctoral en los hermanos Panero y en la película *El desencanto* (1976)⁹ de Jaime Chávarri, la cual tendría una digna secuela a manos de Ricardo Franco con *Después de tantos años* (1994). Hipnotizador friso audiovisual y retrato pelágico donde los haya de la reciente historia colectiva de España, sin necesidad de ningún actor ni de apenas dirección artística, *El desencanto* despachaba la crónica de una necrosis familiar borboteada por unos personajes que resultaron ser verdadera carne de cine por su mera aparición en pantalla. Los tres hermanos Panero y su madre Felicidad Blanc, con mordaces diálogos mantenidos entre ellos o a través de soliloquios dominados por la melancolía y el desamparo,

⁸ “Todo comienzo es un artificio, y la elección de uno sobre otro radica en el sentido que dé a los hechos posteriores.” (Ian McEwan, 1998: 30).

⁹ De la que Vila-Matas se ocupó con un artículo de crítica cinematográfica poco después de su estreno. Decía aquel en dicho artículo que hay dos tipos de risas: “[...] la de la ironía, movimiento moral –que, como afirma Deleuze, es *sólo aparentemente vagabunda*, pues si yerra es alrededor de un único centro: el yo–, y la risa amor al [...] del humor. Esta última risa es la que en total libertad recorre, de parte a parte, con crueldad, este extraordinario film que es *El desencanto*, claro atentado contra esa moral de la realidad y del hombre en la que la risa está prohibida. [...] Chávarri [...] lleva el discurso hasta sus últimas consecuencias al barrer incluso las fronteras realidad/invencción, convirtiendo de este modo en fascinantes unas imágenes que son mucho más que un reportaje o una información sobre esa realidad que formuló el *realismo social*. El propio Chávarri ha dicho: ‘El film debe verse como una ficción, que es lo que en realidad es [...]’” (Vila-Matas, “La risa de los Panero”, *Destino*, 30/09/1976).

testimoniaban entre poses de dandismo histriónico, malditismo neurasténico o indolencia decadentista el cierre por derribo de los tiempos dorados de la familia. Por si fuera poco esta liquidación de los fastos de la sangre o paisaje general de la destrucción se ofició básicamente por obra y arte de un vitriólico ajuste de cuentas con la castradora figura del padre, el escorialista poeta de la *Generación del 36* Leopoldo Panero, bronco ídolo de cartón piedra puesto a los pies de los caballos por unos hijos lúcidos, deslenguados y avinagrados¹⁰.

Con *El desencanto* y sus “fronteras borradas entre realidad/invencción” a la vez que precedida o acompañada por lecturas de Tolstói, Borges, Kafka, Nabokov, Pessoa, Camus, Wilde, Baudelaire, Pavese, Stendhal, Flaubert, Cervantes o Cortázar, entre otros¹¹, se fue robusteciendo en el ámbito de mis intereses personales cierta idea transgénica y transgresora del arte, atrayéndome los autores capaces de amalgamar la narración con la filosofía o el ensayo, autores metanarrativos y transtextuales, imprevisibles y experimentales, que no hiciesen ascos a la inclusión en su escritura de elementos como lo autoparódico, lo irreverente y lo lúdico, atrayéndome, en fin, las cosas que parecían otras en el horizonte de las razones históricas develadas por los hechos literarios. Por aquella misma época apareció *El lado oscuro del corazón* (1992)¹² de Eliseo Subiela, una película que hilaba un inspirado guion a partir de poemas de Gelman, Girondo y Benedetti. Con esta película de tintes surrealistas –que, esta vez sí, tuvo una secuela prescindible– pensaba yo, de nuevo, que la extracción literaria de la realidad podía entrecruzarse con tratamientos no necesariamente realistas, convencionales ni normativos, deparando elocuentes resultados de orden aperturista o experimental. Todo esto me ocurría viviendo en Alicante, donde tras licenciarme en Filología Hispánica decidí mudarme a Barcelona por deseo personal, ya que allí había nacido por azar y apenas conocía Cataluña debido a la mudanza de mi familia a Castellón a los pocos años de mi nacimiento. Y fue finalmente en Barcelona, durante el

¹⁰ En relación a las dos películas sobre los Panero vale la pena consultar al menos la autobiografía de Felicidad Blanc *Espejo de sombras* (1977), el propio guion de *El desencanto* editado por Elías Querejeta en 1976 con prólogo de Jorge Semprún y las obras biográficas *Leopoldo María Panero, el último poeta* (1995) de Túa Blesa y *Después de tantos desencantos: vida y obra poéticas de los Panero* (2008) de Federico Utrera.

¹¹ Algunos de los cuales pertenecían a la tradición literaria de la sátira menipea, desde el citado Cervantes en España hasta Montaigne, Rabelais, Diderot o Voltaire en Francia y con Henry Fielding, Jonathan Swift o Laurence Sterne entre las letras británicas. Algunos de estos autores serían no por azar, como supe más tarde, de crucial importancia en Vila-Matas.

¹² Entre los méritos de esta cinta cabe recordar la cama pirañera creada por Carlos Blanco (1929-1991) que se atracaba de amantes que no sabían volar y que en absoluto hubiera desmerecido a la familia de epígonos con la que cuentan unas *machines célibataires* duchampianas que influirán notablemente a Vila-Matas en relación a *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985).

otoño de 2002 y coincidiendo con el Año Internacional Gaudí, donde di con una novela en la que parecían adivinarse remotos ecos de las tríadas fraterno-literarias de los Panero y los Goytisolo. Leí *Lejos de Veracruz* (1995) y no tuve claro si me había gustado o no. Hoy creo que aquella novela respondió a uno de esos casos en los que la curiosidad por el autor levanta un extraño tipo de vuelo que casi desdice o reprende la novela leída: a la vez que la obra es la causa inobjetable del interés por el autor nos aleja de él por cuanto pareciera no haber terminado de decir o en razón de la bruma de intuiciones que no hemos acertado a descifrar bajo lo probablemente mal leído.

Poco después, y a través de la redacción de un periódico en el que colaboraba Vila-Matas, se me facilitó para mi sorpresa su correo electrónico. Le escribí para preguntarle sobre ciertos aspectos de la novela en relación a mi interés por los hermanos Panero¹³, que seguían muy presentes en mi cabeza. Para que mi sentimiento de sorpresa conociera una nueva manifestación Vila-Matas me respondió no solo con presteza y franqueza sino con una inopinada naturalidad, teniendo en cuenta que no éramos sino un par de extraños. A pesar de no haber conservado ese e-mail no he olvidado lo que decía. A ello ha contribuido la búsqueda de datos sobre la amistad de Vila-Matas y Michi Panero, el cual en su última entrevista publicada mantenía que

para encontrarte un libro bueno escrito en español te vuelves loco, yo busco como Diógenes un escritor español nuevo pero lo único que he encontrado ha sido al Javier Cercas de *Soldados de Salamina*. Lees a los amigos y compañeros de generación como Javier Marías y compañía y ves que se han convertido en una cosa ilegible. [...] Quizás todo se deba a que estoy un poco espeso y ahora busco culpables, pero también es verdad que lo estoy llevando con un mínimo de pudor porque podría exhibir la negrura de como se ha portado la gente conmigo en Madrid y en todas partes. Salvo para Enrique Vila-Matas y cuatro más, yo estoy muerto. Y la gente de la revista *La Clave*. Yo me lo paso genial escribiendo, aunque sea esa columna sobre la nada que es Televisión Española. Lo hago para demostrarme que estoy todavía vivo, aunque sea con esta voz, que parezco el doctor Valdemar, que ahora está mucho peor (Utrera, 2008, 405).

¹³ Además de estar *Lejos de Veracruz* (1995) dedicada –junto a Jordi Llovet– a Michi Panero (“A la razón y a la Desesperación. A Jordi Llovet y a Michi Panero, maestros en ambas lides.”), este aparece en *París no se acaba nunca* (2003) y probablemente de forma implícita en *Bartleby y compañía* (cfr., Lazcano, 2004: 12). Por su parte, Federico Utrera escribe sobre la relación entre *Lejos de Veracruz* y los hermanos Panero: “[...] en ‘Lejos de Veracruz’, ciudad tan ligada a Juan Luis Panero, los tres hermanos Tenorio son a veces un trasunto –maquillado– de la familia Panero, uno de los cuales empieza unas líneas de una novela frustrada llamada *El Descenso*, en la que deseaba retratar a los Tenorio como si fueran los Baroja, inevitable guiño a *El Desencanto*, mientras que Máximo Tenorio es un pintor genial y extravagante al que su padre llamaba “afeminado” para denigrarlo, y por el que Vila-Matas siente cierta debilidad.” (Utrera, <https://leopoldompanero.wordpress.com/tag/michi-panero/>). Para mayor detalle entre la relación de Vila-Matas con los hermanos Panero, véase, entre otros, Utrera (2008: 196) o el propio artículo de Vila-Matas “Entre Londres y El Masnou” (*El País*, 27/11/1999).

En el citado correo electrónico, entre otros aspectos, Vila-Matas me manifestaba su aprecio por el desencantado Michi Panero, amigo personal de juventud sobre el que más tarde escribió diversos artículos o recordó en sus entrevistas¹⁴, si bien el texto en el que probablemente Vila-Matas se ha extendido de modo más sentimental sobre Michi Panero es el que contiene los siguientes extractos:

[...] tras su ociosidad, ligada estrechamente a ese *ennui* que le condujo al aislamiento y a la pérdida temprana de la necesidad de tener un currículum [...] se escondían los lúdicos ademanes de la protesta vanguardista, con sus anhelos de que las cosas fueran de otra forma. [...] no olvidaré la última visita que hice al domicilio familiar de Ibiza 35 en Madrid, cuando Michi debía ya dejar la casa (no podía pagar el alquiler) en la que había nacido y en la que, al igual que después haría en Astorga, se había replegado. No he visto, en el ámbito de los espacios habitados por mis amigos, una ruina mayor. Había estado yo de visita en otros días en aquella casa, en vida de la madre, Felicidad Blanc, no sospechando por mi parte que aquellas cuatro paredes se convertirían con el tiempo en una catástrofe total. Y lo que ahora veía, al ir a despedirme de Ibiza 35 (por donde en otra época había pasado toda Madrid), era un paisaje desolador después de una batalla. La biblioteca familiar, por ejemplo (con todos los libros dedicados por Baroja, Gómez de la Serna, Valle-Inclán y compañía), había desaparecido por completo. Al caer la tarde, la ya de por sí deprimente conversación comenzó a extinguirse [...] La causa de esa extinción no era sólo el lento fin de las palabras, sino también algo más prosaico, la falta de luz, pues sólo quedaba una bombilla en toda la casa. Para colmo, un fotógrafo de una revista femenina, que llamó al timbre al atardecer, se llevó esa lámpara, con la última bombilla, a la calzada central de la calle Ibiza, donde, en un improvisado *plató*, bajo la lluvia, retrató a Michi (que entonces era crítico de televisión) sentado en un desvencijado sillón, bajo un paraguas, en plena calle, junto a la lámpara y la bombilla última, mirando a un televisor que obviamente no estaba encendido. Una locura, entre otras cosas porque llovía y porque, además, habían bajado a la calle la última ruina de la casa. Michi se dejó fotografiar con tanta desgana que en ningún momento se cubrió con el paraguas, y yo me di cuenta de que todo aquello no tardaría mucho en convertirse en un extraño recuerdo. Y Michi, que lo advirtió, me dijo que no le diera tantas vueltas al asunto, que también para mí habían llegado los días del recuerdo. De modo que logró que ese atardecer se convirtiera en algo tan entrañable y oscuro para mí como oscura es la tumba en la que yace hoy mi amigo. También para mí han llegado los días del recuerdo. Lo comprendí entonces y lo comprendo aún mejor ahora mientras recuerdo aquel desvencijado sillón, el paraguas inútil y el televisor falso, todo tan grotesco como emocionante, la lluvia cayendo implacable sobre la dignidad invencible del último de los Panero (Vila-Matas, “Michi”, *Letras Libres*, mayo 2004).

¹⁴ Entre los artículos podemos citar “El último Panero” (*Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995) o “Estado de ánimo” (*El País*, 11/06/2012), en el que se lee: “Me acuerdo de Michi Panero en su última entrevista: ‘Aquí hay que ser feliz con cualquier cosa y el que pretende subvertir lo cutre lo paga caro. O te estrellas o te estrellan’”, y entre las entrevistas la siguiente: “V-M. – Me dijo [Michi Panero]: ‘Se acabó. Ahora no sales’. Y me encerró. / V. S. – ¿En la casa de los Panero, la que está cerca de la catedral de Astorga? / V-M. – Sí, sí, la casa de sus padres. Está abandonada, supongo. [...] Pues nada, yo dormí una noche allí. Era una casa tremenda. En realidad pasé la noche en vela, mirando a la gente que pasaba por la calle. Yo golpeaba el cristal y ellos se asustaban, pensando que yo era un fantasma. [...] Y luego hicimos algo que me impresionó mucho. Fuimos a ver al obispo. Yo no había visto en mi vida a un obispo, jén la vida se me hubiera ocurrido ni siquiera hablarle a un obispo! Y Michi me llevó a verlo y le dijo barbaridades: ‘¡Ay, cabroncete!’, le decía Michi. Y yo estaba alucinado, claro.” (Vila-Matas, en Violeta Serrano, “Enrique Vila-Matas: ‘Se escribe para corregir la vida’”, Parte I, *CdL*, 2014).

Su manera de hablarme sin remilgos, saltándose todo tic políticamente correcto, acerca de alguien que, como Michi Panero, tuvo casi siempre más detractores que admiradores –hoy, con Michi fallecido, esto ha comenzado a cambiar levemente–, contribuyó a que Vila-Matas me produjese una primera impresión positiva. A partir de aquí comencé a leer sus escritos con creciente interés pero sin pensar nunca que aquella obra llegaría a ser objeto algún día de una tesis doctoral emprendida por mí. La idea de la tesis, con las inseguridades que ello pueda conllevar¹⁵ y con lo que al cabo terminamos diciendo básicamente de nosotros mismos a través de los demás¹⁶, llegaría más tarde, cuando encontrándome ya viviendo en París leí la mayor parte de la obra articulística y ensayística de Vila-Matas. Fue este el momento en el que creí dar con las coordenadas ideológicas o principales líneas de fuga literaria acerca del contradictorio interés que me despertara en su día el autor de *Lejos de Veracruz*. Fue también entonces

¹⁵ Más allá de la seductora propuesta que mantuvo Sontag en *Contra la interpretación* (1966) –en la que mantenía que interpretar es empobrecer y despoblar– cabe decir no solo que “Siempre es arriesgado, y de dudosa educación, plantear hipótesis sobre las intenciones profundas de los demás” (Reija, 2010:107) sino que, como dice Montaigne al abrir el capítulo X del libro II de sus *Ensayos* con “De los libros”, bien sabe uno cuando interpreta que “[...] con frecuencia me acontece tratar de cosas que están mejor dichas y con mayor fundamento y verdad en los maestros que escribieron de los asuntos de que hablo. Lo que yo escribo es puramente un ensayo de mis facultades naturales, y en manera alguna del de las que con el estudio se adquieren; y quien encontrare en mí ignorancia no hará descubrimiento mayor, pues ni yo mismo respondo de mis aserciones ni estoy tampoco satisfecho de mis discursos.” (Montaigne, 1997: 172). Por otra parte, todo trabajo escrito –y esta será, por cierto, una de las ideas fundamentales en la novela de Vila-Matas *Aire de Dylan* (2012)– suele moverse entre el deseo de dejar una “marca de agua” en el texto y la contingencia de que ello no llegue nunca a materializarse, dos extremos que apunta, por ejemplo, Faulkner cuando dice: “All of us failed to match our dream of perfection. So I rate us on the basis of our splendid failure to do the impossible” (Faulkner, 1956). Se trata de un aspecto señalado igualmente por Vila-Matas en los dos extractos de artículos que siguen: “[el que escribe] en su fuero interno sabe que, al ir del éter a la realidad, voló [...] mucho más bajo de lo que había soñado y no consiguió con exactitud expresar su manera de estar en el mundo, quizás porque de su alma se ausentó su duende personal en el momento menos oportuno. Se había propuesto nada menos que dejar su “marca de agua” en el texto.” (Vila-Matas, “El joven inédito”, *El País*, 02/04/2012); “[...] ‘¿Se os ha ocurrido una idea magnífica con la que soñáis escribir un libro? No corráis en llevarla a la práctica; no hace falta, pues podéis estar seguros de que, tarde o temprano, a algún otro se le ocurrirá la misma idea... y hará de ella un uso perfecto’. Durante 18 años Simon Leys acarició ese proyecto de escribir la historia de los naufragos del *Batavia*. Coleccionó casi todo lo que se publicaba sobre el asunto; luego pasó una temporada en las islas Houtman Abrolhos [...] A lo largo de los años continuó acumulando notas, pero sin decidirse nunca a escribir la primera página de esa famosa obra en gestación que en la imaginación de sus amigos comenzó a adquirir poco a poco una dimensión mítica. De tiempo en tiempo, se enteraba de que había salido un nuevo libro sobre su asunto: ‘Me entraba un sudor frío, y corría a por ese libro temblando. Pero no, no era más que una falsa alarma; no tardaba en darme cuenta, con alivio, de que el autor había errado una vez más su objetivo, lo que reforzaba mi falso sentimiento de seguridad’. Hasta que un día apareció el libro de Mike Dash sobre el naufragio, un libro perfecto. Con *La tragedia del Batavia* (Lumen, 2003) Dash dio en la diana y teóricamente no le quedó a Leys ya nada que decir, por lo que guardó toda la documentación y notas acumuladas a lo largo de 18 años y al final optó por publicar sólo las casi noventa páginas de su ‘modesto’ *Los naufragos del Batavia* con la única intención de que éstas ‘pudieran inspirar el deseo de leer el gran libro de Dash’” (Vila-Matas, “El naufragio por excelencia”, *El País*, 17/12/2011).

¹⁶ Mantenía Montaigne que escribir sobre los demás –incluso la actividad traductora, al decir de Eliot– no es sino otra forma de hablar de uno mismo, lo cual apoyarán más tarde autores como Wilde, Auden, Barthes o Piglia, entre otros, creyendo que la crítica es una suerte de secreta autobiografía.

cuando pensé en proponer el que sería mi primer proyecto de estudio sobre la obra de Vila-Matas a Jordi Gracia¹⁷, al que nunca había encontrado personalmente y al que acudí atraído por su trayectoria intelectual. No tardé en averiguar que Jordi era además una de esas raras personas que aúnan erudición y bonhomía para inestimable suerte de quienes le frecuentan: desde el primer e-mail (París, 2007) que mandé a Jordi la estimulante orientación que me proporcionó –la generosidad, el respeto y la confianza hacia su potencial doctorando– fue impecable. Tras ello, casi naturalmente, se fue imponiendo la posibilidad de dar forma a la presente tesis doctoral. Ha sido ya en tiempos recientes cuando, pensando en los orígenes de mi interés por Vila-Matas, he caído en la cuenta de esa indirecta conexión que trazaba la película-documental sobre los Panero con el universo literario de la obra de Vila-Matas.

No me resisto por último a apuntar aquí, para cerrar esta presentación y antes de abordar los imprescindibles agradecimientos, que toda tesis doctoral o todo trabajo crítico incorpora lo que Magris ha denominado una relación de servidumbre entre exégeta y poeta. No hemos encontrado una reflexión sobre las relaciones entre estudioso y estudiado con la que podamos estar más de acuerdo como la que lleva a cabo el autor triestino en su ensayo “El poeta y su servidor”. Creemos por ello que esta presentación no debería pasarse sin citar aquello que nos parece más granado de dicho ensayo, por extenso que ello sea:

En uno de sus aforismos Canetti habla de la falta de pudor de los críticos literarios, que construyen sus fortunas –de la tesis de licenciatura a la cátedra, de la conferencia de éxito al brillante artículo– especulando con el dolor y la soledad de los poetas. [...] Visto desde esta perspectiva, el trabajo del intérprete muestra ciertamente un aspecto rapaz y parasitario, y se asemeja a la paciente cautela del chacal y del buitre; el crítico parece una vía de en medio entre el ejecutor y el beneficiario de un testamento, un notario que administra una herencia a su propia conveniencia. Pero esta perspectiva es también parcial y deformante, porque envuelve al escritor, vivo o difunto, en una aureola de víctima indefensa, [...] [a] la merced de desaprensivos aprovechados o de seguidores exaltados. El poeta, en torno al cual se agolpan los exégetas para subirse a sus hombros o al menos para agarrarse a los bordes de su ropa, es también el poderoso que subyuga a los demás apropiándose de su trabajo, el amo que se rodea de servidores, el narcisista que no mira nunca el rostro del otro, pero que le impone a cada uno de sus fieles que sostenga un espejo delante de él, con el fin de que él pueda contemplar en todas partes, y únicamente, su rostro. La relación entre el poeta y su intérprete, que le dedica el tiempo y la energía de su vida, es un gran, y quizá olvidado capítulo de esa dialéctica entre amo y criado que expresa, al menos desde Diderot y Hegel en adelante, un momento fundamental del itinerario a través del cual el espíritu sale de la infancia y de la inmediatez y se hace consciente de sí mismo. El amor, según Hegel, es aquel que vence al otro porque se le impone, porque lo obliga a reconocerlo como algo absoluto:

¹⁷ DEA focalizado sobre lo autoficticio y lo metaliterario en la narrativa de Vila-Matas durante el siglo XX. Fue este un trabajo defendido en la Universidad de Barcelona en octubre de 2009.

el criado se convierte en su propiedad, le transfiere a él su personalidad, se convierte en un objeto. No es ya persona, no expresa su sentimiento o su pasión: existe en función del amo, puede sólo trabajar con el fin de que este último tenga un alma y una persona, con el fin de que pueda expresar la propia individualidad liberada de los cuidados materiales, o sea vivir una vida espiritual. El especialista, que pasa su existencia descifrando, comentando o publicando las palabras del poeta, es una perfecta figura del criado: no tiene rostro ni derechos, su dolor y su deseo no deben tener voz, sus palabras pueden ser sólo el eco de las del otro. [...] Musil ha dejado casi diez mil páginas inéditas, escritas con una letra a menudo ilegible; otros, que quizá lo han conocido y frecuentado, consumen su vista en entender esas palabras en las que vibra, no sus vidas, sino la vida de aquel. Si el poeta iba al cine, el especialista debe renunciar a ello, porque está ocupado en buscar y en averiguar qué películas le gustaban al otro; si el poeta escribía cartas de amor, al exégeta le queda poco tiempo para escribir él mismo, porque las horas escapan veloces y él las dedica al epistolario del otro, a reconstruir la cronología, la ortografía, las direcciones. Si el poeta ha muerto, su poder adquiere a veces una absolutidad siniestra y vampiresca, como si chupase la vida de un escudero; si está vivo su poder es más pálido y mezquino, pero igual de imperioso. El premio del siervo es, muy a menudo, el inconsciente desprecio del amo. La historia literaria está hecha de estas patéticas fidelidades, necesarias y mal pagadas: crueles y a menudo verídicas florecen las anécdotas sobre el vate que habla con desidia o malestar del filólogo que trabaja afanosamente en sus textos, o bien sobre el gran escritor que trata como un *famulus* a su devoto estudioso. Entre el poeta y sus solícitos devotos hay raramente diálogo, encuentro; a menudo hay sólo el monólogo del poeta, que quizá sabe hablarle a todos, pero no sabe escuchar. [...] Ciertamente también la relación ingrata cimienta una solidaridad recíproca: el especialista que vive reconstruyendo las palabras, los gustos, los deseos ajenos, quizá no podría vivir diversamente; como la rémora, el pececito que se pega a los peces grandes, también él para atravesar su mar necesita adherirse a algo más grande. De ese modo, las palabras y los deseos del otro, que lo supera, se convierten en suyos. Él se los apropia, como el criado –en Diderot y en Hegel– llega a suplantarse al amo, el cual termina por tener necesidad de él y por depender de él, porque puede actuar sólo a través del criado y ha delegado en el criado toda acción, todo trabajo, toda realidad. El servidor, decía Hegel, se transforma en la verdad del amo; en la novela de Diderot el amo de Jacques existe sólo en cuanto amo de Jacques, no tiene otra identidad (Magris, 1998: 245-250).

Quiero por último agradecer su apoyo irrestricto a varios y fundamentales profesores de literatura. A Jordi Gracia le agradezco en primer lugar su dirección y estímulo de esta tesis doctoral, aprovechando la ocasión para añadir que durante el tiempo que la misma se ha prolongado me ha resultado imposible no disfrutar y aprender de él a partes iguales desde la admiración que producen su capacidad intelectual, el apasionamiento por su trabajo –inasequible al desaliento– y su optimismo vital. Quiero referirme además a Pilar Gomis Martí y a Ángel Luis Prieto de Paula. A ella por las largas y mágicas conversaciones que mantuvimos al acabar las clases en los tiempos del bachillerato nocturno en Alcoy. A él porque cada clase en el aula, cada conversación –conmigo atenazado por la timidez, sentado en una silla de aquel su tan sobrio despacho de la Universidad de Alicante–, fueron para mí momentos en los que el tiempo, como él mismo me dijo en cierta ocasión acerca de las noches, no tenía

paredes¹⁸. Quiero sin duda agradecer a Enrique Vila-Matas su predisposición y amabilidad, aun sabiendo lo complicada que suele ser su agenda, para conmigo cada vez que le he consultado algún asunto de esta tesis vía correo electrónico o durante las ocasiones que hemos coincidido en algún lugar. Sobre el resto de agradecimientos que esta tesis debe rendir, más allá de que las injusticias de la memoria y los reveses del tiempo hagan con seguridad la lista más escueta de lo que sería preceptivo, se cuentan en primer lugar mi madre, Felisa Silva Martín –la mujer más admirable que me ha sido dado conocer–, llamada *Paloma* por sus amigos, mi inefable en el mejor de los sentidos hermano mellizo Alberto y los Eusebios de la familia, mi hermano mayor y mi padre. Igualmente no podría obliterar de esta lista a mis más viejos amigos, gladiadores de la noche donde los haya, Juan Alberto Moltó Ferrándiz, al que llamo *Tato*, y Carlos Rafael Pérez Navarro, al que llamo indistintamente por su propio nombre o bien *Char*, *Charly* o *Gustav* (por Mahler, porque aunque no se conocieron Mahler se lo debe aproximadamente todo a Carlos). Otros amigos menos viejos pero de recuerdos no menos heroicos son Quique, porque con él y con Marruecos empezó casi todo, Juanvi y la vanguardia, y mi siempre querida Paloma Casa Ferri, a quien suelo llamar *Palo* o *Pains*. Tampoco podría olvidar a mis colegas y amigos durante mis años de profesor en EE. UU. Vicente Guillot, Amparo Alpañés, María Ghiggia, Flávio Américo, Melissa Wallace y Jean Janecki y, ya en París, Antonia Prieto y Gloria Rivera Hidalgo.

Finalmente está Lauren Renee Geiser, *my eclectic partner in crime*, la persona que siempre creyó en mí, la que recordaré cuando termine mi memoria.

¹⁸ *La noche no tiene paredes* (2009) titularia precisamente años más tarde Caballero Bonald un poemario reivindicador de la incertidumbre.

CAP. 0. INTRODUCCIÓN

Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren, das Hörbare am Unhörbaren, das Fühlbare am Unfühlbaren: Vielleicht das Denkbare am Undenkbaren (Novalis, Liedtke, 1999: 191)¹⁹.

Novalis, *Fragmente* (1710).

Como lo pensable a lo impensable, cuanto mayor oposición semántica registran dos elementos dados de la naturaleza, más inmediato se hace el respingo indecible por el que ambos se unen, *se traban*, dice Novalis. De ahí en adelante, entre el todo y la nada, emergen principios y finales llevados por estampidos de elecciones. Queda a un lado aquel proceso de demolición que para Scott Fitzgerald era la vida y al otro las pirotecnias del alma. De esta polarización, propia de “náufragos metódicos” o de paraísos que solo lo son cuando se pierden²⁰, surgen experiencias vitales que suponen una suerte de “segundo nacimiento”²¹ en el que el volumen de lo dudado y las maneras de lo retardado pueden dejarse notar inconteniblemente. Dicho de otro modo: con la ceremonia de la vida avanzada se nos requiere a enfrentarnos con otra forma de conocimiento, otro modo de relacionarnos con nosotros mismos: un *estilo tardío* que cae como fruto serótino, como la última e irrenunciable religión a la que encomendar nuestra insuficiencia. Se trata de un estilo tardío que tiene lugar cuando decir ya prácticamente es perder, dejar de ser. Novalis lo vio: lo visible se traba a lo invisible.

Mientras releía *Mimesis* (1946) de Auerbach como calmante de su enfermedad, en los últimos períodos de su internamiento médico y redactaba a ratos el que sería su

¹⁹ “Todo lo que es visible está trabado a lo invisible, lo audible a lo inaudible, lo sensible a lo no sensible. Puede que lo pensable a lo impensable.” (Novalis, en Zellini, 1991: 50).

²⁰ *Cfr.*, los poemas “Autobiografía” (Rosales, 1996: 247) y “Posesión del ayer” (Borges, 1989: 482).

²¹ Bloom, 2010: 183.

inconcluso y póstumamente publicado libro *Thoughts on Late Style* (2004)²², Edward Said moría a los 67 años en un hospital de Manhattan a las seis y media de la tarde del 25 de septiembre de 2003, víctima de una leucemia crónica diagnosticada doce años antes en el curso de una rutinaria revisión médica. Exactamente setenta y un años atrás, un mismo 25 de septiembre pero de 1932, había nacido en Toronto el pianista Glenn Gould, un consumado genio del estilo tardío. Said se decidió por el citado título, buscando un marbete conjetrador de la idea de la tardanza estilística, inspirado por un texto que el maestro de la melancolía Theodor Adorno había escrito bajo el título “Spätstil Beethovens”²³.

A partir de las últimas creaciones artísticas de Beethoven Adorno discurría en dicho ensayo en torno a la negativa del músico de Bonn a reconciliar en una imagen lo que, en realidad o de forma natural, no lo estaba, profundizando así en la concepción de lo tardío en relación con cuanto sobrevive más allá de lo aceptable y lo *normal*²⁴, entendiendo pues lo tardío, en tanto que “nuevo lenguaje”, como el derecho y la facultad estilísticos de uno mismo a angustiarse en la maduración, a contradecirse respecto a su obra anterior e incluso enemistarse con su tiempo y sociedad. Suele considerarse en efecto y con cierto sentido el conjunto de las obras últimas de un autor como la culminación de la búsqueda estética de una vida –Said apunta los ejemplos de Matisse, Sófocles, Shakespeare, Rembrandt, Bach, Verdi o Wagner–, habiéndose reparado menos en los trabajos tardíos que, lejos de proclamar armonías o soluciones últimas, se aferran a la contradicción²⁵, la intransigencia o la dificultad²⁶, opciones de búsqueda estética afectas a una exigencia irracional y apremiante. Said estudia el estilo tardío para dar cuenta precisamente de las obras y temperamentos que informan sobre una desentonación crucial, buscando una lectura final de sí mismos en sedición contra los presuntos, aparentemente intocables, ciclos de la experiencia y la sazón humanas, añadiendo que los artistas de estilo tardío convierten “lo tardío o extemporáneo, y la madurez vulnerable, en una plataforma para la alternativa y los modos no

²² Estudio sobre el estilo tardío en el arte que su autor preveía terminar en el mes de diciembre de aquel año 2004. Una obra póstuma –continuadora y homónima del artículo “Thoughts on Late Style” (*London Review of Books*, Vol. 26, No. 15, August 5, 2004)– que tuvo su edición española bajo el título *Sobre el estilo tardío: música y literatura a contracorriente* (2009).

²³ Aunque el ensayo “Spätstil Beethovens” fue escrito en su mayor parte durante 1937 Adorno no lo publicaría por primera vez sino incluido en su conjunto de ensayos *Moments musicaux* (1964).

²⁴ Cfr., Said, 2009: 17.

²⁵ La cual Vila-Matas ha manifestado vehicular en gran parte a través de Marcel Duchamp cuando este se forzaba a sí mismo en el ejercicio de la contradicción con el objetivo de evitar conformarse con su propio gusto.

²⁶ Cfr., “Der Stil des Spätwerks”, Niels Kadritzke, *Le Monde diplomatique*, 08/10/2010.

reglamentados de subjetividad, al mismo tiempo que todos [...] tienen tras de sí una vida entera de preparación y esfuerzo. [...] se enfrentan a los grandes códigos totalizadores de la difusión cultural y la cultura occidental del siglo XX. [...] Es como si, tras alcanzar cierta edad, rechazaran su supuesta serenidad o madurez y su afabilidad o congraciamiento oficial. Sin embargo ninguno de ellos niega o elude la mortalidad, sino que esta regresa una y otra vez como tema que socava y eleva de un modo extraño sus usos del lenguaje y la estética.” (cfr., Said, *op. cit.*, 156).

Veremos en este trabajo cómo calza esta descripción de lo tardío en buena parte del Vila-Matas último, el que hemos conocido en el siglo XXI. Continúa el autor palestino-estadounidense aduciendo que la idea de lo tardío en un autor figura una suerte de peculiar exilio —personal en una primera instancia y familiar o social posteriormente—, además de un concepto y una conducta habitantes del presente que, a su vez, paradójicamente, marcan un progresivo alejamiento de dicho presente²⁷, precipitándose así la idea de lo tardío tanto en el orden social como en el moral cuando “el arte se resiste a abdicar de sus derechos en favor de la realidad” (*ibid.*, 32), añadiendo acerca de las relaciones específicas del estilo artístico con su tiempo y su sociedad:

Todo estilo implica, en primer lugar, la vinculación del artista con su propio tiempo, o período histórico, sociedad y antecedentes; la obra estética, a pesar de su irreductible individualidad, forma parte —o, paradójicamente, no una parte— de la época en la que fue creada y apareció. Esto no es una mera cuestión de sincronía sociológica o política, sino que tiene que ver con el estilo retórico o formal, lo cual no deja de resultar interesante. Así, Mozart, expresa en su música un estilo que está relacionado de forma más estrecha con los mundos de la corte y la Iglesia que en los casos de Beethoven o Wagner, artistas que crecieron en un entorno secular muy vinculado al culto romántico de la creatividad individual, que acostumbraba a estar enfrentado a su propia época en virtud de un mecenazgo poco fiable, y a la profesión transformada del compositor, que había dejado de ser un criado (como Bach o Mozart) para convertirse en un genio creativo exigente que mantenía una actitud distante con su época, embebido de cierta arrogancia y narcisismo. Si realizamos un análisis comparativo, Mozart no fue un inadaptado social, mientras que Beethoven y Wagner, por supuesto, lo fueron: unos pensadores originales que desafiaron las normas artísticas y sociales de su tiempo. Así pues no solo acostumbra a darse una conexión perceptible, por ejemplo, entre un artista como Balzac

²⁷ Cfr., Said, *op. cit.*, 16, 39. En su introducción a *Sobre el estilo tardío* Michael Wood se hace eco de las palabras de su amigo personal Said para añadir que lo tardío incluye la idea de que uno no puede ir más allá de lo tardío, siendo justamente ello lo que le permitiría permanecer en el tiempo cuando parece que se está fuera de él. Lo tardío en Said se había convertido en un asunto que trascendía la noción de mero objeto de estudio, afirma Wood, el cual testimonia que Said no solo llevaba años dando vueltas a este trabajo bajo forma de conferencias y ocupaciones más o menos dispersas, sin acabar nunca de concluirlo, sino que se trataba de un estudio íntimamente autobiográfico en relación con las circunstancias personales de su enfermedad terminal. Habría habido en Said, previsiblemente, cierto e instintivo gesto de retardar en lo posible el acto de cerrar su estudio sobre el estilo tardío como prórroga indefinida a su propio tiempo vital.

y su entorno social, sino que también se da una relación antitética que resulta difícil de discernir y formular en el caso de un músico cuyo arte no es mimético ni teatral. Las obras tardías de Beethoven rezuman una nueva sensación de inestabilidad y una lucha interior que difiere bastante de obras anteriores como la sinfonía *Heroica* y los cinco conciertos para piano que se dirigen al mundo con un espíritu sociales y seguro de sí mismo. Las obras maestras de la última década de Beethoven son tardías hasta el punto de que trascienden su propia época; se adelantan a ella, ya que poseen una faceta novedosa audaz y sorprendente; son más tardías que su época, ya que describen un regreso o vuelta a casa, a reinos olvidados o abandonados por el avance implacable de la historia. Incluso el modernismo literario puede considerarse como un fenómeno de estilo tardío en la medida en que artistas como Joyce y Eliot parecen haberse evadido de su época y haber regresado a formas de mito antiguas o clásicas como la épica o el ritual religioso antiguo en busca de inspiración. Por paradójico que parezca, el modernismo se ha visto no tanto como un movimiento de lo nuevo, sino de envejecimiento y final, una suerte de ‘vejez disfrazada de juventud’ por citar a Hardy en *Jude el oscuro* (Said, *op. cit.*, 183-184).

Como vemos Said se refiere a una “vuelta a casa” por efecto de encontrarse el creador adelantado a su tiempo, buscando recuperar unos “reinos olvidados” que han sido fagocitados por el avance histórico. Veremos igualmente cómo Vila-Matas es susceptible de formar parte de este modelo de análisis a través de un estilo tardío que ha intentado hacer de la imaginación y del pensamiento una explícita puesta en escena mediatizada por una ambición dialéctica consciente de su problematicidad y probables resultados falibles. La “vuelta a casa” vila-matiana, que en muchos momentos de su obra se aviene con una sensación de intraducible nostalgia y obstrucción sentimental, puede leerse precisamente como su contribución a los reinos perdidos, en los que la ficción y el ensayo no estaban separados. Recordemos que el mito y el logos, la imaginación y el pensamiento, al contrario de lo que ocurre hoy, fueron antiguamente conceptos hermanados²⁸.

Decía Said que lo tardío “dilucida y dramatiza” (Wood, en Said, *op. cit.*, 20) y nos parece que el estilo tardío de Vila-Matas dilucida con el ensayo y dramatiza con la

²⁸ “En nuestro entorno cultural, la voz ‘mito’ posee una carga semántica añadida que asimila el mito a lo ficticio y compele a contemplar, valorar y juzgar una supuesta forma de pensamiento típica de una mentalidad pre-lógica y mística, desde el supuesto y correlativo modelo lógico-racional que se considera propio del pensamiento científico [...] En el antiguo uso lingüístico homérico, el término *mythos* no quiere decir nada distinto de ‘discurso’, ‘proclamación’ o ‘notificación [...]’. Puede decirse entonces que, en un primer momento de la cultura griega correspondiente al periodo arcaico, *mythos* y *lógos* no guardan entre sí una relación de oposición (como ocurrirá posteriormente, en la época clásica, cuando el *lógos* pase a ser, ya no ‘mera representación, sino concepto’ [...]), dado que se consideraba *mythos* a aquello que se narra o relata mediante palabras, esto es, por vía del discurso oral. [...] es [pues] durante la llamada ‘Ilustración’ griega de los siglos IV y V a. d. C. cuando comienza a gestarse la oposición entre lo que van a pasar a significar uno y otro. Ello acontece en virtud de que la razón o, mejor dicho, el denominado ‘discurso razonado’ o ‘discurso argumentativo-demostrativo’ (que es el sentido que paulatinamente cobrará *lógos*), surgirá como resultado de la crítica especulativa frente a las creencias religiosas de la época y a los relatos que las sustentaban (esto es, los *mythoi*).” (Pastor Cruz, *Corrientes interpretativas de los mitos*, mayo 1998).

ficción. De cuantos artistas se ocupa Said con acierto en su obra sobre el estilo tardío²⁹ vamos a fijarnos aquí brevemente –en razón de la relativa correspondencia que le encontramos con Vila-Matas– en el músico que, como dijimos, había nacido el día que iba a morir Said años después.

Además de la depurada conformación de su característico estilo tardío, de Gould le atraerá a Said el sentido de la filosofía sobre la música que acompañó al genio canadiense en el encuentro con su estilo tardío; esto es, la tensión suscitada en sus interpretaciones musicales entre lo que es representado y lo que no. O lo que vendría a ser lo mismo, entre lo articulado y lo silenciado (*ibid.*, 22)³⁰, catalogando en suma Said a Gould como su modelo de intelectual por mor del cuestionamiento y la reelaboración que le caracterizó en torno a la relación de la música, filosóficamente vivida, con el ámbito social de la interpretación.

Gould se retiró del público –como un *sui generis* Bartleby *avant la lettre* del gremio musical– a los treinta y un años, en el momento culminante de su prestigio artístico y alegando, como justificación, su renuencia a participar del espíritu competitivo que se parapeta tras el virtuosismo exhibicionista, amén de la dañina intrusión que en su relación de íntima comunicación con la música le suponían elementos como la exterioridad general o la sonoridad ambiental.

Mantiene Said que para Gould la música de Bach, por ejemplo, era un arquetipo de la emergencia de un sistema racional cuya fuerza intrínseca consistía en que fue creada con determinación para luchar contra la negación y el desorden que nos rodean por todas partes (Said, *op. cit.*, 178); entre otros, cabría pensar efectivamente en el desorden que creamos todos como público al acercarnos con mayor o menor avidez espectadora al mundo del arte.

²⁹ Entre otros Adorno, Ibsen, Richard Strauss, Lampedusa, Eurípides, Britten, Thomas Mann, Visconti, Beethoven, Mozart (en *Così fan tutte*, como mínimo) o Genet.

³⁰ Glenn Gould era de la opinión de otorgar al arte algo tan vila-matiano como la posibilidad de su propia desaparición. Concedió su último concierto público el 10 de abril de 1964 en el Wilshire Ebell Theater de Los Ángeles. Aquella noche, entre las piezas interpretadas por el músico de Toronto, figuró la Sonata para piano No. 30 de su correligionario de estilo tardío Beethoven. A propósito de la publicación de las cartas de Gould en España (*Glenn Gould. Cartas escogidas*, 2011) Vicente Verdú se ocupó de Gould con un artículo en el que podemos reconocer aspectos casualmente presentes en las escritura vila-matiana. Si, por una parte, Verdú se hace eco de una frase de Gould como “Nada me incentiva más que la falta de público”, por otra parte, en una carta de 1967 escribe el músico canadiense: “El mejor de los mundos sería aquel en el que [...] el proceso de montaje o reconstrucción de la obra fuera la actividad principal del intérprete.” (Verdú, “Suyo en la lascivia”, *El País*, 10/06/2011).

Resulta sumamente interesante a partir de aquí la reflexión que añade Said³¹ acerca del carácter irresoluble en el que permanece la tensión del virtuosismo de Gould: “[...] en virtud de su excentricidad, sus interpretaciones no intentan congraciarse con su público ni reducir la distancia entre su brillantez extática y solitaria y la confusión del mundo cotidiano. Sin embargo, intentan presentar de forma consciente un modelo crítico de un tipo de arte que es racional y placentero a un tiempo, un arte que aspira a mostrarnos su composición como una actividad que aún es acometida en su interpretación. Esto logra el propósito de extender el marco dentro del cual se ven obligados a trabajar los intérpretes, y también –como debe hacer el intelectual– crea un argumento alternativo a las convenciones imperantes que embotan y deshumanizan y rerracionalizan el espíritu humano.” (*ibid.*, 178-179).

Nótese la apelación que podremos asignar en su momento al estilo tardío vilamatiano en relación al modelo crítico de un tipo de arte que participa simultáneamente – dice Said– de lo racional y de lo epicúreo y que, a su vez, aspira a exponer su composición como una actividad que “aún es acometida en su interpretación”.

Por último, algo más que acertó a observar Said sobre Gould, al que percibía como la representación del músico integral, sobreviene cuando opina que el estilo también era para Gould una cuestión de lo que el estilo no podía decir. El hallazgo del estilo se relacionaría de esta forma tanto con un acendrado sentido de la soledad, dentro del cual uno experimenta libérrimamente mientras viaja “sin rumbo fijo”³², como con cierta conciencia acerca de que el arte no podría tocarse a sí mismo.

A través de la irrupción del estilo tardío en su arte, pues, Gould contradice la madurez –en tanto que lógica, macerada y pertinente continuación del pasado– a la vez que desde su necesidad de soledad –cada vez más incisiva e innegociable– refuta

³¹ Y que nos parece por entero asimilable al estilo tardío Vila-Matas, el que veremos que emerge intermitentemente a partir de la publicación de *Bartleby y compañía* (2000) y que se muestra resueltamente en ciertos momentos de novelas como *El mal de Montano* o *Doctor Pasavento* y de modo más claro aún en ciertos y posteriores escritos de “ficción crítica” como *Perder teorías* (2010) o “Chet Baker piensa en su arte” (2011).

³² Uno de los libros de cabecera de Gould era la novela de Natsume Sōseki *Kusamakura* (1906), traducida por primera vez al inglés por Alan Turney bajo el título *The Three-Cornered World* (1965). El término “kusamakura” significa literalmente en japonés “almohadilla de hierba” y se asocia tradicionalmente en la lírica japonesa con la idea de “viaje solitario” o “vagabundeo sin rumbo fijo”.

igualmente lo que había mantenido antes, por ejemplo, Octavio Paz al pensar que “la madurez no es etapa de soledad”³³.

También para el Vila-Matas tardío pareciera que no bastase el lenguaje como herramienta material en tanto que recurso de internamiento en la legitimación literaria del orden artístico. Hablamos de un escritor que ordena su modo artístico de actuar a través de cierto culto por la noción de la soledad como lubricante creativo. Es algo que apreciamos en la voz narradora de sus artículos y novelas, en no pocos de sus personajes o incluso en el discreto gesto de dar la espalda al público que podría leerse en su alergia a decir la exacta verdad sobre sí mismo, se trate de un texto más o menos autobiográfico o de una conferencia, pongamos por caso.

Ello incluiría, más allá de lo que en el ámbito de la cultura contemporánea se ha traducido en un expreso proyecto por enmascarar, camuflar o desacralizar la identidad personal, el interés de Vila-Matas por los músicos que han abanderado alguna tipología del retiro y el ensimismamiento, de “categorías de la imprevisibilidad” en tanto que renuncia repentina o atrevimiento escandalizador, con gestos o paradigmas tan inequívocos como los representados por artistas del calado de Thelonious Monk, Bob Dylan o Miles Davis, los cuales Vila-Matas reúne por ejemplo en su artículo “La gloria solitaria” (*El País*, 06/12/2005), en el que no solo se cita veladamente su novela *La asesina ilustrada* (“una breve novela hecha con la intención de dar la espalda al público”) sino que se trata de un texto que reaparecerá ampliado –con idéntico título– a través del penúltimo relato de *Exploradores del abismo* (2007)³⁴.

³³ Efectivamente, sobre las relaciones entre la madurez y la soledad, así como sobre las metamorfosis de dicha relación con el devenir de los tiempos, escribe Paz: “La madurez no es etapa de soledad. El hombre, en lucha con los hombres o con las cosas, se olvida de sí en el trabajo, en la creación o en la construcción de objetos, ideas e instituciones. Su conciencia personal se une a otras: el tiempo adquiere sentido y fin, es historia, relación viviente y significativa con un pasado y un futuro. En verdad, nuestra singularidad –que brota de nuestra temporalidad, de nuestra fatal inserción en un tiempo que es nosotros mismos y que al alimentarnos nos devora– no queda abolida, pero sí atenuada y, en cierto modo, ‘redimida’. Nuestra existencia particular se inserta en la historia y esta se convierte, para emplear la expresión de Eliot, en ‘a pattern of timeless moments’. Así, el hombre maduro atacado del mal de soledad constituye en épocas fecundas una anomalía. La frecuencia con que ahora se encuentra a esta clase de solitarios indica la gravedad de nuestros males. En la época del trabajo en común, de los cantos en común, de los placeres en común, el hombre está más solo que nunca. El hombre moderno no se entrega a nada de lo que hace. Siempre una parte de sí, la más profunda, permanece intacta y alerta. En el siglo de la acción, el hombre se espía. El trabajo, único dios moderno, ha cesado de ser creador. El trabajo sin fin, infinito, corresponde a la vida sin finalidad de la sociedad moderna. Y la soledad que engendra, soledad promiscua de los hoteles, de las oficinas, de los talleres y de los cines, no es una prueba que afine el alma, un necesario purgatorio. Es una condenación total, espejo de un mundo sin salida.” (Paz, 1994: 185).

³⁴ Siendo un artículo en el que se abordan temáticas como el aislamiento y la soledad, “La gloria solitaria” resulta asimilable, entre otros, a los también artículos vila-matianos “Un clima de anonimato” (*El País*, 16/10/2005), “Lejos del mundanal ruido” (*El País*, 15/11/2000), “Habitaciones para solitarios” (*El País*, 22/02/2009) o “Lugares para pensar” (*El País*, 04/10/2011).

La mención de estos músicos no resulta en absoluto gratuita en relación a la identificación de Vila-Matas con no pocas de las actitudes manifestadas por aquellos y en función de los intereses por los que el autor quiere hacer pasar su escritura, razones por las cuales aparecen estratégicamente dichos músicos en otros momentos de los artículos o novelas de Vila-Matas. Si Bob Dylan, por ejemplo, toma protagonismo como fundamental metáfora sentimental en *Aire de Dylan*, Miles Davis es invocado en “La gloria solitaria” desde una clara pujanza inventiva al asegurar Vila-Matas que, siendo niño, tuvo el privilegio de ver actuar al músico de Illinois de espaldas al público en el Palau de la Música Catalana³⁵.

En suma, Dylan o Davis atraen la atención de Vila-Matas a través de la necesidad de abstraerse, ensimismarse y hacerse uno consigo mismo que todos ellos comparten entre sí pero también desde la intrínseca capacidad de dichos paradigmas artísticos para alzarse como lanzaderas poéticas, como figuras con las que tratar de fijar un gesto artístico sobre la realidad a través de la escritura. El ejemplo del texto “La gloria solitaria” nos sitúa frente, en fin, frente al tipo de artículo de tono ensayístico propio del estilo de rasgos autoficticios en Vila-Matas, en el que una línea de ficción narrativa se hace presente a la vez que se solidariza con un caudal de pensamiento y opinión estética que llevados a su última extracción de desafío textual va a acabar desembocando en lo que será el estilo tardío de Vila-Matas.

³⁵ Los aspectos que unen a Davis con Vila-Matas van desde el hecho de “actuar de espaldas al público” –que en Vila-Matas supone, entre otras interpretaciones, tanto resistirse a escribir una literatura de corte tradicional como concebir y expresar su obra al margen de lo políticamente correcto y convenientemente comercial– hasta el carácter extravagante, el solipsismo o la inmersión en las aventuras vanguardistas. Recordemos que también en *París no se acaba nunca* (2003) el narrador semi-autobiográfico vila-matiano recordaba su lejana asistencia al concierto de Davis. En realidad Miles Davis actuó en Barcelona cuando Vila-Matas contaba con veinticinco años. Aunque Miles Davis debió haber actuado en noviembre de 1967 en el Palau de la Música de Barcelona, estando ya en la ciudad condal, Davis protagonizó una de las espantadas más sonadas de su carrera, tomando de repente un vuelo a Nueva York y sin haber llegado a actuar por desavenencias con su mánager, dejando todo tipo de facturas por pagar y a los integrantes de su grupo –el extraordinario quinteto liderado por Davis contaba con Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams– abandonados. Sin embargo, ocho años más tarde, Davis volvería al Palau de la Música de Barcelona para dar, esta vez sí, su primer concierto en España el lunes 12 de noviembre de 1973 en el marco del octavo Festival de Jazz de Barcelona. A pesar de los no pocos problemas que hubo también en esta ocasión –entre otros imprevistos, parte del material de la banda había sido retenido en la frontera francesa, con lo cual el comienzo del concierto sufrió un considerable retraso sobre la hora prevista–, Davis acabó actuando. El grupo estuvo formado en esta cita histórica para el público español por Michael Henderson al bajo, Al Foster a la batería, Mtume a la percusión, Reggie Lucas a la guitarra, Pete Cosey a la guitarra y a la percusión, Dave Liebman al saxo tenor y soprano y Miles Davis a la trompeta y los teclados, basándose la actuación en el disco *On The Corner* (1972). La actuación, efectivamente, comenzó como era habitual en Miles Davis, de espaldas al público, lo que generó una agria polémica. En este mismo año de 1973 Miles Davis también protagonizó un rosario de anécdotas con motivo de la *Jam Session* que tuvo lugar en la inaugurada siete meses atrás sala Zeleste, en la calle Platería de Barcelona, en la que el músico participó brevemente como espectador. Habría que esperar finalmente a 1984 para que Miles Davis volviera a Barcelona y ofreciera un concierto sin imprevistos y tuviera una estancia en la ciudad relativamente tranquila.

Pero hay más. Podríamos decir incluso que un característico rictus de retiro y estilo tardío recorre transversalmente la obra de Enrique Vila-Matas a través de los siguientes aspectos: no solo, como Gould, Vila-Matas se ha retirado en cierta forma del público desde una triple peana³⁶: no solo, como Beethoven y salvando las distancias, ha experimentado Vila-Matas en tanto que creador artístico cierto exilio social a lo largo de su trayectoria por creer radicalmente en una modulación discordante del arte respecto a la mayor parte de la literatura española practicada durante sus comienzos como autor en los últimos años setenta, no solo su estilo literario ha buscado establecerse en el cuestionamiento de lo decible y lo constitutivamente propio, recibiendo un tardío reconocimiento³⁷, sino que, con todo ello, acontece además en la obra de Vila-Matas un rescate selectivo de las tentativas que fueron jalonando lo que estaba llamado a ser *su estilo tardío*, el que llegara desde Beethoven a Gould, pasando por la inspección de

³⁶ A saber: por vía tanto de la ambigua personificación narrativa que se le conoce como de la impostura en tanto que gesto radical, y ello sin olvidar el no menor universo de negación y renuncia *bartlebyanos* con el que ha sabido emparentarse Vila-Matas desde la publicación de *Bartleby y compañía* (2000). Una identificación entre Vila-Matas y lo *bartlebyano* que ha tenido lugar en el inconsciente colectivo de la cultura –especialmente en el ámbito hispanoamericano y español, e incluso parcialmente europeo– por encima de autores que se han venido ocupando en el tiempo, en unos casos con anterioridad a Vila-Matas y en otros casos con mayor profusión crítica, del personaje de Melville; estamos refiriéndonos, entre otros, a autores como Deleuze, Derrida, Borges, Byung-Chul Han, Pardo Torío, Agamben, Jouannais o Magris.

³⁷ Téngase en cuenta que el primer libro que aparece de Vila-Matas tiene lugar en 1973, publicando desde entonces y hasta el filo del último milenio una docena de libros, sin que ello pareciese poder paliar la relativa falta de atención general que se le dispensó por parte de la crítica, aspecto que autores como Gracia (2000: 232) o Valls (2003: 302) señalaron en su día convenientemente. Las ocasiones, por otra parte, en las que Vila-Matas, de una u otra forma, ha podido referirse a la desidia, la incomprensión o la miopía de la crítica especializada a través de sus artículos son numerosas; en un artículo de 2006, por ejemplo, y citando a Félix de Azúa, leíamos: “Cuando uno es malinterpretado [...] en lugar de reaccionar con ira es conveniente percatarse de que el mecanismo de la distancia ha funcionado. Y que algunos lectores, aquellos con menos sentido de la ironía, atrapados por su incapacidad se ven en la obligación de identificar a un culpable. Para ellos, no entender es sinónimo de error ajeno. Ciertamente, siempre es mejor tomar al otro por idiota que verse obligado a asumir que uno es tonto. La ironía es modesta, pero se disfraza de altivez. De ese modo destapa la soberbia de los que van disfrazados de modestos” (Vila-Matas, “Una palabra elástica”, *El País*, 02/07/2006). Igualmente, en un artículo posterior, escrito a propósito de la traducción española de la obra de Padgett Powell *The Interrogative Mood: A Novel?* (2009) –*El sentido interrogativo* (2012)–, dirá Vila-Matas: “¿Crees que un escritor ha de saber aguantar hasta el momento en el que sus enemigos, que han escrito sobre él todo tipo de ruindades y estupideces, hacen el ridículo más mayúsculo?” (Vila-Matas, “¿Qué es lo que te importa?”, *El País*, 23/07/2012). O, todavía, con un artículo dedicado al fracaso en el que su autor arremete contra la mirada mediocre: “[...] Pero el rencor, la mirada ruin y la amargura sempiterna de los mediocres, como en tantas otras cosas, impiden el avance. Cabe esperar que un día les envenene su propia mediocridad y el mapa de decepciones pueda por fin dejar de ser una decepción más del propio mapa, y el mundo entonces, quién sabe, incluso mejore. Ligeramente, claro. Tampoco hay que ser muy optimistas en semejante asunto, pues ya se sabe que, a fin de cuentas, en todo acabamos fracasando siempre. Estrepitosamente, claro.” (Vila-Matas, “Fracasa otra vez”, *El País*, 19/04/2009). Decía en los años noventa el propio Vila-Matas: “*Suicidios ejemplares* e *Hijos sin hijos* son dos libros que cayeron bajo la invocación de lo negativo y de este aforismo de Kafka: ‘Hacer lo negativo aún nos será impuesto, lo positivo ya nos ha sido dado’. [...] No tuvieron muchos adeptos cuando aparecieron, poquíssimos. [...] la gente no accedía a mis libros de cuentos [...] Tuve que esperar a ser conocido por [...] *El viaje vertical* y [...] *Bartleby y compañía* [...]” (Vila-Matas, en Muñoz Nieto, *El síndrome Chéjov*, 15/03/2010).

Adorno y Said, hasta apoderarse de la contradictoria y a contracorriente, dificultosa y desafiante, escritura de Vila-Matas que veremos en buena parte de su producción literaria durante el siglo XXI.

Creemos en fin que el estilo como representación de acto-arte formalizado por encima de las posibilidades lingüísticas aplicadas a su propia naturaleza y el estilo entendido como categoría de aquello que contradice la esperable confirmación de determinados parámetros creativos, depurados por una especie de último sosiego armonizador, así como rendidos al ciclo de representatividad estética de una evolución lógica, son nociones perceptiblemente vinculadas a la obra de Vila-Matas.

Por último, apreciaremos también en nuestro trabajo que el estilo tardío vila-matiano se acuerda igualmente con la radicación de Vila-Matas en un modernismo directamente solidario del *Modernism* que nace de la negociación con el sinsentido de lo real³⁸, el que no pudiendo evitar en ocasiones verse triscado con la pleamar posmodernista de su tiempo, se resiste sin embargo a ella, plenamente consciente de su afiliación a un orden de ideas en el que el compromiso de signo ético y vanguardista convoca no solo un horizonte de superación moral en la entrega literaria en sí misma sino, de forma simultánea, todo un movimiento de gravitación en torno al desmenuzamiento del sentido de la realidad, de la responsabilidad crítica y de la disquisición metaliteraria de la ficción.

Todo ello hace que un estilo que como el vila-matiano comienza aupado básicamente por la desinhibición y la probatura, el azar y la experimentación, más próximo a un posmodernismo crepuscular o perezoso, termina por trocarse, vista la trayectoria de Vila-Matas en conjunto, en función de una transfusión de emergencias y temperamentos adeptos al universo de lo tardío estilístico, por un modernismo de estirpe europea claramente asimilable a la panoplia de las diferentes crisis de nuestros tiempos. No por azar, como veremos en su momento, autores como Pozuelo Yvancos o la tesis doctoral de Olalla Castro Hernández se han pronunciado sin ambigüedades sobre la radicación modernista de la escritura de Vila-Matas. La propia profesora Oñoro, al publicar recientemente su tesis doctoral en libro, y más allá de lógicos criterios

³⁸ “En las primeras décadas del siglo XX [...] se produjo una proliferación de propuestas de interpretación, revisión y resemantización de la realidad. Entre ellas, descuella la literatura más representativa del periodo, la del *Modernism*, algunos de cuyos rasgos más característicos, como el presentismo, el afán renovador, el intelectualismo o la búsqueda de un ‘hombre nuevo’ habrían nacido en esta negociación con el sinsentido de lo real, desde el reconocimiento de la desorientación del hombre moderno como parte integral de ese mismo sinsentido.” (Senés, 2014: 13).

editoriales a la hora de pasar una tesis a libro elimina la palabra “posmoderna” del título de aquella: de la tesis titulada *El universo literario de Enrique Vila-Matas: fundamentos teóricos y análisis práctico de una poética posmoderna* (2007)³⁹ se pasa al libro titulado *Enrique Vila-Matas. Juegos, ficciones, silencios* (2015)– y decide asimismo, no siendo descartable que pueda adivinarse tras ello cierta *retractatio* o palinodia parcial de la autora, excluir de la publicación en libro toda la parte de su tesis que estuvo dedicada en su día a la rigurosa sustentación teórica de la posmodernidad en relación con Vila-Matas: concretamente todo el capítulo segundo, de 146 páginas, titulado LA POSMODERNIDAD COMO HORIZONTE FILOSÓFICO Y LITERARIO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX. Todo lo cual, reiteramos, no empaña la apreciación general que sin duda nos merece hoy la que fue la excelente tesis doctoral de Cristina Oñoro Otero – la primera sobre Vila-Matas, en la que nos hemos apoyado o a la que no hemos referido inevitablemente desde entonces todos los posteriores doctorandos sobre la obra de Vila-Matas– y su consecuencia como inspirado libro crítico en 2015.

a) Hipótesis de trabajo: objetivos, metodología y estructura

Con el presente apartado y el siguiente –el referente al corpus y las aclaraciones generales– y dentro de la introducción en la que nos encontramos, trataremos de detallar las intenciones y las formas de nuestro trabajo como propuesta de estudio, denotando el tercer apartado de la misma –el que concernirá al escritor Vila-Matas en la actualidad– el estado último de la cuestión en torno a la obra del autor, revisando en qué estadio y percepción de conjunto se encuentra la opinión e investigación de una obra que solo ha comenzado a disfrutar de una progresiva y palpable atención crítico-académica durante los últimos quince años, a pesar de haber gozado ya desde mediados de los años ochenta de un tímido reconocimiento tanto de público como de medios de comunicación, fundamentalmente en Hispanoamérica. Como acabamos de ver, este proceso de

³⁹ Bajo la dirección de José Antonio Mayoral Ramírez y Ángel García Galiano se trató de una tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid en fecha 08/11/2007. Hágase notar respecto a la cita de la tesis de Oñoro que siempre que recurramos a su citación lo haremos a través de la paginación del original digitalizado de la obra disponible en la sede de la Biblioteca Histórica Marqués del Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid.

reconocimiento se hizo esperar algo más en España, lugar en el que podríamos decir que Vila-Matas empieza a tener un relativo éxito de público durante el comienzo de los años noventa, lo que contribuirá a la proliferación de la traducción, conocimiento y seguimiento de su obra entre 1990 y 1995 fundamentalmente en Francia, Alemania, Italia y Portugal pero también en otros países en los que la narrativa española tiene más difícil acceso, como Suecia, Grecia o Rumanía, en los que, por ejemplo, se tradujo *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) pocos años después de su aparición en España.

El objetivo primordial que pretenderemos con nuestro trabajo será alcanzar una aproximación teórica a la vez que una interpretación práctica de carácter analítico y descriptivo sobre la obra articulística y ensayística de Enrique Vila-Matas. El modo de plasmarlo prestará una preponderante atención a la filiación y atributos de su temperamento ensayístico vehiculado en el curso de los últimos cuarenta años a través, en su mayor parte, de artículos literarios, crónicas personales, columnas periodísticas, ensayos literarios y, por último, del global de irrigaciones introspectivas frecuentemente insertas en el corpus narrativo, como tal convencionalmente considerado, del autor. Elegimos trabajar sobre Vila-Matas porque creemos que más allá del valor literario de su obra radica en ella una íntima y homogénea vertebración de naturaleza ensayista que no ha sido estudiada integralmente a día de hoy. Por otra parte, el modo de llevar a cabo dicha escritura supone una suerte de neoensayismo o creativa deformación ensayística trazadores de una estimulante diversidad de posibilidades futuras para la literatura por venir y por vivir. Creemos que la escritura de Vila-Matas nos llega, con cuantos matices se quiera concitar, básicamente *disquisicionada* a la vez que disimulada en una extroversión ficticia que sale mejor parada cuanto menos vacila en mantenerse hermanada a la entereza reflexiva. He aquí la razón por la cual analizaremos el conjunto de colaboraciones de Enrique Vila-Matas mantenidas con la prensa desde sus inicios como escritor en 1968 hasta la fecha que hemos tomado como cierre cronológico del trabajo, el 30 de junio de 2012, llevando a cabo con ello, en la medida en que nos ha sido posible, la primera recopilación sistemática de la integralidad de los textos que Vila-Matas ha publicado entre dichas fechas. El trabajo quiere realizarse desde una perspectiva flexible y multidisciplinar, fundamentada en la reflexión en torno a un tipo de ensayismo literario convocante de artículos periodísticos fraguados entre la crítica y la ficción.

El presente estudio supondrá así una atención transversal a dichos textos a partir del análisis de sus temáticas, de sus cardinales autores referenciados, de sus principales características literarias, de sus propósitos éticos y de sus sentidos poéticos. El conjunto de consultas realizadas en hemerotecas y bibliotecas, yendo personalmente siempre que nos fue posible al encuentro de la fuente original, nos permitió localizar una considerable cantidad de artículos de Vila-Matas que no han formado nunca parte de sus libros recopilatorios de escritos periodísticos ni han sido tampoco estudiados ni citados nunca antes⁴⁰. Veremos, en suma, como objetivo fundamental de nuestro trabajo la indagación en función de la cual los textos publicados en prensa por Vila-Matas arquean un ensayismo que viene a desestructurar progresivamente en el tiempo tratamientos de previsibilidad en el campo del articulismo literario español de nuestros días, lo que en su caso se pone en escena por mor de una *naturalidad programática* de estilo. Estilo que se ha ido haciendo tan *tardío* como, según el caso, exasperante, logrado o errático a la vez que meridianamente reconocible. Trataremos de mostrar cómo, sin soler desdecirse del amplio oremus filtrado por las vanguardias artísticas como escapulario moral o pórtico de actuación habitual, dichos textos sistematizan, en el conjunto de la obra a la que pertenecen, la combinatoria especular que mejor habita los goznes de lo intrínsecamente literario. Entre otras razones, porque los artículos de Vila-Matas suponen un híbrido, en ocasiones tan inesperado como silente, ejercicio de anexión respecto a los espacios inventivos de la realidad informativa del periódico, la cual en tanto que víctima de la actualidad no siempre parece estar en disposición de poder abordar ciertas necesidades humanas desde sus propias costuras funcionales o fundacionales: procede por tanto la escritura vila-matiana de auscultación ensayística desde una ruta que se sabe en posesión de unos componentes diferenciales extremadamente pautados, aquellos que imprimen una vuelta de tuerca a la posición tradicional de la crítica literaria para entrometerse en los dominios básicos de la ficción.

⁴⁰ La consulta de los artículos y crónicas originales en papel de Vila-Matas se ha producido fundamentalmente a través de las hemerotecas y los fondos bibliográficos de la Biblioteca Nacional de Catalunya y del Arxiu Històric de Barcelona. Asimismo, la consulta y documentación que provee nuestro trabajo han sido realizados gracias a la Biblioteca de Filosofía y Letras de la Universitat de Barcelona, las bibliotecas de Ciències Socials y Humanitats de la Universitat Autònoma de Barcelona, las bibliotecas de Letras de la Universidad de Alicante y de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, la Biblioteca Històrica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid, la Murphy Library de University of Wisconsin-La Crosse –con su servicio de préstamo internacional durante los años que hemos trabajado y vivido en EE. UU.–, los archivos originales en la sede de la revista *Fotogramas* en Barcelona, las bibliotecas parisinas Bibliothèque du Centre Georges Pompidou y la Bibliothèque Nationale de France así como diferentes bibliotecas públicas y municipales españolas, francesas y norteamericanas en las que fuimos teniendo la posibilidad de investigar.

Dentro del organigrama en el que la literatura echaría a correr los galgos de la crítica y de la ficción, el articulismo de Vila-Matas viene a instrumentalizar una poética de la invención que no lo parece. Una literatura de lo incierto que se vale de la fabulación o de la impostación más o menos autobiográfica con el fin de remontar el proceso de estudio poético capaz de tensar una actitud de reubicación crítica en el panorama de las letras de ayer y de hoy. Tendremos ocasión, pues, de hacer un recorrido analítico por estas premisas a partir de la obra articulística y ensayística de Vila-Matas – en no pocas ocasiones, también infiltrada en sus novelas, como sabemos– en tanto que innovadores modos de una escritura que ha intentado transmitir en las últimas cuatro décadas lo complejo de los entornos por los que se ha visto animada, situándose en una zona del debate y de la producción literarios en la que de forma mayoritaria literatura y periodismo, ficción y realidad, narrativa y ensayo, se indultan recíprocamente.

En función de dicho objetivo el trabajo se ha dividido en dos partes: una de cariz mayoritariamente teórico y otra de contenido eminentemente práctico, que a su vez se subdividen continuamente. La metodología que ocupará este trabajo será transversal y heterogénea, dependiendo de las características y las perspectivas ligadas a la cronología, la descripción y el análisis de los materiales investigados en cada momento, si bien habrá una preeminencia de enfoque argumentativo, interpretativo y analítico con el fin de apoyar la tesis aquí defendida. Respecto a la metodología empleada en relación tanto a un método expositivo basado en la cita extensa de textos como a cierta tentación enciclopedista creemos que la propia naturaleza de una investigación global de la obra de Vila-Matas, tan dispersa y amplia a estas alturas, aconseja que traigamos al desarrollo físico de la investigación un aparato citatorio que dé detallada y expresa cuenta de las referencias utilizadas –siendo este un aspecto de filiación textualista que sin duda moderaremos ante una eventual publicación de este estudio–; ello se hace especialmente justificable en lo tocante a la integralidad de los artículos y ensayos del autor, ya que aunque una buena parte de ellos esté digitalizada hoy –fundamentalmente los publicados en el diario *El País*– muchos otros textos de prensa no son accesibles, no están editados o lo están en ediciones en ocasiones remotas. Nuestra intención responde así a proporcionar al lector de esta tesis la mayor parte de las fuentes *hic et nunc*.

Por lo que toca a la estructuración de nuestro estudio abordaremos un Capítulo Primero en el que expondremos un acercamiento a la dimensión histórica y conceptual

del pensar literario. Para ello nos detendremos en el ensayo y en el artículo de constitución literaria en tanto que modalidades principales del panorama general de dicho pensar literario. Teniendo a Vila-Matas como punto de referencia en lo que respecta al ensayo literario, encontraremos en primer lugar un subapartado dedicado al panorama de proximidades generales en el ensayismo literario español y a continuación un siguiente subapartado consagrado al ensayo entendido como feudo de la modernidad, noción con la que entronca como dijimos de modo más palpable la dilucidación teórica de la obra vila-matiana. Hágase notar aquí que si bien el ensayismo de Vila-Matas denota una vocación netamente extranjerizante o participante de un conglomerado de influencias forasteras, circunscribiremos el citado balance general del ensayismo al ámbito español no solo por elementales razones de espacio⁴¹ sino porque la envergadura reflexiva de la obra vila-matiana toma lugar físico desde el contexto socio-histórico español en el que mayoritariamente se publica dicha obra, tanto ensayística y narrativa como periodístico-literaria, esto es, procedemos de tal modo a pesar de que el ensayismo de Vila-Matas cobre un sentido preciso desde el contraste que deja su plasmación en plural apertura hacia las expresiones foráneo-culturales sobre las que contrae afinidad electiva y, en ocasiones, genética. A partir de aquí, dentro del siguiente apartado correspondiente al artículo literario y a través del frontispicio de las fronteras congéneres de la mirada crítica, abordaremos un subapartado que pretende ser una aproximación a la dilatada relación entre literatura y prensa, los dos espacios público-culturales en los que Vila-Matas viene desarrollando el global de su obra desde sus orígenes. Se mostrará así una breve introducción histórica sobre los inicios del periodismo y las relaciones entre las instituciones del periodismo y la literatura en España desde que ambas comienzan a fraguar sus respectivas idiosincrasias en el ámbito cultural y profesional, lo que nos llevará a observar la actual fijación estatutaria del artículo y de la columna de sentido literario en el contexto periodístico para efectuar, por último, a través de dos secciones dentro del subapartado en el que nos encontramos, un recorrido contemporáneo por dos aspectos primordiales en la raíz de los artículos vila-matianos a la luz de la poética que los exhorta: los elementos de la invención y de la crítica insertos en las páginas de la prensa periódica.

⁴¹ Y porque en los casos de más clara influencia en Vila-Matas ya habrá posteriormente un apartado dedicado de forma específica a ello en nuestro trabajo, un apartado en el que aparecerá el conjunto de escrituras y autores foráneos que más claramente se han postulado como poéticas de adopción y correlación en el seno identificativo de la literatura articulística y ensayística en Vila-Matas.

A continuación, por lo que toca al Capítulo Segundo, abordaremos a Vila-Matas “en teoría”; no solo por ocuparnos de los horizontes de teoría literaria entre los que se dirime la obra de este escritor sino porque, con todo, ello deja una simbólica puerta entreabierta al hecho de que si hay una obra literaria de la que pueda esperarse una sustracción de legitimación teórica o de la que pueda dudarse acerca de su estatuto formal, esa es precisamente la obra de Vila-Matas. En el primer subcapítulo cabrá ocuparse de lo moderno como equipaje de mano o constante telón de fondo de la obra de Vila-Matas. Dicho subcapítulo comprenderá la ocupación de tres secciones consecutivas sobre las vanguardias históricas de entreguerras, el emplazamiento de la obra vila-matiana entre lo moderno y lo posmoderno y las distintas dinastías intelectuales de las que aquella se ha mostrado descendiente, sección esta última que incluirá a su vez once detalladas subsecciones que comprenden los nombres de Blanchot, Sontag, Walser y Gombrowicz, Barthes, Duchamp, Borges, Piglia, Magris, Kafka y Pessoa, Sterne y Benjamin. Es evidente que hay autores importantes para Vila-Matas que no están incluidos en esta lista pero difícilmente podrá encontrarse a un autor cuyas características de fondo en relación a Vila-Matas no estén representadas por uno, o varios en combinación, de los autores que forman dicha lista. Por otra parte, otros nombres tan importantes para Vila-Matas como Roussel o Schwob, entre otros, aparecerán más tarde a través de la sección de los periódicos que formaron a Vila-Matas como escritor. Seguidamente, en el subcapítulo dedicado específicamente al estilo de la obra vila-matiana, corresponderá fijar a través de tres consecuentes secciones el arco capaz de mensurar la distancia entre lo metaliterario y lo autoficticio así como los relevantes aspectos de la concepción del plagio y la reacción antirrealista que espolean el devenir de dicho estilo. Quedarán así expuestas la serie de globalidades teóricas que, a nuestro entender, articulan la integralidad de la producción vila-matiana.

A través del Capítulo Tercero entraremos en la parte de pragmática textual propiamente dicha de nuestro trabajo. Será el momento de encarar el origen casuístico y cronológico del escritor Vila-Matas desde los textos periodísticos y ensayísticos que le dieron construcción como tal. Encontraremos así el subcapítulo dedicado a estudiar la periodización y evolución del articulismo vila-matiano, el cual comprenderá dos secciones, la referente al noviciado audiovisual de Vila-Matas, debido a la importancia de mundo del cine en los comienzos del autor, con la subsección de las revistas culturales y las consecuentes partes dedicadas específicamente a las mismas, y la sección que se referirá a la maduración de una obra atravesada por un tipo de

articulismo periodístico y ensayístico cada vez más insólito y reconocible, con su consecuente subsección dedicada a los periódicos y esta, a su vez, igualmente dividida a partir de los más relevantes periódicos en los que colaboró, o en algún caso continúa colaborando, Vila-Matas a lo largo de los años.

Por último, en el Capítulo Cuarto, abordaremos la parte de nuestro estudio que denominamos “Hacia la reinención del ensayo literario” con dos subcapítulos que ya no se centrarán en una perspectiva cronológica sino transversal y temática. Nuestro interés pasará del análisis de su producción a la revisión de cómo, con el tiempo, se han solidificado o endurecido en su obra las constantes constructoras e ideológicas del sarmiento de su escritura articulística y ensayística. Los citados subcapítulos se corresponderán con los títulos Epistemología del movimiento (por considerar la obra vila-matiana completamente animada por una reacción frente a lo estático en todas sus posibles impregnaciones formales y filosóficas; encontraremos aquí subsecciones como la multiplicación viajera, la fenomenología de la lentitud o la semántica del vacío y el abismo) y las Balizas para un articulismo literario, dando cuenta de las claves finales de orientación identificativa en el seno del ensayismo del autor (con subsecciones que irán desde los Engaños con la verdad, La polifonía de la inseguridad, Las moradas del compromiso, Prontuario de reverencias y Ensayismo matriz).

Finalmente tendremos oportunidad de ofrecer las conclusiones de este trabajo seguidas de la consignación del aparato bibliográfico. Como se apreciará el objetivo último de nuestro trabajo se habrá dirigido a la exposición de una interpretación teórica y de un análisis práctico de la obra de Enrique Vila-Matas a partir de la preeminencia periodístico-ensayística de la misma desde una aportación diferenciada en el seno de las letras contemporáneas. El citado objetivo habrá quedado finalmente dividido en cuatro propósitos: encuadrar el plano histórico y general del modo de pensar el ensayismo y el articulismo literarios en España; situar la posición e intención teóricas de Vila-Matas dentro de la crítica literaria, a la vez que examinar tanto los principios constitutivos que rigen su poética estilística del ensayo y la ficción como exponer las soluciones crítico-inventivas en las que ello ha derivado y describir cómo el global del articulismo y del ensayismo literarios del autor se corresponde con lo dicho hasta aquí desde un conjunto de elementos conformadores de una literatura distintiva.

b) Corpus y aclaraciones generales

Respecto al corpus empleado y las aclaraciones generales de nuestro trabajo cabe reiterar que el mismo alcanza, en lo que concierne cronológicamente a su objeto de estudio, la bibliografía vila-matiana desde 1968 hasta 2012 –con la excepción hecha de puntuales documentos de conveniente consulta, publicados por el autor algún tiempo después de finalizado el año 2012 o hasta el presente–. Concretamente dicho corpus abarca desde la primera publicación de un texto de Vila-Matas –“Marlon Brando: ‘Sé que puedo terminar asesinado como los Kennedy o Luther King’” (*Fotogramas*, 05/07/1968)⁴²– hasta el último aparecido antes del mencionado cierre cronológico de nuestro trabajo –“¿Usted vio a Perec?” (Blog de Enrique Vila-Matas en *El ayudante de Vilnius*, 27/06/2012)–. A partir de los 44 años que median entre ambas fechas hemos contabilizado aproximadamente, al margen de los relatos y las novelas del autor, del orden de 1 600 textos publicados, bien como artículo, columna periodística o ensayo literario, bien, en menor número, como crónica de viaje o nota de actualidad deportiva, ocupándonos nosotros fundamentalmente aquí de los textos literarios.

Además de ello el corpus queda integrado asimismo por la obra publicada en libro: las obras normalmente consideradas narrativas *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973), *La asesina ilustrada* (1977), *Al sur de los párpados* (1980), *Nunca voy al cine* (1982), *Impostura* (1984), *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), *Una casa para siempre* (1988), *Suicidios ejemplares* (1991), *Hijos sin hijos* (1993), *Lejos de Veracruz* (1995), *Extraña forma de vida* (1997), *El viaje vertical* (1999), *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003), *Doctor Pasavento* (2005), *Exploradores del abismo* (2007), *Ella era Hemingway / No soy Auster* (2008), *Perder teorías* (2010), *Dublinesca* (2010) y *Aire de Dylan* (2012)⁴³.

⁴² Veremos en su momento que en el tiempo en el que Vila-Matas trabaja de modo más o menos regular para la revista *Fotogramas* (1968-1970) el futuro escritor se encarga de la farandulera sección *Oído en Bocaccio*, la cual, al margen del relativo interés que depara en el presente trabajo, no hemos consignado en nuestra bibliografía por tratarse de una sección de la revista que nunca se editó bajo firma identificable ni pseudónimo.

⁴³ Estarán reflejadas en la parte de Obra dispersa otras obras que Vila-Matas ha publicado a través de diversos libros conjuntos, editados en ciertos casos por terceros que se han encargado de la edición –es el caso, por ejemplo, de la colección de relatos *Una infancia de escritor* (1997) editada por Mercedes Monmany– o, en otros casos, con colegas y amigos –así, entre otros, la colección de relatos *La orden del Finnegans* (2010) junto a los autores Eduardo Lago, Antonio Soler, Malcolm Otero, Jordi Soler y Garriga Vela o la obra bilingüe *De l'imposture en littérature* (2008), publicada al alimón con Jean Echenoz–.

A ello habría que sumar los libros recopilatorios de ensayos que van desde *El viajero más lento* (1992) hasta *Una vida absolutamente maravillosa* (2011) pasando por *El traje de los domingos* (1995), *Para acabar con los números redondos* (1997), *Desde la ciudad nerviosa* (2000), *Aunque no entendamos nada* (2003), *El viento ligero en Parma* (2004), *Y Pasavento ya no estaba* (2008) y *Dietario voluble* (2008). Finalmente, tendríamos, por una parte, las antologías de relatos *Recuerdos inventados* (1994) y *Chet Baker piensa en su arte* (2011) y, por otra parte, la recopilación de sus primeras novelas en el volumen *En un lugar solitario* (2011).

En un período de 44 años (1968-2012) estamos considerando, pues⁴⁴, un total de 24 obras narrativas firmadas individualmente por Vila-Matas y los ya citados aproximadamente 1 600 textos de diversa índole articulística y ensayística publicados como textos autónomos en prensa, aunque muchos de ellos, como sabemos, son también recogidos en las recopilaciones de ensayos editadas en libro.

Suele considerarse la obra de Vila-Matas como comenzada en 1973 con su novela *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (ocurría así, por ejemplo, con la citada tesis doctoral de Cristina Oñoro Otero). Como acaba de verse no es nuestro caso, que situamos dicho momento cinco años antes.

Nos parece, en efecto, que con el primer artículo publicado en 1968 por Vila-Matas comienza su obra propiamente dicha, ya que esta circunstancia, lejos de quedar aislada como elemento inane en la historia reciente de nuestra cultura, derivó e influyó posteriormente de modo decisivo en la extraversión de un autor llamado a ser el actual Vila-Matas. Somos conscientes, como es lógico, del hecho de que la producción de Vila-Matas se encuentra plenamente activa, ocurriendo lógicamente lo mismo con la crítica que sigue a aquella y que, por lo tanto, este trabajo está necesariamente abierto a futuras investigaciones que corrijan, completen o actualicen nuestra proposición de estudio.

Más allá de la obra de Vila-Matas, y de cuanto se ha escrito y estudiado sobre su obra a día de hoy, nuestro corpus de trabajo incluye las obras de autores que han supuesto la educación cultural, sentimental y propiamente literaria del autor, desde los que componen la brillante caravana latinoamericana hasta la amplísima tradición de pensamiento crítico y realización artística de vanguardias formada por una buena parte

⁴⁴ Dicho de una manera generalista, ya que hay obras que, como *Perder teorías*, no pertenecerían exactamente al ámbito narrativo y hay otras, como *En un lugar solitario*, cuyos contenidos ya habían sido total o parcialmente publicados con anterioridad.

de la literatura moderna y centroeuropea, sin olvidar tampoco autores más recientes, de diverso estilo, ámbito cultural y procedencia geográfica. Lo cierto es que trabajar sobre Vila-Matas obliga y solaza a consultar un número de obras que discute lo finito, con lo que tan solo las obras que nos han parecido más pertinentes y no todas las estrictamente consultadas han quedado finalmente incluidas en el corpus final de obras citadas. Téngase también en cuenta que la bibliografía de nuestro trabajo es ya de por sí suficientemente densa con la mera consignación del bagaje articulístico de Vila-Matas.

Respecto a la base teórica del corpus empleado podrá apreciarse, naturalmente, en cada segmento afín del trabajo, si bien podemos adelantar una nómina orientadora de nombres a partir, por ejemplo, de los manuales sobre el ensayo español de Aullón de Haro, Liliana Weinberg, José Carlos Mainer, Jordi Gracia o Domingo Ródenas de Moya además de distintas obras de ensayistas de toda época o nacionalidad tales como Sontag, Magris, Ferrater Mora, Francisco Jarauta, Jordi Llovet, Jorge Wagensberg, Walter Benjamin, Benet, Reyes, Paz, Bloom, Steiner, Blanchot, Auerbach, Sebald, Said, Wilson, Byung-Chul Han, Oviedo, Sánchez Ferlosio, etc., y de articulistas y escritores contemporáneos como Manuel Vicent, Juan José Millás, Javier Marías, Juan Villoro, Pérez Reverte, Javier Cercas o Muñoz Molina, entre otros, para conformar finalmente un cuadro de composición general en torno al hecho ensayístico y articulístico en sí.

Para la teoría literario-periodística hemos consultado, entre otros, los estudios de Cruz Seoane, Pedro de Miguel, León Gross, López Pan, Steenmeijer o Grohmann. Respecto a los estudios sobre modernidad y posmodernidad hemos accedido a autores señeros de la filosofía post-metafísica como Deleuze, Lyotard o Vattimo, el post-estructuralismo de Derrida o Foucault y a diversos estudios de Calinescu, Saldaña, Hassan, Juan Herrero Senés, Hal Foster, Domingo Sánchez-Mesa, Habermas, Baudrillard o Jameson. Respecto a la autobiografía, la metaliteratura y la autoficción nos hemos orientado a través de las obras de Lejeune, Doubrovsky, Lecarme y, más allá de ello, nos ha sido de notable ayuda el núcleo de contribuciones realizadas por autores españoles como Anna Caballé Masforrol, Ana Casas, Pozuelo Yvancos, Lozano Mijares o Alberca, entre otros.

Emplearemos la expresión *modernismo* en el sentido que atañe a la escritura vila-matiana o, lo que es lo mismo, el que se le adjudica en el ámbito anglosajón referido a aquel espacio del arte y la cultura que prevaleció a lo largo de la primera mitad del siglo XX y no, por tanto, para referirnos al movimiento mayoritariamente

poético que se desarrolló desde finales del siglo XIX en los países de habla hispana⁴⁵. Para denominar cualquier obra vila-matiana perteneciente a su propio corpus ensayístico y articulístico podremos acudir a su correspondiente abreviación⁴⁶. Cuando citemos un artículo de Vila-Matas podremos recurrir indistintamente al medio de prensa escrita en el que apareció originalmente –como tal se reflejará en este caso– o, en su defecto, se citará dicho documento inscrito en la obra en la que hubiera aparecido posteriormente editado como parte de un libro.

Respecto a la bibliografía de nuestro trabajo encontraremos un primer bloque dedicado a la Bibliografía de Vila-Matas –dividido en Obra propia⁴⁷ y Obra ajena⁴⁸, un segundo bloque de Bibliografía general consultada y un escueto tercer bloque de Webgrafía general consultada⁴⁹. Debemos precisar que al no ser objeto de estudio específico de nuestro estudio, no hemos incorporado salvo excepciones la extensa bibliografía que hay disponible en la actualidad sobre el Vila-Matas narrativo, encontrándose una buena parte de la misma accesible en la bien nutrida y cuidada, si bien no exhaustiva, página web oficial del autor.

Hay que añadir que en ciertos casos no nos ha sido posible dar con textos que creemos que fueron escritos por Vila-Matas, ya que algunos artículos del autor resultan hoy ilocalizables, especialmente en los casos de textos que remiten a una publicación periódica ya desaparecida, nunca digitalizada y sin registro de hemeroteca conocido,

⁴⁵ Sobre la coincidencia terminológica de los dos principales modernismos de la historia literaria, recordemos que, mientras el modernismo europeo del siglo XX se adhiere a actitudes conscientemente antirrománticas, los autores hispanoamericanos de finales del siglo XIX continúan sirviéndose del rédito romántico hasta el punto de llevar a Octavio Paz a afirmar que el Modernismo hispano supuso, en realidad, el verdadero y legítimo Romanticismo de Hispanoamérica. No solo uno y otro Modernismo ocupan posiciones estéticas y preocupaciones y alineamientos intelectuales distintos, sino que como ha visto Gustav Siebenmann, el modernismo hispanoamericano no pertenece todavía a lo “moderno” europeo a pesar de su nombre y ello no solo por su forma ufana de asignarse a la poesía anterior sino a causa incluso de su inclinación doliente y elegíaca como herencia ochocentista, tal y como ya viera también Salinas (*cfr.*, Resina, 1990: 25-26).

⁴⁶ Ello tendrá lugar especialmente en la parte de nuestro trabajo consagrada al aparato bibliográfico pero también, en ocasiones, a lo largo del cuerpo del trabajo. Las abreviaciones serán las siguientes: *EVML*: *El viajero más lento* (1992), *ETD*: *El traje de los domingos* (1995), *PANM*: *Para acabar con los números redondos* (1997), *DLCN*: *Desde la ciudad nerviosa* (2000), *ENDL*: *Extrañas notas de laboratorio* (2003), *ANEN*: *Aunque no entendamos nada* (2003), *EVLEP*: *El viento ligero en Parma* (2004), *YPNE*: *Y Pasavento ya no estaba* (2008), *DV*: *Dietario Voluble* (2008), *UVAM*: *Una vida absolutamente maravillosa* (2011). Añádase que aunque *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) no es una colección de ensayos propiamente dicha hacemos una excepción con ella y solemos denominarla *HALP*.

⁴⁷ En la que las novelas aparecerán por orden cronológico y el resto de la obra por orden alfabético.

⁴⁸ La cual hemos reducido a lo estrictamente citado por su contenido en nuestro estudio, sin consignar por tanto los incontables artículos que hemos ido consultando al respecto.

⁴⁹ En la que no se encuentran las entrevistas a Vila-Matas consultadas en Internet por estar incluidas en la parte Obra ajena de la bibliografía sobre el autor.

con el agravante de que ni el mismo autor conserva copia de los mismos⁵⁰; para todos los casos de artículos a los que no hemos podido acceder personalmente, a pesar de conocer como decimos algunos de sus títulos y contenidos por la información personal que al respecto nos ha transmitido el algunos casos el propio el autor o en otros casos otras fuentes, la decisión finalmente tomada ha sido excluirlos de la bibliografía.

Cuando un texto concreto ha sido publicado, tras su aparición original, en una edición posterior (a través de cualquiera de sus obras de selección o compilación de artículos del autor), como tal, se ha añadido tal fuente en la bibliografía para ofrecer al lector las distintas posibilidades de acceder a un texto en concreto. Igualmente, para facilitar localizaciones, en lo posible, también solemos indicar los casos en los que un artículo ha sido publicado en su medio original en prensa y lo ha hecho después con otro título, ya sea trasladado su contenido al nuevo texto parcial o totalmente, en otro medio de ámbito nacional o internacional⁵¹. Citamos los artículos de Vila-Matas tanto en el cuerpo de la tesis como en la bibliografía final sin especificación de página ni de enlace URL en el caso de estar el artículo digitalizado, consignando el título, medio y fecha del artículo en cuestión. Cabe precisar igualmente que hay reseñas de autores sobre distintas obras de Vila-Matas que no aparecen individualizadas en la bibliografía porque ya están indexadas en libros que forman parte de la bibliografía⁵². Además cuando hemos citado una obra extranjera normalmente hemos respetado la cita íntegramente, manteniendo incluso el nombre de la ciudad de la edición o en su caso el formato y la escritura de la fecha en la lengua correspondiente al lugar de edición de la obra. Como ocurre con *Critique et clinique* (1993) de Deleuze o con *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), entre otras obras, al haber consultado a lo largo del tiempo de nuestra investigación⁵³ tanto una obra concreta en su edición en lengua original como su traducción española (en ocasiones, también, distintas ediciones en un mismo idioma),

⁵⁰ En otros casos las indicaciones personales que nos ha dado el propio Vila-Matas sobre alguna publicación suya, con datos concretos de medio de prensa y fecha, han resultado infructuosas aun cuando nos ha sido posible acceder a la publicación íntegra y original.

⁵¹ La cantidad de escritos susceptibles de formar parte de la intersección, reciprocidad y retroalimentación textuales del articulismo de Vila-Matas, incluso en lo que afecta a la relación entre dichos textos y la obra narrativa o explícitamente ficticia del autor, es amplísima. Por ello nos hemos limitado a señalar los casos en los que esta circunstancia tiene una cumplida pertinencia de análisis en nuestro trabajo. A efectos bibliográficos también hemos resaltado en ciertos casos la circunstancia de habernos encontrado textos idénticos pero escritos bajo diferentes títulos o formatos y ubicados en diversos lugares de la obra vila-matiana.

⁵² Estamos pensando por ejemplo en obras que reúnen distintos artículos sobre Vila-Matas como *Entre paréntesis* (2004) de Bolaño o *La realidad inventada* (2003) de Fernando Valls.

⁵³ La cual ha tenido lugar fundamentalmente desde el año 2012 entre Francia, España y Estados Unidos.

hemos terminado por consignar en nuestra bibliografía todas las ediciones de las que nos hayamos podido servir en cada momento.

En algunos casos, al haber manejado y citado en distintos momentos de nuestro trabajo ediciones distintas y en diversos idiomas de un mismo libro, así lo hemos consignado. Decir también que para referirnos a una adjetivación genérica a través de los apellidos de Vila-Matas –aspecto que aparecerá frecuentemente en nuestro trabajo– nos hemos decantado por la forma más común al respecto o la que, a nuestro juicio, se ha ido fijando en el tiempo con mayor estabilidad, nos referimos al término “vila-matiano”.

Nótese por otra parte que cuando abordemos nuestra introducción a la historia del periodismo veremos que, según el caso, los teóricos de la información y del periodismo pueden diferenciar la concepción formal entre artículo y columna. En nuestro caso, aun siendo conscientes de que nos encontramos ante dos géneros distintos, nos referiremos a ambos indistintamente en relación a la obra vila-matiana por razones de denominación práctica y porque lo que nos interesa preponderantemente a la hora de hablar de un artículo o una columna de Vila-Matas no es su radicación formal ni siquiera sus características de desarrollo más o menos normativo sino los elementos de profundo funcionamiento interno derivados del estilo vila-matiano, el cual, en su caso, se observa tanto en artículos como en columnas. Y dos aspectos últimos para terminar. Normalmente hemos incorporado las traducciones de citas en lengua extranjera esperando que ello pueda en general hacer la lectura más rápida. En lo que concierne a la ortografía de este trabajo hemos seguido los cambios y novedades recogidos en la última edición de la *Ortografía de la lengua española* (2010).

c) Vila-Matas en la actualidad

Se impone en estos momentos, como cierre de la presente introducción y como paso previo al desarrollo de nuestro estudio, abordar el estado de la cuestión concerniente a la investigación y al interés generales acerca de la obra de Enrique Vila-Matas, analizando y encuadrando la atención crítica que se le ha dispensado, en qué filas, corrientes o tendencias ha sido incluida su obra y cuáles han sido las

interpretaciones más comunes que se han vertido sobre la misma. Esta operación de carácter preliminar nos permitirá contextualizar nuestro trabajo en su perspectiva crítica a la vez que justificar los objetivos que lo guían. Comencemos recordando lo ya apuntado anteriormente: la obra de Vila-Matas ha merecido un reconocimiento importante tanto por parte del público lector como de los medios de comunicación pero se trata sin duda de un fenómeno relativamente reciente si tenemos en cuenta que desde 2012 hacia atrás data de algo más de una década en términos estrictos.

Generacionalmente Vila-Matas suele ser incluido en la Generación de 1975⁵⁴, lo cual no responde sino a un criterio puramente cronológico: el ideario literario decididamente antirrealista y la singularidad por la que se caracterizará el conjunto de la obra de Vila-Matas en su evolución separa al autor de la citada generación en mucha mayor medida de lo que el elemento cronológico u otros pudieran acercarle. El tiempo histórico que ve nacer a Vila-Matas resulta en España y fuera de esta contrae un considerable conjunto de contrastes políticos, morales, culturales y sociales, lo cual Vila-Matas abordará de un modo más o menos colateral pero suficientemente simbólico en no pocos pasajes de su obra narrativa y articulística. Cristina Oñoro ha caracterizado dicho tiempo histórico en relación con Vila-Matas del siguiente modo:

Cuando España va a cumplir diez años de régimen franquista y el resto del mundo apenas empieza a recuperarse de la II Guerra Mundial, Vila-Matas nace en Barcelona en 1948. Berlín está bloqueado y se establece un puente aéreo. Ese mismo año se crea el Estado de Israel, Gandhi es asesinado y la ONU aprueba la Declaración Universal de los Derechos Humanos. En medio de una Europa en ruinas, Ernst Robert Curtius publica *Literatura europea y Edad Media Latina*. Los Juegos Olímpicos se celebran en Londres y T. S. Eliot recibe el premio Nobel de Literatura. Mueren Vicente Huidobro, Antonin Artaud y Serguéi Eisenstein. En Moscú se celebra el I Congreso de la Unión de Compositores Soviéticos, en el que se condena a Shostakovich y a Prokofiev. [...] Nacido en la temprana posguerra —el *anno zero* de la película de Rossellini—, entra en la adolescencia cuando se publican dos de las novelas que marcarán el inicio de la nueva época, *Pálido Fuego* (1962) de Nabokov y *Rayuela* (1963) de Cortázar. En esas mismas fechas, unos jóvenes estudiantes asentados en París han decidido crear el grupo *Tel Quel*, centro de irradiación del estructuralismo y, más tarde, del post-estructuralismo que cambiará la teoría de la literatura para siempre. [...] Todavía muy joven, en 1974 se

⁵⁴ Vale la pena recordar aquí que el propio Vila-Matas se ha considerado un autor sin generación; así lo manifiesta, por ejemplo, sintiéndose desligado de dos conocidos de su presunta generación, a los que ve repetir desde hace 40 años el mismo ritual de conversar, descendiendo juntos la barcelonesa Rambla de Cataluña: “Pienso en todo esto desde este lugar desde el que no puedo ser visto por ellos. Soy, sin que puedan saberlo, un traidor, es decir, soy en realidad un golpe más de los que les llegan de dentro. Y aquí estoy, en la esquina sombría, agazapado a la espera de la oscuridad definitiva. Mucho mejor será que, al final de todo, las penas se pierdan y regrese el silencio. A fin de cuentas, seguiré como siempre he estado, solo, sin generación y sin tan siquiera un mínimo de piedad.” (Vila-Matas, “Mi generación”, *El País*, 24/05/2009). Este reiterado paseo de los conocidos del autor es más que susceptible de ser leído en clave simbólica en tanto que crítica al inmovilismo y tradicionalismo imperantes en buena parte de los escritores españoles coetáneos a él.

marcha a París y al llegar a la estación de Austerlitz compra *Especies de espacios*, libro de Perec publicado pocos meses antes en el que leemos que es necesario aprender a narrar de nuevo. [...] En los cines de arte y ensayo, ve las películas de Godard y descubre que el mundo ha saltado en mil pedazos y que es imposible seguir contando historias con principio, nudo y desenlace. [...] las escenas que refleja la pantalla están mal montadas a propósito. Por las noches, leyendo a Borges y a Nabokov, confirma una sospecha: el mundo no solo ha saltado en mil pedazos, también se ha transformado en un texto infinito.” (Oñoro, 2007, I: 52).

Las etapas por las que transita la atención y el reconocimiento de Vila-Matas desde 1968 se inician con una fase de básico desconocimiento –excepto para algunos de los núcleos culturales barceloneses de los años setenta–, pasando a tener una discreta resonancia en el resto del territorio español con la publicación de sus primeras novelas o relatos desde mediados de los años setenta hasta principios de los ochenta, siendo en el año 1985 cuando tendrá lugar, con la publicación de *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), el registro de una modesta pero progresivamente emergente popularidad del autor fuera de España, fundamentalmente en México⁵⁵ y en otros países latinoamericanos, si bien ya un año antes había publicado el autor la que en nuestra opinión fue la primera buena novela del autor, *Imposturas* (1984). Desde mediados de los años ochenta, pues, y hasta el año 2000 aproximadamente la notoriedad pública de Vila-Matas va asentándose lenta pero seguramente –pensemos, por ejemplo, que las dos primeras ediciones de *Suicidios ejemplares* (1991) se agotaron en España poco después de su aparición–, concentrándose como decimos a partir del cambio de milenio el interés general –y, progresivamente, también académico– por su obra con cada una de sus nuevas publicaciones.

El reconocimiento relativamente tardío del autor se confirma cuando reparamos en que los estudios de importancia sobre Vila-Matas no solo han tenido lugar de forma fundamental en los últimos quince años sino que se han referido cuantitativamente a las

⁵⁵ *HALP* se recibió efectivamente con entusiasmo en México, en especial por parte de la joven pero ya influyente crítica literaria autóctona. El predicamento de Vila-Matas en México se vería reforzado además con el conjunto de sus viajes y experiencias en relación con México y la posterior publicación de su llamada “novela mexicana”: *Lejos de Veracruz* (1995). En un artículo publicado en Argentina Vila-Matas hablaba tanto del reconocimiento de su obra en el extranjero antes que en España como del general estado de recepción de la literatura española en España: “El gran problema que tienen los escritores españoles de hoy es su visibilidad internacional. En mi caso particular, yo creo que ese problema lo he roto de fuera hacia dentro, trabajando contra el superficial canon nacional que algunos críticos nefastos crearon en los años ochenta. En vista de que no encajaba en esa narrativa nueva española (donde se jaleaba la mera copia de los mejores estilistas del famoso *boom* latinoamericano), opté por escribir una literatura no nacional española. Y así Italia, Francia, México, Venezuela o Argentina se acercaron a mi obra mucho antes de que esta fuera mínimamente comprendida por mis conciudadanos. Me inscribí en una tradición literaria mestiza en la que caben germánicos como Claudio Magris y W. G. Sebald, franceses como Perec, mexicanos como Sergio Pitlor y argentinos como el inefable Borges; la aportación española creo que me vino dada por la línea de Juan Benet y los experimentos literarios de Javier Marías.” (Vila-Matas, ¿Una narrativa invisible?, *La Nación*, 15/04/2007).

obras narrativas escritas y publicadas por el autor en dicho período, sin apercibirse necesariamente de su producción pretérita o fuera de la narrativa.

Cuando, como ya dijimos, en 2007 Cristina Oñoro Otero defendía la primera tesis doctoral realizada sobre el conjunto de la obra vila-matiana, se llegaba incluso a señalar en su introducción que la investigación sobre el conjunto de la obra de Vila-Matas se encontraba en un “estadio inicial” (*cfr.*, Oñoro, 2007, I: 50). Desde dicho año y hasta estos momentos, como veremos, tal situación ha recibido significativos avances en el campo de la investigación literaria⁵⁶.

El cambio de milenio ya hemos dicho que viene a cambiar el estado general de esta cuestión⁵⁷. De entre los premios que el autor comienza entonces a recibir, tuvo una especial importancia el Rómulo Gallegos, el cual se le concedió en 2001 por su novela *El viaje vertical*, consolidándose con ello su nuevo *estatus autoral* a ambos lados del Atlántico⁵⁸. Desde entonces, y hasta la actualidad, el renombre de Vila-Matas a nivel comercial, cultural, editorial y mediático no ha dejado de ascender de manera exponencial, llegando a estar traducido en la actualidad hasta a una treintena aproximada de lenguas. En esta ascensión y progresión del reconocimiento literario de su obra la atención estrictamente académica fue siempre un tanto a rebufo del dispensado por el público y las empresas editoriales⁵⁹.

⁵⁶ Si bien no solo la obra de Vila-Matas está activa a día de hoy (y, por lo tanto, quedará probablemente para el futuro de la investigación literaria el estudio integral de dicha obra en su conjunto una vez se encuentre cerrada –con la publicación que prevemos que quizá tendrá lugar algún día de la correspondencia privada del autor, sus antiguos diarios y otros inéditos–) sino que tanto la primera etapa de su obra, la que recorre los treinta años finales del siglo XX, como la que se refiere a los mimbres ensayísticos de la misma, la que pretendemos analizar nosotros, no han sido estudiadas en profundidad o monográficamente hasta hoy.

⁵⁷ Poco después del año 2000 la figura de Vila-Matas en tanto que autor de importancia toma, efectivamente, un claro impulso a través de diversos estudios de carácter general –Orejas (2003), Valls (2003) o Pozuelo Yvancos (2004)– en los que se incluyen referencias y análisis de su obra. Se trata de un hecho que será apuntalado en el escenario crítico español tanto por la concesión de diversos premios y reconocimientos (Premio Médicis-Étranger, Premio Lara o Premio de la Real Academia) como por la favorable acogida crítica de sus siguientes obras –*El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003), *Doctor Pasavento* (2005), *Exploradores del abismo* (2007) y *Dublinesca* (2010), fundamentalmente– a nivel internacional.

⁵⁸ Máxime, teniéndose en cuenta que tan solo un año antes Vila-Matas acababa de publicar *Bartleby y compañía*, la cual tuvo desde el comienzo una gran acogida, siendo la obra que da a conocer a su autor internacionalmente.

⁵⁹ Oñoro ha señalado, entre otros, el hecho de que, hasta tiempos más o menos recientes, el ámbito universitario no ha sido especial o mayoritariamente proclive a embarcarse en investigaciones en las que el objeto de estudio no desempeñase un estatuto de horizonte panorámico o de palpable y consolidada historicidad. También tendrían su parte de responsabilidad, añade Oñoro, circunstancias referentes a que las obras abiertas pueden obstaculizar conclusiones siquiera provisionales o que la industrialización de la cultura genera, en ocasiones, realidades inconexas entre los designios de la mercadotecnia y las aulas universitarias (*cfr.*, Oñoro, I, *op. cit.*, 27-50).

Vila-Matas se mantuvo durante mucho tiempo, quizá en parte premeditadamente, como autor de largo aliento, comprometido con una naturaleza excéntrica y deslizante, lo que desde distintos parámetros de enjuiciamiento y análisis no debió resultar fácilmente rescatable en el entorno universitario con la lógica finalidad de proveerlo de sus correspondientes o potenciales estudios monográficos. En cualquier caso, y como decíamos, incluso desde el ámbito académico, esta situación varía desde los primeros años del presente milenio. Se publica así en 2002 el primer trabajo crítico-académico dedicado exclusivamente a la obra de Vila-Matas a partir del Congreso de Literatura de la Universidad de Neuchâtel.

Cronológicamente hablando el siguiente trabajo de envergadura es la tesis doctoral sobre Vila-Matas a la que ya nos hemos referido, defendida en 2007 por Cristina Oñoro Otero bajo el título *El universo literario de Enrique Vila-Matas: fundamentos teóricos y análisis práctico de una poética posmoderna*, trabajo pionero que supone –más allá de que no estemos de acuerdo con la tesis de un Vila-Matas netamente posmodernista, tal y como allí se postula– una brillante investigación crítica sobre el autor y desde luego de necesaria lectura para todo investigador actual o futuro de Vila-Matas. Aquel mismo año 2007 se publica además el volumen *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, editado por Margarita Heredia. Con esta obra estamos ante un conjunto de artículos o breves ensayos rescatados de revistas especializadas o periódicos y en todos los casos dedicados a diversos aspectos de la obra vila-matiana.

Algo más adelante, en 2009, tiene lugar una nueva tesis doctoral a cargo de Gonzalo Martín de Marcos en la Universidad de Valladolid bajo el título *Viaje y fuga en las novelas de Enrique Vila-Matas*. En 2010 se publican dos estudios consagrados total o parcialmente a Vila-Matas, *El síndrome de Kafka: la presencia de Franz Kafka en la obra de Enrique Vila-Matas* a cargo de Elisa Martínez Salazar y *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas* por parte del que en nuestra opinión es uno de los más atinados y finos especialistas de la obra de Vila-Matas, el profesor José María Pozuelo Yvancos. Del año 2011 es el estudio de Antonio Gómez López-Quiñones *La precariedad de la forma: lo sublime en la narrativa española contemporánea: Javier Tomeo, Enrique Vila-Matas, Albert Sánchez Piñol y Arturo Pérez-Reverte*.

Aunque muchas de las tesis u obras editadas sobre Vila-Matas van más allá del de estudio temporal de la presente tesis creemos que vale la pena citar algunas de ellas

como muestra del regular aumento del interés crítico que acontece hoy en torno a la obra de Vila-Matas. Así por ejemplo podríamos pensar no solo en estudios como *Enrique Vila-Matas: Ficção, Experimentação e Crítica* (2015) de Nadier Santos o *La retórica del discurso en la obra de Enrique Vila-Matas* (2012) de Sorina Dora Simion sino también en volúmenes procedentes de congresos realizados sobre Vila-Matas, tales como *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción* (2012) editado por Felipe A. Ríos Baeza o *Géographies du vertige dans l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas* (2013), congreso en el que pudimos asistir personalmente a la ponencia principal de otro de los especialistas más lúcidos y reconocidos en torno a la obra de Vila-Matas, el profesor Domingo Ródenas de Moya. Otros autores de relieve que reúnen, como los citados Ródenas de Moya o Pozuelo Yvancos, la polifacética condición de ser —además de profesores en activo la mayoría de ellos— escritores, críticos, editores, compiladores y especialistas en diferentes campos de la literatura de nuestros días que se han mostrado específicamente interesados en la trayectoria literaria de Vila-Matas, publicando con regularidad y perspicacia reseñas críticas sobre su obra u ocupándose parcialmente de esta en estudios de temática más amplia son, entre otros, Domingo Sánchez-Mesa, Masoliver Ródenas, Jordi Llovet, Jordi Gracia, Ana Rodríguez Fischer, Ana Casas, Mercedes Monmany, Rodrigo Fresán, Juan Villoro, Fernando Valls o Christopher Domínguez Michael.

Respecto al número de tesis doctorales en curso sobre la obra de Vila-Matas⁶⁰ el número no solo es importante, de lo que darían fe los casos de Oscar Gómez Rollán con su proyecto de tesis *Cómo se hace una novela. Análisis de la novela* París no se acaba nunca. *Actualización de una Obra de Unamuno. Relación entre Miguel de Unamuno y Enrique Vila Matas* dirigido por Luis García Jambrina, del doctorando por la Universidad de Málaga Juan Luis Bueno Reguero, interesado en los artículos de Vila-Matas, según nos informó él mismo hace algún tiempo, o de Isabel Verdú Arnal con su tesis titulada *Vila-Matas, agitador. La construcción de un intelectual (post)moderno y comprometido*, trabajo que, dirigido por Jordi Gracia y codirigido por Marie-France Borot, intenta demostrar —tal y como la propia autora nos ha hecho amablemente llegar por internet a través de correo electrónico— que en “Vila-Matas además de la

⁶⁰ Vila-Matas nos confesó a través de correo electrónico en septiembre de 2011 que ya entonces había dejado de tener localizadas y conocidas las tesis doctorales que se estaban haciendo en torno a su obra, añadiendo que, de ser así, tendría que dedicar su tiempo de escritura casi exclusivamente a atender doctorandos, quizá sin apenas poder escribir novelas que no trataran precisamente de un escritor que pasa su vida leyendo las tesis doctorales que se elaboran sobre él.

construcción de un mundo plenamente literario, hay un interés por la sociedad circundante y cierta intención de promover el pensamiento crítico”, sino que es igualmente considerable el número de tesis doctorales ya defendidas hoy sobre Vila-Matas, entre las cuales podemos citar *Editoriales globales, bibliodiversidad y escritura transnacional: un análisis de la narrativa de Enrique Vila-Matas y Roberto Bolaño* (2013) de José Enrique Navarro Serrano, *Entre-lugares de la Modernidad: la “Trilogía Metaliteraria” de Enrique Vila-Matas como ejemplo de escritura intersticial* (2014) de la ya citada Olalla Castro Hernández, *Placer e irritación del lector ante la obra literaria de Enrique Vila-Matas* (2014) de Júlia González de Canales Carcereny, *Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad* (2015) de Papa Mamour Diop, *Les fictions pensantes de Georges Perec et Enrique Vila-Matas* (2015) de Julie Zamorano o *Viaje y fuga en las novelas de Enrique Vila-Matas* (2009) de Gonzalo Martín de Marcos.

Más allá de ello, en el último decenio han aparecido multitud de trabajos predoctorales, memorias, etc., tanto en España como en Latinoamérica, así como en distintos países europeos entre los que cabe destacar Italia y Francia⁶¹, sin contar con que hay desde luego una infinidad de artículos críticos vertiéndose hoy imparablemente en periódicos, suplementos culturales y revistas especializadas por parte de periodistas, escritores, profesores universitarios y críticos literarios, como iremos viendo referenciados en diversos momentos del desarrollo de nuestro trabajo.

Hay igualmente obras de crítica literaria en las que se trata siquiera brevemente la obra vila-matiana desde los años noventa, así ocurre en los casos de Casado Gil con un pequeño apartado dedicado a *Al sur de los párpados* (1990: 148), de Sanz Villanueva (1992: 384-399), de artículos de Conte, Echevarría y Fresán (2000: 378-391) en el volumen de la editorial Crítica coordinado por Jordi Gracia *Los últimos nombres: 1975-1990*, de Martínez Cachero en *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura* (1997: 481-659), de Langa Pizarro (2000: 288), de G. F. Orejas (2003: 517-519), de S. Alonso (2003: 245-247) o de Fernando Valls en distintos lugares de su obra *La realidad inventada: análisis crítico de la novela española actual* (2003: 263-

⁶¹ Es este un aspecto del que Cristina Oñoro se hace eco, por ejemplo, mencionando los casos de *Enrique Vila-Matas: itineraire d'un écrivain* (2003) de Clara Milanoff, *Una vitta di letteratura: Enrique Vila-Matas* (2006) de María A. Roca Mussons o *Un traje de arlequín: el escritor y su oficio en la obra de Enrique Vila-Matas* (2007) de Felipe Ríos Baeza, a los que podríamos añadir nuestro ya mencionado DEA *Metaficción y Autoficción en Enrique Vila-Matas*, defendido en 2009 en la Universidad de Barcelona.

264, 275-277, 291-293, 302-305, con reseñas dedicadas a *Lejos de Veracruz*, *Extraña forma de vida*, *El viaje vertical* y *El mal de Montano* respectivamente), entre otros.

Como decíamos el reconocimiento de la obra de Vila-Matas estaba situado prácticamente hasta finales del siglo XX, como en los casos de Luis Mateo Díez, Miguel Sánchez-Ostiz o Álvaro Pombo, en una zona de perceptible vacío crítico en relación a los estudios generales sobre narrativa (Gracia, 2000: 208)⁶², algo que no se correspondía exactamente con la atención prestada a Vila-Matas desde la crítica realizada a través de periódicos y revistas culturales (2007, I: 32)⁶³. Dicho reconocimiento tardío de Vila-Matas estaría en general todavía vigente en lo concerniente al global de sus ensayos y artículos literarios. La usual ausencia de referencialidad u ocupación críticas al respecto resulta hoy llamativa cuando comprobamos que en estudios contemporáneos sobre ensayo y articulismo literarios en prensa española tan solo hemos encontrado hasta 2012 dos antologías de artículos en los que se cuenta con Vila-Matas, seleccionándose casualmente de su obra dos artículos publicados por su autor el mismo año y en el mismo medio: 1991 y en *Diario 16*, cuando su trayectoria articulística es mucho más amplia y mucho más antigua que lo que reflejan estos parámetros. Dichas obras son *Articulismo español contemporáneo* (2004), donde su compilador Pedro de Miguel se queda con el texto vila-matiano “Preferiría no hacerlo” (*Diario 16*, 28/09/1991) y *Artículos literarios en la prensa (1975-2005)* (2007), donde sus editores Francisco Gutiérrez Carbajo y José Luis Martín Nogales seleccionan el artículo “En el Chevrolet prestado” (*Diario 16*, 20/04/1991).

⁶² Como comenzamos a abordar desde la introducción de nuestro trabajo, la tardanza y lo tardío son, en general, circunstancias nada ajenas a Vila-Matas. No solo por cuanto hemos visto en referencia al estilo tardío o porque la crítica y el reconocimiento literarios llegaran fuera de hora a Vila-Matas sino porque él mismo ha confesado ser “un esperador” a través del narrador de *Perder teorías* (2010) o más precisamente “el que siempre llega tarde”, tal y como dijera a Juan Villoro, añadiendo que su tarea de escritor consistiría en llegar a las cosas y a los lugares cuando todo ha sucedido con la finalidad de contar lo que ve, un detalle por el que sin duda apunta la naturaleza articulística, comentarista, observadora y ensayística de Vila-Matas. El reconocimiento tardío de su obra produjo, por otra parte, una dilatación de la doble tensión que siempre ha confesado experimentar Vila-Matas en torno a cierta preocupación por el estado de su autoestima literaria y el afán de vivir como un desconocido para el gran público: “Creo que en mi vida han chocado al menos dos tensiones siempre: afán de alcanzar cierto reconocimiento público de mis trabajos literarios, ser ‘alguien’ en la vida, conviviendo todo esto con una contradictoria pulsión radical hacia la discreción” (Vila-Matas “La levedad, ida y vuelta”, 26/04/2012). Se trata de una tensión que en términos de trabajo Vila-Matas ha metaforizado en reiteradas ocasiones a través del binomio Picasso/Duchamp, como veremos.

⁶³ Aspecto apreciable en la considerable bibliografía sobre Vila-Matas que aparece por ejemplo en *Enrique Vila-Matas*, Irene Andrés-Suárez y Ana Casas [eds.] (Arco, 2007; la bibliografía en esta edición puede consultarse en las páginas 173-190) y que servirá de base para el también extenso aparato bibliográfico que encontramos aquel mismo año 2007 en *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Margarita Heredia [ed.], (Candaya, 2007; en este caso la bibliografía se encuentra en las páginas 445-477).

Los ejemplos de estudios y tratados sobre periodismo de opinión o sobre periodismo y literatura en los que se cita y analiza a autores actuales como Javier Marías, Manuel Vicent o Juan José Millás, entre otros, y sin que haya cita alguna a Vila-Matas tampoco han faltado en los últimos 20 años; así, por ejemplo, León Gross (1996; 2008; 2009), Chillón Asensio (1999), Díaz del Castillo (1999), Rebollo Sánchez (2000), Perlado (2007) o el monográfico *El género del columnismo de escritores contemporáneos (1975-2005)* (*Ínsula*, 703-704, 2005), con estudios de los más reputados críticos sobre el tema y en el que llamativamente⁶⁴ no aparece ni una sola referencia a Vila-Matas⁶⁵. Algo no muy distinto ocurre todavía hoy si nos fijamos, en general, en manuales y estudios sobre el ensayismo literario español contemporáneo, donde los historiadores de la literatura no se ocupan de Vila-Matas como ensayista en ningún caso que conozcamos hasta hoy más allá lo que pueda suponer una pasajera o colateral referencia y con la excepción de la obra de Gracia y Ródenas de Moya *Pensar por ensayos en la España del siglo XX: Historia y repertorio*⁶⁶ y la dedicación de Pozuelo Yvancos a Vila-Matas en su estudio “El ensayo y la nueva poética narrativa” dentro de la obra *Ondulaciones. El ensayo literario en la España del siglo XX*, a cargo de Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya⁶⁷.

No es improbable que ello se deba a que Vila-Matas no es un ensayista al uso. Tampoco es probable o exactamente un novelista al uso y, sin embargo, como tal se le cataloga de forma casi invariable. Este estado general de irregularidad crítica en torno a la obra de Vila-Matas ha motivado a su vez cierta indefinición o deserción del autor en nóminas generacionales elaboradas en las últimas décadas por la crítica especializada.

Oñoro ha destacado al respecto, por ejemplo, cómo, a excepción de Gil Casado en su estudio de 1990, ni Soldevila ni Sanz Villanueva nombran a Vila-Matas en sus trabajos de 1980 y 1984 respectivamente, siendo necesario tener que esperar a estudios más recientes, a cargo de críticos como Masoliver Ródenas (2000; 2004) o Santos

⁶⁴ Máxime si pensamos que para 2005 Vila-Matas ya había publicado hasta siete obras que recopilaban sus ensayos y artículos literarios publicados mayoritariamente en prensa y muchos de ellos bajo formato de columna: *El viajero más lento* (1992), *El traje de los domingos* (1995), *Para acabar con los números redondos* (1997), *Desde la ciudad nerviosa* (2000), *Extrañas notas de laboratorio* (2003), *Aunque no entendamos nada* (2003) y *El viento ligero en Parma* (2004).

⁶⁵ Quizá para paliar en parte tal descuido dos de los expertos en la materia que contaron con un artículo propio en este número de *Ínsula* –Gromhmann y Steenmeijer– editaron tan solo un año más tarde, con un título casi calcado al que apareció en *Ínsula*, el volumen *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)* (2006) y en el que Ken Benson se ocupaba parcialmente de Vila-Matas en su estudio “Fronteras entre ficción y dicción: Rosa Regás, Enrique Vila-Matas, Justo Navarro y Javier Cercas” (Benson, 2006: 97-123).

⁶⁶ Cfr., Gracia y Ródenas de Moya, 2015: 458-460.

⁶⁷ Cfr., Pozuelo, en Gracia y Ródenas de Moya (eds.), 2015: 21-37.

Alonso (2003) –ambos coinciden, por cierto, en opinar que *Lejos de Veracruz* sería hasta aquellos momentos la obra más lograda de Vila-Matas, no otorgando pues a *Historia abreviada de la literatura portátil* la relevancia que a nosotros nos merece como texto más importante de su autor hasta *Bartleby y compañía*–, para ver a Vila-Matas incluido entre sus páginas⁶⁸. Cuando así ha ocurrido, en términos generales –así lo entiende Oñoro (*cfr.*, 2007, I: 32-38)– los estudiosos de la literatura han catalogado a Vila-Matas como un autor acreedor de las características generacionales atribuidas a los escritores nacidos entre 1939 y 1949, la que vimos denominada como “Generación del 75”, autores que hunden su infancia en las raíces de la posguerra española. Por un artículo en el que Vila-Matas rememora su infancia y adolescencia barcelonesas, encabezado con la cita de Kafka “Tendría que buscar todo un año para encontrar en mí un sentimiento que fuera verdadero”, se sabe que el autor tendría presuntamente un dietario inédito del que podemos entresacar un recuerdo personal del autor sobre la que sería la citada generación de escritores españoles de 1975:

Y pensar que en realidad este dietario llevo escribiéndolo desde 1963, cuando tenía 14 años. Conservo milagrosamente la agenda americana editada por producciones Myrga para ese año, comprada en la librería y papelería Solá, del paseo de Sant Joan 14 (llamado entonces General Mola), de Barcelona. He preguntado y me han dicho que se siguen editando actualmente dietarios Myrga, agendas de bolsillo parecidas a la que tuve. En cuanto a la librería Solá, he ido a ver si todavía existía. Ni rastro. Lo último que hubo en el número 14 del paseo fue una empresa de ‘instalaciones ganaderas’, y ahora el local está vacío, en venta. Muy cerca de allí, en el número 27 del paseo, estuvo el cine Lido, uno de los que más frecuenté en aquel año de 1963. Era un cine de barrio, de programación doble, que en los años sesenta todavía se anunciaba como un local con ‘pantalla panorámica, la primera en España’. Tampoco de aquel cine queda ni rastro, aunque es curioso: sé el teléfono de aquella sala (25 49 19), porque el Lido se anunciaba en unas cajetillas de cerillas y ahora una de ellas la venden en Internet. Por otra parte, el nombre del cine no se ha perdido del todo en el barrio, ya que se ha conservado en el número 36 del paseo, en la antigua granja Lido, que se nutría de los clientes del cine y hoy es un excelente restaurante. [...] yo quería ser guitarrista. El jueves 28 de marzo vi en el Lido *Barreras de orgullo* y *La esposa del embajador*, y tampoco de esas películas recuerdo nada. Oscura es la lacónica frase del sábado 23 de marzo: ‘En la barbería cobran 24 pesetas’. ¿Tenían que cobrar 23? [...] No encuentro escrito, a lo largo de todo 1963, un solo sentimiento que sea verdadero. Y al mismo tiempo, tengo la impresión de que, si no hubiera escrito aquel dietario, la vida se me habría secado, o algo parecido. ¿A qué edad tenemos el privilegio de acceder a los sentimientos? El jueves 7 de marzo

⁶⁸ Si Masoliver Ródenas incluye a Vila-Matas en la generación que integran otros *desencantados* (desencanto de orden metafísico y no político en el caso concreto de Vila-Matas –*cfr.*, Oñoro, 2007, I: 34–) como Javier Marías y Félix de Azúa, Santos Alonso lo considera como perteneciente a cierto grupo de autores recuperadores de la narratividad en la novela finisecular, al modo de lo que denotarían las obras de Luis Mateo Díez, José María Merino y Álvaro Pombo.

anoté: ‘Tengo que ir al médico. Peso 43 kilos y mido 1,59’” (Vila-Matas, “Días del cine Lido”, *El País*, 16/03/2008)⁶⁹.

Es este un artículo, por cierto, a cuya temática centrada en la infancia volverá su autor un año después –concretamente a propósito de “la luz submarina” deudora de Jaime Gil de Biedma respecto a los portales del Ensanche de Barcelona– con el artículo “Al borde del mar” (*El País*, 29/07/2007). Por su parte Pozuelo Yvancos ha señalado que las páginas escritas por Vila-Matas en *Doctor Pasavento* (2005: 129-131) como rememoración de la “cartografía infantil del paraíso en el paseo de San Juan” merecen figurar entre las “secuencias más emocionantes de la literatura escrita en español” (Pozuelo Yvancos, “Final de partida”, *Cultural, ABC Cultural*, 17/09/2005: 15). Pues bien, “esta infancia” es la que conocieron no pocos de los escritores del 75, una generación de autores que comenzará a publicar en los años setenta –buena parte de ellos lo hacen concretamente en los años que circundan la muerte de Franco–, liderando buena parte de las inquietudes y transformaciones narrativas de la transición y encontrando la progresiva madurez de sus obra a lo largo de la década de los años ochenta y en adelante⁷⁰.

⁶⁹ En el comienzo de la tercera parte de *Doctor Pasavento*, “El mito de la desaparición”, el narrador nos hablaba de un “diario de adolescente”, un diario que al parecer quedó interrumpido durante un tiempo y retomado el año de la publicación de *HALP*: “[...] me cansé el viernes 3 de mayo, día en el que ya no anoté nada, lo que naturalmente me hace preguntarme qué pudo suceder aquel 3 de mayo para que enmudeciera hasta el 1 de enero de 1985” (Vila-Matas, “El cine de aquel invierno”, *El País*, 25/06/2011). Entre los artículos dedicados de manera general por Vila-Matas a los diarios cabría destacar “Un destino secreto” (*El País*, 21/06/2009) y “El fantasma de Gide” (*Letras Libres*, enero 2000).

⁷⁰ Como señala Oñoro (*cfr.*, 2007, I: 32-38), dichos autores fueron fundamentalmente Javier Tomeo (1931), Manuel Vicent (1936), Álvaro Pombo (1939), José Antonio Gabriel y Galán (1940), José María Merino (1941), Luis Mateo Díez (1942), Eduardo Mendoza (1943), Mariano Antolín Rato (1943), José María Guelbenzu (1944), Félix de Azúa (1944), Cristina Fernández Cubas (1945), Juan José Millás (1946), Vicente Molina Foix (1946), Rosa Montero (1951), Justo Navarro (1953), Soledad Puértolas (1947), Manuel Vázquez Montalbán (1939), Javier Marías (1951), Julio Llamazares (1955), Antonio Muñoz Molina (1956), Alejandro Gándara (1956), Jesús Ferrero (1960) o Ignacio Martínez de Pisón (1960), entre otros. La Generación del 75 engloba, en fin, a un grupo dispar de autores que, si bien se educa en el realismo social y en la renovación narrativa de los años sesenta, se alejará progresivamente de tal ascendencia en favor de una moderación de los excesos experimentalistas, una clarificación de las formas narrativas y cierta red de divergencias estilísticas. Como es previsible –continúa Oñoro–, según el estudioso en cuestión, los marbetes e integrantes de estos grupos generacionales varían en un sentido u otro y, así, Holloway, verbigracia, con un enfoque centrado en el posmodernismo que atribuye a buena parte de estos autores, prefiere referirse a la nómina del 75 como “Generación de los Setenta”, por ser entonces cuando la mayoría de estos escritores accede al conocimiento público, amén de la importancia del período histórico que observa el periclitar del franquismo y su consecuente transición democrática. Para esta misma generación Soldevila, por ejemplo, ha empleado el nombre de “Generación de 1966”, o Sanz Villanueva “Generación del 68”. Otras nomenclaturas generales con las que este grupo de autores ha sido más o menos relacionado son “Novísimos” o “Nuevos narradores”. Por último, algunos autores amplían esta nómina generacional a los nacidos más allá de 1949, como es el caso de Langa Pizarro (2000) o Martínez Cachero (1997), que ven indicios caracterizadores de esta generación en autores nacidos incluso hasta 1960 o muy al principio de esta década.

Dicho lo cual no es menos cierto que el hecho de que Vila-Matas sea incluido en la generación de los autores nacidos en torno a la mitad del siglo XX nos traslada al usual y discutible panorama sinóptico acerca de la extracción cronológica y la sensibilidad histórica de un autor respecto a sus contemporáneos inmediatos, circunstancia que focalizada sobre el caso de Vila-Matas se prestaría a las más variadas fisuras o desdichos.

Recordemos tan solo como mero dato crítico que la novela española blande desde los años ochenta del siglo pasado, y tras la supresión oficial de la censura que medió tanto en el declinar de la labor testimonial como en la atenuación del realismo social, una “restauración de la narratividad”⁷¹, con lo cual la generación en la que se inscribe a Vila-Matas habría sido la responsable de remover la narrativa española del último cuarto de siglo a través de cierta reasunción del tipo de tradición que se ampara en una marcha atrás de la complejidad de los textos y una inherencia narrativa o retorno al argumento, lo que en el caso de Vila-Matas no le conducirá sino a apostatar progresivamente de ello conforme se vaya afirmando precisamente su madurez literaria o lo que en nuestro caso vemos como una “antimadurez” por mor de un estilo tardío.

El distanciamiento de la narratividad en Vila-Matas, aunque apenas comparezca en novelas como *Impostura* (1984), *Lejos de Veracruz* (1995), *Extraña forma de vida* (1997) o *El viaje vertical* (1999), no solo se apunta en mayor o menor medida en las inquietudes experimentalistas de obras iniciales como *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973), *La asesina ilustrada* (1977) o *Al sur de los párpados* (1980) sino que comienza a manifestarse sin complejos en obras como *HALP* (1985)⁷² y *Bartleby y compañía* (2000) para consolidarse en la mayor parte de la narrativa del autor publicada en el siglo XXI.

A propósito de todo ello no quisiéramos dejar de trazar un breve panorama sobre la narrativa de Vila-Matas ya que no nos ocuparemos de ella en detalle a lo largo de

⁷¹ A partir especialmente de dos novelas como *La saga/ fuga de J. B.* (1972) de Torrente Ballester y *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) de Eduardo Mendoza, dos novelas afiliadas respectivamente a los recursos de la intriga representativos del género policíaco y a la afirmación de la fantasía novelesca en una recuperación de la narratividad que afectaría tanto al contenido como al continente de las formas de contar (*cfr.*, Sanz Villanueva, 1992: 289). Otras obras susceptibles de ser adscritas a la punta de lanza de la renovación narrativa española posfranquista podrían ser *Cerberos son las sombras* (1975) de Juan José Millás o *Bélver Yin* (1981) de Jesús Ferrero.

⁷² A través de la cual Vila-Matas asume paródica y a la vez correligionariamente la vanguardia histórica con inestimable sustento de elementos como la invención apócrifa de la literatura del siglo XX, la citación de pega, el pastiche coronado de humor e ironía y el poso de cuestionamiento poético en torno al sentido, la dirección y la naturaleza de la obra literaria, todo ello aireado precisamente desde la imprevisibilidad de un texto que se proponía romper con el discurso trascendente (*cfr.*, Beilin, 2004: 159).

nuestro estudio. La impresión general, en efecto, que sobre la obra narrativa de Vila-Matas se ha venido vertiendo desde mediados de los años noventa –si tomamos estos momentos como los primeros en los que sus libros comienzan a ser progresivamente atendidos– responde, según señala Oñoro apoyándose en diversos autores⁷³, a una serie de balances enaltecedores en la línea de la “marcada singularidad e independencia estética en el panorama contemporáneo” (Gracia, 2000: 323) que se le ha atribuido en paralelo a un cada vez más nimbado y “peculiar territorio estético del que emergen arriesgadas y singulares propuestas narrativas” (Rodríguez Fischer, 2003: 85), todo lo cual acontecería en un espacio remitente a “una casa familiar en la que de pronto se ha alterado el orden de los objetos o las puertas de siempre conducen a habitaciones absolutamente extrañas” (Masoliver Ródenas, 2004b: 115).

Panorámicamente vista la obra narrativa de Vila-Matas establecería una línea distintiva desde sus primeras obras, en las que la experimentación casi degustó los embates ofrecidos por las dudas del oficio literario. Hemos traído a colación de ello el espacio de representatividad ocupado por *Historia abreviada de la literatura portátil* por tratarse de una obra que, más allá de suscribir la apuntada reivindicación explícita de diversas tradiciones literarias vanguardistas –como la francesa o la centroeuropea–, incorpora toda una red de aristas genealógicamente textuales, como la conferencia y el ensayo ficcionales, a la vez que se aferra a una consecuente vocación antirrealista, deparando un conglomerado de personalidad literaria cuanto menos distante, y en ocasiones directamente opuesto, al diapasón mayoritario que desde los años ochenta del pasado siglo e incluso hasta hoy ha dominado buena parte de los círculos literarios españoles referente a editores, autores y lectores. Desde *HALP* en adelante se desgranará paulatinamente la serie de rasgos característicos de la obra de Vila-Matas, aspectos como la deuda con la vanguardia histórica de entreguerras, las tendencias experimentales procedentes de los años sesenta, la influencia de la tradición centroeuropea y del estructuralismo francés, la hibridación genérica, la cosmogonía de lo intertextual, lo autoficticio y lo metafictional, la labilidad del estatuto del narrador, los personajes radicados en el ámbito de la escritura y la escenificación cultural o la mimesis antirrealista insuflada de una estética paródico-lúdica. Nos encontramos, pues, con un autor insólito en un sentido también generacional.

⁷³ Cfr., Oñoro, 2007, I: 38-39 y 45.

Por lo tanto, aunque resulta normalmente útil ubicar a todo autor en su contexto social e histórico de actuación, en el caso de Vila-Matas sí pudiera parecer forzado o hueco hacerle formar parte de una generación porque básicamente no se nos ocurren autores coetáneos y españoles en puridad afines a él. Saltando generaciones incluso, podríamos pensar en otros autores españoles, de distintas edades, que hicieron una parte de su camino intelectual pasando por una experiencia de exilio francés en distintos momentos del franquismo, por inquietudes vanguardistas, críticas, disidentes o europeístas, personas de distinto rango o signo –Fernando Arrabal, Juan Goytisolo, Agustín García Calvo o Jorge Semprún, entre otros– pero ninguno de ellos, reiteramos, es precisamente asimilable a Vila-Matas.

La síntesis de los distintos pasos evolutivos de los relatos y novelas de Vila-Matas de acuerdo con la pauta más visible de sus sucesivas reinvisiones apelaría a lo que entendemos como la constitución simbólica de aquel deseo kafkiano de ser piel roja arrojando espuelas y riendas, mirando el campo raso, con las crines y la cabeza del caballo desaparecidas⁷⁴.

Las espuelas y las riendas que no se necesitan son la trama, las crines y la cabeza desaparecidas del caballo podrían hacernos pensar en el estilo realista. La narrativa de Vila-Matas es por largos momentos más un deseo que una realidad. No toda novela o relato suyos dimiten de la trama y el realismo pero sí ocurre que la parte de su narrativa que se ha mostrado más lejana a estos dos aspectos, la que ha tomado mayores riesgos –no siempre saliendo el autor sin importantes magulladuras tras la batalla librada– y ha apostatado de la propuesta de signo convencional, ha sido no solo aquella en la que su autor ha parecido implicarse con mayor determinación sino la que le ha conferido el marbete de autor vanguardista que pretende llevar la novela a un espacio de sincretismo irreductible.

Con el tiempo Vila-Matas se ha ido reinventado cíclicamente, entregando una obra narrativa afiliada, a veces afilada, de novelas multidisciplinares, poligenéricas,

⁷⁴ En “Deseo de ser piel roja” escribe Kafka: “Si uno pudiera ser un piel roja siempre alerta, cabalgando sobre un caballo veloz, a través del viento, constantemente sacudido sobre la tierra estremecida, hasta arrojar las espuelas porque no hacen falta espuelas, hasta arrojar las riendas porque no hacen falta riendas, y apenas viera ante sí que el campo era una pradera rasa, habrían desaparecido las crines y la cabeza del caballo”. (Kafka, 1972: 56). En no pocos lugares de su obra Vila-Matas se hace eco de esta narración de Kafka; véase, v. gr., los artículos “La gloria solitaria” (*El País*, 06/12/2005) y “El estado de las cosas” (*El País*, 04/03/2007) o el relato “Mirando al mar y otros temas” (Palma de Mallorca, 1991) de la colección de cuentos *Hijos sin hijos* (1993). En su poemario *Así se fundó Carnaby Street* (1970) Leopoldo María Panero homenajea esta narración breve de Kafka con el poema “Deseo de ser piel roja”.

suerte de conglomerados literarios difíciles de domesticar, asignar u ordenar, en los que la narración en sí misma no deja nunca de ser en realidad la parte de un todo que cuestiona e investiga más que cuenta, una narración que quiere ser otro tipo de narración, de cariz distorsionador o insurrecto: una narración para la que no haría falta narración en sentido estricto, cabalgando sobre el caballo veloz de la escritura narrativa con las crines y la cabeza del caballo desaparecidas.

Con Vila-Matas nos encontramos hoy, pues, ante un novelista que ha dado por el momento dos tipos de grandes novelas. Por una parte están sus mejores obras publicadas en el siglo XX, *Impostura*, *Historia abreviada de la literatura portátil*, *El viaje vertical* o *Bartleby y compañía* y, por otra parte, tendríamos sus ambiciosas piezas de más largo aliento en el presente siglo, novelas como *El mal del Montano*, *Doctor Pasavento* o *Dublínescas* y no pocas partes de *París no se acaba nunca* o determinados relatos de *Exploradores del abismo*. Las primeras tuvieron su mayor mérito en la mínima preocupación por “el que dirán”, así como en una extravagancia en estado de gracia y un arte narrativo que explota gestos intragenéricos de cierto nuevo cuño. Por su parte las segundas supusieron el nada sencillo desafío formal de encajar airoosamente ensayo, autoficción y narración –lo que no siempre consiguió Vila-Matas, cayendo en ocasiones en series de ensimismadas variaciones sobre una temática (la patología literaria) sobreafectada de una ambición metacrítica, aspecto que terminó por empujar al autor a cierta irregular fórmula de acomodada transcendencia, cuando no a forzados artificios con tal de sortear algún resistente callejón sin salida–. En ambos casos encontramos un novelista, aunque irregular y en ocasiones aparentemente aturdido, multidisciplinar y valioso.

Hay, por otra parte, un cambio de sentido a partir de las publicaciones narrativas de 2007, con una fase novelesca en general menos alambicada que la que el autor despachó preponderantemente en el período 2000-2005. Dos hechos no menores concurren a este cambio progresivo y perceptible. El primero se relaciona con el grave percance de salud que sufrió Vila-Matas en 2006 encontrándose en Buenos Aires. A su vuelta a Barcelona fue hospitalizado y la experiencia quedó recogida, entre otros, en el artículo “Un punto ciego y sordo” (*El País*, 21/05/2006), el relato “Porque ella no lo pidió” de *Exploradores del abismo* (Vila-Matas, 2007: 257) y distintas entradas de *Dietario voluble* (2008). El propio autor reconoció que este suceso hizo que se replantease toda su vida, incluida su obra literaria. Vila-Matas perdió un considerable peso físico y su próxima obra, *Exploradores del abismo*, también –en especial en lo

referente al culturalismo y la complejidad que habíamos visto en sus últimas novelas—. El segundo hecho que apuntala este cambio operado en 2007 será el cambio de editorial que, en lo que a sus novelas se refiere⁷⁵, tiene lugar con la publicación en 2010 de *Dublinesca*, pasando la exclusividad de la publicación de sus novelas de Anagrama a Seix Barral, con lo que ello supone de una mayor apertura a diversos sectores del mercado editorial, aspecto al que la novelística del autor no se mostrará ajena, más interesada ahora en llegar a un mayor público sin tener que renunciar necesariamente a una visión de la realidad en la que, si bien continúa elaborándose de forma inquisitiva y ensimismada en sus novelas, se ha rebajado el meditabundo voltaje metaliterario y experimentación de abstracción textual. Se da, por lo tanto, la paradójica convivencia en la última madurez de Vila-Matas de que a la vez que se han podido intensificar las circunvoluciones de su inmaduro estilo tardío —lo que no es sino cierta confirmación estética de aquel gesto de “actuación de espaldas al público” que tantas veces practicó Vila-Matas a lo largo de su trayectoria literaria— ha tenido también lugar una parcial intención aperturista, con pujos de ingravidez, girándose hacia el auditorio y tocando Vila-Matas su trompeta de Miles Davis mirando abierta, madura y narrativamente a la cara del público.

Dicho lo cual nos importa remarcar que la explosión del estilo tardío en Vila-Matas ha tenido lugar más tarde —en algunas ocasiones incluso de manera más alambicada— en la novela que en el ensayo pero en ambos ha ocurrido. Un estilo que, coincidiendo con la etapa de mayor madurez del autor, redobla los embates inarmónicos y pone en alza una determinada densidad de intenciones y modos en tanto que instrumentalización novelesca de legitimidad intelectual.

Por lo tanto, la narrativa del autor vira en los años posteriores a 2005 a una continuación por fabricar artefactos narrativos que no pierdan de vista su reflexivo proceso de creación, si bien ya entonces libre, entre otros, de la temática de la patología literaria propiamente dicha. Cabe decir que los límites distorsionados o empujados por la novelística más ambiciosa y compleja del autor ha merecido en general la aclamación crítica; esto es, aunque sean obras que se hayan visto afectadas por una narratividad menos fluida, han posicionado en la trayectoria de Vila-Matas una serie de propuestas que desean ser simultáneamente la novela del pensamiento sobre una historia y la reflexión adyacente al ámbito formal o genérico de dicha historia, vinculándose con ello

⁷⁵ Respecto a los artículos y ensayos el autor los iba publicando con diversas editoriales a ambos lados del océano Atlántico.

a una expresa modernidad crítica, conformando novelas aperturistas en relación tanto a los textos *intracriticados* o “heridos”⁷⁶ –ya sea explícita o implícitamente, desde la miríada de atingencias que tildan su múltiple ámbito referencial– como al texto que conforman en sí.

Se aficianan de esta forma y por igual, las novelas más ambiciosas de Vila-Matas, a la crítica de sí mismas, a la autocombustión de su estatuto formal y al denuedo de su composición en curso. Suponen en no pocas ocasiones una suerte de informe pericial sobre el estado espiritual de la novela actual y sus capacidades de penetración autoexplicativa. Esbozan, por último, una serie de tratados literarios que contribuyen al debate de las ideas poéticas a través de un orden de proposiciones literarias que, en ocasiones, son incluso victimarias de sus propios desafíos, modelándose finalmente como interlocutoras últimas del estatuto de crisis al que cede el presente filosófico, ético y social.

La organización cronológica del proceso descrito daría en nuestra opinión dos bloques de obras, un primer bloque (1973-2000), caracterizado por una primera fase de futuro incierto y una posterior etapa en la que progresivamente Vila-Matas va mostrando sus credenciales como autor llegado para quedarse, y un segundo bloque de obras integrado por la última madurez del autor (2001-2012). Si en el primer bloque tienen lugar los primeros libros (1973-1984), llegándose a lo que podría considerarse la génesis de un autor con la publicación de *HALP* (1985), continuándose con la serie de espacios útiles que acontece hasta casi el cambio de siglo (1986-1999) y rematándose con la obra sobre los escritores del No, el “mojón bartlebyano” (2000), en el segundo bloque encontramos las obras expandidas sobre la patología literaria antes iniciada por *Bartleby y compañía* (2001-2005) –si bien *París no se acaba nunca* supone cierto respiro y electrón libro dentro del ciclo– y las tentativas últimas, de balances y cambios, que caracterizan el período más reciente antes de cerrar nuestro estudio (2006-2012), el que entendemos como una reevaluación global de la obra por parte de su autor.

⁷⁶ Decía Manuel Sacristán, en su artículo “Una lectura del *Alfanhuí* de Rafael Sánchez Ferlosio” (*Laye*, nº 24, 1954), que el crítico tiene que “herir el texto, abrirlo, profundizar en él mediante sucesivas calas que le irán desvelando los estratos y núcleos significadores que componen su organización formal, expresiva [...]” (*cfr.*, Sacristán, en Bonet, *El legado de un maestro: homenaje a Manuel Sacristán*, 2007: 150).

PARTE I: FUNDAMENTACIÓN TEORÉTICA

CAP. 1. DIMENSIÓN HISTÓRICA Y CONCEPTUAL DEL PENSAR LITERARIO

Parlant en puritat, l'assaig no és mai *sobre*, sinó *cap* a un tema. Un camí per a comprendre'l: un camí entre d'altres: un que exclou i ens força a renunciar, de moment, els altres camins (Fuster, en De Dios Monterde [Gracia y Ródenas de Moya, 2015: 69]).

Joan Fuster, "Pròleg", *Les originalitats* (1956).

Nos proponemos abordar aquí sucintamente la determinación de ese tipo de escritura de reflexión que, como bien dice Fuster, más que un tratado sobre algo es aquello que va hacia un tema. Su sentido está en el movimiento descrito al ir hacia un lugar porque su naturaleza está en la apertura, en el posibilismo y el multidireccionismo, en lo que De Dios Monterde denomina "el gozo altruista"⁷⁷ por cuanto importa más el proceso que el objetivo. En nuestro caso nos vamos a fijar en dicha escritura reflexiva escoltada por intereses y temáticas literarios a la vez que propulsada mayoritariamente por el molde más o menos formal del ensayo y el artículo. Una escritura que en nuestro ámbito de búsqueda y recolección se situará conceptualmente entre los diversos pliegues del pensamiento y los destinos reevaluados potencialmente a través del sustrato de la ficción como tratamiento creativo-textual. Con el ensayo literario, por una parte, nos ocuparemos tanto del panorama de proximidades que se puede espigar en relación con Vila-Matas en el ensayismo literario de localización española como del ensayo en

⁷⁷ De Dios Monterde, en Gracia y Ródenas de Moya, 2015: 69.

tanto que feudo de la modernidad. Por su parte, con el artículo literario trataremos las relaciones de predestinación histórica que han mantenido la literatura y la prensa a partir de dos elementos constitutivamente vila-matianos, la invención y la crítica. El pensar literario a través del género ensayo llega “tarde a la literatura y por una puerta falsa”, como bien han dicho Gracia y Ródenas de Moya, añadiendo estos que, hasta confirmarse en 1580 con los infaltables *Essais* de Montaigne, nos referimos de un tipo de escritura que llega cargada de “las credenciales de la autobiografía y las formas de la erudición humanística, incluso de las misceláneas enciclopédicas y hasta del tono plácido y sabio de los diálogos del Quinientos [...] Ciertamente era un huésped estrafalario que no guardaba ningún parentesco obvio con los géneros épicos y dramáticos, y tampoco con los líricos –de los que Montaigne gustó poco– y, aun sin familiaridad directa, presentaba rasgos de todos ellos, la centralidad del yo que se expresa, el tono conversacional que invoca a un interlocutor invisible, el brío narrativo de una prosa que no es narrativa o que a lo sumo está mechada de pequeñas anécdotas y sucesos.” (Gracia y Ródenas de Moya, 2015: 11). Tras ello, Gracia y Ródenas de Moya argumentan que después de cuatrocientos años el ensayo como escritura ajena a las preceptivas se ha diversificado en formatos y sofisticación de sus procedimientos tanto en el “arte de la exposición amena y la argumentación persuasiva como en el de la construcción creativa del texto” (*ibidem*), lo que no le ha salvado, sin embargo, de ser reputado como un género sospechoso, sin brío documental, “visto desde la filosofía como una actividad subsidiaria y liviana frente al pensamiento sistemático y, desde la literatura, como una ocupación periférica –e incluso ancilar– frente a la lírica o la narrativa.” (*ibid.*, 11-12). Si bien no es menos cierto que, respecto a las citadas y plurales manifestaciones desarrolladas por la escritura ensayística a lo largo de su historia –concluyen Gracia y Ródenas de Moya–, ello tiene lugar a partir de la propia potencialidad textual que el género ostenta en su origen⁷⁸.

⁷⁸ “Así, por ejemplo, en la columna periodística confluyen el principio de cuestionamiento crítico con el llamamiento de la actualidad, del mismo modo que en el ensayo de alta divulgación se dan cita un afán democratizador del conocimiento con la elaboración de un discurso placentero para los lectores. En los países anglosajones se viene denominando *creative nonfiction* a la escritura que responde a una voluntad literaria pero cuya materia procede de la realidad factual, sea esa materia narrativa –como en la *nonfiction novel*–, sea conceptual. En español no tenemos aún un marbete estable para designar ese tipo de escritura literaria que escapa a la poética de la tradición aristotélica, sustentada en el concepto de ficción (o poesis), salvo que aceptemos la propuesta de Gérard Genette de llamar a ese vasto distrito “dicción”, lo que nos parece poco convincente, más que nada porque en su amplitud se confunde una muchedumbre de géneros en la que se mezclan la biografía y la crónica, la autobiografía, la semblanza y el aforismo, el ensayo literario y la crítica literaria, la novela factual, la docuficción y, si se quiere, hasta la autoficción [...]” (*ibidem*).

1.1. El ensayo literario

Como hemos dejado previamente apuntado nuestro trabajo va a ocuparse del estudio del artículo y ensayo literarios en la obra de Vila-Matas a partir del cual poder proponer la reubicación del estadio eminentemente reflexivo de su obra, lo que se manifiesta incluso en una parte considerable de su narrativa. Creemos que la constante ensayística ha fundamentado la formación y el andamiaje de un escritor que se toma sin embargo o convencionalmente como narrador. No ponemos en entredicho un estatuto de narrador al cual Vila-Matas ha demostrado concurrir aiosamente sino que pretendemos reivindicar y equiparar su faceta de ensayista a la de novelista. Suele considerarse a Vila-Matas como un narrador *pensamental*⁷⁹, que no avanza en sus tramas novelescas si no es a costa de una línea de pensamiento explícito, frecuentemente de carácter metaliterario y, sin embargo, no se dice lo contrario. Esto es, hablar de él primero como un ensayista *ficcional*, que no solo podría postularse como una ubicación posible para su obra sino que permitiría revalorizar el tipo de ensayo y articulismo literarios que practica este autor, un ensayo dispensado sobre una general visión de fondo acerca de la literatura que banaliza la perseverancia y la *realidad* de la trama.

Básicamente Vila-Matas es un autor emplazado en el antirrealismo porque su realidad creativa no está tanto en las historias que cuentan la vida como en el modo en que se hacen historias en sí mismas. En otras palabras nos encontramos ante un autor que cree más en la ficción cuando esta no proviene de la ficción esperada o propiamente dicha, cuando, en suma, se trata de una ficción que nace del ensayo y que, por su naturaleza inconforme, toma con discreto convencimiento caminos tergiversados de invención. Pareciera que la imaginación se viera deportada de la escritura vila-matiana sin ese visado en regla que atañería a la reformulación de la historia literaria tanto como al taller de producción mental sobre el oficio de escritor. Por criterios cuantitativos, y en no pocos casos también cualitativos, la obra ensayístico-periodística de Vila-Matas no debería en absoluto reducirse a una estancia secundaria o colateral en el conjunto de la obra del autor. He aquí la razón por la que nos proponemos profundizar con el presente capítulo en la razón de ser de las dos formas del pensar literario que se dan en Vila-

⁷⁹ Ha sido Gonzalo Sobejano quien se ha hecho eco de este término (2003b: 108-111), el cual proviene de Juan Ramón Jiménez al referirse el poeta onubense a las novelas que se dirigen al ensayo.

Matas, en las fisuras que este autor ha sabido injertarles para plasmar un ensayismo independiente de la preceptiva tradicional. En el caso de Vila-Matas, ambos, artículo y ensayo literarios, encuentran su filiación última en una vibración del pensamiento literario que se asume a sí misma como polifuncional, radicada en un tipo de incertidumbre incitadora⁸⁰ a la vez que poseedora de límites inesperadamente delusorios. Respondámonos así y antes de continuar por el gesto a través del cual Barthes entendía la legítima circunscripción del ensayo: efectivamente cuántas veces, inmersos en la lectura de Vila-Matas, “levantamos la cabeza” para interrogarnos sobre lo que estamos leyendo, acuciados por la necesidad de delimitar el proceso de expresión y el vehículo de intenciones que el autor lanza con su escritura.

Echando un simple y muy panorámico vistazo general al entendimiento formal del ensayo durante el siglo XX nos percataremos inmediatamente del estado de asunciones y prácticas que viene precisamente a quebrar Vila-Matas en tanto que crítico inventivo. Si el primer gran estudioso del ensayo, Lukács, se planteó la posibilidad de pensar “el ensayo como forma”, a medida que avance la concepción del ensayo como objeto vinculado con la interpretación activa y el discurso crítico, Adorno afirmará que la más íntima o interna ley del ensayo responderá a la herejía y a la ruptura permanente con toda posibilidad de certidumbre, preocupándose el ensayo por “lo que es ciego en sus objetos”⁸¹. Vila-Matas viene a certificar, en fin, tal y como ha dicho Liliana Weinberg apoyándose en Barthes, que el ensayo es, además de “la posición disruptora y antirretórica por excelencia”, una novela sin nombre propio⁸².

⁸⁰ “Para el ensayista nato la incertidumbre no es paralizante sino incitadora y la complejidad no es inhibidora sino estimulante. Pero lo es sin red, porque no existe sello alguno de garantía fuera de la convicción especulativa y argumentativa de un estilo que recrea el pensamiento, la indagación, la sospecha o la certeza (transitoria y siempre implícitamente irónica: otra lección teórica del mejor Ortega).” (Gracia y Ródenas de Moya, 2015: 14).

⁸¹ Adorno, en Said, *op. cit.*, 132.

⁸² “Mientras que el primer Roland Barthes, ligado a las polémicas intelectuales, tiende sobre todo a lecturas de contenido y busca marcas ideológicas en el texto, el segundo Barthes planteará que el ensayo es ante todo táctica escritural emancipada de todo lastre de contenido, ligada, como añade Glaudes, a un espesor cuasi corporal de los significantes, a la posibilidad de dar forma a la cosa ausente convocada. El propio Barthes propondrá también que en el caso del ensayo se trata de una novela sin nombre propio y en esta línea de lo podrá contemplar como *Bildungsroman*, novela de aprendizaje o autoconstrucción del yo. Sin embargo, el ensayo no parece instituir un universo ficticio de la misma naturaleza que el que encontramos en la novela ni tampoco proponer un pacto ficcional que autorice al lector a tratar al texto como un puro producto de la imaginación. A diferencia de las posturas tradicionales que lo contemplan como un discurso que tiene por solo origen la subjetividad del ensayista, Bense, Musil o Foucault harán de él progresivamente antes un terreno de experimentación del yo y los temas del mundo que una forma estable demasiado vinculada a la intencionalidad del autor [...]” (Weinberg, 2007: 17).

1.1.1. Panorama de proximidades en el ensayismo literario español

Quisiéramos trazar en este momento una propuesta general e introductoria al panorama de proximidades identificables con Vila-Matas en el seno del ensayismo literario español, acotando de tal modo las posibilidades de influencia e intuición más o menos rescatables entre el ensayo vila-matiano y sus precedentes remotos o cercanos en el ámbito del ensayismo español, tratando de detectar con ello posibles espíritus afines a Vila-Matas dentro del universo del pensar literario español por razones de contigüidad cultural, las cuales obedecerán en Vila-Matas a una naturaleza crítica discernible ya sea por vía del abono a lo propio y autóctono o por refutación de lo inmediatamente vecinal.

Si bien la multiplicidad de posibles tipologías y ramaje interpretativo del marbete *pensar literario* es solidario con la riqueza terminológica de sus partes, podríamos consensuar que todo pensar literario abarca un arco de opciones desplegado desde el modo de pensamiento hibridado con la *intención* meramente literaria hasta la fórmula de literatura *sustentada* en el pensamiento de sí misma —u otras categorías estéticas— por mor de una perspectiva de probatura intelectual, la cual toma de la realidad las tentativas y acechos maniobrables a través del orden reflexivo⁸³.

Estamos desde luego refiriéndonos a un pensar literario que históricamente se ha disuelto a través de la cepa clasificatoria del ensayo, entendiendo por este la flexibilidad genérica o receptáculo formal en el que abonar la exposición, divulgación y

⁸³ Al respecto Jordi Gracia se pregunta en *Hijos de la razón*: “¿Ensayo literario es el que trata de literatura, o es el ensayo que quiere ser literatura con ideas y sobre ideas?”, añadiendo que, en lo que a él respecta, el hecho se sitúa en una frontera lábil. Esto es, “cuando el eje del libro pivota sobre el autor antes que sobre la materia de que trata me parece que se escribe y concibe el ensayo como género literario, mientras que si el valor esencial de ese texto es informativo o divulgativo, o manda antes el interés de la materia que la voz de quien la expone, el texto se acerca al ensayo como prosa de no ficción. [...] La figura óptima es la que logra conciliar ambos intereses: aquel autor de quien nos interesan las ideas y la prosa, y al mismo tiempo nos atraen los temas o sus materias, sobre los que leeríamos incluso si no fuesen obra suya”. Por último, sobre el ensayo como caso de género literario, Gracia precisa que el autor aspira a través de aquel “menos a aumentar el saber concreto de su lector que a exponer la deriva de sus intuiciones y el modo en que se atan sus intereses intelectuales a una gimnasia mental particular. No aspira a captar el interés informativo de un lector sino otro más disperso y abierto, más imprevisible y nebuloso: aspira a pensar con él y a desarrollar conjuntamente una posible búsqueda de ideas aceptables. La segunda condición necesaria es la autobiografía, o el ensayo como estrategia de comprensión y exploración a partir de la propia experiencia. Por eso no informa preferentemente sino que sacude, altera o modifica el saber heredado o aprendido, y lo devuelve convertido en una respuesta o en una nueva manera de preguntar. Lo que mejor define el ensayo literario puede ser por tanto la construcción de una voz enunciativa que libremente divaga y medita, confiada en el interés no de su materia sino de su modo propio de abordarla, su modo particular de explorar el pensamiento en marcha” (Gracia: 2001: 83-84).

razonamiento de las ideas. Si el ensayo “reemplaza la sistematización científica por una ordenación estética, acaso sentimental, que en muchos casos puede parecer desorden artístico [...] su carácter específico consiste en esa estilización artística de lo didáctico” (Gómez de Baquero, 1924: 140-141), los ensayistas que arquean una mayor proximidad con Vila-Matas serán aquellos que precisamente mejor se desenvuelvan en el terreno de este *desorden artístico* al que se refiere Andrenio, máxime cuando este desorden artístico se vea visitado por un sentido formativo de la historia y los hechos literarios desde montículos de relativa irreverencia formal.

El ensayo como tipología literaria⁸⁴ y con él la mecánica introspectiva que le es propia, postula un entramado de cierta arte cisoria que, desde un mandato de organicidad *disquisicional*, se aproxima a las posibilidades formativas y transformadoras del individuo y la sociedad, los cuales vendrían a ser, por seguir con la imagen esbozada, los fogones en los que hierve la cultura de los tiempos. El ensayo, pues, a partir de los primeros esbozos intelectuales de la escritura y desde su modo de arbitrar en las disparidades del entorno socio-cultural, de huronear en la historicidad de las ideas a la vez que de ordenar las secreciones especulativas del sujeto pensante, ha supuesto una posición de *sindéresis* trascendental entre el sentido y el destino del mundo, entre el ser humano y su conciencia.

Cuando situamos a Vila-Matas precisamente en el lugar propio de cierto neoensayismo de la última o tardía modernidad queremos referirnos precisamente a la posición reflexiva que fijan y denotan entre el sentido y el destino de los mundos literarios el conjunto tanto de sus artículos como de sus ensayos literarios. Al desenvolverse o desenroscarse de literatura el ensayo, ingresamos como autores y

⁸⁴ José-Carlos Mainer ha señalado a través de Manuel Alvar que la voz “ensayo” procede etimológicamente de la expresión bajolatina *ex-agium* —estrechamente relacionada con la raíz de “exigir” (*ex-i(a)gere*) y de “examen” (*ex-ag-men*)—, la cual vendría a significar “comprobación o ponderación”, deparando así en español dos palabras de la similitud que muestran “ensaye” (prueba de moneda o de metales) y “ensayo” (“tentativa” y “prueba o aquilatamiento de cualquier cosa”), a lo que añade Mainer: “Con tal sentido, las últimas y más vitales acepciones se encuentran ya en textos medievales muy antiguos (*Poema del Mio Cid*, Berceo, *Libro de buen amor*) [...] pero su sentido literario es muy tardío entre nosotros, si pensamos que la primera edición de los libros fundadores del género ensayístico, los *Essais* de Montaigne y los *Essays* de Francis Bacon, es de 1580 y 1597, respectivamente” (Mainer, en Gómez (ed.), 1996: 9). Para una rigurosa y actualizada historia del ensayo como género y respecto a su génesis en España, consúltense precisamente el prólogo y la introducción de esta obra, titulada *El ensayo español. I. Los orígenes: Siglos XV a XVII*, a cargo de José-Carlos Mainer y Jesús Gómez. Por otra parte la historia del pensamiento y ensayismo españoles ha sido estudiada con acierto y esmero, entre otros, por J. L. Abellán, Elías Díaz, Juan Marichal, Carlos Blanco Aguinaga, Jordi Gracia o Domingo Ródenas de Moya —siendo estos dos últimos los autores responsables, v. gr., tanto del volumen *El ensayo español. Siglo XX* (2008), el cual propone una acertada antología del ensayismo español antecedida con un útil y solvente prólogo, como de los recientes estudios *Ondulaciones: el ensayo literario en la España del siglo XX* (2015) y *Pensar por ensayos en la España del siglo XX: Historia y repertorio* (2015)—.

lectores en el orden de reflexión que tradicionalmente ha dado cuenta razonada de un momento, de una intención o de un texto literario a través de sus correspondientes mimbres hermenéuticos y analíticos. Por otra parte, el ensayismo literario se deja filtrar por las características propias de cada época histórica y de cada localización geográfica, soliendo producirse ello a través de una focalización ignorante de la forma creativa, no incorporada a sí misma, digamos, desde el objeto de referencia literaria expreso. Esto es, desde los precedentes más tempranos⁸⁵, la noción de ensayo se ha destinado a la categoría de la literatura que obra y crea desde un sustrato reflexivo y a partir una literatura otra, de un espacio más o menos abstracto de realidad otra, sin llegar normalmente a servirse de cuantos procedimientos le sean propios a la invención literaria y siendo, precisamente en este punto, como tendremos oportunidad de ver más tarde, donde la poética vila-matiana se desmarca de un modo axial de la asunción y solución canónicas del escrito ensayístico-literario.

Si bien el ensayo carece de una poética fundacional⁸⁶ de estirpe clásica –y reconociendo, de todos modos, una diversidad de tonalidad ensayística tanto en las obras de Platón, Aristóteles, Tucídides, Herodoto o Plinio el Joven como en los discursos ciceronianos, las epístolas horacianas, las meditaciones de Marco Aurelio, los diálogos de Séneca, las confesiones ya en época medieval de Agustín de Hipona o los textos de arraigo humanista de Maquiavelo y Erasmo entre otros distintos ámbitos de la historia del decir ensayístico previo a Montaigne– hoy parece que con ese “centauro de los géneros” al que aludió Reyes nos encontremos ante un modo intelectual de tentar la

⁸⁵ Originados probablemente en el seno del género epidíctico –tal y como han señalado distintos autores, entre ellos, por ejemplo, Alfonso Reyes ya a principios de los años cuarenta en “La crítica en la edad ateniense. La antigua retórica” (Reyes, *Obras Completas*, XIII, 1961: 50 y 408)– de la oratoria clásica y hasta las *Cartas a Lucilio* o los *Moralia* de Plutarco como primeros y remotos basamentos de un género ensayístico que quedará luego oficialmente (re)fundado, como es bien sabido, por la modernidad a través de Montaigne y de Bacon.

⁸⁶ La gran poética del género no llega, de hecho, sino con los trabajos de Adorno ya en el siglo XX, sin olvidar los antecedentes de Bense y Lukács, como ya aludimos previamente. Si, en primer lugar, el influyente pensador húngaro defendió en *Sobre la esencia y forma del Ensayo* (1910) que la forma se hace destino y que el ensayista debe “construir algo propio con lo propio”, Max Bense, por su parte, ya en 1947 y a través de *Sobre el ensayo y su prosa*, concibió el ensayo directamente como expresión de un método de experimentación. Por último, Adorno en “El ensayo como forma” (1961) destacaría como elementos constitutivos del ensayo la autonomía formal, la espontaneidad subjetiva y la forma crítica. Cabe especificar que desde una naturaleza teórica propiamente dicha el ensayo es abordado por Lukács con una obra que como *El alma y las formas* (1910) provoca un cambio teórico-perceptivo a partir de sus reflexiones sobre la literatura en tanto que fenómeno socio-cultural. Aunque otorguemos por otra parte un indudable valor a los trabajos de Lukács preferimos quedarnos con la concepción que al respecto plantea Genette al diagnosticar en los géneros una volubilidad e inestabilidad naturales, lo cual se encuentra, al cabo, más cerca a la propia funcionalidad de la mecánica creativa en Vila-Matas. Es decir, la que confía en opinión de Todorov en la idea postulante de género como un cuerpo a partir del cual arranca otro nuevo que puede acabar a considerable distancia de su origen.

realidad con tanta capacidad de absorción teórico-práctica, si no más –pertrechada de hebra constitutiva y recursividad metodológica inherentes a cierta o continua sensación de novedad–, de la que puedan llegar a albergar la lírica o la narrativa. Si nos acogemos al origen ortodoxo del género, el ensayo habría sido el último género en aparecer, habiendo quedado ignorado como tal, en contraposición al reconocimiento de los demás géneros institucionalizados en la *Poética* de Aristóteles tres siglos antes de Cristo.

Centrándonos en la naturaleza del ensayo, tal y como lo entendemos en el seno de la poética de Vila-Matas, hablamos de un tipo de discurso que combina la tentación y la sinuosidad del pensamiento con la creación *en vivo*, pues ambos elementos interrelacionan sus partes en materia de exposición y reclamo, encontrándose el ensayo en este caso normalmente más cerca de estar haciéndose a golpe de imaginación que de estar hecho o plenamente preconcebido en función de una idea a explicar, sin que esta deje lógicamente, a su vez, de comparecer. Finalmente su procedimiento estético estriba en la invención y el replanteamiento de las posibilidades por venir, extendiendo su dominio constitutivo dentro de esa casa de la ficción de la que hablara Henry James⁸⁷.

El ensayo viene de este modo a redimirse de numerosas aspiraciones académicas o científicas para enrocarse en la especulación que osa exponer a la vez que se expone⁸⁸, esto es, sin reducirse a la representación que incluirá su acabamiento o consensuando el devenir de su discurso con el estímulo del intento en sí mismo. Si bien es cierto que al tratar del ensayo como género nos transportamos a un espacio en el que prepondera el enfoque en mayor medida que el tema, importa igualmente mucho, desde la perspectiva que dicen los ensayos vila-matianos, que dicho enfoque pueda desmembrarse de su *esperabilidad*, que sea refractario a las formas sacralizadas o verdades establecidas del conocimiento, reinaugurando las fronteras entre lo filosófico y lo poético, espoleados ambos por un pensamiento que puede ser espiritualizado de la mano de lo imaginativo.

Veremos que incluso en el caso de Vila-Matas se da cierto reverso de Borges –fundamental parteaguas fáctico-intelectual del ensayo en la creación moderna–, pues, mientras el autor argentino elucubra, hace un viaje que subraya la expatriación de la ficción a manos del ensayo (en los ensayos propiamente dichos de Borges no hay espacio, *stricto sensu*, para la ficción), Vila-Matas describe lo que sería el camino de

⁸⁷ Lo que tendría su correspondiente eco vila-matiano, en lo que al título y la intención se refiere, con la colección de relatos y a la vez novela *Una casa para siempre* (1988).

⁸⁸ Cfr., Cervera, Hernández y Adsuar, 2005: 11.

vuelta borgesiano, esto es, partiendo del ensayo, le da por estacionarse y solazarse, casi desmemoriarse, allá donde la ficción compone su nombre. Al cabo, en ambos, aunque a través de fórmulas y direcciones de distinto rango y contenido, amenaza la confusión y la ambigüedad. Una zona anfibológica a la que el lector es invitado con el fin de procurarse un discernimiento propio entre los ingredientes que constituirían la disposición genérica del texto.

Tal y como lo ha visto Barthes⁸⁹, y a través de una operación de sentidos desdoblados, la crítica hace flotar sobre lo criticado un segundo lenguaje, el cual en Vila-Matas cuerpea formalmente con el impulso recreativo de la historia literaria que queda, al cabo, transformada desde el reflejo del que proviene. Además de transformar el reflejo de lo criticado, Vila-Matas responde al tipo de escritor que anuncia explícitamente su filiación estética como argamasa y conducción de su discurso literario. En su caso resulta ser un autor cuya escritura funciona reactivamente, invirtiendo su potencial elasticidad en cierta dialéctica de la alergia y la oposición a determinada tipología de textos y posicionamientos literarios, en particular o perceptiblemente a los que, de modo general, se descubren enhebrados por la tradición realista y naturalista.

En lo que concierne a la materia de nuestro mayor interés por cuanto toca la escritura de orden y pujanza ensayísticos igualmente se opera en Vila-Matas un rechazo de la escritura que ensaya *realistamente*, que analiza y reflexiona sobre un tema, suceso o autor defendiendo en su transcurso interior una separación de poderes genéricos. Si nos fijamos en los orígenes y la evolución del ensayo en España a través de un mínimo sobrevuelo confirmaremos en una mayoría de casos el distanciamiento que la obra de Vila-Matas ha cursado respecto a los antecedentes ensayísticos españoles y, en unas pocas ocasiones, sin embargo, entreveremos el sentido, el propósito y la materialización que propone el ensayismo de Vila-Matas.

El esbozo de un sucinto encuadre historiográfico sobre el panorama general de la historia del ensayo español nos permitirá a continuación centrar, bajo un criterio histórico-geográfico, lo que podríamos denominar la “contra ascendencia” cultural de un ensayista que, como Vila-Matas, no solo no suele pasar por ensayista a secas y no

⁸⁹ “La crítica desdobra los sentidos, hace flotar un segundo lenguaje por encima del primer lenguaje de la obra, es decir, una coherencia de signos. Se trata en suma de una especie de anamorfosis, dejando bien sentado, por una parte, que la obra no se presta jamás a ser un puro reflejo (no es un objeto especular como una manzana o una caja) y, por otra, que la anamorfosis misma es una transformación *vigilada*, ambas sometidas a sujeciones ópticas: de lo que refleja, debe transformarlo *todo* [...]” (Barthes, 2005: 66-67).

solo suele desestimar en su obra lo nacional español sino que, como decíamos, construye buena parte de su razón de ser en función de una puesta en escena que prioriza la expresión crítica de una disconformidad poética por efecto de confrontación al estado del arte que viene casi sistemáticamente sancionado por la tradición. Podría decirse que el ensayo en Vila-Matas se refuerza a partir de una *textología* refundada y segmentada sobre la contestación de un desarrollo histórico del arte que, a la vez que incorpora una ética personal, remodela la estabilización del discurso ensayístico sobre un espacio poroso a la ficción, afín a cierto suelo movedizo de los géneros literarios.

Si avanzamos en el tiempo y nos fijamos en los trabajos críticos del grupo del 27 y los componentes de la generación del Novecientos, hay dos autores como Julio Camba y Eugeni d'Ors que pueden recordarnos en algunos aspectos a Vila-Matas. Sobre el primero por su aportación, sirviéndose del absurdo y de la ironía, al *ensayo brevísimo*⁹⁰ y sobre el segundo por llevarnos a pensar en Vila-Matas por medio de la técnica empleada, e incluso de ciertas temáticas abordadas, a través de sus paradigmáticos ensayos novelados, no traducidos al castellano sino a principios de los últimos años ochenta, *La ben plantada* (1911) y *Oceanografía del Tedi* (1918). Hay otras formas literarias de esta época y alrededores que no son ajenas a parte de lo que hará más tarde Vila-Matas. Los diarios de Juan Larrea entre el dietario y el ensayo, la combinación de literatura y periodismo que hay en las dos novelas memorialistas de Cansinos Assens⁹¹ o los “autorretratos indirectos” entre la novela y el ensayo de Manuel Azaña⁹² son muestras de ello.

Otro caso de escritor cercano a Vila-Matas, probablemente el más claro durante la primera mitad del siglo XX⁹³, sería el de Ramón Gómez de la Serna, pues sin que aparezcan concomitancias o alusiones recurrentes entre ambos –apenas encontramos siquiera aisladas o explícitas referencias deudoras hacia el autor madrileño en la obra vila-matiana–, sin embargo, el carácter vanguardista y transgresor de Gómez de la

⁹⁰ A ello se han referido Gracia y Ródenas de Moya en relación con los artículos de Camba, textos de “una perspectiva insólita, la del humorista que observa escéptico la realidad y la retrata con una sorna translúcida a cuyo través se recorta la silueta de la crítica o la denuncia. [...] Camba no se limita a registrar lo que sucede y reflexionar sobre ello sino que, mediante la ironía (a veces por el camino de la reducción al absurdo), combina constatación y reflexión, siendo esta por lo común implícita y por tanto inferible.” (Gracia y Ródenas de Moya, 2008: 41-42).

⁹¹ *La novela de un literato* (1982-1995) y *Bohemia* (2002) son dos novelas póstumas procedentes, como se sabe, de los diarios de Cansinos.

⁹² Cfr. Mainer, en Gracia y Ródenas de Moya, 2015: 94-99.

⁹³ Así lo entiende Jordi Gracia, que cifra entre los escritores españoles de la primera mitad del siglo XX a Gómez de la Serna como el único “avatar retroactivo de Vila-Matas.” (Gracia, “Todo mentira”, *El País*, 27/11/2015).

Serna, su *filoparisinia* y exilio voluntario, su vocación multidisciplinar y regular colaboración en prensa –incluso el carácter entre surrealista e histriónico-lúdico que muestra Gómez de la Serna en ciertas fotografías– y, especialmente, esas biografías que escribió sobre Valle-Inclán, Azorín o sí mismo –en las que el personaje reseñado suponía esencialmente un subterfugio para la extraversion, la divagación y la acumulación de un anecdotario tan verdadero como inventado–, sitúan un claro tendido temperamental entre ambos autores, haciendo, en todo caso, de los mundos ramoniano y vila-matiano un par de espacios marginal o discontinuamente conectados.

Llegados a este punto podríamos concluir que lo más notorio en torno al ensayo español de finales del siglo XX, con posibilidades ciertas de conectarse con el ensayismo vila-matiano, se encauzaría hacia la búsqueda de formas “que se reconocen deudoras de utensilios indisimuladamente literarios, sean recursos narrativos, el ingenio retórico o verbal o la vía metafórica (o lírica *in extenso*) como modo de proceder en el desarrollo del pensamiento. Las formas más nuevas son muy literarias –poéticas, abruptas, inconexas y hasta irracionalistas–. Su tendencia a la experimentación propiamente literaria –de estilo y estructura– aparece también como estrategia formal para explorar otros modos de conocimiento. Comparten el regreso a ámbitos privados e inestables por definición, exploran una intimidad a menudo más solipsista y abstraída del entorno de lo deseable, y se interesan antes por los avatares íntimos que por los comunitarios. [...] El rasgo más perceptible en el otro frente del ensayo contemporáneo tiende a ser la manipulación artificiosa de la lengua y la estructura de los ensayos. Es también un ejercicio consciente de libertad formal de inspiración muy literaria que quizá a veces traduce la otra libertad reconquistada, con un desparpajo y una informalidad a veces pueril” (Gracia y Ródenas de Moya, *op. cit.*, 146). Dicho de otra manera estaríamos hablando del ensayismo que ostentaría hoy *la actitud del Robinson*: aquella que se mueve en torno a una metáfora propia del talante privado y sentimental, esto es, la que ha sido recorrida por narradores con vocación de ensayistas que describen en sus textos narrativos reiteradas fugas argumentales hacia la historia de la literatura.

1.1.2. El ensayo como feudo de la modernidad

Como es bien sabido la modernidad literaria entendida en términos reflexivos comienza fundamentalmente con los *Ensayos* (1580-1588) de Montaigne, el cual se preguntaba en qué momentos escribimos tanto sino cuando andamos en turbación. Cuanto más moderno se hace el mundo o más compleja deviene su materia sensible, cuanto más trabajosa se hace la domesticación de la historia y la naturaleza de nuestros actos, más se turba el espíritu, más se ensaya sobre el cuestionamiento y el sentido del ser humano. Ensayo y modernidad funcionarán desde Montaigne como una dupla inseparable.

Si saltamos a la época finisecular entre los siglos XIX y XX, en Europa y en España, si bien no siempre en el mismo momento ni del mismo modo, la modernidad y la inquietud propia de las vanguardias operarán en el caldo de cultivo del ensayo como un binomio de coordenadas recíprocamente atraídas. Además de los paradigmas de Jarnés o Gómez de la Serna que hemos visto en el ámbito español, la inscripción histórica de las propuestas vanguardistas manifestadas en la novela española – apreciable, por ejemplo, en las tramas ensayísticas de Pérez de Ayala– tiene lugar especialmente en los años veinte y treinta del siglo XX. Dicha radicación histórica se desarrolla en torno a un nuevo orden de propuestas literarias, desde el apeamiento de la perpetuación del modelo realista hasta la adscripción a formas artísticas autorreferenciales, con el aporte de una conciencia lingüística explícita y una apertura al subjetivismo reflexivo en detrimento de la objetividad naturalista⁹⁴.

Por extensión, estas renovaciones, que ramifican la vida de la novela tanto en el contexto vanguardista como en la mente del escritor, se dejan notar en los escritos menos narrativos del novelista, la conciencia de modernidad del cual no radica tanto en los avatares o transformaciones de las propuestas literarias en sí mismas como en saberse objeto y propósito de búsqueda, de tránsito y de contradicción, de *ensayo*. He aquí el concepto y la forma de ensayo a los que nos referimos como feudo de la modernidad, su caparazón estatutario, ocurriendo así, en suma, que la prosa ensayística

⁹⁴ Cfr., el primer capítulo de *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española* (1998) de Domingo Ródenas de Moya para asistir al documentado estudio del binomio modernismo-vanguardia en una obra en la que el autor analiza las propuestas vanguardistas españolas del primer tercio del siglo XX a través, en especial, de las figuras de Benjamín Jarnés en *Paula y Paulita* (1929) y *Teoría de Zumbel* (1930) y de Antonio Espina en *Luna de copas* (1929).

de signo innovador se desarrolle a la par que el modernismo, priorizando por ejemplo la funcionalidad de la sintaxis y la precisión léxica en detrimento del énfasis acreditado por el discurso oratorio. Si bien el ensayo continúa dirimiéndose en nuestros días entre el que lo es de carácter historiográfico o académico y el que, relajadas sus cinchas, se desmarcaría hacia el territorio fronterizo del artículo de prensa o la columna de opinión —siendo aquí precisamente, dotado de sus singulares connotaciones, donde cabría adscribir el ensayismo vila-matiano—, no es menos cierto que en nuestra contemporaneidad, cada vez de manera más abierta, el ensayo ha venido encaminándose hacia la dispersión y la disolución de sí mismo en cuanto espacio de coordenadas estables, cercadas por la tradición y en deuda con las progresivas etapas de sus expresiones y dilucidaciones. La heterogeneidad de intenciones y circunstancias, de tonos y formatos en los que puede sumirse hoy un ensayo, nos conduce a poder entenderlo como un tipo de discurso reflexivo fundamentalmente no sistemático, abierto a la digresión y, en según qué contextos, refractivo a la solemnidad científica⁹⁵, un discurso donde el estilo y la poética del autor queden visibles en cuantas costuras o entrelazamientos internos ocupen el texto.

Téngase en cuenta que para la época en la que Vila-Matas comienza a publicar sus artículos en prensa, a finales de años sesenta, el inventario de temas visibles para la elaboración de los mismos se arracima en torno a “la *nueva filosofía* francesa, las semillas inocentes de una *contracultura* seductora y atrabiliaria, el etiquetaje periodístico de *equipos filosóficos* no siempre coherentes [...] la impregnación de estilo derivada del estructuralismo francés o la semiótica italiana” (Gracia, 2010: 33), entre otros, certificándose así cierta y panorámica bancada de pensamiento contextual a la que los artículos vila-matianos —algunos de ellos, con el tiempo, verdaderos tubos de ensayo para ciertos caladeros de su obra⁹⁶— no van a ser inmunes. Los artículos ensayísticos en Vila-Matas irán situándose entre lo que Adorno llamaría las *di-versiones* del asunto a tratar no solo porque “sus conceptos no se construyen a partir de algo primero ni se redondean necesariamente en algo último” (Aullón, 1984: 15) sino porque hay una sensación perceptiva de esparcimiento que resulta a la postre fundamental en la

⁹⁵ En este sentido el ensayo “resulta de la aplicación de un juicio de intensidad reflexiva y no tanto de la exhaustividad o el tratamiento concienzudo de la cuestión, manteniendo una postura de libertad de ejercicio ajena al constreñimiento científico y abierta al planteamiento intuitivo e inesperado” (A. de Haro, 1984: 13).

⁹⁶ José María Valverde ha escrito que se experimenta en los artículos a modo de *tubos de ensayo* “con la tensión, esencial en literatura, entre libertad y necesidad de forma, entre arte y funcionalidad comunicativa, si se quiere, educativa; si se quiere, sectaria” (*ibid.*, 61).

construcción y la lectura del ensayo vila-matiano. Si nos fijamos en los debates más intensos ocurridos en el siglo XX en torno al ensayo como género literario recordaremos que desde Bense, Lukács y Adorno se ha venido incidiendo en el intento por determinar rasgos formales que definan las formas ensayísticas emanadas de la filosofía, la ciencia o la literatura, aceptando, de antemano, que nos encontramos probablemente ante el género menos doctrinal posible a partir, precisamente, de su descreencia en torno a verdad alguna definitiva o, en última instancia, desde su alineamiento programático con el muestreo del tipo de conocimiento que se sabe sujeto a provisionalidad y asumida autoevaluación.

En un autor como Vila-Matas, en el que una formación literaria fundamentalmente autodidacta y personalista ha dado lugar a un escritor ampliamente desafecto tanto a la inflexible disciplina de las formas como a la asunción generacional o de corrientes adquiridas *per se*, ante un escritor así, decimos, parece esperable que se acabe conformando la catalogación de un tipo de sistema creativo-literario atravesado por el prurito analítico y la inquisición de sí mismo a la vez que se incurre en una escritura que no renuncia a la invención. La inquisición sobre uno mismo que perfecciona como nadie Montaigne al presentar su persona como tema y argumento propulsa la capacidad estética de la escritura hacia una suerte de solipsista divagación intelectual que, a su vez, ensarta el ensayo en la falta de objetividad, lo que no es sino otra manera de inventar.

De alguna manera cuando Vila-Matas incorpora la invención al ensayo está llevando el camino de subjetividad iniciado por Montaigne a las últimas consecuencias de su propia lectura de la modernidad. Junto a esta subjetividad la etapa formativa del ensayo se consolida por mor de proporcionar respuesta a las exigencias de un lector moderno que se muestra requeridor de estímulos estético-intelectuales sin discriminación alguna de toda potencialidad cultural. A ello podríamos añadir que “la brevedad del discurso, la variedad de la temática que se aproxima a argumentos científicos o antropológicos desde una crítica radical en la cual no están excluidas la sensibilidad y la intuición, mantienen la esperanza de que este género transversal resista los embates homogeneizadores de la globalización. [...] un ensayo, incluso más que la ficción, es una obra en continua progresión; comprometida con la época de su creación, determinada por una situación cultural y por la comunidad para la que surge; puesto que ambos elementos dan ojos al ensayista y contribuyen a cambiar las formas del pensamiento” (en Belén Hernández, 2005: 8-9). Estamos concurriendo aquí, pues, a una

descripción del ensayo que supura, como ha mantenido la crítica reiteradamente, la envergadura de modernidad a la que dicho género se une, siendo el ensayo el género de invención moderna que amalgama probablemente de forma más clara las tendencias estética y teórica a través del discurso. Aullón de Haro ha añadido que el ensayo supone una perspectiva histórico-contextual de nuestro mundo occidental y de su cultura respecto a la reflexión especulativa y crítica, creyendo así este autor que no existen en la literatura asiática probablemente aproximaciones al ensayo tan características como sí ocurre en las literaturas occidentales (o con su aspecto de estilo crítico tan regular), excepción hecha del siglo XX, cuando encontramos por ejemplo en Japón una clara presencia del género ensayo por traslación occidental —el antecedente ensayístico más claro en la cultura nipona sería el representado por Kenko Yoshida con su obra del siglo XIV *Tsurezuregusa*, añade Aullón—. La inherente modernidad del género representaría así “el modo más característico de la reflexión moderna. Concebido como libre discurso reflexivo, se diría que el ensayo establece el instrumento de la convergencia del saber y del idear mediante la hibridación fluctuante de la multiplicidad genérica y la placenta histórico-cultural que la acoge. Naturalizado y privilegiado por la cultura de la Modernidad, el ensayo es centro de un espacio que abarca el conjunto de la gama de textos prosísticos destinados a resolver las necesidades de expresión y comunicación del pensamiento en términos no exclusiva o eminentemente artísticos ni científicos” (*ibid.*, 17).

La liberación moderna de la convencionalidad clásica favorecerá naturalmente a un género que, como el ensayo, ya había surgido bajo un rango de género menor, radicando en la ambigüedad de su propio cerco teórico la apertura y la flexibilización en el uso de recursos propios de otros géneros, facilitando asimismo que la novela se deje impregnar por el discurso ensayístico. Más adelante veremos que toda la escritura de Vila-Matas desde su ensayismo hasta su narrativa obedece a un impulso permanente por situarse en la tradición de una modernidad histórica occidental, en su mayor parte de origen europeo, que fue en casi todo momento responsable de la construcción de este estado de realidades. Un modo escritural de decirse, en su caso, tocado casi sin excepción de aquella originaria modernidad europea actualizada hoy por vía de la transmutación sentimental y contextual. La errancia del lenguaje, que diría Paul de Man, genera posibilidades de significado fuera del control del autor y así parecería que describe la modernidad, precisamente, el arco propio a su naturaleza interventora o roturadora de la realidad que asume. Que los elementos “ensayo / Vila-Matas /

Modernidad” se encuentren recíprocamente desarrollados, que la forma de ensayar de Vila-Matas provenga de lo moderno y se dirija, a su vez, a cierta neomodernidad, son elementos a no descuidar a causa de las inesperadas leyes que cruzan la creación literaria de hoy y que subsisten desde luego imantadas a los márgenes de la historia cultural entre los que a Vila-Matas le gusta moverse.

Por otra parte, el ensayo es aquella concreción intelectual que va a reunir lo que de un modo u otro está o parece disperso y viceversa, hecho que se acuerda naturalmente con el temperamento de Vila-Matas por tratarse de un autor que busca la eminente alteración de la realidad dada, contrabandeando con los hechos convencionalmente conocidos y abogando por escenarios sensibles a los asedios especulativos sobre la historia de las ideas literarias en movimiento, con el fin de hacer del ensayo la forma de “la descomposición de la unidad y de la reunificación hipotética de las partes” (Jarauta, 1991: 37)⁹⁷. En la primera parte de *El hombre sin atributos* Musil se referirá a la utopía del ensayismo⁹⁸, lo que vendría a proyectar los acontecimientos morales en un nuevo espacio sobre el que comienza a definirse, de hecho, una novedosa dimensión de la experiencia: “Era así –escribe Musil– que se formaba un sistema infinito de conexiones, cuyos significados independientes dejaban

⁹⁷ La idea de movimiento es fundamental en Vila-Matas, como veremos más adelante a propósito de los viajes, entre otros temas. En su texto “Por un saber ensayístico” (1991) –también publicado bajo el título “Para una filosofía del ensayo”– Francisco Jarauta mantiene que “[...] El ensayo es la forma de la descomposición de la unidad y de la reunificación hipotética de las partes. Dar forma al movimiento, imaginar la dinámica de la vida, reunir según precisas y provisionales estructuras aquello que está dividido, y distinguirlo de todo lo que se presenta como supuesta unidad, esta es la intención del ensayo. Busca, por una parte, expresar la síntesis de la vida, no la síntesis transcendental, sino la síntesis buscada al interior de la dinámica efectiva de los elementos de la vida; por otra, sabe bien sobre la imposibilidad de dar una forma a la vida, de resolver su negativo en la dimensión afirmativa de una cultura, lo que le obliga a interpretarse como representación provisional, como punto de partida de otras formas, de otras posibilidades. [...] Este campo de incertidumbre, atravesado por la voluntad del ensayista, no libera sino más bien acentúa su propia relativización. El ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento, anota Adorno. La discontinuidad le es constitutiva y halla su unidad a través de las rupturas y las suspensiones. Su orden es el de un conflicto detenido, que vuelve a abrirse en el discurrir de su escritura. En él se dan la mano la utopía del pensamiento con la conciencia de la propia posibilidad y provisionalidad. Tiene que conseguir el ensayo que en un momento se haga presente el infinito orden de lo posible, para después mostrarnos su lejanía desde el sentimiento que nos descubre, frente a aquel infinito orden, el sistema de la vida.” (*ibid.*, 37-38).

⁹⁸ Afirma por su parte Claudio Magris en su ensayo “El diccionario universal de Musil”: “Ya desde sus comienzos Musil [...] retrae e indaga la vida contemporánea que no tiene ya un fundamento, un *humus* en el cual arraigar y al cual alcanzar. ‘La vida –escribe en sus *Diarios* citando a Nietzsche– no reside ya en su totalidad’, en un todo orgánico y cerrado, no tiene ya un centro de valores, es un borde roto que circunscribe un vacío, como el anillo que Claris, en *El hombre sin atributos*, se quita del dedo. [...] Si las grandes obras épicas crean la ilusión de la vida que se narra por sí sola, *El hombre sin atributos* es la epopeya de la reflexión, de la vida que indaga y retrae la propia imposibilidad de ser contada en una historia. La novela de Musil en subjuntivo niega el épico indicativo, lo que es y ocurre, para dirigirse [...] al ‘sentido de la posibilidad’, a las alternativas de la realidad, en el deseo de narrar lo que podría ser u ocurrir. [...]” (Magris, 1998: 78-83). Recordemos que también Piglia (2001a: 94), y desde ambos Vila-Matas, se hace eco del uso del subjuntivo en Musil.

de existir; y lo que se presentaba como algo estable y definido devenía simple pretexto para muchos otros significados; el acontecimiento venía a ser el símbolo de lo que ocurría, y el hombre como compendio de sus posibilidades, el hombre potencial, la poesía no escrita de su existencia, se contraponía al hombre como obra escrita, como realidad y carácter” (Jarauta, *op. cit.*, 41).

En efecto, el hombre y sus decisiones, su individualidad y su esencia ética, están aquí entendidos como trama ensayística en la potencialidad intrínseca de lo existente y lo posible, como traducción o traslación de lo nuevo. Este “programa” musiliano encontrará, como veremos, en el ensayismo vila-matiano un firme aliado de experimentación lúdica –de apostolado poético, incluso– en el que la brújula de su prurito estético está siempre indicando el norte magnético de lo extraño o lo inédito. El objeto del ensayo se orienta, pues, continúa Jarauta, hacia *lo nuevo en tanto que nuevo*, de modo que el ensayo sea:

[...] aquello que se perfila como forma posible, como variación de lo posible. El ensayo se enfrenta a la vida con el mismo gesto que la obra de arte, es decir, inventando un destino al mundo, un camino. [...] La dimensión experimental y provisional presentada por el punto de vista del ensayo da lugar ahora a una forma abierta de organización de la realidad, como una actitud intelectual y existencial que sospecha de la linealidad unívoca y conclusa, prefiriendo la valoración y reconocimiento de lo incompleto y fragmentario. La invención del ensayismo, para Musil, responde simultáneamente tanto a la imposibilidad del relato como a la de aquellos otros órdenes lineales o totalidades sistemáticas a los que el orden narrativo está históricamente relacionado y que son igualmente criticados por Musil, como son: la linealidad de la Historia, los sistemas filosóficos y un cierto concepto de causalidad. Con él se intenta dar respuesta no solo a la crisis del relato y de la novela, sino también a la crisis del pensamiento teórico sistemático, es decir, a la crisis de las certezas absolutas de la ciencia y la filosofía que domina el *fin-de-siècle* (*ibidem*).

Señala por último Jarauta que cuando Nietzsche escribe en *El caso Wagner*, en su intento por definir la nueva situación de la cultura de finales de su siglo, que la vida ha dejado de habitar en una totalidad orgánica y conclusa, a Musil le faltará tiempo para hacerse eco de dicha premisa en un fragmento, de nuevo, de sus *Diarios*, pues no de otra forma se consolida el diagnóstico que sobre la citada pérdida abre el camino a aquellas experiencias de pensamiento situadas en la conciencia misma de la crisis y que, por lo tanto, hacen necesaria una nueva estrategia discursiva, representada tanto por el tipo de ensayo que estamos glosando así como por los preceptos de las vanguardias

artísticas⁹⁹, el binomio referencial sobre el que justamente Vila-Matas va a enderezar buena parte del discurso evolutivo de sus artículos y ensayos literarios:

Musil, Benjamin, Broch, proclamarán el carácter plural y mudable de lo real, la inexistencia de un verdadero rostro del ser tras las máscaras del devenir, la inconsistencia de una realidad o una verdad dada, para afirmar en su lugar el juego infinito de los dioses con los dados, la noria de las infinitas interpretaciones, la permanente modificación del orden de los posibles. Nace de esta posición la exigencia de tratar la realidad “como una tarea y una invención”, de abandonar toda proposición en indicativo, es decir, toda aserción definitiva y absoluta. [...] El ensayo se organiza así como discurso de lo incompleto, de lo no resuelto; es una incesante emancipación de lo particular frente a la totalidad. [...] Es hacia ese “otro estado” musiliano que se orienta el trabajo del ensayo, aun cuando su nuevo rostro no se manifieste todavía en las formas de la experiencia (Jarauta, *op. cit.*, 42).

Veamos para terminar cómo Vila-Matas, por su parte, se refiere a la modernidad, en la que cree a pies juntillas, con Musil de nuevo como paradigma y trasladando su propia experiencia como escritor modernista¹⁰⁰:

[...] se da por sentado que los libros tienen que tener un final [...] a esa creencia le acompaña la garantía de la costumbre. Y, sin embargo, la sombra del no final se yergue sobre algunas de las mejores novelas contemporáneas. Sobre *El hombre sin atributos*, sin ir más lejos. Este gran libro se le acabó revelando a su autor como una empresa imposible de rematar. Para comprenderlo, basta con acercarse a esas páginas del Libro Segundo de su inacabada novela, allí donde el narrador se pone de pronto a pensar en el tema de la genialidad como problema y, tres páginas más adelante y sin haber abandonado la reflexión, vemos que todo se nos ha complicado extraordinariamente y, aunque no hemos perdido el hilo, ahora la cuestión ya no es la genialidad, sino “el hombre de la experiencia”, convertido en un problema pendiente de solución: un hombre que sabe sacar mil nuevas experiencias de las ciento que ha tenido, pero que en realidad no logra salir nunca del mismo círculo, produciendo así “la gigantesca uniformidad y monotonía, aparentemente rica en ganancias, de nuestra época técnica...”. Se ve ahí perfectamente cómo se le complicaba todo a Musil. Él mismo acabó anotándolo en una constatación escueta y atinada: “La historia de esta novela acaba consistiendo en no contar la historia que debería contarse en ella”. Tal vez, como decía Walter Benjamin, Musil fue más inteligente de lo que le hacía falta. Sin embargo, en ese

⁹⁹ Vila-Matas ha manifestado incluso en clave reivindicativo-humorística su gusto por sentirse vanguardista. Así, en un artículo de los años noventa, declarándose frecuentador de los museos y los bares de los mismos, añadía: “[...] me gusta sentirme vanguardista cuando paseo por los museos. Me gusta su solemnidad tan atestada de soledades” (Vila-Matas, “La vida en los museos”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995; *ETD*, 1995: 114).

¹⁰⁰ Entendiendo en este caso por modernidad el ejercicio de digresión que aleja progresivamente la idea de final y, por extensión, el gesto de construcción artística que nos permitiría asistir simultáneamente al desarrollo de un presunto fin a la vez que al debate y proceso in situ de la creación artística –y que al cabo, es lo que se impone como clave e interés de la experiencia moderna– por parte de la mente del creador. En este sentido, por ejemplo, las películas *Spider* (2002) de David Cronenberg o *Il deserto rosso* (1964) de Antonioni ofrecerían, según lo aprecia Vila-Matas, una experiencia afín: “A medida que avanza la inmóvil acción, vamos viendo la vida tal como la registra y captura el protagonista: una vida horrible y criminal, pavorosamente escasa, propia de la gran tristeza moderna. Yo creo que, al ver el mundo así, con el lente descentrado del protagonista, *Spider* se inscribe en el camino abierto en 1964 por *Deserto rosso*, de Antonioni, centrada en el alma de una joven –que interpreta Mónica Vitti– desconectada angustiosamente de su mundo de cada día.” (Vila-Matas, “Spider”, *El País*, 01/06/2008).

no acabar la historia que debería contar, en esa capacidad para perderse y para no abarcar jamás el ambicioso proyecto interminable en el que se enzarzó, se encuentra parte de la grandeza de este escritor. [...] “¿La exigencia de lo terrible como un enemigo digno?” (Nietzsche). [...] Resulta inolvidable para todo narrador el día –no llega ese honor a muchos– en que descubre que su novela no alcanzará nunca la meta del punto final. Tras la sorpresa, llega la alegría de constatar que uno se ha enmarañado en una neurosis creativa infinita. Es maravilloso, para qué ocultarlo, ver que se va a fracasar, pero que al menos quedan atrás todos tus mundos planos. Para decirlo con palabras de Álvaro Enríque: “Lo de las novelas que empiezan, se sostienen y terminan, o los cuentos que son máquinas cerradas, me parece siempre un poco sospechoso, propio del niño al que nunca se le pelaban las rodillas de los pantalones” (Vila-Matas, “Elogio del enredo”, *El País*, 04/01/2009).

1.2. El artículo literario

El contexto periodístico y cultural en el que aparecerá la escritura de Vila-Matas coincidirá con el momento de renovación —a través de una distingible asunción de intelectualismo crítico-literario¹⁰¹— del periodismo español ocurrido en la segunda mitad del siglo XX, concretamente entre el final de los años sesenta (justamente cuando las primeras colaboraciones culturales en prensa de Vila-Matas empiezan a tener lugar en *Fotogramas*) y el comienzo de los años ochenta. Hasta entonces rara vez lo expresamente literario dejó de ser cierto objeto extraño en la prensa española. Había literatura en la prensa a través de literatos, desde luego, pero se tratase de una aparición pasajera o puntualmente seriada solía considerarse su ubicación en la prensa propia de una coyuntura o una excepción. Y precisamente porque los noventayochistas y otros escritores comienzan a aparecer con frecuencia en los periódicos tienen lugar las palabras que Manuel Chaves Nogales pronunciara en una entrevista tras la concesión del premio de periodismo Mariano de Cavia en 1928, en las que se traslucía un inequívoco deseo de sacar al escritor literario de los periódicos¹⁰²; se trata de una opinión que no venía sino a testimoniar la frustración que en el medio periodístico ha representado a menudo la presencia de los literatos, percibida no pocas veces como una supersticiosa circunstancia de intrusismo profesional.

Sin embargo, sumándonos al diagnóstico de distintos autores¹⁰³, desde 1975 hay efectivamente un florecimiento indudable del número de articulistas o columnistas literarios en la prensa española, confirmandose en los años noventa la llamada “columna de escritores” como género autóctono. Las razones apuntadas por Chillón en relación con la aparición de un “periodismo informativo de creación” van desde el relajamiento de la rígida censura franquista y el aumento general de la calidad de la prensa, cada vez más orientada a la adopción de funciones interpretativas, hasta la mayoría de edad de

¹⁰¹ “[...] una corriente periodístico-literaria marcada, entre otras cosas, por una actitud de acento crítico e intelectual, heredada de la mejor tradición periodística española. La nueva corriente, integrada en su mayor parte por autores nacidos durante los años treinta, cuarenta y los primeros cincuenta, recibió un fuerte impulso durante el ocaso del franquismo y los primeros compases de la transición, al amparo de las importantes mudanzas que estaba experimentando la prensa escrita del país.” (Chillón, en Grohmann, 2006: 16).

¹⁰² “No tienen nada que hacer en el periódico los literatos al viejo modo, esos caballeros necios y magníficos que se sacan artículos de la cabeza sobre todo lo divino y lo humano [...] [que] todas las mañanas meten por debajo de la puerta sus impertinentes prosas.” (Chaves Nogales, en *ibid.*, 11).

¹⁰³ Entre otros, Grohmann (2006: 12), León Gross (1996, 135), Santamaría (1990: 119), López Pan (1995: 11), López Hidalgo (1996: 21 y 23), Andrés-Suárez (1998: 11) o Fernando Valls (1997: 69).

una generación de escritores nacida después de la Guerra Civil, la aparición de nuevas cabeceras vinculadas a la prensa de izquierdas o no necesariamente controladas por la *prensa del Movimiento* y la búsqueda, por parte de ciertos periodistas (Vázquez Montalbán, Manuel Vicent, Umbral, Maruja Torres o Rosa Montero, entre otros) y medios, de nuevas formas de escritura¹⁰⁴. El periodismo informativo se consolida, pues, como ente creativo a través de la columna y el artículo literarios, absorbiendo elementos en principio patrimonializados por la novela o, en su caso, tomados de distintos géneros concomitantes (*cfr.*, López Pan, 1995: 12). La primacía que se concede al estilo del artículo literario termina configurando, por extensión, un “yo” de autor ficcionalizado que, confirmándose como narrador/sujeto y personaje/objeto, hace de su escritura en la prensa un organigrama de la máscara literaria, no debiéndose confundir precisamente por esta razón al “yo” –a la vez narrador e invención– de la columna con su autor, lo conduce a Grohmann a escribir que “la columna de escritores [...]. Es un artificio mucho más sutil, complejo e incierto que la simple expresión de opiniones, por muchas que contenga a veces. Trasciende lo meramente opinativo. No tiene ninguna finalidad pragmático-retórica o persuasiva o sólo la aparenta a veces. Como los otros géneros literarios que cultiva el escritor, sus novelas o cuentos, la columna es un producto de la creatividad artística, mediante la cual la imaginación creativa presenta ideas que no son ni tesis, ni mensajes sino ideas estéticas, ideas que pertenecen al ámbito de la obra artística que tiene su propia ontología” (Grohmann, *op. cit.*, 38).

Tendremos sin embargo la oportunidad de verificar que la diferencia de Vila-Matas respecto a sus contemporáneos estribará no solo en que la creatividad artística que podemos encontrar en el articulismo vila-matiano desborda la estética lingüística hasta hacer del artículo de circunstancias un relato¹⁰⁵ –al modo que podemos encontrar en Millás, pongamos por caso– sino que el injerto ficticio va más allá del artificio inventivo en sí mismo al sustentarse en un proyecto estilístico o escuela poética desembocantes en el estilo tardío de Vila-Matas.

¹⁰⁴ A las citadas razones, por cierto, Grohmann añade la libertad de expresión consagrada por el Artículo 20 de la Constitución Española de 1978 que acontece con el tránsito de la dictadura a la democracia. Este conjunto de causas históricas motivará un entendimiento de la escritura periodística que intenta aproximarse en mayor medida a la divagación personal, a la opinión preocupada por la voluntad de estilo y la excelencia expresiva, que a la búsqueda de una información contrastada (*cfr.*, Grohmann, *op. cit.*, 17).

¹⁰⁵ Con un “yo” figurado y narrador, autobiográfico a la vez que escatimador de la “verdad”, desde el cual los espacios periodísticos de la escritura pueden o suelen desalojar una centralización literaria de la operación creativo-constructiva en pos de una ficción *pensamental*.

1.2.1. Literatura y prensa: historia de una predestinación

El periodismo es la historia del presente y la literatura es el periodismo del pasado. (Montoro, 1973: 51).

J. Acosta Montoro, *Periodismo y literatura* (1973).

En el prólogo de Vázquez Montalbán a la obra de Albert Chillón Asensio *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* (1999) recuerda el primero la idea de José María Valverde –dicha en el seminario de Estética al que el joven Montalbán asistiera años atrás como oyente– acerca de que el periodismo era la propuesta literaria más propia de nuestro tiempo, así como que la literatura española contemporánea debía buscarse entre los columnistas y los artículos de los diarios más solventes (*cfr.*, Chillón, 1999: 11). En esta misma obra su autor se refiere al género ensayo como “un género discursivo liminar, situado en la frontera entre géneros diversos: el tratado filosófico sistemático, la indagación sociológica, la prosa testimonial autobiográfica y lo que George Steiner ha denominado *alto periodismo*. Liberado del grave rigor de la filosofía y del minucioso cientifismo de las disciplinas *sociales*, el ensayo es sin duda, precisamente por mor de su libre elaboración conceptual, un *generador de ideas* idóneo para el intercambio y la polémica intelectual.” (*ibid.*, 131).

En cualquier caso y según no pocos estudiosos, aunque se toquen y confundan en ocasiones, la columna periodística no sería exactamente el artículo. Dando ello por válido en nuestro trabajo sin embargo, y como ya dijimos previamente, no contará tanto

el continente formal¹⁰⁶ como el contenido textual en ambos tipos de escritos, lo que en el caso vila-matiano establece una territorialidad polimórfica en el contenido profundo del texto que afecta por igual a columna o artículo. Dicho en términos globales y en relación con el articulismo de Vila-Matas, de hecho, lo que nos interesa es que el tipo de texto que se denomina columna suele entenderse como un comentario personal acerca de un aspecto más o menos actual, con posibilidad de entremezclar realidad y ficción a través de una estructura libre dominada por la brevedad¹⁰⁷.

Respecto al artículo, y siguiendo la clasificación que sobre el mismo ha hecho Gross¹⁰⁸, nos interesaría reparar en relación con Vila-Matas en los tres últimos tipos de artículos ofrecidos en dicha clasificación: esto es, los artículos en los que el articulista argumenta sin detenerse a suministrar información –dando por hecho que los lectores ya la conocen–, plantea hipótesis acerca de la realidad llevando a cabo su argumentación a partir de la misma y, por último, desarrolla un asunto o información actuales como excusa para crear un texto interpretativo pero siempre de naturaleza literaria (León Gross, 2008: 180). Si nos fijamos las tres tipologías se refieren a la clase de artículos que no dependen especialmente ni de la actualidad ni de la realidad; esto es, escritos que se acercan más a la especulación y a la imaginación (*cfr.*, Perlado, 2007: 33).

¹⁰⁶ Que en el caso de la columna suele concretarse a través de características que van desde la firma, la sección fija dentro de una publicación diaria, semanal o mensual, la asiduidad como continuidad en el tiempo –el columnista suele significarse por lo demás como un colaborador habitual del periódico o revista, aunque no pertenezca a la plantilla de la publicación–, la relevancia tipográfica, la extensión regular, la libertad temática y formal y, por último, la denotación de cierta relación estrecha entre el columnista y la audiencia o lectorado que le sigue.

¹⁰⁷ Etimológicamente la columna es un neologismo incorporado al español “no ya con la imprecisión característica de la terminología periodística sino además con la confluencia de la tradición anglosajona, en particular estadounidense, y el *continuum* de la práctica en España caracterizada por los textos interpretativos con firma. Seoane asume la idea de la columna como variante del artículo caracterizada por la aparición periódica con sección fija, diferenciada dentro de la cartografía del diario; y esta modalidad ha terminado por imponerse como fórmula de éxito en la prensa de los decenios finales del siglo XX.” (León Gross, 2008: 14). El artículo, por su parte, deriva como se sabe del *articulus* latino y este, a su vez, de *artus*, que venía a ser “el resultado de una división, un miembro o pieza susceptible de ser ensamblado, articulado” (Perlado, 2007: 34). Fernando Valls ha sintetizado la definición del artículo literario como “texto breve en donde se compagina la voluntad de estilo, la retórica de la ficción y el pensamiento” (*ibidem*). Por su parte, León Gross entiende el artículo como un “[...] discurso dialéctico de carácter persuasivo en el que el texto plantea una antítesis singular frente a la tesis que proporciona la realidad, preferentemente aquella parte que constituye la información de actualidad. El resultado de esa dialéctica es el artículo-síntesis [...]” (León Gross, 2008: 179).

¹⁰⁸ Cinco tipologías que se corresponden con el artículo descriptivo-noticioso, el artículo descriptivo-valorativo, el artículo valorativo-expositivo, el artículo expositivo-especulativo y el artículo fantástico-construcción de imaginarios. En todos los casos su misma denominación nos facilita no tener que profundizar en su aclaración de contenido.

Podríamos decir que la columna ha sido en España al siglo XX¹⁰⁹ lo que el artículo fue al XIX, de ahí que resulte haber un límite bien difuso entre ambos géneros. Grohmann opta por referirse a “columna de escritores” para que se entienda implícitamente la columna como artículo literario, sumiendo ambas realidades en una y añadiendo que la voluntad de estilo y la primacía de la forma –elementos propiamente literarios que en el caso de Vila-Matas se ven acompañados por una anexión de la ficción– sustentarían las características esenciales de esa *escritura impertinente* (por su disconformidad genérica en el seno de un periódico) que sería la columna de escritor:

[...] esa infusión de procedimientos literarios [...] que a veces obedece al propósito de reintroducir la literatura en la prensa diaria (un propósito solo alcanzable siempre que no se haga alarde o gala de ese estilo). Y esta primacía que se concede al estilo condiciona una serie de elementos clave. Así, las columnas de escritores configuran un «yo» autorial ficcionalizado, un columnista que es narrador y se convierte también en personaje (un sujeto que es también objeto). Este «yo» que se configura en las columnas es una máscara. [...] dada la primacía del estilo y la de su forma y retórica: el narrador de la columna, como el de una novela, es una invención. [...] Esta máscara es pareja a lo que López Pan considera el *ethos* del columnismo: la presencia de una imagen, un talante, una impronta del autor en su texto, resultante de su manera de ser, de su carácter moral, sus valores e intenciones que se perfilan con forma y estilo propios. Esta máscara o *ethos* llegan a convertir a menudo en caricatura al propio autor, como resultado directo de la voluntad de estilo y los recursos retóricos, a veces de forma indeliberada y otras intencionadamente, y lo mismo ocurre con otros personajes pasados por el filtro del estilo, al aprovecharse del recurso retórico del *ridiculum*, la parodia, la sátira o el humor, tan predominantes en el columnismo de escritores. [...] Los seudónimos de Larra, el desdoblamiento del autor en narrador y personajes extranjeros, el *Curioso parlante* de Mesonero Romanos, como los de los otros costumbristas, sus «tipos» más o menos inventados pero con bases reales o las fórmulas de máscaras, seudónimos y personajes ficticios de que se valen en Inglaterra un siglo antes Sir Richard Steele y Joseph Addison en sus artículos y ensayos para *The Tatler* y *The Spectator* y el relacionado recurso de la caricatura muy extendido en ambos siglos, no son solo un temprano reconocimiento de la ficcionalización a que se somete el «yo» autorial y la realidad en general en los artículos sino antecedentes directos de lo que ocurre en el columnismo de escritores contemporáneos mediante la primacía otorgada al cómo sobre el qué se comunica (Grohmann, *Ínsula*, 703-704, 2005: 5).

Es en este sotobosque de opinión donde creemos que el artículo de Vila-Matas emerge en todo su sentido, a pesar de que ni Grohmann ni sus colegas críticos lo citen en este trabajo. Sin embargo, si hay un escritor español actual que despliegue un *ethos* diferencial en su articulismo como valor persuasivo, emanante de la adhesión que suscita su escritura, si existe un escritor que esté creando un articulismo deudor de una

¹⁰⁹ Si bien no proliferará hasta la segunda parte de la centuria, experimentando su apogeo con la llegada de la democracia en el último cuarto de siglo. Es este un hecho atestiguado y estudiado, entre otros, por Luisa Santamaría (1990), Fernando López Pan (1995), Antonio López Hidalgo (1990), Pedro de Miguel (2004), Irene Andrés Suárez (1997, 1999), Fernando Valls (1997) o Bernardo Gómez Calderón (2004).

poética estilística capaz de granjearse ambivalencias, desdobladas personalidades más o menos ficticias y máscaras literarias bajo nombres de héroes y contrahéroes de la historia de la cultura moderna, distorsionando todo ello a partir de una concepción libérrima y poligenérica de la escritura y dando cobijo en no pocas ocasiones a un sesgo paródico de sí mismo, ese sería probablemente Vila-Matas, un autor que genera indefinición e imprecisión formales tanto en el plano teórico como en el psicológico.

León Gross ha incidido en el análisis de lo literario como valor periodístico y en las consecuencias de ello desde un punto de vista formal. Asegura este autor que el columnismo entraña, de hecho, un problema teórico y psicológico, ya que si por una parte hablamos de un género impreciso o vulnerable a ciertos puntos de indefinición, por otra parte remarca el aspecto de incomodidad psicológica que el carácter literario llega a poder producir en un género periodístico como la columna, añadiendo que si bien esta condición fronteriza puede generar una necesidad mutua, ello no oculta que tanto “[...] periodistas como literatos conviven con naturalidad pero con la certeza de que están unidos por algo que a menudo les separa fatalmente: el lenguaje [...] El problema, al final, se diría que está marcado por la cuestión de género. En un sistema como el Periodístico definido por la hipercodificación, por la baremación exhaustiva de las características de los géneros para atender ciertas funciones sin vulnerar sus límites, resulta muy incómodo este género que se adentra en el territorio incierto sin apenas contenciones. Desde luego, en ese sistema hipercodificado, el columnismo debe entenderse como hipocodificado ya que, aunque ciertamente dentro de unos límites, apenas se regula con demasiadas exigencias pero constantemente desarrolla nuevas posibilidades estructurales y/o estilísticas ‘en el umbral que separa la convención de la innovación’, como señala Eco.” (León Gross, *ibid.*, 6-7).

Esta incomodidad de la columna, en términos de ubicación y constatación formales, la detecta León Gross desde el interior del propio sistema que la engloba, considerando que la tradición aristotélica “pervive en el periodismo con una fuerte regulación de los géneros precisamente porque se trata de unas soluciones estrechamente asociadas a una deontología profesional [...] cada género corresponde a una función y queda condicionado por los límites de esa función. Sin embargo, el artículo es un espacio de libertad [...] frecuentemente observado como una práctica intrusista [...] puesto que [en la Literatura] su razón de ser ontológica está fuera de la utilidad y la verificabilidad” (*ibidem*), lo que en la línea de la concepción de Coseriu nos llevaría a entender el texto literario como autónomo y el periodístico como instrumental.

Sin embargo, sabemos que la ficción no determina toda la actividad literaria, así como tampoco la realidad mediatiza toda la labor periodística. Por ello resulta necesario apreciar que la literatura no solo se adscribiría a una concreta competencia y capacidad escritas sino también a una actitud desde el plano pre-textual.

En algunas ocasiones, los textos periodístico-literarios de Vila-Matas han estado solapados bajo un tipo de necrológica *sui generis* –que después acabó formando la obra *Para acabar con los números redondos* (1997) y una parte de *Una vida absolutamente maravillosa* (2011)–, de diario personal –*Dietario voluble* (2008)– o bajo apariencia de cuento, siendo de cualquier forma siempre cierto y movedizo tono ensayístico el detonador y dispositivo de fondo que ha ido ubicando los textos de Vila-Matas en el ámbito del periodismo.

Para concluir no quisiéramos dejar de nombrar a José Bergamín por su reivindicación explícita de la importancia del periodismo en la literatura, como puede leerse en su artículo “El sentido periodístico” (*El Nacional*, Caracas, 07/04/1960), publicado veintiún años y un día después de su exilio español. Su importante obra periodística, realizada desde distintos lugares de exilio –México, D. F. (1939-1946), Caracas (1946-1947), Montevideo (1947-1954), París (1955-1958, 1964-1970)– fue parcialmente recogida en la revista *Litoral* en 1984, la cual le dedicó una importante antología periodística a través de tres números monográficos. Bergamín, en un sentido próximo al que defiende Nietzsche cuando afirma que el valor de un espíritu se mide por su capacidad para soportar la verdad, era partidario del sentido periodístico del literato a través de la *verdad valiente* de origen quevediano: la verdad respondida por el exilio ante la dictadura franquista. Decía en efecto Bergamín que el escritor tiene sentido periodístico cuando en su obra se despliega el “sentido del tiempo en su periodicidad viva”, viendo en su caso al escritor periodista como un puente entre el pueblo y Dios, a la vez que detectando sentido periodístico en la España del Siglo de Oro a través, por ejemplo, de las obras de Cervantes, Lope, Santa Teresa o Quevedo pero no así en Góngora ni Fray Luis ni Calderón; lo que en Alemania, añade Bergamín, ocurrió por ejemplo con Goethe y Hegel, teniendo sentido periodístico el primero pero no el segundo (véase Bergamín, en Aínsa, 2011: 78). Aunque como ocurriera en los casos de Unamuno o Heine, a Bergamín no le interesará tanto el periodismo literario como el político y el religioso –con su horror por la censura o sus inflexibles críticas, entre otros, a la dictadura franquista y al “fanatismo español polarizado en los fantasmas del jesuitismo y la masonería” (*ibid.*, 80)–, la obra periodística de Bergamín recorre la

tradición de los llamados por él mismo “periodistas excelsos” –escritores de “hojas caducas” en contra de los de “hojas perennes”, también llega a decir en otro momento–, refiriéndose con ello a los grandes escritores decimonónicos y del primer tercio del siglo XX. Aínsa encuentra en Bergamín similitudes con Unamuno a través del elogio de ambos en torno a las virtudes de la obra fragmentaria y aforística y en el compartido aprecio intelectual por Pascal, Nietzsche o Kierkegaard¹¹⁰, añadiendo que para Bergamín la verdad no existía hasta que la mentira no la partía por la mitad, alejándose de juicios dogmáticos y abriéndose al permanente cuestionamiento vital.

Aunque la mentira que parte la verdad no sería exactamente la misma en Bergamín y Vila-Matas, ya que la concepción de lo no verdadero pertenece para ambos al ámbito de la ética pero en el caso de Vila-Matas la eticidad concierne en mayor medida a lo político, cívico, cultural e incluso estético y no en cambio a lo religioso, en ambos autores se da el incuestionable desfiladero moral al que se acogen sus escrituras periodísticas, dándose, pues, en este Bergamín una susceptibilidad próxima al mundo vila-matiano.

¹¹⁰ “Bergamín hizo de la crónica o del artículo una ‘forma’ personalizada del ejercicio periodístico que otros practicaban respetando los cánones del género. La originalidad de su estilo radica justamente en el difícil equilibrio de un saltimbanqui que concilia la desconfianza ante la lógica («La lógica es un esqueleto que no espera resurrección») con la búsqueda de la verdad” (*ibid.*, 78).

1.2.1.1. Lo que los periódicos inventan

Reality is much better when it is imagined (Nigel Van Wieck, 2004: 146)¹¹¹.

Nigel Van Wieck, *Empty Kingdom* (30/11/2015).

La primera de todas las fuerzas que dirigen el mundo actual es la mentira (Revel, 1989: 21).

J. F. Revel, *El conocimiento inútil* (1989).

[...] el hombre no vive sino en la mentira, y de la mentira necesita pero adora (académicamente) todo lo que es naturaleza, todo lo que es espontáneo, que está exento de estudio, de esfuerzo [...] (Michelstaedter, 2011: 33).

C. Michelstaedter, *La melodía del joven divino* (2010).

Aunque es posible encontrar artículos de carácter más o menos ensayístico en la prensa española desde hace varios siglos, adosados a los límites de la realidad y la ficción, en ningún autor de ayer u hoy hemos detectado el particular modo vila-matiano de llevar a sus lectores tan persistente y peculiarmente fuera de las coordenadas que operan dentro de dichos límites. Hemos observado hasta aquí cómo la concepción de la crítica desde finales del siglo XIX se acerca progresivamente a la legitimación creativa de su estatus. La literatura de Vila-Matas, en sus artículos y ensayos, adora académicamente la mentira, tal y como dejara escrito Michelstaedter antes de suicidarse en 1910. Se trata de una literatura que pervive en lo artísticamente mentiroso y creativo pero ello no se dirime en la forma de su escritura ni en la música de sonajero que atribuyera Marsé con cierta retranca a los artículos de Umbral. No llama, por lo tanto, la atención *por fuera*, digamos. La literatura distinta de Vila-Matas se despliega a través

¹¹¹ “La realidad es mucho mejor cuando es imaginada.” [traducción propia].

de interconexiones literarias de un timbre entre inquisitivo e hipnótico, trasladando, por encima de todo, al lector, al terreno de la incertidumbre debatida entre la historia y la imaginación, extendiendo sus búsquedas y dudas como autor hacia los cabos sueltos cursados al juicio del lector una vez cumplido el proceso de lectura.

Lo literario en los artículos de Vila-Matas se nota llegar lenta pero inapelablemente pero no se trata de un elemento que salte de improviso o que se haga explícito, como decíamos, por su forma exterior. Lo literario no se desmenuza ni se irradia por mor de la vistosidad, el ornato o la pericia lingüísticos, tampoco estos textos críticos suelen sorprender al lector por sus encajes creativos o metáforas retóricas. Por debajo de lo que se percibe en primer lugar en el articulismo y ensayismo de Vila-Matas (a saber, lo insólito del punto de vista normalmente adoptado y la capacidad del autor para encontrar temáticas que construyen con las obras y la vida de los escritores un estilo diferenciado), todo se juega a un nivel más aparentemente plano –discreto en su premeditación y formulación– pero de una trascendencia ideológica enorme: la sorpresa y la creación, junto a cierto proceso de rehistorización literaria, más que ser entregados abruptamente al potencial receptor del discurso, se mecen en la capacidad sugeridora del texto y en la finura intuitiva del lector.

En el ensayismo vila-matiano el lector –al que el autor busca crearse– debe hacer una parte del camino y terminar el desafío cultural que dicha escritura suscita. Nos encontramos así ante artículos en los que básicamente la noción de crítica se incorpora a un portante de ficción que no se hace necesariamente explícito ni protagónico y que a su vez intenta captar la esencia de una historia literaria relativamente escamoteada o ninguneada por los más diversos motivos. No pocos de estos artículos se han escrito del tirón –a partir de citas o de libros tomados del anaquel doméstico– tras un largo crecimiento en la sombra de la historia que aún no se había contado sobre ellos. De aquí también que de los artículos y ensayos de Vila-Matas procedan no pocas de sus novelas.

Con el tiempo no pocos de los artículos vila-matianos no solo pasan directamente a engrosar proteica y temáticamente sus novelas sino que suponen un feraz diálogo público-literario del autor con el escritor que está en proceso de ser otra forma de sí mismo, ocupando por ello el artículo y el ensayo literario en Vila-Matas el eslabón primero de buena parte de su producción posteriormente reorganizada o robustecida por la multiplicidad conectora de sus partes. El proceso consiste en publicar un texto en la prensa que contiene una serie de elementos ficcionales prestos a desencadenar una literaturización fronteriza. Las posteriores novelas acaban facturándose, en tanto que

sucesión de artículos de variable intención narrativa y no necesariamente amarrados a la actualidad informativa, como signos de un discurso insolublemente ensayístico. Este modo de escritura no encontraría exacto acomodo, en función del cual tanto ensayo como crítica acaban estirándose recíprocamente sin llegar a romperse nunca por ninguno de los dos lados, ni siquiera en los cuatro tipos de críticos caracterizados por Eliot¹¹². Siguiendo a este cabría, a lo sumo, situar el ensayismo vila-matiano a horcajadas entre el crítico fervoroso y el crítico poeta porque todo crítico es escritor pero no necesariamente al contrario.

La idea del mundo que tiene cada escritor que ejerce la invención crítica en los textos que construye apila un inventario de crecimiento experimental concreto para autor y lector. Esta idea del mundo se orienta, de hecho, en torno a lo que la vida reedita del individuo que escribe, revelando modificaciones de uno mismo en la medida en la que se profundiza en los materiales mentales que conforman el proceso de escritura. Sin embargo se sabe no todo escritor atesora una intrínseca capacidad crítica o aparato de explícita inquisición filosófica sobre su oficio de escritor. Masoliver Ródenas señalaba hace una década que la singularidad de Vila-Matas reside en que es un crítico excéntrico¹¹³ y, en efecto, Vila-Matas critica desde fuera del centro crítico, con una libertad temática y formal que establece un modelo de crítica y ensayismo en prensa de porte inhabitual. Una actividad crítica que no solo ha solido actuar como vocera de su futura obra narrativa –de un modo casi telegrafiado unas veces y amparada en una revisitada guía de desentrañamiento interior en otras ocasiones– a lo largo de la

¹¹² En su obra *Críticar al crítico* (1961) Eliot diferenciaba entre el crítico profesional, tipo Sainte-Beuve (que se ocupa de la actualidad literaria desde medios periódicos), el crítico fervoroso (exaltador fundamentalmente de las obras que le interesan), el crítico académico-teórico al modo de I. A. Richards, William Empson o F. R. Leavis (mezcla de erudito y pensador a cierta distancia del fragor que dirime la actualidad) y el crítico poeta asimilable a figuras como Samuel Johnson, Coleridge o Matthew Arnold (cuyo desempeño crítico es una consecuencia de su oficio creador) (*cfr.*, Ródenas de Moya, 2003: 11).

¹¹³ “[...] muchos ni siquiera [tienen] una capacidad autocrítica consciente. Muchas veces, el hecho de ser escritor reduce el campo de flexibilidad, ya que un escritor, al elegir un camino determinado, rechaza otras alternativas, mientras que un crítico, por deberse a distintos tipos de lectores, ha de ser ecléctico. Los buenos escritores pueden ser buenos ensayistas. Cito a Octavio Paz como ejemplo ilustre, pero podría citar asimismo a Pere Gimferrer, a Sergio Pitol o a Juan Villoro. E incluso en un escritor que cultiva la crítica con cierta regularidad, como Enrique Vila-Matas, su singularidad está en que critica desde un punto de vista que podríamos llamar excéntrico y con una libertad de la que carecemos los críticos profesionales. Lo que sí es cierto es que críticos como Robert Saladrigas o José María Guelbenzu saben comunicar su sensibilidad y su experiencia de escritores, y no solamente de lectores privilegiados. Pero también es cierto que cuando escriben crítica son, ante todo, críticos, y utilizan un lenguaje rigurosamente crítico. Y también es cierto que hay críticos con sensibilidad e imaginación (y, con los límites que veremos, Ignacio Echevarría es uno de ellos) sin haber escrito, por lo menos que yo sepa, una sola línea de creación.” (Masoliver Ródenas, 2002: 47).

tradición¹¹⁴ sino que ha facilitado el enlace y el tránsito entre lo literario y lo periodístico en el global de su obra, poniendo de manifiesto una convencida emulsión hacia la hibridación discursiva. Cabría, por cierto, buscar el origen de ello, y en lo que concierne a nuestra tradición, en el siglo áureo español cuando Andrés de Almansa y Mendoza se postulara como uno de los principales fundadores del periodismo¹¹⁵ y más adelante a través de Espronceda o los ya citados Larra y los noventayochistas. El artículo literario en prensa a partir de los últimos estertores del siglo XVIII español figura no solo como una de las ligaciones fundamentales entre los distintos mecanismos constructores de la cultura social sino que pone a prueba el estado de pensamiento que vehicula. León Gross ha abundado por su parte, apoyándose en los análisis de varios colegas, en la atención condescendiente que históricamente ha recibido la publicación periódica frente a las formas literarias canónicas:

La consolidación de un columnismo literario junto al articulismo deliberativo más característicamente periodístico constituye no solo un problema al determinar la naturaleza del género sino que, desde hace siglos, nutre un conflicto de incomprensiones y desconfianzas entre literatos y periodistas. Desde el siglo XVIII, con la extensión de las publicaciones periódicas, el periodismo ha sido menospreciado como instrumento de conocimiento de la realidad y como escritura menor respecto a las formas literarias de la preceptiva tradicional [...] Jorge Rodríguez recupera los discursos de ingreso en la Real Academia de tres escritores con pasado de periodistas – Pacheco, Sellés y *Fernanflor*, además de Juan Valera en su respuesta a este – evidenciando esa desconsideración como literatura “fugaz” (Pacheco), “de urgencias” (Sellés) o “ligera” (*Fernanflor*). El prestigio de la columna literaria se produce con la práctica de escritores (escritores *en* prensa, no *de* prensa, según la taxonomía elitista de González-Ruano) puesto que, como propone Félix Rebollo en su ensayo, “cuando la literatura y el periodismo se alían estamos en ese vergel prosaico en el que los escritores, los periodistas, los cronistas, alcanzan las expresiones más perfectivas de lo que se ha llamado *non-fiction*”. Algunos escritores clásicos han defendido esa fusión provechosa, donde la voluntad de estilo hacia la trascendencia es el requisito, pero también la vocación de la libertad creadora y la conciencia crítica. En cualquier caso, según Rebollo, “que la columna sea informativa o crítica poco importa, lo primordial es el carácter literario” (León Gross, 2008: 14-15).

¹¹⁴ “[...] las páginas de las publicaciones periódicas que dieron cabida al artículo o al comentario científico-filosófico fueron el teatro de operaciones donde se llevó a cabo la primera gran puesta a punto y difusión considerable del lenguaje técnico-analítico propio del pensamiento y la ciencia de la época. Por su parte, los periódicos y revistas [...] desde fines del XVIII, ejercieron una indudable presión funcionalizadora del lenguaje crítico en sus variadas vertientes capaz de crear un ámbito expresivo que, dentro de los márgenes establecidos en la evolución de la promiscua retórica decimonónica, tendía más a la eficacia de la transmisión de contenidos directos que a las figuras de lenguaje como procedimiento.” (Aullón de Haro, 1987: 99-100).

¹¹⁵ En la línea de lo que el Marqués de la Fuensanta comparó en *La historia del periodismo político* a través del papel que significara Butter en Inglaterra en 1662 o Ranaudot en Francia en 1631 (*cfr.*, Osuna Cabezas, 2005: 491).

También nos hemos referido antes al caso de Estados Unidos porque con el tiempo, y a pesar de opiniones que lo ponen en entredicho¹¹⁶, ha resultado ser un punto de referencia recurrente: con la atractiva simbiosis de periodismo, historia, cine y novela que, por ejemplo, practicara John Dos Passos a través de *Manhattan Transfer* (1925) se abre un camino que daría con múltiples posibilidades posteriores. Ocurre así la inauguración oficiosa de la *non fiction novel* (novela documental) a partir de los conocidos paradigmas establecidos por Truman Capote con *In cold blood* (1966) o por el novelista y a la vez destacado teórico del “Nuevo Periodismo” Tom Wolfe con *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968).

Francisco Umbral ha defendido que el sustrato literario que suele identificarse con el *Nuevo Periodismo* (*New Journalism*) es, por el contrario, un rasgo tradicional del periodismo español y que, como tal, se extiende a las crónicas: “Dentro de la tradición anglosajona de la Prensa, que es una tradición de imparcialidad, objetividad, austeridad sin vedetismos, trabajo en equipo y mentiras en equipo (el aburrimiento haciéndose pasar por solvencia), el llamado Nuevo Periodismo fue una revolución porque reivindicaba el Yo del escritor/periodista frente a esa fachada impávida de gravedad y puritanismo. La cosa, realmente, había nacido en los libros de Mailer y Capote. En Europa teníamos mucho de eso, pero volvimos a inventar lo que ya había en casa, mimetizando siempre a los Estados Unidos. Baudelaire, Zola, Larra en España, Bonafoux, todo el 98, Marcel Proust, Passolini en Italia, Ortega y Eugenio d’Ors, los prosistas de la Falange, las crónicas de Eugenio Montes y Ruano desde las guerras del mundo, Miquelarena, etc., son un nuevo/viejo periodismo que los yanquis reinventaron sin conocerlo” (Umbral, “Viejo Periodismo”, *El Mundo*, 10/04/1995).

Lo cierto es que Capote y Wolfe, junto a los no menos famosos Norman Mailer, Joan Didion o Michael Herr como herederos de los recursos y técnicas documentalistas aportadas por Dos Passos, Capote o Hemingway, supusieron un camino alternativo

¹¹⁶ Efectivamente las palabras de Umbral nos llevan a pensar que lo que Capote hiciera en *In Cold Blood* (1966) sobre el asesinato de la familia Clutter en Holcomb (Kansas) vino a hacerlo antes en España a su modo Ramón J. Sender con *El lugar del hombre* (1939) –*El lugar de un hombre* en su reedición de 1958 y posteriores–, novela que recogía la famosa serie de errores judiciales y aberraciones policiales que entre 1913 y 1926 dieron lugar al conocido como *Crimen de Cuenca* –del cual se había ocupado anteriormente el propio Sender tanto con un reportaje encargado en 1926 por el diario *El Sol* (con Sender enviado como periodista al lugar de los hechos) como con un posterior artículo de 1935, para el también madrileño diario *La libertad*, con el que su autor pretendía desquitarse de lo involuntariamente omitido en su texto de 1926 bajo la dictadura de Miguel Primo de Rivera–. Otro ejemplo anterior a Capote que suele citarse con razón respecto al ámbito hispanoamericano es el de Rodolfo Walsh a través de su magnífica novela de ficción periodística *Operación Masacre* (1957), basada en los “fusilamientos de José León Suárez” ocurridos un año antes.

hacia la fructífera concatenación de literatura y periodismo en el espacio de la cultura occidental contemporánea¹¹⁷.

Aunque no podemos considerar a Vila-Matas como un autor eminentemente periodístico (por mucho que sus comienzos como escritor estuviesen permanentemente asociados al periodismo, por mucho que comenzara estudios de periodismo en su juventud), la considerable parte de su producción escrita llevada a cabo en publicaciones periódicas desde hace cuarenta años, junto al hecho de que no pocas de las características del artículo periodístico de opinión podrían trasladarse a los ensayos vila-matianos publicados en prensa, todo ello, decimos, hace pertinente el abordaje de la relación entre literatura y periodismo a la hora de analizar la obra de Vila-Matas. Recordemos que a través de “En el Chevrolet prestado” Vila-Matas fue incluido en la recopilación *Artículos literarios en la prensa (1975-2005)* a cargo de Gutiérrez Carbajo y Martín Nogales, una obra en la que aparecen dos artículos cercanos por distintas

¹¹⁷ En la introducción de Jorge Carrión a *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, en relación tanto a la convivencia y evolución de los géneros en los periódicos como al origen histórico del estatuto de la verdad quebrado dentro del periodismo, leemos que durante “el siglo XVII se expande por Europa la primera generación de periódicos y durante el siglo siguiente ocurre lo mismo en América. Entre ambos se sitúa la figura de Daniel Defoe, el cronista del *Diario del año de la peste*, el novelista de *Robinson Crusoe* y *Moll Flanders* y el viajero de *Viaje por toda la isla de Gran Bretaña*. Los géneros no avanzan o retroceden por caminos diferenciados, sino que se solapan por los mismos caminos estratificados, llenos de encrucijadas horizontales y verticales. Percy G. Adams explicó en *Travel Literature and the Evolution of the Novel* como en los siglos XVII y XVIII, que son los de la emergencia de la novela europea que sigue el patrón del viaje picaresco (y más tarde de formación), se multiplican exponencialmente los discursos en movimiento producidos por misioneros, embajadores, exploradores, colonizadores y soldados que, al igual que los narradores de la ficción, proclaman la verdad de sus relatos. No es de extrañar, por tanto, que los primeros periodistas modernos en lengua española se caractericen por un desplazamiento: la prosa irónica de no ficción eclipsa su producción poética (y convencional). El potencial crítico de los artículos fundacionales de Larra y Ricardo Palma, en un lento contexto internacional de libertad de opinión, se dirige hacia dos direcciones complementarias: el relato de lo colectivo y lo público es contrapesado con el retrato de lo particular y privado, de modo que el cronista deviene moralista nacional y analista de lo individual.” (Carrión, 2012: 21-22). El periodismo, en fin, que intenta dar escrupulosa y diaria cuenta de la verdad, no puede, de todos modos, ser completamente ajeno al hecho de que, en términos estrictamente literarios, no exista probablemente “ninguna filosofía moral derivada de la ficción más allá de la excelencia. Algo está muy bien escrito o no. [...] La gente busca enseñanzas morales en la ficción porque siempre ha habido una confusión entre la ficción y la filosofía y la ficción y la política y la ficción y el periodismo. También creen que hay una línea ambigua que separa la ficción de la realidad (que confunden con la verdad), cuando lo que importa es la plenitud de sentido de la ficción narrada y saber ver que la ficción es ficción y que, como decía Nabokov, calificar un relato de historia verídica es un insulto al arte y a la verdad.” (Vila-Matas, “Una indigestión de cangrejo”, *El País*, 29/03/2009). Era este un artículo de Vila-Matas dedicado a la figura de Bram Stoker, el cual en la agonía de su muerte “no paraba de señalar a una esquina de su habitación mientras una y otra vez pronunciaba la palabra Strigoï, que en rumano significa vampiro. Se habría creído su propia ficción, que después de todo es lo que hacen los grandes embaucadores, aquellos que saben que los mejores argumentos son siempre bromas fantásticas que todo el mundo, incluidos ellos mismos, se cree una y otra vez.” (*ibidem*).

razones a las motivaciones o características que suelen contraer los artículos de Vila-Matas¹¹⁸.

Parece claro que si bien los niveles de prestigio –así como las acusaciones de ilegítima injerencia que fueron frecuentes en el pasado– entre periodismo y literatura están en vías de atenuarse, continúa en ocasiones percibiéndose hoy –por parte fundamentalmente de los propios autores que desarrollan una paralela obra ficcional– una general actitud subsidiaria en lo referente a sus producciones periodístico-literarias, un entendimiento del hecho tangente a cierto tono justificativo o de menudencia autoinculpatoria tal y como se aprecia en las introducciones a los volúmenes antológicos que recogen textos previamente publicados por los autores en periódicos. Con Vila-Matas –desde la publicación de *El viajero más lento* (1992) y de forma progresivamente palpable desde entonces– se da el caso contrario, ya que si bien hablamos de un autor consciente de que la notoriedad de su obra depende en mayor medida de las novelas, al mismo tiempo se trata de alguien que ha contribuido desde su propio criterio editorial a una consciente revalorización de sus escritos articulísticos y ensayísticos. Ello ha tenido lugar, creemos, por tres razones: a) Por el caudal de interés general detectado hacia la globalidad de su obra partiendo de su previa notoriedad como novelista; b) Por las posibilidades de autoconocimiento autoral en aras de la hibridación textual, pragmática y poética que su concepción literaria le empujaba a esperar de los propios escritos de peso reflexivo y metaliterario; y c) Por la conciencia de tregua que sus ensayos fueron brindándole progresivamente respecto a las exigencias de investigación estilística y desafío imaginativo que el autor mismo se fue imponiendo desde el año 2000 en torno a su producción novelística.

Reiteramos que aunque Vila-Matas ha frecuentado tanto la columna como el artículo¹¹⁹, nuestro foco de atención serán sus textos en sí, publicados normalmente en prensa periódica, de diversa extensión y con un claro contenido crítico-ensayístico en torno a la escenografía de la historia y el presente literarios. Y ello acaecido en razón no

¹¹⁸ Estos dos artículos son “Arriesgarse al límite”, artículo en el que Clara Sánchez juega a pensar en Thomas Mann como su tío y en Truman Capote como su primo pequeño a través de un texto que homenajea la novela-reportaje *A sangre fría*, y “Casualidades”, texto de Manuel Longares que nos traslada a un encuentro entre Proust y Benavente en la casa parisina del primero bajo un tono de historicismo ficcionalizado.

¹¹⁹ Sobre la genealogía y tipología del articulismo, ya sea bajo un tratamiento de orden estético, científico o informativo, pueden consultarse, además de diversos estudios de León Gross, Seoane o López Pan, los notables trabajos generales a cargo de Acosta (1977) o de nuevo de Seoane (2005), a pesar de lo cual habría probablemente todavía en nuestros días una tarea pendiente de ser llevada a cabo en lo referente a la profusa historia del articulismo español desde sus orígenes hasta la actualidad.

solo de la lógica interna de la escritura articulística vila-matiana en tanto que desentendimiento, de plano, de todo corsé genérico sino también en función de las características y límites formales entre la columna¹²⁰ y el artículo. Vila-Matas se ha referido en ocasiones a sus artículos como “crónicas”, consideradas estas de forma general por la crítica como subgénero mestizo entre la información y la interpretación, si bien, en su caso, la interpretación suele ser más considerable que la información (cuanto más se despliega en general un autor en una personalidad textual, mayor libertad y envergadura subjetiva adquiere la realidad de la que se parte o informa). Esta distinción es la que lleva al columnista o articulista a desembarazarse del fardo de la identidad, aun sabiendo que muchos lectores no van a tener en cuenta distinción alguna al respecto.

En Vila-Matas los textos propios que forman parte de un periódico bajo formato de columna de opinión, artículo personal o breve ensayo literario suelen estar insuflados, casi “educados”, por un sobreseimiento de la realidad no solo por mor de un comprensible deseo de desacralizar lo real sino porque la opinión, que siempre ha formado parte del concepto moderno de la información periodística, puede ser más clara, más fenotípica incluso, si pone un simbólico estribo a recaudo de lo ficticio. Si los mejores periodistas son los que mejor escriben y los mejores escritores son los que pueden hacer un periodismo más elocuente, la textura inventiva acaba imponiéndose como una innegable potenciadora de la realidad, tal y como, pongamos por caso, mostró Capote en sus entrevistas¹²¹.

En este sentido cabe considerar igualmente los casos en los que hay cierto “proceso de mentirización” en curso cuando una realidad que es perfectamente periodística acaba emboscada en una ficción sin dejar de mostrar su génesis de verismo

¹²⁰ Sí podemos recordar que en lo referente a la columna, en lo que respecta al camino realizado desde la información hasta la interpretación que se toca en ocasiones con la invención, surge en su modalidad más netamente periodística –según mantiene Fernando López Pan siguiendo los estudios de F. Bond (1965) y W. G. Ward (1969)– en diversas regiones de Estados Unidos durante el último cuarto del siglo XIX, lo que se formaliza específicamente “cuando se pasa del yo del director propietario al nosotros del grupo editorial” (López Pan, en Gros, 2008: 58), acogiendo de buen grado dicho cambio el público lector a pesar de que originariamente los columnistas solo firmaran con sus iniciales, añadiendo el citado autor algo que solemos olvidar en tanto que lectores: “En una columna nos encontraremos con un autor implícito, el yo que parece en el texto, que no se debe confundir con el autor de carne y hueso: ese yo textual podría ser una máscara que oculta a la persona, una careta (Grohmann, 2006). Los columnistas son bien conscientes de esta distinción entre el personaje textual y el real [...]” (*ibid.*, 62).

¹²¹ Es bien conocida, v. gr., “The Duke in his Domain” (*The New Yorker*, 09/11/1957) –a la que Vila-Matas se ha referido en su artículo “Ripley en el recuerdo” (*El País*, 12/02/2000)– a propósito de la entrevista que Capote realizó a Marlon Brando en 1956 en el Hotel Miyako de Kioto cuando el actor norteamericano se encontraba realizando el rodaje de *Sayonara* (Joshua Logan, 1957) a partir de la novela homónima de James Michener.

histórico, tal y como se aprecia en *Relato de un naufrago* (1970) de García Márquez, *Estrella distante* (1996) de Bolaño o *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas¹²². En otros casos, y a partir de la práctica de recoger en libro artículos previamente publicados en prensa, encontramos obras cuya simiente de articulismo ha borboteado en los periódicos con asomos de ambigüedad entre realidad y ficción: serían los casos de trayectorias articulísticas como las de Manuel Vicent, con sus retratos de iconos culturales y retratos socio-políticos a través de *Daguerrotipos* (1984), *Póquer de ases* (2009) o *Mitologías* (2012), Juan José Millás con sus *Articuentos* (2001), Manuel Rivas con *El periodismo es un cuento* (1997) y *A cuerpo abierto* (2008) o Juan Manuel de Prada con *Desgarrados y excéntricos* (2010), entre otros.

Por otra parte tendríamos también los casos en los que el artículo ha incubado una obra posterior, en una misma línea ensayística u otra novelística, en la versión aumentada de aquel texto breve¹²³. Igualmente se da el caso en el que un mismo artículo literario en prensa conoce versiones y refundiciones que corrigen, actualizan o tejen con el tiempo un motivo recurrente en su autor, dispersándose en distintos lugares y formatos genéricos de modo heterogéneo, lo que en Vila-Matas resulta una práctica de uso habitual. Un caso paradigmático al respecto lo analiza Fernando Valls en su estudio “¿Ha llegado Mondrian a la literatura? Los Aliocha Coll de Javier Marías”, recogido en *La realidad inventada* (2003), al encontrar los artículos de Javier Marías “La muerte de Aliocha Coll” (*El País*, 01/12/1990) y “Nueve años” (*El Semanal*, 09/01/2000) reformulados en los relatos del autor “Todo mal vuelve” (*Cuentos europeos*, 1994)¹²⁴,

¹²² Recordemos aquí el enfrentamiento textual al que ya hicimos alusión entre Cercas y Espada, analizado con acierto por José Manuel Ruiz Martínez como sigue: “[...] dicha polémica opone la posibilidad de una narración que, aun con la presencia de hechos reales o históricos, contenga elementos ficticios (¿falsos?) para construir de ese modo un relato que conseguiría transmitir una verdad general, de tipo moral (una suerte de ‘moraleja’ o compendio extraído de los hechos), frente a una narración que, tratando de atenerse a los hechos, transmitiría una verdad concreta, factual, documentada, que, por eso mismo puede resultar imprecisa, confusa e, incluso, paradójicamente con menos apariencia de verdad, que el relato con elementos ficticios, pero más apegada a la realidad. Parece reproducirse aquí la dicotomía aristotélica entre la Poesía y la Historia [...]” (cfr., Ruiz Martínez, 2013: 137-153).

¹²³ Los ejemplos aquí podrían ser numerosos. Citemos como botones de muestra “La civilización del espectáculo” (*Letras Libres*, febrero 2009) para el posterior y homónimo ensayo *La civilización del espectáculo* (2012) de Vargas Llosa, “Un secreto esencial” (*El País*, 11/03/1999) para *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, “La negra espalda de lo no venido” (*El País*, 29/12/1996) para *Negra espalda del tiempo* (1998) de Javier Marías o “El museo de las máquinas solteras” (*La Vanguardia*, 28/09/1982) para *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) del propio Vila-Matas.

¹²⁴ Esta recopilación de relatos de diversos autores europeos publicada en el sello Alfaguara está integrada por Javier Marías (España), Kjell Askildsen (Noruega), Henning Boëtius (Alemania), Paola Capriolo (Italia), Atte Jongstra (Holanda), Nuno Júdice (Portugal), Menis Koumandareas (Grecia), Brian Leyden (Irlanda), Ib Michael (Dinamarca), Michèle Roberts (Gran Bretaña), Annie Saumont (Francia) y Ana Valdés (Suecia). Vila-Matas se hace eco de esta obra en su artículo “Europa no es solo un cuento” (*La Vanguardia*, 14/10/1994).

“El médico nocturno” (*Cuando fui mortal*, 1996) y los capítulos trece y quince de su novela *Negra espalda del tiempo* (1998), a lo que podemos añadir la nueva aportación de Marías sobre el recuerdo del amigo muerto con el artículo “Todavía parte de este mundo” (*El País*, 31/01/2010)¹²⁵.

En la línea de la opinión que también acaba de manifestar más arriba Emilia Ruiz Martínez, Fernando Valls asiente y acompaña a Marías en su percepción, expresada en su artículo “Imaginar para creer” (*El País*, 03/10/1998), acerca de que en ningún otro territorio, como en el de la ficción, precisamente, descansa ni se hace a sí misma mejor la realidad: “Los personajes que ‘vienen demasiado directamente de la realidad sin pernoctar en la imaginación’ suelen ser ‘planos, poco creíbles y aún menos perspicaces’ [...]. Para Marías, pasar las personas a la ficción es quizá la manera suprema de mostrarles aprecio y cariño, ya que ‘en la ficción se descansa’” (*ibid.*, 144). Así, concluye Valls, citando a Marías que “[...] para contar... lo que nos ocurre, nunca basta con haberlo vivido, ni siquiera con saber observarlo, ni saber explicarlo, ni quisiera con entenderlo, sino que además hay que imaginarlo...; una vez imaginado lo real y vivido, lo mirado y oído, lo descartado y conocido, lo omitido y perdido, quizá sea solo entonces cuando pueda uno empezar a contárselo, y a creérselo” (*ibidem*).

Por su parte, Alexis Grohmann ha recordado cómo Maarten Steenmeijer –que por cierto recoge el artículo de Valls que acabamos de glosar en su obra como editor *El pensamiento literario de Javier Marías* (2001)– ha mostrado el caso de García Márquez para ilustrar que la “columna se puede convertir (se convierte en muchos casos) en un texto con otro género, en cuento, artículo de opinión, ensayo, crónica, fragmento de novela, por ejemplo, precisamente porque su parafernalia paratextual de columna se

¹²⁵ “El paso que ha dado el autor del artículo al cuento, y entre el primer y el segundo relato, es el propio de quien recorre un camino que transcurre entre la realidad y la ficción, entre la realidad y el tratamiento ficticio de lo autobiográfico, entre la voz real y la imaginaria. Si en el primer texto, autor y narrador pueden superponerse casi exactamente, en los otros dos, la innominada voz que narra ya no es, del todo, la del autor. Como tampoco coinciden exactamente con Aliocha Coll el personaje del doctor Noguera, y ni siquiera el de Xavier Comella [en los relatos ‘El médico nocturno’ y ‘Todo mal vuelve’, respectivamente], por muchos rasgos que comparta este con el escritor fallecido. Al tratarlos ficticiamente, el autor los inventa, con lo que los distingue, y matiza y completa el modelo original. El Aliocha Coll real es también el origen de varios personajes de Marías, y entre ellos aquel también llamado Aliocha Coll que empieza a perfilarse en el artículo. Javier Marías va construyendo sus personajes –son uno y varios– texto a texto. Así, va dejando de ser persona para convertirse en ficción, al detenerse el autor –desde el primer momento, en el artículo– no ya en su obra creativa (narrador, ensayista, traductor, poeta...), sino en lo que hay en la vida de singular y en lo que tiene de personaje distinto. Y no olvidemos que el mismo Aliocha Coll asume, en un cierto grado, su condición de personaje desde el momento en que utiliza como nombre literario el de Aliocha, uno de los seres de la obra de Dostoievski [de *Los hermanos Karamazov*, 1880] que su madre leía durante el embarazo. De este modo, antes de nacer, el que luego sería Xavier Coll fue también Aliocha.” (Valls, 2003: 139-140).

cambia por un exergo distinto [...]”¹²⁶. Otro caso, continúa Grohmann, lo constituiría el señalado de nuevo por Valls al ocuparse también de Marías a propósito del cuento de este “El viaje de Isaac”, en el que leemos la historia de una maldición familiar que percibimos como clara ficción en la colección de cuentos donde el texto se integra, siendo así que cuando se publica posteriormente el mismo texto bajo formato de columna y con el título “Una maldición” no solo se toma su contenido como verdad, y así lo percibimos en tanto que lectores, sino que incluso dicho texto se acaba incluyendo en *Negra espalda del tiempo* con la continuidad de verismo que nos produce por mucho que en esta “falsa novela” pueda notarse mayor clima de indeterminación verista que en la citada columna. En palabras de Marías, “es una muestra de cómo las mismas páginas pueden no ser las mismas” (*ibidem*). Igualmente se ha ocupado Valls críticamente de Millás, otro autor que desarrolla desde sus artículos publicados en prensa la puesta en práctica de discursos movedidos en torno a la noción tradicional de realidad, afirmando Millás que siempre “las cosas irreales han determinado nuestras vidas mucho más que las reales” (Millás, 2011: 102), en una idea deudora de Baudelaire, Poe, Borges, Cortázar y tantos otros. Valls sitúa el nuevo rumbo narrativo de Millás desde sus artículos escritos en *El País* en 1990, textos en los que el autor acomete un alto grado de experimentación estilística, con procedimientos retóricos propios de la ficción. Ello ha dotado a la escritura de Millás de una rica confabulación entre artículo, relato, novela y periodismo, en especial esos “articuentos” que conectan en opinión de Valls los sucesos del día con las ideas de todo tiempo y lugar.

Otra circunstancia que puede aparecer en torno a los artículos literarios en prensa tiene que ver con el tema o motivo explotado por distintos autores. Un ejemplo de ello podría ser la mística de carácter histórico-literaria que rodea al Grand Hotel Et Des Palmes, existente aún hoy en Palermo, y del cual Vila-Matas se ha ocupado¹²⁷ en

¹²⁶ Grohmann, “La escritura impertinente”, en *Ínsula*, 703-704, 2005: 4.

¹²⁷ En especial, en relación con el suicidio de Roussel, acaecido durante la noche del jueves 13 al viernes 14 de julio de 1933 en la habitación 224 (hoy 225) del entonces llamado Grande Albergo delle Palme (Via Roma, 398, Palermo). Bertol Brecht dijo que *habitar un hotel significa concebir la vida como una novela* y casi dos meses –había salido de París el primero de junio de aquel año 1933 acompañado de su compañera Charlotte Dufrène y del chófer que les condujo a ambos hasta Palermo– estuvo viviendo Roussel en este hotel-novela sobre el que ha escrito Julio Reija: “[...] desde la estancia de Wagner hasta la ocupación americana y las vicisitudes del gobierno regional, en especial durante el periodo ‘milazziano’, debería escribirse [la historia de este hotel] como un capítulo de esplendor y miseria de Sicilia desde los Saboya hasta la República.” (Reija, en Sciascia, 2010: 12). Junto a los suicidios de Pavese, Salgari, Primo Levi, Giovanni Camerana y Michelstaedter, el de Roussel –el cual Sciascia, que tuvo que sufrir en su juventud el suicidio de su hermano Giuseppe, analizó en *Actas relativas a la muerte de Raymond Roussel* (1971)– ha quedado como una de las muertes por mano propia más legendarias acaecidas a un escritor moderno sobre suelo italiano.

sus artículos “Raymond Roussel: la muerte como última ficción” (*La Vanguardia*, 15/02/1983), “Lujo africano” (*Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995) y “Una versión no oficial” (*El País*, 23/11/2010)¹²⁸. Entre otros, también el periodista político y cultural de *The New York Times* Daniel J. Wakin se ha ocupado de este hotel en su artículo “A Very Sicilian Mystery: Baron, 89, Lives Secluded In Hotel” (*The Seattle Times*, 14/01/1996), como igualmente lo han hecho, de vuelta a España, desde César Antonio Molina en su dietario *Lugares donde se calma el dolor* (2009: 97-100) hasta Manuel Vicent en sus artículos “Laberinto para un conde siciliano” (*El País*, 15/06/1985) y “Una sentencia de la mafia” (*El País*, 09/08/2009)¹²⁹.

Todos estos escritores recrean en sus textos distintas leyendas en torno al hotel palermitano con el fin de entregar una crónica fijada entre la ficción y la realidad, disuadida por lo que Cercas ha denominado la traición de la realidad¹³⁰. Dicho de otro modo, la distancia ficcional de la que necesitamos proveernos para aprehender los fenómenos históricos y culturales ejerce de aparente segmento de discontinuidad en lo que no es sino una revisión profundizada de la cuestión. Pareciera que perdemos así inmediatez y escrupulosidad informadora, que desprestigiamos la prolija constatación de hechos, medios, elementos, gestos, anécdotas y actitudes del momento y del lugar cuando en cambio se sabe que el alejamiento físico y factual de una realidad dada puede ser el modo más efectivo de instrumentalizar un verdadero acceso intelectual en el objeto que se pretende conocer, un alejamiento en el que desde luego puede mediar el recorte inventivo con la finalidad de recrear dicha realidad en sus recónditas dimensiones internas, las cuales es probable que no siempre aparecieran adoptando una visión exclusivamente científica.

La intención que actúa sobre el artículo vila-matiano interviene así de análogo modo en la distancia recreadora que sobrevuela desde la primera realidad tomada, en

¹²⁸ Posteriormente Vila-Matas escribirá nuevos artículos sobre la casi omnipresencia de Roussel en el conjunto de su obra a propósito de diversos artículos –algunos de los cuales fueron escritos al calor de distintas exposiciones dedicadas entonces al escritor parisino, tales como *Locus Solus, Impresiones de Raymond Roussel* (25/10/2011-27/02/2012), presentada tanto en el Museo Reina Sofía de Madrid (2011) como en el Museo Serralves de Oporto (2012) o *Nouvelles impressions de Raymond Roussel* expuesta en el Palais de Tokyo de París (27/02/2013-27/05/2013)– como “Esperando a Roussel” (*El País*, 20/09/2011), “La explosión Raymond Roussel” (*El País*, 24/10/2011) y “Leyendo a Bellow y leyendo a Roussel” (*L’Indice dei libri del mese*, 17/01/2012).

¹²⁹ A propósito, por cierto, de la historia de un hombre confinado en un hotel por asuntos mafiosos parte el argumento del film italiano *Le conseguenze dell’amore* (Paolo Sorrentino, 2004).

¹³⁰ Mantiene Cercas, en efecto, que resulta “imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla. Ése es el motivo por el que no cabe imaginar una buena pieza periodística que no sea al mismo tiempo una buena pieza literaria [...] toda buena crónica aspira a participar de una triple condición: la del poema, la del ensayo y la del relato.” (Cercas, 2000: 16)

tanto que referencia, hasta el acervo ficticio responsable de la potenciación de lo real, como decíamos. A lo que Vila-Matas suma un compromiso por vertebrar una posición de esencial crítica literaria, con lo cual la realidad se acerca a su meollo intelectual a través de un fenómeno de reconstitución crítico-inventiva. Bajo estas premisas emerge en la prensa un tipo de artículo literario específico en tanto que molde propicio para la circulación de una *des-realización de la realidad*. En el texto “El antipoder del columnista literario” Millás ha concretado dicha noción de lo literario en la prensa llevándola al orden moral que quizá se esconda tras el conjunto de nuestras preferencias de lectura a lo largo de un periódico e, incluso, al calor y la comprensión que en aquellas necesitamos encontrar en tanto que lectores de una realidad que, como tal, suele superarnos:

En general, vivimos con la ilusión de que comprendemos el mundo, pero el mundo, en lo que concierne a su representación escrita, ha crecido mucho más que nuestra capacidad de elaboración. Estamos sometidos desde la mañana a la noche a un bombardeo informativo cuyos contenidos no podemos elaborar. [...] El caso es que llega un punto en que la materia informativa pierde toda su capacidad simbólica para explicarnos la realidad y entonces nos refugiamos en otros ámbitos donde lo que leemos colabora de forma más o menos imperfecta a construirnos una imagen del mundo [...] Recorremos las habitaciones del periódico, como las de nuestra casa, de acuerdo con unas preferencias seguramente inconscientes, pero que acaban imponiendo un orden que, en última instancia, quizá se trate de un orden moral. Y cuando la casa es muy grande o muy fría, seleccionamos de ella algunos espacios que acotamos para el calor y la seguridad, pero también para la comprensión.” (Millás, en Ruiz de la Peña [ed.], 1995: 190).

Incurrir en la ficción que, además de no dejar de ser simbólicamente crítica en su proceso de realización, tiene lugar a través de la prensa manteniendo pie en la apariencia periodística nos lleva a ocuparnos de otra categoría de la falsa verdad periodística que Vila-Matas frecuentó de una manera crucial: las entrevistas inventadas, las cuales habían comenzado en su caso durante el año 1968. Aunque volveremos con mayor detalle más adelante a este momento fundamental de la trayectoria de Vila-Matas, valga adelantar que la primera de estas carismáticas entrevistas fue “Marlon Brando: ‘Sé que puedo terminar asesinado como los Kennedy o Luther King’” (*Fotogramas*, 05/07/1968)¹³¹, la cual apareció entonces firmada por Mary Holmes. Durante toda aquella época y en distintos medios de prensa, de hecho, Vila-Matas reiteraría tal proceso de escritura. En el tercer número de la revista de cultura *Factor*

¹³¹ Veremos en su momento que la falsedad de esta entrevista se desvelará en un segundo texto de Vila-Matas sobre Brando en la revista madrileña *Dezine* en 1980, el cual será recogido más tarde en *El viajero más lento* (1992).

Crítico Roberto Bartual hace una entrevista a Vila-Matas en el Café Barbieri del madrileño barrio de Lavapiés sobre las mentiras del escritor, habiendo en la misma mucho de invención y juego en las propias respuestas de Vila-Matas. Se habla así, entre otros temas, en torno a un presunto pasado suyo como espía de la Stasi. Sin embargo, en sus respuestas sobre sus comienzos literarios y ciclo de entrevistas inventadas Vila-Matas se ciñe a la verdad:

- *Factor Crítico*: ¿Podría hablarnos de sus inicios literarios?
- Vila-Matas: Empecé como casi todo el mundo, mintiendo. El primer texto que publiqué fue una especie de broma: una entrevista a Marlon Brando. Pero en realidad, yo nunca le entrevisté. [...] Recibí una llamada del editor. Necesitaban a alguien para traducir una entrevista que le habían comprado a la revista *Variety*. Necesitaba trabajar y en mi currículum había puesto que tenía un nivel de inglés medio. Lo que viene siendo ser incapaz de hablar o entender ni una sola palabra. Así que tuve que inventarme la entrevista.
- *Factor Crítico*: ¿Y qué contaba en ella?
- Vila-Matas: Que Brando había decidido dejar el cine para luchar por un mundo mejor. Que de ahí en adelante se dedicaría a dar conferencias por todo el mundo denunciando la estupidez de los hombres. Y que se creía objetivo de un complot para acabar con su vida. Al parecer andaban detrás de él los mismos que habían liquidado a Martin Luther King y John Fitzgerald Kennedy. Nadie se dio cuenta de que lo que decía no tenía nada que ver con la entrevista original en inglés, así que seguí colándoles otras de mis «traducciones». Si el editor sospechó algo, nunca dijo nada. Supongo que en el fondo le divertía. [...] Hoy en día todo el mundo es quien dice ser y escribe lo que dice escribir. ¿Hay acaso peor forma de degeneración literaria que ésta? [...] La verdad es la madre del aburrimiento.” (Vila-Matas, en Bartual, *Factor Crítico*, septiembre 2012).

Es probable que el ardid empleado por Vila-Matas en *Fotogramas* para sortear su desconocimiento de la lengua inglesa sería menos complicado de desenmascarar hoy pero lo que nos importa es que dicha mentira periodística venía a homenajear inconscientemente toda una tradición literaria consistente en engañar *de verdad* al lector. Respondiendo en cada caso a estilos y circunstancias muy diferentes, otras entrevistas inventadas podrían ser las orquestadas por el escritor cercano al fascismo Giovanni Papini –a través de su obra *Gog* (1931) y de la continuación de esta con *Libro negro* (1951)–, las que Ángeles Mastretta realizó en sus inicios periodísticos o las de autores como Nahuel Maciel y Tommaso Debenedetti. En el primer caso, el periodista argentino Nahuel Maciel, escritor de nombre inventado que actualmente colabora con el diario *El argentino*, con sede en la ciudad de Gualguaychú dentro de la provincia de Entre Ríos, inventó a principios de los últimos años noventa una serie de entrevistas a

brillantes personalidades de la cultura latinoamericana e internacional¹³². Respecto al segundo caso, la escritora y periodista de *The New Yorker* Judith Thurman se hizo eco en 2010 del engaño perpetrado por el presunto profesor de literatura y periodista *freelance* italiano Tommaso Debenedetti acerca de las varias docenas de entrevistas falsas que este publicó desde 2006 hasta marzo de 2010 –la mayoría de ellas en el diario *Il Piccolo de Trieste*– a relevantes personalidades de la cultura mundial¹³³.

En un sentido distinto, en el que no cupo pretensión alguna de engañar, encontramos también la modalidad extemporánea y recreativa de la entrevista inventada. En España, por ejemplo, ello se aprecia, entre otros, en los periodistas José Luis Alvite y Víctor Márquez Reviriego, que llegó a publicarlas bajo el título *Auténticas entrevistas falsas* (2012). Las entrevistas inventadas se tocan con otra variante de la realidad subvertida cuando entra en acción la historia del plagio periodístico, el cual despliega una ambivalente maquinaria mediática en torno a la esfera de la verdad, modulada entre los límites de la permisibilidad ética, la incierta conceptualización de la objetividad y la escenificación del lucimiento y la osadía imaginativos.

Desde las rigurosas clasificaciones de la mentira establecidas por San Agustín y Santo Tomás, no pocos pensadores y desde los más diversos ámbitos se han aplicado a la categorización de la mentira. Burgueño recuerda en *La invención en el periodismo informativo* (2008) la tipificación de la mentira en diez grupos que dentro del contexto informativo acometió Desantes (1976: 114-123). Muchas de estas tipologías de la falsedad han sido incluso específicamente acuñadas a través de la historia del

¹³² Se trató de una serie de largas entrevistas plagiadas o inventadas que Maciel dijo haber realizado a personalidades como Carl Sagan, Umberto Eco, Mario Vargas Llosa y Juan Carlos Onetti, entre otros, siendo estas publicadas entre 1991 y 1992 en el suplemento cultural del diario bonaerense *El Cronista Comercial*. Con todo, lo más sonado de su carrera fue quizá la publicación del libro *Elogio de la utopía* (1992), el cual presentó con aplomo y naturalidad en la Feria del Libro de Buenos Aires ante cientos de personas, consistiendo el libro en una recopilación de conversaciones inventadas con García Márquez, además de contar con un prólogo de Eduardo Galeano, igualmente falso, y con un prefacio a cada capítulo, plagiado escrupulosamente de un libro del sacerdote argentino benedictino Mamerto Menapace, popular figura folclórica conocida por sus libros moralizantes de cuentos y poemas (cfr., Eliezer Budasoff, “El hombre que se convirtió en espejo”, *Gatopardo*, marzo 2012).

¹³³ El fraude de Debenedetti, autor proveniente de una familia judía de noble tradición literaria de la ciudad de Roma, fue descubierto en realidad dos meses antes, cuando Paola Zanuttini, periodista del diario *La Repubblica*, entrevistó a Philip Roth para *Il Venerdì* (26/02/2010) a propósito de la publicación en Italia de su novela *The Humbling* (2009). En el curso de la entrevista Zanuttini sacó a relucir unas supuestas declaraciones críticas de Roth respecto a Barack Obama, efectuadas presuntamente al diario conservador *Liberio* en una entrevista firmada, en efecto, por Tommaso Debenedetti, las cuales Roth se apresuró a desmentir categóricamente (cfr., Thurman, “Counterfeit Roth”, *The New Yorker*, 05/04/2010). Las entrevistas falsas de Debenedetti incluyeron a autores como Philip Roth, Gore Vidal, Toni Morrison, E. L. Doctorow, Günter Grass, José Saramago, John Grisham, Paul Auster, Nadine Gordimer, A. B. Yehoshua, Scott Turow, V. S. Naipaul, José Saramago, Wilbur Smith, Meir Sgalev, Amos Oz, Elie Wiesel, Shirin Ebadi, el Dalái Lama, Lech Wałęsa, M. Gorbachov, N. Chomsky, Joseph Ratzinger, entre otros, además de los premios Nobel de Literatura J. M. Coetzee, J-M. Le Clézio o Herta Müller.

periodismo; así, por ejemplo, existiría la mentira audaz –que Folliet atribuye a Hitler, según Desantes–, que tendría lugar cuando la falsedad se encuentra cubierta por su propia enormidad, cuando se piensa que nadie osaría mentir hasta tal punto ni de tal modo, o la mentira como “globo exploratorio para ver qué reacción despierta en la opinión pública o para fomentar una consecuencia prevista y deseada” (Burgueño, 2008: 19). Convendría aceptar, llegados a este punto, los distintos caminos que puede recorrer una falta de verdad según sean sus necesidades comunicativas e intenciones explícitamente desveladas o no. Esto es, la invención es una mentira camarera de cierta sinceridad irresponsable que no tiene por qué ligarse necesariamente a una oposición de la verdad ya que

[...] Si fuera así, no podríamos aceptar la literatura, ni el arte ni nuestros recuerdos. La mentira es un acto volitivo del ser humano para inventar (imaginar, crear, innovar, sentir) o para falsear, dos cuestiones muy diferentes. Falsear es ocultar, tergiversar, adulterar, corromper o deformar algo existente, que corresponde a lo real y, por tanto, se identifica con lo verdadero. Sería conveniente entonces rechazar el binomio verdad/mentira (de origen puramente moralista) y fijarse en los dos sentidos posibles en los que se acomoda el concepto verdad: a) para referirse a una proposición; b) para referirse a una realidad. En el primer caso, se dice de una proposición que es verdadera a diferencia de “falsa”. En el segundo caso, se dice de una realidad que es verdadera a diferencia de “aparente”, “ilusoria”, “inexistente”, etc. Es decir, ante todo, el binomio verdad/falsedad recoge en su esencia toda teoría de la interpretación humana o hermenéutica, que es fundamental en los planteamientos teóricos de la ciencia de la comunicación y de cada una de sus partes. Entre ellas, el periodismo (Casals Carro, en Burgueño, 2008: 15-16).

Burgueño continúa las palabras de Casals Carro invocando a San Agustín: “[...] la intención de engañar determinará, por encima incluso de la adecuación de lo expresado con la realidad, que exista o no mentira, y por tanto también invención” (*ibid.*, 16), añadiendo que cuando no hay intención puede uno internarse en el error, la equivocación, la falta de preparación, etc., pero no en la invención, siendo dicho elemento intencional clave para Derrida, para el cual la mentira se produce al “querer engañar al otro, y a veces aun diciendo la verdad. Se puede decir lo falso sin mentir, pero también se puede decir la verdad con la intención de engañar, en [el hecho de] decir mintiendo. Pero no se miente si se cree en lo que se dice, aun cuando sea falso” (*ibidem*).

Por último Burgueño añade, a través de Enrique de Aguinaga, que el periodismo desde su naturaleza selectiva y valorativa de la realidad a la vez que asentada “imperialmente en la subjetividad de cada medio de comunicación social” (*ibidem*) encuentra probablemente una dificultad de carácter intrínseco en proveerse de capacidad

o disposición de buscar la verdad y por ello, precisamente, busca más la noticia que la verdad, las cuales pueden ser disímiles en grado sumo. Cuando al periodismo le interesa más la noticia que la verdad, cuando opta por otro tipo de realidad que no traicione necesariamente a esta última, está proveyéndose de los argumentos que llevan a la literatura vertida en la prensa a desposeerse de la realidad científica en beneficio de la verdad inventada.

Ello ocurre cuando el periodismo y la literatura encauzan un trecho común al modo en el que lo hacen escritores como Twain, Whitman, García Márquez o la ya citada caravana del *New Journalism* norteamericano¹³⁴, siendo así que como se cuartejan los límites del periodismo convencional para dar con la libertad de contar las cosas sin abandonar el mundo del hecho, escribiendo no-ficción con datos precisos y exactos sin desprestigiar la utilización de técnicas asociadas a los recursos ficcionales propios de la narrativa. Los desvíos de lo real son naturales al ser humano desde sus primeros brotes de socialización. Oscar Wilde mantuvo que no es difícil que podamos imaginar al cazador prehistórico, en el origen de la invención del relato informativo, fabulando detalles ante sus compañeros de caverna sobre sus exageradas proezas de caza. Antes del tan renombrado *New Journalism*, por ejemplo, pocos podían imaginar que la noche del 30 de octubre de 1938 un veinteañero llamado Orson Welles iba a sembrar un pánico generalizado en su país llevando a cabo una verista retransmisión radiofónica de la novela de H. G. Wells *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, 1898)¹³⁵. En el largo proceso que describe la expresión humana pertrechada de engaño e impostura la figura de Orson Welles ha quedado para la historia de la comunicación y el cine ampliamente ligada al universo del fraude, lo cual el autor de Wisconsin se encargó de confirmar con una película documental que fue muy importante en su momento para Vila-Matas: *F. for Fake* (1973), donde no solo se recoge la historia radiofónica del

¹³⁴ Burgueño recuerda a Hemingway como paradigma del reportero mentiroso afirmando por escrito que los republicanos ganarían la guerra civil española cuando la realidad de la contienda hacía pensar más bien lo contrario en pleno desmoronamiento de la República (Burgueño, 2008: 71).

¹³⁵ Ello ocurría mientras EE. UU. se encontraba inmerso en plenas fiestas de Halloween y la CBS Radio abría su serial dramatizado *The Mercury Theatre on the Air* con el Concierto para piano y orquesta n.º 1 de Tchaikovsky desde el piso 20 de Columbia Broadcasting, en el número 485 de la neoyorquina Madison Avenue. Como el propio Orson Welles confesara, la idea de su emisión de radio provino de “Broadcasting from the Barricades” (BBC Radio), popular programa de radio retransmitido en enero de 1926 por el teólogo y literato inglés Ronald Knox y cuyo guion se recogió más tarde en *Essays in Satire* (1928). Mayor contenido trágico revistieron aún los sucesos originados en Radio Quito el 12 de febrero de 1949 en torno a una nueva adaptación de *La guerra de los mundos* de Wells, incluyendo cinco personas fallecidas. Entre los posibles orígenes de dichas bromas serias radiofónicas habría que recurrir probablemente a *The March of Time*, conocido programa de radio estadounidense creado por Fred Smith y retransmitido por la voz de Westbrook Van Voorhis entre los años 1931-1945, representando la primera emisión radiofónica de actualidades dramatizadas.

propio Welles con la novela de Wells sino que se lleva a cabo un recorrido por el mundo del fraude y de las falsificaciones a partir de la figura de Elmyr de Hory y de biógrafo Clifford Irving, responsable a su vez de la fraudulenta biografía de Howard Hughes (*cfr.*, Burgueño, *op. cit.*, 98-101).

Como se postula en *Impostura* (1984) o en las colaboraciones en *Fotogramas*, la falsificación, el fraude y los juegos especulares de la identidad serán un tema que interesará centralmente a Vila-Matas tanto por dentro como por fuera de la literatura, en las tramas en sí mismas y en lo que se supone como verdad fuera de las mismas, en el ámbito del articulismo propiamente dicho y en la vida pública del autor. Si nos fijamos en los artículos de Vila-Matas en los que se aborda explícitamente el asunto de la falsificación y la impostura veremos que para él casi todo es admisible en este terreno, excepción hecha de determinado tipo de falsedad, como la que podría representar la descubierta por el historiador Benito Bermejo y protagonizada por el sindicalista catalán Enric Marco Batlle a través de la falsificación de la biografía de este último como presunto superviviente de los campos de concentración nazis (*cfr.*, Vila-Matas, “El sudario catalán”, *El País*, 19/06/2005)¹³⁶. Además de la tradición de novelas de espionaje con Graham Greene, John Le Carré o Ian Fleming y del interés que alrededor del fraude, la impostura y las identidades desdobladas contraen las trayectorias literarias de autores, entre otros, como Patricia Highsmith, John Banville o Paul Auster, cabe citar el tipo de obras que, como *L’adversaire* (2000) de Carrère –sobre el famoso caso del mistificador y posterior magnicida Jean-Claude Romand– se introducen literariamente en la mente de un personaje que proviene de una historia real, a través de un experimento que final y forzosamente suplanta, a la vez que reproduce, la realidad¹³⁷.

Cabe por último que nos refiramos siquiera brevemente al plagio, que como se sabe es un término moderno, una realidad cultural que no aparece hasta el siglo XVIII. Veremos en efecto más adelante que Vila-Matas se sirve de la noción de plagio para instrumentalizar un requisitorio creativo, es lo que llamamos un “plagio inventivo”. Sin

¹³⁶ Sobre la figura de dicho sindicalista ha construido Javier Cercas su obra *El impostor* (2014), sobre la que han escrito entre otros, Jordi Gracia (“Personajes en rebeldía”, *El País*, 09/12/2014) o Vargas Llosa (“La era de los impostores”, *El País*, 14/12/2014). Aunque desde una percepción distinta en términos éticos y morales la otra figura catalana del engaño relacionada con la Segunda Guerra Mundial fue la del agente doble Joan Pujol García, “Garbo” para los británicos y “Arabel” para los alemanes.

¹³⁷ En el caso de Carrère se hace inevitable recordar la que probablemente es hasta el momento su obra más ambiciosa y lograda, *Limonov* (2011), la biografía novelada del escritor y político ruso Эдуард Вениаминович Савёнок –en español, Édouard Veniamínovich Savenko– alias “Limonov”, un personaje ducho en la impostura cada vez que ha necesitado servirse de la misma.

embargo, dentro de las objeciones que el periodismo sitúa sobre el estatuto de la verdad no podemos obviar el tipo de contenidos que se entregan al lector como propios o personales habiendo sido sin embargo directamente copiados. Es decir, de esto último precisamente se desmarca Vila-Matas, que copia deformada e irónicamente para *recrear* determinados grados interpuestos de la tradición o, en todo caso, retrotraer la noción de lo que entendemos hoy por plagio a sus preámbulos históricos. Desde la invención de la imprenta de tipos móviles hacia 1440 no solo el concepto de autoría era considerado con frecuencia una empresa colectiva –la mayor parte de las obras de la Inglaterra isabelina o las novelas del preciosismo francés del siglo XVII fueron escritas a dos, tres o cuatro manos– sino que la propiedad de las obras pertenecía al librero y al editor pero nunca al autor, de modo que cada escritor era libre de reescribir a su antojo obras previamente publicadas¹³⁸. La práctica de copiarse entre periódicos en el siglo XIX y principios del siglo XX no solo podía ser entonces una actividad común sino que no estaba necesariamente mal vista (*cfr.*, Burgueño, 2008: 23). Hoy los derechos de la propiedad intelectual y la presunción de originalidad autoral están presentes en la idiosincrasia general del periodismo y en toda actividad de legitimización creativa como elementos indispensables de su funcionalidad y honorabilidad. El periodista Craig Silverman, sin embargo, reveló en *Poynter* que durante 2012 se registraron 31 casos de plagio periodístico solo en Estados Unidos. En las últimas décadas, por extensión, renombrados periodistas, pertenecientes en ocasiones a redacciones de importantes diarios e incluso merecedores en algunos casos de premios Pulitzer¹³⁹, han protagonizado sonados sucesos de plagio periodístico¹⁴⁰.

Considerándose el plagio como una práctica ilícita en el campo del profesionalismo periodístico su existencia vendría a desmoronar buena parte del contrato de infidencia implícita entre autor y lector en torno a la noticia periodística o el reportaje de actualidad. De hecho, parte de nuestro presente en relación con la información que recibimos se estaría desarrollando hoy a resuelto golpe de *copy/paste*, desvelando con ello un reguero de sintomáticas intuiciones sobre los signos de nuestro tiempo y poniendo de manifiesto el deslizamiento hacia esa tierra de nadie que en

¹³⁸ Véase, por ejemplo, la conexión objetiva que hay entre Cervantes y Shakespeare a propósito del personaje Cardenio que aparece en el vigésimo cuarto capítulo de *El Quijote*, el cual tuvo su correspondiente derivado o *spin-off* en la obra teatral atribuida a Shakespeare y John Fletcher *The history of Cardenio*, representada por la compañía The King's Men en 1613 (*cfr.*, Chartier, 2011).

¹³⁹ Tales como Jayson Blair, Jack Kelley, Mike Barnicle, Janet Cooke, Arnaud de Borchgrave, Jonah Lehrer, Peter Arnett, Ben Fairthorne, Lorenz Wolfers o Fareed Zakaria.

¹⁴⁰ *Cfr.*, entre otros, Burgueño (2008: 22-38) o Alandete (“Periodismo de ficción”, *El País*, 31/07/2012).

ciertos ámbitos de la cultura ha tenido lugar en torno al estatuto de la verdad como entidad de conocimiento asediada por los amasijos éticos de una contemporaneidad desencantada. En otros casos, el plagio puede verse incluso relacionado con un autor a través del equívoco, el error o la propia dinámica de las agencias de noticias en combinación con la presión mediática, la competitividad empresarial o la miríada de contenidos que se editan cada segundo a nivel planetario a través de Internet¹⁴¹. Respecto al seudónimo, que se toca en algún sentido con el plagio o al menos con la ocultación de la verdad, bastaría pensar en los casos de Hokusai, Jesús Franco, Manuel Vázquez Montalbán o de Rafael Bolívar Coronado, en los apócrifos de Machado o en el atronador universo nominal de Fernando Pessoa para ilustrar hasta qué punto puede resultar necesario al ser humano recurrir al mismo, ya sea por presiones, miedos o inseguridades de todo tipo, ya sea por necesidad de desdoblamiento y vidas exógenas, de juegos malabares con la identidad y de temperamentos irreductiblemente creativos. Con todo, el aspecto relevante aquí es que Vila-Matas, respetando como no podría ser de otra manera la legitimización intelectual regulada legalmente en nuestra sociedad, no incurre en dolo copista ni en apropiación indebida porque no copia obras integralmente, ni argumentos que comienzan y terminan con las mismas claves que el texto de origen. No solo porque Vila-Matas no se sale nunca del ámbito de la ficción sino que su uso de los textos escritos previamente responden, como tendremos ocasión de comprobar en su momento, a un proceso revisionista de nuestro tiempo desde elementos como la distorsión y la recreación. Al mismo tiempo, que en el periodismo, donde Vila-Matas comienza su carrera de escritor, se incurra en el plagio deshonesto o marcado por las malas artes deontológicas y que igualmente el periodismo haya tenido tantas y distintas relaciones con lo literario hacen que los orígenes de la trayectoria de Vila-Matas se nutran de una considerable cantidad de ponderables de curiosa filiación.

El plagio, en fin, como la falsa entrevista, la impostura, la autoficción, la seudonimia o la mentira *de verdad*, habita en zonas limítrofes de tratamiento y comprensión periodístico-literarias en términos éticos y estéticos. El modo con el que cada escritor y cada periodista mediatiza a través de aquellos la administración de su talento, sentido de la originalidad y precisión de los límites imaginativos es el factor que acaba estableciendo diferencias insalvables entre unos y otros.

¹⁴¹ Véase el artículo de Milagros Pérez Oliva “Historias de plagios y autoplagios” (*El País*, 07/02/2010) sobre el teólogo Juan José Tamayo a propósito de la necrológica publicada en *El País* acerca del heterodoxo teólogo dominico belga Edward Schillebeeckx.

1.2.1.2. La crítica literaria en la prensa

Without the critical faculty, there is no artistic creation at all, worthy of the name (Wilde, 2000: 253).¹⁴²

Oscar Wilde, “The Critic as Artist” (1891).

[...] i giornalisti sono una varietà culturale del predicatore e dell’oratore (Gramsci, 1996: 265)¹⁴³.

Antonio Gramsci, “Passato e presente” (1951).

Nos interesa en este momento, para cerrar nuestro primer capítulo sobre la dimensión histórica y conceptual del pensar literario afecto al ensayo literario y al artículo periodístico-literario, referirnos siquiera brevemente a la crítica literaria en prensa. Desarrollar su obra crítica a través de medios y soportes periodísticos le ha supuesto a Vila-Matas el fundamental ejercicio de estilo que supone frecuentar los espacios expresivos de la transparencia y la exactitud que, a su vez, en su caso, se han visto agitados por una voluntad de expresa injerencia de orden ficticio y narrativo.

Si en su ensayo dialogado “El crítico como artista”, basado en la conversación que tiene lugar entre los personajes de Gilbert (portavoz wildeano) y Ernest, Oscar Wilde sentenciaba que no podía darse el arte sin crítica, por su parte, Gramsci, desde su encarcelamiento en la prisión de Turi, escribía que un periodista responde a una variedad cultural de predicador y de orador. Tras haber visto el elemento de invención en la prensa, con estas dos ideas procedentes de Wilde y Gramsci –la crítica y la “metáfora predicadora”–, situamos la labor periodística en Vila-Matas como aquella que

¹⁴² “Sin facultad crítica no hay creación artística que merezca ese nombre” (Wilde, 2012: 184). Con el título original de “The True Function and Value of Criticism”, aparecido primero en los números de julio y septiembre de 1890 de la revista literaria *The Nineteenth Century* y posteriormente incluido por su autor en la obra recopiladora de varios de sus trabajos *Intentions* (1891), “The Critic as Artist” acabaría por convertirse en uno de los más célebres ensayos de Oscar Wilde.

¹⁴³ “Los periodistas son una variedad cultural del predicador y del orador” (Gramsci, 1984: 221).

ha sabido crearse a sí misma a lo largo del tiempo. Como veíamos antes en el caso de la temática inventiva aplicada al periodismo, también la crítica literaria y el afán personalista se encontraron desde el principio en los escritos vila-matianos publicados en prensa. Esta coyuntura permeabilizó el terreno para que los artículos vila-matianos fueran mostrándose progresivamente detorsorios de cábalas separatistas en torno a los géneros.

No es casualidad, pues, que al futuro autor que era Vila-Matas cuando empieza a escribir crítica cinematográfica desde finales de los años sesenta prácticamente le estridule la concepción tradicional de que se asigne un continente formal o genérico a cada uno de sus escritos, máxime cuando su evolución como autor se fue progresivamente dirigiendo a escribir textos en los que se estaba operando cada vez de forma más clara un acometimiento de la literatura como crisis, una convivencia entre invención y crítica y un establecimiento de correspondencias, citas y ecos entre todos los géneros sin género. Por ello no vemos o no defendemos en Vila-Matas un novelista y tampoco exactamente un ensayista sino un autor que congrega la adición genérica con el objetivo de cimentar una construcción propia dominada por un proyecto de crítica global sobre el estado del arte literario y el presente ético del ser humano. Un autor que nos llega como el paradigma de un crítico inventivo que partiendo de la crítica la refunda para alcanzar un estadio de “ficción crítica” cuyos resultados o derroteros últimos en connivencia con el temperamento de estilo tardío del autor están todavía por ver.

Si pensamos en la crítica de nuestros días en el seno periodístico, mientras en épocas anteriores el reto fue deshacerse de la servidumbre política, en la actualidad el desafío de la crítica literaria estribaría probablemente en escapar de la posible manipulación de los engranajes impuestos por la maquinaria editorial y mercantil. Por si fuera poco, como apuntaba Senabre, está la cuestión amistosa que suele dificultar la presencia de la crítica reprobatoria. En el caso de Vila-Matas es probable que difícilmente leeremos una crítica suya que sea negativa sobre Pitol o Villoro pero no es menos cierto que los autores que suele criticar Vila-Matas, siendo actuales, escribieron su obra más ayer que hoy. Por lo demás, cuando Vila-Matas critica con cierto detalle autores de hoy es para hacerlo, en general, sobre literaturas de su interés y gusto.

Sin embargo lo que le distancia de la mayor parte de sus coetáneos españoles es que la crítica sobre su obra la realiza él mismo entre los primeros críticos de su tiempo, bien desde una relativamente encubierta figuración narrativa o metaliteraria, bien desde

la naturalidad de sus escritos aparecidos en prensa. Una crítica que no pocas veces se hace por autor interpuesto, criticándose a sí mismo a través de puentes críticos y recreativos sobre otros autores de ayer y de hoy, desde Péric y Joseph Roth hasta Joyce, Bellow, Handke o Pitol. Lejos de encauzar sus escritos en tanto que crítica embebida de sí misma, podemos ver criticar a Vila-Matas, por ejemplo, en Kafka lo que él hubiera querido leer desde un sentido lúdico de la transpersonalidad al modo de Gombrowicz; también porque, en esencia, suele haber siempre en la escritura vila-matiana un intento de comprensión no tanto de la realidad que designa como el modo y el lugar al que se dirige la forma elegida para designarla. Ese modo y ese lugar desde luego tienen que ver con una búsqueda de uno mismo más allá de su faceta como crítico.

Concluyamos señalando, pues, que la actividad crítica, con la que Vila-Matas crece en el ámbito periodístico, acabará siendo responsable del peso y brillo de los artículos literarios del autor alzados como propuestas ensayísticas *sui generis*. Como le dijo Berlanga a Vila-Matas, a propósito de la “dimensión arqueológica de la personalidad”, uno siente en cada homenaje a su propia obra “[...] cierto distanciamiento pensando que el homenaje pertenecía a territorios en los que no entraba mi pasión, y al final he acabado yo mismo integrándome de un modo acalorado en este intento de reconstruir una cosa que yo nunca he sabido lo que ha sido [...]”¹⁴⁴. Es decir, es tan necesaria la crítica que, incluso sin querer, acabamos sirviéndonos de ella para reconstruirnos al final de una vida en la que no hemos sabido exactamente lo que hemos sido o en la que hemos usado la mentira artística para reconocernos en algún momento del camino.

He aquí el tuétano de la historia de predestinación mantenida entre el periodismo y la literatura en relación a la disección anatómica de la mentira periodística y un no menor componente de crítica ética y literaria que nos parecen al cabo dos elementos axiales de la procedencia y evolución del discurso ensayístico en Vila-Matas.

¹⁴⁴ Vila-Matas, “Berlanga, francotirador desde el cine”, *Destino*, 12/08/1976: 20-21. Entenderse poéticamente a uno mismo con “el acabar de las cosas” –con las trayectorias dilatadas o a través del elemento de estilo tardío que hemos abordado en nuestra introducción– representa un importante estrato de reflexión literaria en Vila-Matas. Lo que podríamos llamar la poética del acabamiento la hemos visto apuntada o tratada en no pocas obras de Vila-Matas, desde los personajes de *Impostura* (1984), de diversos cuentos de *Hijos sin hijos* (1991) y *Exploradores del abismo* (2007) hasta “el viaje vertical” que recorre Federico Mayol, la experiencia del editor Riba de *Dublinesca* (2010) o el deseo de desaparición por parte del sujeto moderno en Occidente que encontramos en *Doctor Pasavento* (2005).

CAP. 2. VILA-MATAS EN TEORÍA

Nuestro segundo capítulo desarrollará lo que efectivamente, en teoría, es la obra de Vila-Matas. Se trata de un bloque de provisión teórica en aras de situar una concreción de teorización literaria como proposición autoral de su tiempo a la vez que derivada de los parámetros de predicamento histórico-cultural que la sustentan. Recordemos que el título del presente capítulo hace referencia a la alergia que Vila-Matas ha demostrado experimentar a todo constreñimiento formal o asequibilidad teorizadora en relación con el empaquetado exegético de su escritura. Veremos así lo que en teoría o presuntamente representa la literatura vila-matiana, si bien no es menos cierto que el hecho de que podamos abordar dicho cometido se aviene sin necesarias estridencias a una serie de justificaciones formales pertinentes desde un punto de vista puramente analítico. Una prueba de ello es la obra del autor *Perder teorías* (2010), la cual a la vez que suscribe la resuelta bonanza y el buen juicio que acompañarían al hecho de deshacerse de todo corsé teórico a la hora de crear y comentar literatura, ofrece un escueto pero clarividente y confiable breviario acerca de la segura dignificación de toda formulación literaria que esté por llegar al ámbito de la creación estética¹⁴⁵.

El sustrato teórico vila-matiano hace referencia en primer lugar a una cala teórica inexcusable en el autor, aquella que patrimonializa lo moderno como equipaje de mano a través de las vanguardias históricas de entreguerras, la serie de fluctuaciones entre modernismo y posmodernismo y el conjunto de dinastías intelectuales que hemos dado en categorizar como “modelos”, “ganzúas” y “deudos”. Tras ello, la fundamentación teórica de la escritura de Vila-Matas obliga a detenerse en la autocracia y dialéctica del estilo, lo que no supone sino un modo ineludible de entender la creación literaria en

¹⁴⁵ En efecto, estamos ante una obra que a la vez que procede a una teorización de la novela moderna se autoinmola en tanto que tal en un intento por escapar de toda circunscripción, taxonomía o frontera formal que encapsule la pura manifestación artística. Recordando además que Vila-Matas reivindica en su articulismo, ensayismo y novelística tanto el derecho a contradecirse como la legitimidad creativa del vacío comprensivo, nos apercibimos de que es ello justamente lo que intenta despejar todo propósito teórico. Por lo tanto, este capítulo de nuestro trabajo, de referencialidad teórica, no deja de tener un propósito orientador y aproximativo, en especial si, como es el caso, nos va a servir para encuadrar una obra literaria que gusta de menoscabar, incluso de teatralizar, la teoría a la que pueda verse tentada de adular o sobre la que, desde una perspectiva exterior, parezca querer seguirle los pasos en tanto que lazarillo presto a la revuelta.

Vila-Matas. A partir de aquí, un banquete hermenéutico dirimido entre lo metaliterario y lo autoficticio, un sentido de lector ambulante en torno a la ya apuntada anteriormente noción de plagio inventivo y una actitud de cruzada antirrealista van a acabar disponiendo una ubicación de coordenadas discursivas plenamente implantadas en el universo vila-matiano.

2.1. Lo moderno como equipaje de mano

La Modernidad tiene a la Antigüedad como una pesadilla que le sobreviene mientras duerme (Benjamin, 2005: 380).

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (1982).

Benjamin entiende básicamente la historia como un sistema en el que el pasado es autónomo, ente con vida propia que asaltaría y despertaría la conciencia, que se capta por el recuerdo y que interesa más como construcción incidental sobre el presente que como reconstrucción. La Modernidad suscribe una realidad intranquila, obliterando equilibrios y satisfacciones, a partir de lo cual se presenta como obvia la radicación de Vila-Matas en un entorno cultural básicamente adscrito al modernismo, con mayor concreción al modernismo europeo y a las vanguardias históricas de entreguerras en el arco temporal que se extiende entre finales del siglo XIX y cada vez con menos vigor hasta mediados del siglo XX, lo que a su vez no obsta para que la obra vila-matiana registre una ambivalente permeabilidad ante una extensa nómina de autores y modos literarios de todo tiempo y lugar históricos. Pero hay en efecto un dilatado y previo proceso histórico –el referente al estatuto de la Modernidad con el Renacimiento y posterior Romanticismo europeos como hitos culturales de su sala de máquinas– del que la obra de Vila-Matas se ve visiblemente deudora, con autores medulares como Montaigne, Sterne o Cervantes, perfectamente ilustradores del espíritu poético vila-matiano remozado en el combustible ensayístico de su escritura.

Ello nos lleva a considerar la Modernidad, en un sentido amplio, y el modernismo en un sentido más específico, como el inconfundible escenario cultural de fondo en Vila-Matas. Hemos visto con anterioridad cómo el continente ensayístico se ha mostrado como el género literario mejor conectado históricamente con los signos culturales de la Modernidad, un género que adquiere, como también vimos, consistencia

sistémica y lustre onomástico desde el siglo XVI con Montaigne para atravesar durante el siglo XVII una serie de desiguales desarrollos y finalizar por consolidarse plenamente en el siglo XVIII bajo la palmatoria persuasiva de la época Ilustrada. A partir de entonces y hasta nuestros días el ensayo registrará un progresivo y añadido entorno de actuación en el seno de la prensa periódica, la cual se encontraba en aquel siglo XVIII camino de alcanzar su mayor auge en el entonces venidero siglo XIX.

Cuando Vila-Matas percibe o intuye desde los comienzos de su trayectoria como escritor que el conjunto de lo moderno y lo vanguardista le ofrece el escenario de aprendizaje e identificación personales que su sensibilidad literaria requiere, comienza a poner dicha intuición al servicio del columnismo crítico de una revista de cine de periodicidad semanal, aproximándose al oficio escritor desde la mirada lejanamente ensayística, empezando a ser *moderno* desde la mirada pensativa con la que comienza a publicar lo que escribe. A partir de entonces, lo moderno será el equipaje de mano de este escritor, el horizonte poético de su sentido creador como autor literario, desde la convicción de una praxis reiterada, haciendo de su sentido de lo moderno un camino al andar antes que con el tiempo sea tomado como adalid de ello¹⁴⁶.

Como decíamos el inicio de la Modernidad remite tradicionalmente al horizonte histórico de la cultura renacentista, el cual vino antecedido de una serie de localizables condicionamientos históricos. Previamente al Renacimiento, en efecto, y como señalara Toynbee a través de su concepción de la unidad de desarrollo de la civilización occidental, tiene lugar en nuestra historia cultural un paulatino proceso de cambio operado desde finales del siglo XI y consolidado en la irrupción del Cuatrocientos: una encrucijada histórico-temporal en la que la preeminencia de la crítica y la razón como actitudes modernas se hacen fuertes frente al universo de autoridades vigente durante el Medievo. Con ello, la Modernidad no viene sino a determinar “la progresiva toma de conciencia de la inmanencia ontológica frente a la trascendencia teológica que había impregnado la conciencia del hombre medieval” (Del Prado Biedma, 1994: 22). La

¹⁴⁶ “[...] En los últimos tiempos recibimos noticia constante de gente no consciente de que de nada sirve que sean ellos mismos quienes digan que son innovadores, pues a la larga, si son revolucionarios o tecnoplastas, lo habrá de juzgar el digital tribunal del tiempo, siempre implacable. Dickens o Kafka nunca presumieron de cambiar la historia de la literatura ni la historia de nada y sin embargo la cambiaron. Es una prueba de que para transformarla no se necesita ir vestido al último grito. [...] En su momento, solo Baudelaire estuvo a la altura de las circunstancias y quizás por eso hoy es el único moderno que no nos parece anticuado. Brummell nos enseñó que la cumbre de la elegancia es la ‘simplicidad absoluta’. Y Baudelaire que la modernidad máxima se alcanza no siendo moderno y limitándose uno a aborrecer el movimiento interno del mundo en el que vive, aunque reconociéndole una ‘utilidad misteriosa’ (Vila-Matas, “Lo moderno”, *El País*, 06/02/2012).

consabida afirmación de los valores humanistas del individuo desde la abierta ruptura filosófica y cultural planteada contra la Escolástica medieval que supone el Renacimiento, dando lugar en el ámbito del pensamiento y la literatura al desarrollo de la escritura egotista y, con ello, al proceso autobiográfico moderno, empuja al hombre a manifestar un deseo de perpetuidad en un sentido terreno o no paradisíaco, un deseo con el que tiene lugar el despacho de una nueva tipología de héroe, deseoso del reconocimiento social de sí mismo por parte de sus contemporáneos sea por obra de sus acciones bélicas, su maestría artística, su talento pragmático, comercial, político u otros.

No es que esto no hubiera ocurrido exactamente antes, en la Antigua Roma o en cualquier otro segmento histórico que quiera aducirse, sino que ahora el ser humano se observa devenir en un aquí y un ahora, haciendo radicar su sentido esencial en el presente, a través de un horizonte vital no necesariamente entregado a la vida ultraterrena de la fe religiosa. Un devenir en el que la progresiva importancia de lo científico-técnico, las ideas axiales de sujeto y de tiempo lineal, la necesidad de ruptura y la búsqueda de lo nuevo suministran al hombre un cambio de paradigma vital absoluto¹⁴⁷.

Recordemos que terminológicamente hablando el origen de la palabra *moderno* es anterior al Renacimiento, remitiendo en su punto más lejano al siglo V para registrarse más tarde, ya ampliamente utilizada, desde el siglo X. *Modernus* significaba “aquí y ahora, nuevo, presente” por oposición a “antiguo, viejo, previo” (Calinescu, 1987: 23). Sin embargo tal y como lo utilizamos hoy el concepto quedaría establecido solo a partir de la Ilustración francesa, localizándose la causa de ello en la disputa entre *anciens* y *modernes*¹⁴⁸ a partir de la famosa *querelle* que enfrentó a fines del siglo XVII a los antiguos con los modernos.

A propósito de ello y de la novela *Aire de Dylan* ha escrito Pozuelo Yvancos: “[...] Vila-Matas no deja de reflexionar sobre la idea del artista moderno en términos

¹⁴⁷ Cfr., Lozano Mijares, 2007: 67.

¹⁴⁸ También conocida en Inglaterra como *The Battle of the Books* según el homónimo texto de Jonathan Swift. Se trata de un debate cultural sobre la que ha escrito Jauss: “El proceso de la experiencia estética en la historia de la literatura y el arte europeos está siempre ordenado por una estructura temporal que, frente a toda metafísica del reconocimiento, establece, como dice Adorno «el carácter exclusivo de lo que es primero», y, con ello, el derecho de lo nuevo a negar lo viejo, segregándolo del canon del pasado. Por eso la entera cultura europea se presenta como una continuada *Querelle des Anciens et des Modernes*, y no de modo azaroso sino por una interna configuración histórica, incluso antes de que en el siglo quinto acuñasen los cristianos el término *modernus* (versus *antiquus*), inaugurando la contraposición cíclica de lo antiguo y lo nuevo. Se presenta la cultura europea como una lucha interminable, siempre renovada entre viejo y nuevo estilo, entre épocas artísticas diferentes y en el proceso de la modernidad acelerada con el cambio de una vanguardia por otra.” (Jauss, 1995: 65).

semejantes a los que Roberto Calasso acaba de hacer en *La folie Baudelaire* [...]. La entronización del artista moderno que emblemizó Benjamin, historió Paul Benichou o sociologizó luego Pierre Bourdieu, está en la base de la vieja dialéctica que *Aire de Dylan* retoma entre ‘les Anciens’ (la poética del realismo) y ‘les Modernes’ (la narrativa antirrealista), a propósito de la representación de la vida en una novela. Aunque los personajes de *Aire de Dylan* pongan cuidado en matizar y no extremar y diga alabar tanto a Dickens como a Kafka, ciertamente la novela realiza una parodia de la literatura de la ‘autenticidad’, esto es de quienes aspiran a traer a la novela las menudencias de lo real. ‘Cada vez soporto menos [...] lo que sucede en interiores egoístas y caducos, y ya no puedo soportar lo que pasa en todos esos pudientes lugares de la Tierra, abiertos o cerrados, lugares que durante tiempo me oprimieron bestialmente. Por cuantas más lluvias atravieso, menos afín me siento a todas esas vidas que parecen novelas, y a todas esas novelas que parecen vidas. Porque nada de lo que se agita en ellas me exalta ya. Todos esos enredos, llantos con mocos, pobres mensajes cibernéticos, amores siempre truncados, efusiones enfermizas, grandes escenas ridículas, gente que es colérica y otra que es dulce y simpática, leves pasiones gruesas, momentos trágicos y otros tan risibles, siempre igual, la humanidad no cambia [...] todas esas historias de siempre que cada día me llegan más, ya solo en forma de destellos miserables, estados rudimentarios donde todas las estupideces andan sueltas, donde el ser –como en todas las novelas burguesas– se simplifica hasta la tontería en vez de nadar adaptándose a las condiciones del agua’ (pp. 221-222)”¹⁴⁹.

Con dicha disputa cultural entre antiguos y modernos se desarrollarán los grandes hitos históricos del establecimiento de la Modernidad. Montaigne, Francis Bacon o Descartes defenderán así la superación de lo medieval en alianza con la preeminencia de la razón físico-matemática. En adelante, la fe absoluta en el progreso y la dimensión económica basada en el capitalismo dirigirán los actos de la Modernidad. Como señala Lozano Mijares¹⁵⁰, proviene de Hegel el hecho de entender la Modernidad (en tanto que nueva época histórica amparada en la Ilustración y la Revolución Francesa) como una fundamentación en torno a la ciencia objetiva, la moral autónoma reconocedora de los derechos del individuo en armonía colectiva y el arte moderno, en especial, el Romanticismo y, con este, el ímpetu de la subjetividad y la libertad fraguados sobre la autonomía en el obrar y el derecho a la crítica.

¹⁴⁹ Pozuelo Yvancos, 2013: 218-219.

¹⁵⁰ Siguiendo para ello el análisis de Habermas en *El discurso filosófico de la modernidad* (1985).

Se postula con ello, al cabo, un mundo moderno catalizado a partir de un estado fundamental de antagonismos como naturaleza y espíritu, razón pura y razón práctica, capacidad de juzgar e imaginación o saber y creer, quedando el discurso crítico de la Modernidad visiblemente teñido de un recurrente estado de crisis a la vez que de una oposición a la tradición en la que teme, por otra parte, verse convertida si deja de sustanciarse en cierta alienación por la novedad. Hegel tendrá un dotado correligionario en Baudelaire –tras los cuales Nietzsche y Benjamin coincidirán en analizar la sociedad moderna como un fenómeno contradictorio en el que prevalece lo estético y la imagen aparente sobre el contenido esencial–. Efectivamente, Baudelaire es el poeta y crítico de la Modernidad que escribe *Le peintre de la vie moderne* (1863) en la que se identifican Romanticismo y Modernidad para no solo buscar la novedad o rechazar la tradición a través del individualismo sino para exaltar la imaginación del genio, reivindicar el antirrealismo y la desigualdad, exaltar la máquina y el artificio, lo transitorio y puro presente, lo pedagógico de perderse y lo legítimo de contradecirse, el desprecio de la masa vulgar y materialista. Estamos llegando con ello a varios de los puntos neurálgicos de la poética vila-matiana, como puede intuirse.

Comparece así un momento histórico en el que la Modernidad se vigilará o se sufrirá a sí misma, desde su propia conformación a partir de una duplicada dualidad:

a) Una primera dualidad, acontecida en la primera mitad del siglo XIX tal y como ha visto Calinescu, sajada entre Modernidad estética y Modernidad práctica, siendo la primera de ellas en la que se adscribe claramente Vila-Matas. Entre otras razones por que la Modernidad estética remite al arte y a las vanguardias históricas, tratándose de una modernidad que se inclina desde sus comienzos románticos hacia radicales actitudes antiburguesas. Sobre ella añade Calinescu: “Sentía náuseas por la escala de valores de la clase media y expresó su repugnancia por medio de los más diversos medios que iban desde la rebelión, anarquía y apocalipsis hasta el autoexilio aristocrático. Así que, más que sus aspiraciones positivas (que a menudo tienen muy poco en común), lo que define a la modernidad cultural es su rotundo rechazo de la modernidad burguesa, su negativa pasión consumista. [...] dos modernidades conflictivas e interdependientes –una socialmente progresista, racionalista, competitiva, tecnológica; la otra culturalmente crítica y autocrítica, concentrada en desenmascarar los valores básicos de la primera– [...] El modernismo literario, tomando un ejemplo, rápido, es así tanto moderno como antimoderno: moderno en su compromiso con la innovación, en su rechazo de la autoridad de la tradición, en su carácter experimental;

antimoderno en su abandono del dogma del progreso, en su crítica de la racionalidad, en su sentido de que la civilización moderna ha ocasionado la pérdida de algo valioso, la disolución de un gran paradigma integrador, la fragmentación de lo que una vez fue una poderosa unidad.” (Calinescu, 2003: 56, 259)¹⁵¹. Respecto a la Modernidad práctica se trata de una modernidad referente a lo social y a lo político, ligada a la clase burguesa y capitalista; se trata de la modernidad conceptualizada como etapa de la historia de la civilización occidental en tanto que fruto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial y los cambios económico-sociales provocados por el capitalismo¹⁵². Esta primera dualidad que hemos visto pone básicamente en circulación un conflicto basado en el abastecimiento de la primera sobre la segunda.

b) La segunda dualidad a la que nos referíamos está dividida entre una Modernidad satisfecha u ortodoxa y otra Modernidad de signo crítico, enclavándose la obra vila-matiana esta vez en la segunda, si bien se trata de un tipo de Modernidad que con el tiempo se hizo hueco entre los descuidados espacios de la primera, de aquí que liberen también diversos espacios de posmodernismo desde la obra de Vila-Matas, ya que de la tensión entre las modernidades estética y práctica, sumada a los asoladores efectos de la Modernidad crítica, surgirá la denominada crisis de la Modernidad y, con ello, el germen de lo posmoderno: “La Modernidad, con el fin de evitar el retorno al dogma que tanto se esfuerza por anular, en su defensa de progreso y novedad, necesita

¹⁵¹ Por su parte, en su obra *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética* (1989) Hans Robert Jauss confirma esta Modernidad estética que aconteció al final del período romántico europeo al producirse “[...] el abandono de una tradición secular en la ruptura con el historicismo y el platonismo latente de las bellas artes. Políticamente esta modernidad estética se sitúa en el horizonte de esta nueva experiencia de la era industrial de la sociedad postrevolucionaria. La obra póstuma de Walter Benjamin, la *Obra de los pasajes* documenta esta transición histórica que tiene lugar en el Segundo Imperio, de modo monumental. Es una visión ya casi canónica del comienzo de nuestra modernidad, a cuya revisión he sido impulsado por las ideas de Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración*. La ilustración burguesa con su separación de la naturaleza y civilización ha producido la conciencia de una alienación fundamental de la vida social y ha abierto el camino del progreso de la razón instrumental que incluye al mismo tiempo una regresión, puesto que el dominio de la naturaleza extrahumana se paga con el rechazo de la naturaleza en el hombre. Son tesis famosas que hacen inaplazable que nuestra comprensión epocal de la modernidad no se sitúe a mediados del siglo XIX, sino ya antes a mediados del XVIII.” (Jauss, 1995: 68).

¹⁵² Como idea burguesa de la modernidad, esta tipología de lo moderno responde a ideas troncales de la triunfante civilización establecida por la clase media en torno a valores como el culto a la razón, la acción y el éxito, el ideal de libertad humanista, el pragmatismo asociado a las posibilidades de la ciencia o la preocupación por el tiempo. El musicólogo González-Cobo, conocido por su nombre compuesto Ramón Andrés, ha visto, por ejemplo, cómo el silencio ha perdido su lugar y su prestigio en la modernidad: “Es razonable [...] que el silencio sin objeto, el que no agrega ni es definible, haya perdido prestigio y presencia en la modernidad. No es productivo, no es cuantificable, tampoco añade. Una máquina detenida expresa la imposibilidad de su idea, su sinrazón. No ha lugar. Así el silencio, el que ‘se basta a sí mismo’ y que no tiene por qué interpretarse como un equivalente de inmovilidad, sólo está contenido en lo que no depara expectativas, de ahí que con frecuencia se le conceptúe como un estado, un acto –una actitud– inconveniente, infructuoso.” (González-Cobo, 2010: 12).

poner constantemente en cuestión a la razón; esta relativización continua es el germen [...] del posterior nihilismo que comienza a reinar en la Europa de finales de los sesenta y que inaugurará la posmodernidad” (*cfr.*, Lozano Mijares, 2007: 67-73). De este friso cultural surgirá en efecto la manifestación de las vanguardias históricas y la ulterior posmodernidad, morigerando desde aquí parcialmente ciertas resoluciones de composición sensitiva en la escritura vila-matiana, como decíamos. Quisiéramos concluir esta introducción sobre la modernidad haciéndonos eco, por último, de las características artísticas específicamente modernas tal y como las ha visto Alfredo Saldaña, pudiéndose apreciar directamente hasta qué punto Vila-Matas se encuentra dentro de estos parámetros generales:

La incorporación de lo feo, lo maldito, lo grotesco, etc., como asuntos artísticos; el empleo de la ironía como recurso distanciador entre el sujeto y el objeto artístico; la quiebra del yo empírico como ideal de unidad y elemento referencial del texto; la disolución de la subjetividad en fragmentos heterogéneos; la presentación de un mundo desmembrado e incoherente en lugar de un mundo unitario; el uso de la parodia como técnica desmitificadora del canon estético; la fusión y mezcla de lo heterogéneo y contrapuesto; la destrucción de la realidad objetiva como referente inmediato y obligado del texto; la importancia dada al ritmo y a la musicalidad como elementos prioritarios donde reside la belleza artística, que ya no se puede expresar de forma racional y lógica [...] El lenguaje literario ya no será solo material, sino también objeto de reflexión en la práctica poética, convirtiendo al texto literario en un objeto autorreferencial. El lenguaje pierde la capacidad para representar el mundo de acuerdo con unas normas socialmente consensuadas, provocando un abismo, una brecha total entre palabra y cosa, lenguaje y realidad, todo ello dentro de la quiebra de la racionalidad y la progresiva disolución del sentido único y dominante del texto (Saldaña, 1997: 76-78).

2.1.1. Las vanguardias históricas de entreguerras

Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre (Breton, en Saporta, Béhar [eds.], 1988: 70).

A. Breton, *Manifest du Surréalisme* (1924).

La frase que acabamos de leer, recordada de manera aproximada por Breton tiempo después de que la misma le llegara a su cerebro una noche poco antes de dormir, está en el origen de la reflexión que le llevaría a redactar junto a Philippe Soupault en 1924 el texto fundador de la más importante de las vanguardias históricas: el Surrealismo¹⁵³. La imagen suscitada por la frase de Breton nos sirve para ilustrar la naturaleza de la vanguardia artística a través del origen etimológico de la palabra “vanguardia”. Como el hombre cortado en dos por una ventana, los campos de batalla se ven cortados en las zonas ocupadas por los contendientes: en el espacio comprendido por estos la parte que como cuerpo de soldados se avanza al resto, pertrechado de arrojo estratégico y objetivo explorador, sería la vanguardia.

Cuando en el siglo XIX francés se toma el vocablo *avant-garde* para referirse metafóricamente al arte y a la literatura, quedan incluidas en el mismo, como ha señalado Domingo Ródenas de Moya, todas las connotaciones que poseía su utilización militar: “[...] el carácter de grupo minoritario y belicoso, el afán por conquistar nuevos territorios desconocidos, el componente de aventura y el riesgo al fracaso, la rapidez de acción y avance, pero también la fuerza destructiva. A esas notas hay que añadir el carácter juvenil de los miembros del grupo y la presencia de una jefatura o liderazgo” (Ródenas de Moya, 2009: 9). Añade Ródenas de Moya que, si bien el vocablo venía empleándose desde el Romanticismo –en alusión a los jóvenes que aspiran a combatir las normas–, hoy el término se identifica con los “ismos” que durante el primer tercio

¹⁵³ Si bien el término había sido ya acuñado por Apollinaire en junio de 1917 al incluirlo en el subtítulo de su drama feminista *Les Mamelles de Tirésias*.

del siglo XX reaccionaron contra el arte y la literatura decimonónicos, contra su academicismo de impronta naturalista y burguesa. Dichos “ismos” (y por contraste respecto a lo sucedido en el ámbito plástico) se muestran en su aplicación propiamente literaria más reivindicativos e iconoclastas que creativos en sentido estricto. Las vanguardias han atravesado por lo general una evolución histórica que Renato Poggioli –continúa Ródenas de Moya– ha dado en dividir en cuatro etapas sucesivas: a) *Activismo*, fomentador de un gusto por la aventura y la acción vindicativa; b) *Antagonismo*, referente al momento histórico en el que la acción se torna hostil contra el pasado y la tradición artísticas, con la inclusión del desprecio hacia el público en razón de su mustia educación estética o pasividad crítica ante el reto de un arte incomprensible; c) *Nihilismo*, actitud que se enfocaría hacia la negación, en ciertos casos vehiculada a través de la acción destructiva o de la herencia artística; y d) *Agonismo*, consistente en transformar la catástrofe en un regenerativo punto de partida.

Reconoceremos fehacientemente los tonos o modulaciones activista, antagonista, nihilista y agonista en la escritura vila-matiana, como tendremos oportunidad de ver. Por otra parte, no resulta extraño mantener la idea histórica de las vanguardias conectada al estímulo creador de un escritor como Vila-Matas si recordamos que las vanguardias artísticas escenifican el resultado de la aguda crisis de conciencia que vivió el Occidente europeo de principios del siglo XX¹⁵⁴. Una Europa occidental inmersa por entonces en la que se ha dado en llamar *belle époque* (por mucho que lo fuera tan solo para unos pocos) en la que Francia, Inglaterra y Alemania estrujan a buena parte del resto del planeta con el fin de repartirse –o disputarse, según el caso– hasta el 70% del tejido industrial y el 80% del capital mundial. La vanguardia concentra su explicación histórica en torno al estallido de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), resultado, entre otros, de la crisis económica del sistema mundial, del viento feroz que sufre el castillo de naipes del pacto colonial y de la desigualdad general propiciada por el espejismo de la mencionada *belle époque* que resultará, al finalizar la contienda, en un desolador balance de escasez general y desorbitada inflación, amén de en una cifra de trece millones de europeos muertos:

La guerra puso al descubierto el cinismo y la hipocresía de una burguesía industrial y financiera que, por intereses materiales y económicos, había sido la auténtica inductora y provocadora del sangriento holocausto. Muchos mitos quedaron sepultados para

¹⁵⁴ Con la publicación de gran número de obras que lo corroboraron, con títulos como *La conciencia de Occidente* (1918-1922) de Spengler, *Crítica de la inteligencia alemana* (1919) de Hugo Ball o *La guerra a través de un alma* (1917) de Gabriel Alomar, entre otros.

siempre. En consecuencia, terminada la contienda se vive una época de cuestionamiento sistemático de todos los valores éticos, políticos y artísticos de la burguesía, que propiciaron el que las grandes potencias se enzarzaran en una lucha destructiva que había contado con los grandes capitales y los mejores avances técnicos y científicos. Este proceso de cuestionamiento crítico motivará el que en Europa se viva una época de continuas revueltas de marcado carácter social [...] La conexión entre literatura y política se pone de manifiesto después de la guerra, pues, dejando aparte fórmulas híbridas como la socialdemocracia, las tres vías que existen para gobernar al colectivo social –la autoritaria, la anarquista y la socialista–, se corresponden con las propuestas de las tres vanguardias genuinas: futurismo, dadaísmo y superrealismo. [...] Las causas de la profunda revolución del pensamiento artístico europeo no son solo político-sociales, sino también artístico-literarias. Hacia 1910, el modernismo y el simbolismo han pasado a considerarse tradicionales; se hacía necesaria una transformación (Mas Ferrer, 2001: 103-104).

En su idea de la modernidad como proyecto pendiente de ser completado, Habermas ha visto la modernidad estética caracterizada por actitudes que tienen su eje común en la nueva conciencia del tiempo expresada metafóricamente a través de la vanguardia. Si fuera cierto que la modernidad estuviera aún por concluir tendríamos en Vila-Matas al autor vanguardista que profesa una modernidad conocedora de su propia vigencia.

Si nos fijamos además en los procesos temporales de las vanguardias veremos cómo estas registraron varias oleadas históricas, tal y como ha indicado Ródenas de Moya, apareciendo en un primer momento el llamado Expresionismo, movimiento de origen alemán transcurrido entre 1905 y comienzos de los años treinta a través de la inspiración del nihilismo nietzscheano, los dramas de Strindberg o la novela de Dostoievski, entre otros, proponiéndose evaluar la opresión deshumanizadora del mundo contemporáneo desde un explícito *yo* dramático y aborrecedor de la guerra, dejando por el camino diversos sentimientos de alienación y pavor en torno a la polis moderna, el ritmo frenético de las muchedumbres urbanas o la tecnificación.

Tras el Expresionismo vendría el Cubismo (1907-1930), con sus integrantes comandados por Picasso, Braque, Apollinaire, Max Jacob o Pierre Reverdy, los cuales se dejan seducir por el viaje y el cosmopolitismo libérrimo frente al inmovilismo o la estrechez de miras afectos a lo sedentario o a la pusilanimidad patriótica; formalmente defienden la supresión del argumento verificable, una amplia ignorancia o irreverencia por los signos de puntuación y una postura de provocación de cara a la burguesía.

Por último, llega el Futurismo, con Marinetti al frente desde 1909, con importantes ramificaciones en Rusia, Portugal, Brasil o Cataluña y de origen italiano, aboga por la temeridad del salto mortal, el encanto de la maquinaria, la excitación por la

velocidad y la agresividad programática. Es un movimiento de carácter veleidoso que sublima cierta idea de triunfalismo como rechazo del mito de la derrota propio del romanticismo decadentista, alcanzándose los resultados más importantes del movimiento en el campo de las artes figurativas a través, sobre todo, de la obra de Boccioni.

De estos tres primeros movimientos vanguardistas –Expresionismo, Cubismo y Futurismo–, todos ellos han desalojado algún tipo de orgánica influencia emocional en el mundo creativo de Vila-Matas. Así, por vía expresionista encontramos ciertas atmósferas en los relatos vila-matianos –véase, por ejemplo, “Rosa Schwarzer vuelve a la vida” de *Suicidios ejemplares*– o una patente profesión de modernidad aparejada a la afección de Vila-Matas por la lectura de Nietzsche, con el cual desarrolla la obra vila-matiana un indisociable relieve reflector o sistema de fuerzas de atracción en torno a ideas como la soledad, la locura, la soltería, la independencia y la incompreensión. La figura de Nietzsche es sumamente atractiva para Vila-Matas además si nos fijamos en la especie de llanura de antihéroe moderno y neurasténico, llevado por los demonios visionarios de su intelecto, que deja la figura del autor alemán a su paso por la historia de la cultura. Nietzsche aparece tanto en la primera página del texto más vanguardista de Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), como en la atmósfera con la que a su vez cierra esta misma obra¹⁵⁵, retomando cíclicamente después su apreciación por el autor alemán, entre otros, con sus artículos “La brecha de ‘Petersburgo’” (*El País*, 08/08/2009) o “Turín no invita a la lógica” (*El País*, 30/10/2011)¹⁵⁶. Por lo que respecta al Cubismo, cabría allegarlo a Vila-Matas a través de la adhesión de este al cosmopolitismo, los viajes y la idea de rebajar los galones

¹⁵⁵ *HALP* se cierra aseverando que “[...] el verdadero rostro de la Historia pasa velozmente y que solo puede retenerse el pasado como una imagen que, al igual que el relámpago de la insolencia, emite, en el instante mismo en que podemos verla, un resplandor que nunca volverá a verse” (Vila-Matas, *HALP*, 2000: 121), algo que remite ampliamente a la modernidad de Nietzsche que se explaya en torno al eterno retorno con el que se abría precisamente *HALP*. Es este un pasaje al final de *HALP* que también recuerda, por cierto, a la serie de poemas finales de Eliot insertos en *Little Gidding* (1942) –título que remite a la villa inglesa del antiguo condado de Huntingdonshire visitada por Eliot en 1936– dentro de su obra *Four Quartets* (1943): “We shall not cease from exploration, and the end of all our exploring will be to arrive where we started and know the place for the first time.” (Eliot, 1980: 145).

¹⁵⁶ Se refiere en este artículo Vila-Matas –como también lo hará, por ejemplo, en “El viejo, el mar y Hemingway” (*Las Últimas Noticias*, 31/01/2002)– al día en el que Nietzsche lloró abrazado a un caballo maltratado por su dueño en la esquina de Cesare Battisti con Via Carlo Alberto de Turín durante el día 3 de enero de 1889. Es esta una anécdota que desencadenó la película húngara de Béla Tarr y Ágnes Hranitzky *A Torinói ló* (2011), a la que Vila-Matas dedica parcialmente su artículo “Ecos de Budapest” (*El País*, 27/11/2011). Sobre el título “Turín no invita a la lógica” (*El País*, 30/10/2011) Vila-Matas lo remedará parcial y posteriormente con el título de su novela *Kassel no invita a la lógica* (2014).

jerárquicos o la supremacía presencial del argumento en la obra artística¹⁵⁷. En relación con el Futurismo, este aparece de modo menos visible en la obra de Vila-Matas si bien podría localizarse en la adhesión vila-matiana en torno a las cualidades de Internet o de otros elementos relacionados con lo tecnológico¹⁵⁸.

En una segunda oleada de expresiones vanguardistas con entidad de movimiento histórico aparecerá por encima de todos el Surrealismo (1924), movimiento que como se sabe hunde sus raíces parcialmente en el movimiento Dadaísta si bien la fecundidad de sus postulados en pos de la creación artística llegaron mucho más lejos que las propuestas dadaístas, basándose el Surrealismo especialmente en las propiedades del subconsciente y los desvelos de la realidad a través del automatismo psíquico¹⁵⁹.

Sin embargo, el movimiento de vanguardia que probablemente más ha prendido en la obra vila-matiana ha sido precisamente el Dadaísmo por suponer un gesto vanguardista radicalmente escéptico a la vez que impregnado de una acusada ludopatía nihilista, muy observable en la ya citada *Historia abreviada de la literatura portátil* a través de su aspecto recreativo, mixtificador y provocador. También en los artículos de Vila-Matas el movimiento dadaísta aparece a través de referencias basculantes entre la ficción y la realidad –escribiendo por ejemplo acerca de la línea de levedad que une *Historia abreviada de la literatura portátil*, *Bartleby y compañía* y *Aire de Dylan* Vila-Matas se refiere a un presunto dadaísta que se habría llamado Ferdinand H. Gaul, del que afirma que “presumió de ponerlo [...] patas arriba” para ser posteriormente olvidado (cfr., Vila-Matas, “La levedad, ida y vuelta”, 26/04/2012)–.

¹⁵⁷ Sánchez-Mesa ha resaltado, por ejemplo, el cubismo que impregna la colección de relatos vila-matianos *Exploradores del abismo* (2007): “El cubismo de estos cuentos nace, además de la afinidad con Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Pierre Reverdy, Jean Cocteau o Blaise Cendrars (al que se alude), del ocasional gusto compartido con el cubismo por ampliar las dimensiones de ciertos espacios y por huir del punto de vista fijo clásico, y permitir que tarde o temprano los cruce la sombra de algún otro explorador del abismo” (Sánchez-Mesa, “Oscilando sobre el cable Vila-Matas y la escritura funambulista”, 2009).

¹⁵⁸ Lo cual podría centralizarse probablemente en la confesada pasión de Vila-Matas por el buscador de Google, en la miríada de blogs literarios y culturales que confiesa seguir, en la creación interpuesta y el esparcimiento lúdico presentes en sus propios lugares de la red e incluso en su capacidad de mirar hacia delante en un persistente intento de renovarse como escritor –con la mirada puesta en el futuro a través de su “salto inglés”, por ejemplo, en su novela *Dublinesca* (2010)– o saludando a través de sus artículos periodísticos a nuevos artistas y escritores que le interesan.

¹⁵⁹ Otros movimientos de vanguardia que afloraron durante el primer tercio del siglo XX fueron el Imaginismo (1910) y el Vorticismo (1914), ambos en el entorno anglosajón, o ya en el ámbito hispano, suele destacarse desde luego la proteica figura de Gómez de la Serna –considerada en ocasiones en sí misma como una vanguardia *sui generis*– junto a otros movimientos como el Ultraísmo (1918) de Cansinos, Garfias, el primer Borges o Guillermo de Torre, el chileno Creacionismo (1916) con Huidobro a la cabeza, el mexicano Estridentismo (1921) lanzado por Maples Arce con el posterior grupo de los Contemporáneos o el dominicano Postumismo (1921), entre otros.

Lo más relevante acerca del Dadaísmo¹⁶⁰ es que se trata de un movimiento artístico que ha quedado probablemente como el más subversivo de la historia del arte, llevando su radical ideario antiburgués a la violenta negación de los mitos de la razón y la lógica positivista, proscribiendo todo propósito grave, desaprobando cuanto existe en la sociedad como subproducto cartesiano o como simple supuración de aquella, en especial, en lo tocante a sus propias manifestaciones artísticas. Mario de Michelli ha sistematizado las actitudes dadaístas precisando que “Dadá está contra la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento, contra la pureza de los conceptos abstractos y contra lo universal en general. Propugna, en cambio, la desenfrenada libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, actual y aleatorio, la crónica contra la intemporalidad, la contradicción, el no donde los demás dicen sí y el sí donde los demás dicen no; defiende la anarquía contra el orden y la imperfección contra la perfección.

Por tanto, en su rigor negativo también está el Dadaísmo contra el *modernismo*, es decir, el expresionismo, el cubismo, el futurismo y el abstraccionismo, acusándolos [...] de ser sucedáneos de cuanto ha sido destruido o está a punto de serlo, y de ser nuevos puntos de cristalización del espíritu, el cual nunca debe ser aprisionado en la

¹⁶⁰ “La palabra [Dada], como tal, se utiliza por primera vez en la revista *Cabaret Voltaire*. En Zúrich, un grupo de jóvenes escépticos, apátridas, desertores, bautizaron así esa especial disposición de espíritu. Hugo Ball –director de teatro alemán que procedía del expresionismo germánico– alquiló un viejo bar, al que puso el sugerente rótulo de *Cabaret Voltaire* el 1 de febrero de 1916, que pronto se llenó de intelectuales y artistas; el 5 de febrero llegó una «delegación de aspecto oriental, compuesta [...] por Marcel Janco el pintor, Tristan Tzara, Georges Janco y un cuarto cuyo nombre se me ha olvidado. Por azar, Arp también se encontraba allí» del *Diario* de Hugo Ball [M. Ferrer conjetura que este cuarto nombre olvidado por Ball era el de Max Jacob]. Lo cierto es que si Ball fue el director de la revista *Cabaret Voltaire*, desde el número 3 de la revista *Dada* (1917), su director fue T. Tzara. En 1917 el círculo del Cabaret se disgrega, y H. Ball dimite de la dirección de Dada por incompatibilidades ideológicas con Tzara, ya que Ball, como marxista, pensaba que el lenguaje era un medio social, y le parecía que «toda clase de expresionismo, dadaísmo y otras cosas son del peor carácter burgués»; Tzara era anarquista. El primer y único número de *Cabaret Voltaire* se colocaba en una línea internacionalista. A las veladas y espectáculos delirantes y corrosivos que Ball, Tzara y los demás ofrecieron en los seis meses que duró el Cabaret Voltaire hay que sumar la «Galería Dada». Gracias a los poemas fonéticos de H. Ball se introdujo en literatura el irracionalismo absoluto. En la velada del 14 de julio de 1916, leyó el primer poema fonético: «Ogadji Beri Bimba», y en 1917 en la Galería Bahufofsvasse llevó su descubrimiento lingüístico hasta el límite” (Ferrer, 2001: 113). Añadamos que Vila-Matas conecta su escritura desde sus artículos y sus novelas a la vanguardia desde el principio de aquella. No solo con el contenido y los recursos que la componen sino de un modo incluso estructural o programático cuando decide publicar, por ejemplo, su novela *Impostura* (1984), la cual viene a negar entre sus páginas toda idea de identidad estable y en la que podría haberse dado un espacio de haberlo querido su autor a la figura de Hugo Ball, del que mantiene Magris en *Alfabetos* que con él “[...] nace el dadaísmo, [hablamos de alguien que] incitaba a no creer en la existencia de su persona y decía ‘simular con gran esfuerzo una existencia real’: negaba de este modo, burlonamente, en sí mismo, el yo compacto y unitario, base del pensamiento, de la cultura y de la sociedad burguesa, de sus valores, prejuicios, tabúes y prohibiciones. Esta paródica autonegación [...] es quizá la clave de Ball y del movimiento dadaísta, de su programática búsqueda de la inestabilidad y lo incierto, de su huida de toda identidad definida.” (Magris, 2010: 368).

camisa de fuerza de una regla [...] Ninguna esclavitud, ni siquiera la esclavitud de Dada sobre Dada. En cada momento, para vivir, Dada debe obstruir a Dada” (de Michelli, en Mas Ferrer, 2001: 110-112). Nótese el modo en el que de Michelli ha opuesto el Dadaísmo al mismo modernismo, considerando Dada como una supuración o agente infeccioso del modernismo, una reacción contra sus razones contextuales. Es propio también de la escritura vila-matiana hacerse fuerte en la dinamitación y el cuestionamiento de sus propios orígenes, de sus explicaciones más recurrentes, volviéndose incluso contra sí misma como modo de prestigiar la contradicción enjundiosa y la sistematización de la revuelta. La relevancia del Dadaísmo en el terreno literario se fundamentó en su ruptura del concepto tradicional de género literario, procediendo a una metódica deslocalización de las fronteras en el arte. Por otra parte, lo dadaísta se ampara en el enaltecimiento disgregador y nihilista del arte, utilizando materiales y técnicas de diverso origen con cuadros-manifiesto, poemas-dibujos y poemas con orquestación fonética simultánea, fotomontajes, etc. En materia lírica el Dadaísmo aportó, de hecho, dos tipos de poemas, el que emite una sola persona para componer un elemento fonético abstracto y el que emiten distintos individuos para conformar un *ruidismo* simultáneo, denotando ambos, en cualquier caso, la introducción del irracionalismo en estado puro en la literatura, yendo incluso más lejos que los futuristas al eliminar el significado y considerando la palabra como unidad a través de lo irreconocible de los sonidos emitidos o recitados, buscando, finalmente, incorporar al lenguaje un significado emocional que retirase de cada palabra utilizada su epidermis semántica, en una estrategia manifiestamente comprometida con la subversión de la tradición cultural.

Este sustrato ideológico tiene un componente precursor en los *ready-made* que en 1913 había ya comenzando a exhibir Marcel Duchamp –un autor enteramente nuclear en Vila-Matas, como veremos–, para el cual el acto creativo se explaya en escoger los objetos comunes, epatantes o discutiblemente sórdidos de la vida cotidiana y, sin manipulación alguna sobre ellos, proceder a cambiarlos de lugar, sometiéndolos a un proceso intelectual de designación que permita llevarlos a propuesta de obra artística. Se pretendía mostrar con ello cómo el objeto de arte no lo es por sí mismo sino en relación con lo que el racionalismo, la sociología y la pedagogía de las emociones le asignan en un proceso mental y cultural determinado por elementos como la tradición, el contexto histórico o el ropaje psicoanalítico. El conjunto de actitudes duchampianas –fundamentalmente, cuestionamiento del arte en tanto que institución y noción

compartimentada respecto a la vida, irreverencia por tabúes como el sexo o la violencia, humor cáustico y descompresor de la cortesía y la convención, delectación por el azar, el juego y la imaginación vitalista, entre otros— es en buena parte el meollo del ideario *shandy* vila-matiano y el estado más intuitivo de las concreciones artísticas pre-dadaístas. Queremos por ello rescatar aquí dos síntesis especialmente acertadas sobre, en primer lugar, los síntomas, manifestaciones y consecuencias de las transformaciones socio-culturales que a lo largo del siglo XX han tenido lugar en Occidente desde que las vanguardias hiciesen ineludible acto de presencia por mor de las circunstancias históricas y, en segundo lugar, sobre el panorama de interpretación crítica que en la actualidad podemos trasladar al sistema de comprensión que nutre nuestra contemporaneidad a partir de, precisamente, dichas vanguardias. Nos referimos a lo que son dos amplias citas —cada una de las cuales van a aparecer divididas en dos extractos— pertenecientes a los profesores Javier Aparicio Maydeu y Nicolás Casullo que merece la pena respetar en sus considerables extensiones:

Con las ominosas premoniciones del heraldo negro de W. B. Yeats, “All changed, changed utterly: / A terrible beauty is born” (*Easter 1916*, 1916), arrancó el siglo XX. En efecto, todo cambió. Y, en efecto, una terrible belleza había nacido, la del arte libérrimo de la vanguardia, que reaccionaba con violencia e imaginación al desmoronamiento del realismo mimético y de su *efecto de realidad*, como lo denominó Roland Barthes en *El susurro del lenguaje*, a la caída del *ancien régime*, del sistema burgués, del colonialismo, de la falsa paz de cabaret y *viennoisseries* bajo la burocrática tiranía del imperio austro-húngaro, la belleza terrible de las hirientes manchas de color de los *fauves*, de las distorsiones y las muecas expresionistas de Kirchner y Egon Schiele, del lóbrego subconsciente exhibido por Ernst o Delvaux. Y con el hastío y el temor a la libertad del verso indolente de John Ashbery, “You felt crushed by the weight of the old twentieth Century” (“Coma Berenices”, *Where Shall I Wander*, 2005), concluyó. Sí, te sientes atormentado, aturdido por el peso del siglo XX, por la vertiginosa velocidad con la que atraviesan nuestra retina sus imágenes, Picasso inventándose el cubismo a partir de un cuadro de Cézanne en el cuchitril de su *atelier* de Montmartre, Settembrini inculcándole a Hans Castorp la idea del progreso y de acción en los jardines del sanatorio Berghof de *La montaña mágica* de Mann, la cubierta de Potemkin atestada de bolcheviques, putas y petimetres paseando por Unter den Linden camino de burdeles berlineses infestados por la absenta y el vicio y pintados por George Grosz, *Kaffeehausliteraten* como Schnitzler o Stefan Zweig observan en Viena el fariseísmo burgués de un imperio austro-húngaro que se hunde como un paquebote cargado de magnates y cabareteras mientras un cuarteto de cuerda interpreta con ironía la *Suite lírica* de Alban Berg, la cuchilla cortando el ojo de *Un perro andaluz*, las SA quemando libros degenerados en una plaza de Berlín, milicianos cayendo en blanco y negro ante una cámara indiscreta, el *show up* de Groucho Marx riéndose de los fundamentalismos de principios del XX al pronunciar, habano en mano, “estos son mis principios. Si no le gustan, tengo otros”, filas de autómatas saliendo del *stalag* para obedecer la solución final, Charlie Parker entre saxo y alcohol por las calles del East Village, Orson Welles pronunciando la palabra *Rosebud* en *Ciudadano Kane*, Sartre y Camus bebiendo en Les Deux Magots de Saint-Germain-des-Près antes de que Simone de Beauvoir, Elio Vittorini y Raymond Queneau se reunieran en los despachos de *Les*

Temps Modernes en Gallimard, Einstein sacándonos la lengua mientras Benjamin se quita la vida en Port-Bou, el huevo atómico del *Enola Gay* cayendo sobre *Hiroshima mon amour*, el zoom que nos acerca la imagen del presidente Kennedy abatido por el disparo de Lee Harvey Oswald en el otoño de 1963, antes de que Warhol, DeLillo y Norman Mailer la mitifiquen para siempre, un chimpancé, un obelisco y las notas de *Así habló Zaratustra* de Strauss entre la prehistoria y el espacio infinito de la película de Kubrick, la huella de Armstrong en la Luna y las valkirias sobrevolando Vietnam, un póster del Che en un fragmento del muro de Berlín, chucherías de LSD y latas Campbell's para el consumismo atroz, Mick Jagger contra el sistema y James Bond contra el Dr. No, un Ferrari colgando del techo de una sala del MOMA en Nueva York, Homer Simpson saludando a su audiencia televisiva en *prime time*. (Aparicio Maydeu, 2011: 39-40).

Este heterogéneo mural, mostrado por Aparicio Maydeu a modo de sugestivo *travelling* impresionista, como una película que se fundiera en un torbellino de totémicos fotogramas de nuestra cultura moderna, seducido por un prurito vanguardista que toma carrerilla hacia la posmodernidad hasta el punto de encontrarse en ella en algunos casos, lo encontramos en la obra *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*, la cual analiza, tomando los mimbres de un taller imaginario de la narrativa del siglo pasado, el tránsito del modelo mimético-realista –que llega relativamente entero hasta comienzos del siglo XX– hacia un nuevo modelo deudor de las primeras vanguardias históricas que logra consolidarse hasta los años cuarenta aproximadamente. Se trata del modelo al que se va acoger precisamente Vila-Matas primero de un modo esencialmente intuitivo y más tarde por vía de una serie de irrenunciables principios estéticos. Un modelo que, a diferencia de su predecesor, entiende que el texto literario

[...] debe ser autónomo y puede ser endofórico y autoconsciente o metanarrativo, y debe dejar de someterse a una realidad convencional sumamente restringida, de la que es gregario, y orientarse en cambio hacia sus propios procesos de construcción, abandonando su servicio social de afirmación autoritaria, unívoca, del modelo social burgués, de fiel reproducción de la realidad convencional y de entretenimiento folletinesco de altos vuelos para convertirse, como señala Kundera, en ejercicio teórico, en caleidoscopio instrumento de conocimiento y de exploración personal, pero también en ejercicio lúdico y liberador, toda vez que las vanguardias históricas soliviantan, desordenan y revuelven el pulcro y ordenado escritorio de los realistas, cuestionando sus métodos cientifistas e introduciendo la irracionalidad, el subconsciente y el azar. [...] Y conforme avanza el siglo XX, y con él el desmoronamiento del *statu quo* burgués y la llegada de las vanguardias, las guerras mundiales, el Holocausto, la era nuclear y el eclecticismo posmoderno, va dejándose atrás aquella necesidad programática de continuar la tradición de una narrativa constreñida por la necesidad de contar una historia, de contarla en orden (¡el orden social reflejándose en el orden sintáctico, en la cronología y en un punto de vista único y autoritario!) y de contarla *bien*, de seguir el arte del realismo mimético del que se proscriben Mann, Gide, Calvino o Mulisch, y de forma simultánea Kandinsky, Brancusi, o Magritte, y va ganando terreno una nueva tradición narrativa que no puede sino privilegiar el subjetivismo de un individuo

alienado por el horror que le ha tocado sentir, y abandonado por un Dios cuya ausencia genera incertidumbre, frente a la omnisciencia de una colectividad autocomplacida y teosófica, y cuyo objetivo ya no es contar una historia ordenada como el mundo de entonces, sino contar cómo se pretende contar una historia acorde con un nuevo mundo convulso, estremecido y heterogéneo, una historia necesariamente incierta, ambigua, fragmentaria y desordenada (¡el desorden social reflejándose en el desorden sintáctico, en la anacronía y en un punto de vista múltiple y móvil!) (*ibid.*, 36-37 y 40-41).

Aparicio Maydeu, que se ha apoyado en distintos fragmentos de Todorov (“La lecture comme construction”, *Poétique de la prose*, 1978), Magritte (“Pintura «objetiva» y pintura «impresionista»”, *Escritos*, 2003) y Virginia Woolf (“La narrativa moderna”, *El lector común*, 2009) para elaborar el texto precedente, realiza un acertado y conclusivo diagnóstico que no queda lejos del otro análisis que queremos rescatar aquí, el que Nicolás Casullo plantea acerca del consenso que supone la vanguardia artística de entreguerras desde una perspectiva histórica y en tanto que fenómeno cultural que vino a liquidar la confianza en el realismo. Una máxima que se hace escuela vital en la convicción literaria animadora de la escritura de Vila-Matas y una apuesta de escritura que desde su esqueje vanguardista y su manifestación poética confronta

[...] esa variable romántica, realista, naturalista, impresionista que había atravesado el siglo XIX, la combate expresando que “esa realidad” es apenas una realidad más, y más que esto, el presentar realísticamente las cosas desde el arte es caer definitivamente en las apariencias, en la mentira, en lo ilusorio de la vida y de las relaciones humanas. El mandato del arte es la búsqueda de esas otras realidades invisibles, disgregadas, mutiladas, agrietadas, que no se hacen presentes sino a través de una nueva intuición, imaginación, investigación, experimentación, en ese acto complejo y profundamente subjetivo de la creación. Esto significa que lo que ponen en el tapete las vanguardias es que exclusivamente el lenguaje construye la realidad. El lenguaje no refiere a un mundo previamente preexistente que el lenguaje va a buscar –descubre y hace un esfuerzo inigualable por retratar adecuadamente. El lenguaje construye la realidad –no va en busca de una realidad constituida “de verdad”, frente a la cual hace de mero intermediario. No es una mimesis precaria, una copia lograda, un reflejo adecuado de cómo es el mundo “de verdad”. No hay un mundo de verdad [tampoco] un lenguaje que lo trae a lienzo, a página en blanco como el pescador al pescado. La realidad es constitución del lenguaje. Esa es la crítica de las vanguardias, del Expresionismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo, Abstraccionismo, a la apariencia, a la falsedad del Realismo que trabaja en función de demostrar que con el lenguaje artístico va hacia una realidad insospechada de otras cosas. Lo que plantean las vanguardias es que el lenguaje constituye la realidad, y de acuerdo con cómo trabajemos nosotros el lenguaje, así tendremos la realidad. Y que no hay una realidad de verdad y otra realidad de mentira. Lo que construye el lenguaje es verdad en tanto que lenguaje. Después lo podemos discutir, pero la propia discusión propondrá otra realidad en discusión, que también será construcción del lenguaje (Casullo, 2009: 99-100).

Por otra parte, como ya hemos apuntado, a lo largo de su desarrollo como escritor, la actitud literaria que ha estado determinando la deuda vanguardista de Vila-

Matas con su propia escritura estriba en su compromiso con la disconformidad, la insatisfacción y el cuestionamiento del presunto avance. Para el vanguardista no hay una meta final ni una tierra segura, ni una belleza eterna. Esto es:

El planteo de vanguardia, hija en este sentido de la propuesta de Baudelaire [...], va a ser que no hay belleza permanente, que la belleza es fugaz, circunstancial, perseguida inútilmente, en todo caso. Que está marcada por las convenciones, por los valores históricos dominantes y las modas sociales. Que la belleza moderna no es lo armonioso, lo orgánico, lo agradable, lo placentero, lo unitario, sino la discusión del propio artista con su obra, la crisis de ese artista con su obra, [...] que el arte, en definitiva, es preguntarse [...] qué es el arte. [...] La vanguardia artística también es oposición, crítica, es malestar con el entramado de la cultura, con los espacios establecidos y otorgados, es cuestionamiento a ese lugar autónomo del arte. La vanguardia, desde la reflexión política y teórica hereda el legado romántico: el arte no es espacio exclusivamente expresivo, receptivo, gusto, sensibilidad, relativismo. Es disposición a discutir el mundo y sus discursividades, es propuesta intransferible de la obra, es problemática de enunciación creadora, no de simple recepción. Es teoría, es decir, discusión sobre la verdad en la constelación moderna de las discursividades sobre la verdad. Es gesto indudablemente político sobre las representaciones del mundo y sus conflictos, legalidades y marginalidades. La vanguardia proclama su deseo de llevar el arte a la vida, de fundir el mundo vital con el arte, de borrar fronteras, de escapar desmesuradamente de su esfera racionalmente otorgada por las formas del dominio burgués (*ibidem*).

El acto reflejo de insatisfacción vital –tamizado de cierta desconfianza tanto por el porvenir de forma general como por la acción intrínseca de la humanidad– que percute en la sensibilidad melancólicamente visceral del vanguardista dispara sus ímpetus de criticismo a través del experimentalismo creativo. En Vila-Matas veremos que la experimentación llevada a cabo en su escritura alberga el anhelo de llegar a las ideas, a los hechos y a los objetos de un modo distinto al conocido o recorrido hasta ahora, intentado tergiversar, manipular y propulsar el camino enfilado desde ordenaciones metaliterarias a la vez que desandando la comprensión del naturalismo realista para rehacerlo con la intervención de hilos y meollos de ficción allá donde esta no es esperada.

En este sentido, la década de los años setenta del pasado siglo XX, el momento en el que Vila-Matas comienza a hacerse como escritor, vio aparecer importantes muestras de experimentalismo literario que no pasaron desapercibidas para un emergente escritor indudablemente atraído por la innovación; nos referimos, por ejemplo, a ciertas obras que ha sabido señalar Ricardo Piglia¹⁶¹, tales como la colección de reseñas literarias y científicas ficticias de *Vacío Perfecto* (*Doskonała Próznia*, 1971)

¹⁶¹ Cfr., “La lectura de la ficción”, entrevista de Mónica López Ocón a Ricardo Piglia (*Tiempo Argentino*, 24/04/1984) y reeditada en *Crítica y ficción* (1986).

de Stanisław Lem –que tanta influencia tendrá en el relato de Vila-Matas “Amé a Bo” (*Exploradores del abismo*, 2007)–, las cuales prosiguen un género literario previamente asentado por autores como Rabelais, Swift o Borges, o los textos que suponen un desafío al tiempo y espacio narrativos a la vez que fusionan novela y ensayo como *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976) de Osman Lins o, en tanto que auténticos y personales artefactos del desafío hermenéutico-literario, el caso de *Zettels Traum* (1970), la excéntrica novela-ensayo de influencia joyceana sobre la vida de Edgar Allan Poe a cargo de Arno Schmidt¹⁶². Cabe añadir aquí que el autor con vena vanguardista y experimental que más influirá en Vila-Matas a su llegada a París en los citados años setenta es probablemente Perec, con sus inagotables ejercicios de estilo, juegos de palabras, perspectivas insólitas, etc. Perec es el autor que afirmaba en su libro póstumo *Pensar, clasificar* (1985) que “cuando trato de definir lo que intento hacer desde que comencé a escribir, la primera idea que me acude a la mente es que jamás escribí dos libros semejantes, jamás tuve deseos de repetir en un libro una fórmula, un sistema o una manera elaborada en un libro anterior” (Perec, 2008: 15). Conforme avance el siglo XX la experimentación vanguardista del primer tercio del mismo se tornará una manifestación indisoluble de cierta ley creadora de la tradición, como han señalado Gracia y Ródenas de Moya en *Derrota y restitución de la Modernidad 1939-2010* (2010):

La experimentación ha dejado de ser un horizonte de ruptura para ser una ley creadora de la tradición. La riqueza de las fuentes, la ejemplaridad vigente de los novelistas hispanoamericanos y la misma pluralidad de estímulos culturales del Occidente contemporáneo pueden haber contribuido a que el escritor halle su forma propia a partir de la saturación y la mezcla, la dislocación de los géneros y la intoxicación de elementos ajenos a la propia tradición literaria. La posmodernidad tendió tantas veces a la autopsia de sí misma, al uso renovado de lo ya usado y reconocido, que la autorreferencialidad y la metaficción cuajaron como vehículos naturales de la perplejidad de los novelistas. Era lógico porque ese mecanismo tenía mucho de nuevo juguete en manos de jóvenes novelistas ansiosos por descubrir mecanismos de renovación. Alejaban sus artefactos de la novela clásica y más comercial, y acercaban sus propias novelas a los atrevimientos y fantasías técnicas que seguían empleando los maestros de la novela hispanoamericana (Gracia y Ródenas de Moya, 2010: 245).

¹⁶² Recordemos que la obra desarrolla estructuralmente una historia –la visita de un matrimonio encargado de la traducción de las obras de Poe a un anciano polígrafo experto en el autor bostoniano– enclavada en la columna central de las tres que componen las páginas del libro, para situarse en la columna izquierda la discusión trufada de citas sobre Poe y en la columna derecha las acotaciones del propio autor yuxtapuestas de comentarios adicionales, notas al pie, etc.

Gracia y Ródenas de Moya destacan a continuación la innovación registrada en España a través de las obras de Gonzalo Suárez, Fernández Molina, Sánchez Espeso, Guelbenzu o Javier del Amo, a la cual le sigue

[...] una oleada de experimentos de ruptura que no pueden reducirse a una poética común. Muchos optaron por romper con la referencialidad mimética y sustituirla por una autorreferencialidad en la que el texto ponía de manifiesto su condición de artefacto retórico-lingüístico. Pero esta diferencia entre ficción y metafiction es demasiado elemental, pues en la segunda era posible distinguir aquellas novelas empeñadas en arruinar la ilusión de realidad creada por el texto y las que la mantenían mediante una historia y unos personajes más o menos verosímiles. Ficción ilusionista y anti-ilusionista convivieron durante la eclosión innovadora entre 1966-1973, de modo que la narratividad de una se oponía a la antinarratividad de la otra. Pero la lectura (y la escritura) de una metafiction antinarrativa no solo se demostró ardua sino también aburrida, amén de poco rentable para una industria editorial que, si en 1972 apostó por una «nueva novela» (Seix Barral y Planeta de una manera coordinada), muy pronto rectificaría sus prioridades apostando por una novela más accesible a un público potencial que empezaba a crecer y había reconocido la conciliación entre Modernidad novelesca y placer de lectura en los jóvenes narradores hispanoamericanos. A finales de los setenta aquella encrucijada se empezó a resolver a favor de una ficción que, a la vez que construía una historia capaz de interesar al lector, planteaba su condición textual o tematizaba las operaciones de escribir, leer e interpretar (Gracia y Ródenas de Moya, 2010: 611-612).

En torno a 1972, y más allá de voces que posteriormente han resonado con proyectos propios muy claros, como las de Vázquez Montalbán, Vicente Molina Foix, Félix de Azúa, Ana María Moix o el posterior cineasta Augusto Fernández Torres, Gracia y Ródenas de Moya destacan entre la plétora de autores experimentales, entre otros, la radicalidad reconstructora representada por J. Leyva (1938) –“No es necesario que exista la realidad para padecer sus consecuencias”–, que junto a la obra tardía de Julián Ríos depararía la culminación de un riguroso y buscado vanguardismo. Leyva hace de hecho suyos ciertos axiomas posmodernos tales como la crítica de la racionalidad objetiva o el cuestionamiento de toda estabilidad en el seno de la realidad, si bien “el giro hacia la narratividad a partir de 1974 aisló el proyecto de Leyva en su espectacular emergencia” (*ibid.*, 612).

Entre el resto de autores vanguardistas o experimentales en torno a la época en que Vila-Matas comienza a publicar su obra, destacarían también Mariano Antolín Rato, Fernández de Castro, Juan Cruz, José María Vaz de Soto, Rafael Arozanena, Ángel Vázquez, Caballero Bonald, José Antonio Gabriel y Galán, Javier Tomeo o Miguel Espinosa, entre otros. Gracia y Ródenas de Moya incluyen además a Vila-Matas, junto a Pombo y Millás, como semilleros del futuro narrativo en el panorama de narradores, los cuales “inician su obra en el caldo de cultivo de audacias y experimentos

[...] en un cruce de estímulos donde conviven los inagotables Kafka, Joyce y Faulkner con el existencialismo y el psicoanálisis, el nihilismo ácrata, el neosurrealismo, la cinefilia, el arte pop, la cultura *underground* y el *new age*.” (*ibid.*, 624). Más adelante, Ródenas de Moya, refiriéndose únicamente a su novelística, encuentra a modo de balance la obra de Vila-Matas frontera

[...] entre la cordura y el desequilibrio [...] es el territorio predilecto del azar novelesco en manos de Enrique Vila-Matas (1948). La literatura constituye una terapéutica y «extraña forma de vida» para este escritor que desde 1977 ha ido desarrollando una de las ejecutorias más pugnaces en la defensa de la autonomía de lo literario. Esa actitud ha aparejado un desprecio por el realismo que remite a Juan Benet y al antipasatismo de las vanguardias históricas, con cuyos postulados transgresores entronca directamente Vila-Matas. En su obra prospera el ideal moderno de una literatura exploratoria, sostenida en la tupida telaraña lingüística (o red de enlaces como los que recorre un internauta) que ha ido tejiendo la historia de la literatura y atravesada por un denso tráfico de nombres y citas que establecen una rumorosa comunicación entre sí (*ibid.*, 797-798).

Las vanguardias históricas de todo ámbito y carácter, al cabo, van a formar parte inherente del trazado de referencia teórica en la obra vila-matiana, y con ellas, al espacio donde cohabitarán en distintos momentos y bajo distintos enfoques o denominaciones el modernismo y el postmodernismo, cuestión que vamos a abordar con más detalle en el siguiente apartado de este trabajo y sobre lo cual no está de más adelantar aquello que el mismo Ródenas ha denominado “el círculo hermenéutico” refiriéndose a la querella terminológica entre Modernismo, Postmodernismo y Vanguardias¹⁶³. El propio Domingo Ródenas de Moya precisa lo que a su opinión es Modernismo –y como tal lo suscribimos aquí en tanto que conclusión del presente apartado– al entenderlo como un concepto que abarca

¹⁶³ En efecto, Huyssen en 1981 y Calinescu en 1977 ya advirtieron que “se podría haber evitado mucha confusión si los críticos hubieran prestado mayor atención a las distinciones que deben hacerse entre el vanguardismo y el modernismo, así como a la diferente relación de cada uno de ellos con la cultura de masas en los Estados Unidos y Europa respectivamente” (en Ródenas de Moya, 1998: 56). Citando en esta ocasión a De Micheli añade Ródenas de Moya: “El término «Modernismo» designa un período más extenso que el que ocupó la actividad de los movimientos de vanguardia: estos aparecen como un fenómeno ínsito en aquel. [...] Los Estados Unidos no conocieron en los años diez y veinte la algarabía vanguardista. Hubo, sí, un grupúsculo dadaísta en Nueva York, auspiciado por Alfred Stieglitz, propietario de la galería de arte Armory Show en el número 291 de la Quinta Avenida, número que dio título a una de sus revistas. En la ciudad de los rascacielos se reunieron los franceses Marcel Duchamp y Francis Picabia junto con el fotógrafo yanqui Man Ray, pero sus provocaciones [...] no tuvieron más realce que el de una humorada y carecieron de repercusión [...] La ausencia de una vanguardia autóctona propició que cuando, a finales de los años cincuenta, Leslie Fiedler proclamó la muerte de la vanguardia lo hiciera anunciando el advenimiento de una etapa nueva en la evolución del arte contemporáneo que, con afán necrológico, podía bautizarse como post-modernismo. Lo que reemplazaba era el Modernismo, que era como decir la vanguardia [...] el Postmodernismo «debe ser visto como la jugada final del y no como la ruptura radical que a menudo reivindica ser»” (*ibid.*, 57-58).

la honda metamorfosis sufrida por los modos de representación de la experiencia humana desde finales del siglo XIX y durante las primeras cuatro décadas del siglo XX. Tal metamorfosis se caracteriza por la interpenetración de estilo y política (Nicholls, 1995), por un cambio en la actitud perceptiva, que pasa a ser motivo de interés en sí misma, y una sustitución de la realidad social como objeto de análisis por la realidad subjetiva, que en la mente humana se vuelve discontinua, dislocada, fragmentaria, ilógica; por un inédito grado de autoconciencia que se expresa en una manipulación sutil de la tradición, sea armonizando el naturalismo con el simbolismo, sea recabando de la literatura del pasado voces y ámbitos que afluyen en juegos intertextuales, y en una obstinada autorreferencia a la obra y el artista desde la propia obra; en fin, por el hallazgo del inconsciente y el irracionalismo como canteras de creatividad que relativizan el valor de la realidad empírica y expanden el escepticismo ante cualquier tentativa de explicación global. Considerado así el Modernismo no es ‘simplemente el espíritu que alentó a las *vanguardias*, a *los ismos*’ (Rico, 1992: 87), sino una categoría notablemente más amplia que sirve como principio ordenador del devenir del espíritu humano (o, si se prefiere, como un útil concepto de periodización literaria)” (*ibid.*, 49-50).

2.1.2. Entre modernismo y posmodernismo

On or about December 1910 human character changed (Woolf, en Stansky, 1997: 2).

V. Woolf, *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924).

The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality (Eliot, en Scofield, 1997: 75).

T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* (1919).

Vandalism is of two kinds, the negative and the positive; as in the Vandals of the ancient world, who destroyed buildings, and the Vandals of the modern world, who erect them (Chesterton, 1950: 181).

G. K. Chesterton, *The Common Man* (1950).

¿No será más bien que los procesos caóticos simbolizan desorden –en vez de simbolizar creatividad– porque ridiculizan pretensiones de exactitud? (Escohotado, en Mijares, 2007: 11).

A. Escohotado, *Caos y orden* (1999).

Nos proponemos ahora analizar la obra de Vila-Matas a partir de la encrucijada que dirime la localización, el sentido y las influencias entre modernos y posmodernos en el ámbito de la literatura occidental contemporánea como parte del proceso de contextualización teórico-cultural de dicha obra. Ya hemos adelantado de todos modos y lo vamos a desarrollar a continuación que Vila-Matas nos parece un autor compendiado básicamente por la idea de lo moderno. O lo que es lo mismo: con todo y con no ser ajeno al tiempo histórico y a ciertos y muy claros elementos propios de la posmodernidad literaria, la obra de Vila-Matas nos llega como un largo gesto implosivo

de modernidad última¹⁶⁴. Ha afirmado Claudio Magris en *Un altro mare* (1991) que el pecado capital del hombre moderno es la impaciencia, diagnosticada por el autor triestino como “el dolor y la nulidad de las cosas, que siempre quieren haber sido ya” (Magris, 1992: 10). Una impaciencia que, como ha señalado Byung-Chul Han, nos ha llevado a limitar nuestra capacidad creativa fruto del hecho de no saber aburrirnos ni poder ya fijar nuestra atención profunda y contemplativamente sobre los hechos y las cosas¹⁶⁵.

El progreso implícito en lo moderno –en el ansia humana por transmutarse, afinar sus sueños y entibiar su autoestima–, conducente en el artista en opinión de Eliot a la extinción de la personalidad, vendría a impacientar la sustancia de nuestro estado en el mundo, de nuestra visión de lo humano. Sacrificaríamos así, progresando y modernizándonos, tanto capacidad de atención como paciencia y personalidad. Por si fuera poco, a finales del siglo pasado George Steiner discurrió con argumentos irrefutables acerca del “comentario sin fin” y Pascal Bruckner llamó la atención sobre la “tiranía de la penitencia” que sufre la especie humana en la eterna autocrítica y recusación de su propio pasado. Pensarnos críticamente nos hace humanos, dota de

¹⁶⁴ En la tesis doctoral de Rafael Pontes Velasco sobre la obra de Guillermo Samperio, encontramos una caracterización del escritor mexicano “como eslabón paradigmático de una etapa epistemológica situada entre la modernidad tardía y la posmodernidad” que resultaría en parte atribuible a Vila-Matas: “Su carrera literaria se inició [...] recuperando [...] como también hicieron otros neovanguardistas del momento, el espíritu lúdico y las técnicas más valiosas de las vanguardias históricas. [...] Samperio podría firmar como característicos de su obra la fragmentación tanto textual como la que implica que el sujeto se disgrega en varias identidades, la recurrencia constante al humor y a la ironía, la experimentación temática y lingüística, la profusión de personajes extravagantes, la apertura a una multiplicidad de interpretaciones que invitan a la participación activa del lector, e incluso cierto interés por formatos literarios alejados de las convenciones tradicionales. Con matices, puede identificársele con la apelación al virtuosismo intertextual, con la utilización de los modos oblicuos de expresión derivados de la alegoría, la paradoja o el principio de contradicción, y con el propósito *ex-céntrico* de privilegiar los márgenes frente al canon moderno, ya sea mediante la carnavalización de la historia oficial o por la conversión del homenaje en pastiche o parodia. Sin embargo Samperio se aleja, con precaución pero con firmeza, de una actitud tan posmoderna como el descreimiento radical en los metarrelatos y las utopías, ya que al fin y al cabo no duda en denunciar con sus escritos las injusticias, de cualquier índole, que percibe en su observación del mundo.” (Pontes Velasco, 2011: 23-24).

¹⁶⁵ “Los logros culturales de la humanidad, a los que pertenece la filosofía, se deben a una atención profunda y contemplativa. La cultura requiere un entorno en el que sea posible una atención profunda. Esta es reemplazada progresivamente por una forma de atención por completo distinta, la hiperatención. Esta atención dispersa se caracteriza por un acelerado cambio de foco entre diferentes tareas, fuentes de información y procesos. Dada, además, su escasa tolerancia al hastío, tampoco admite aquel aburrimiento profundo que sería de cierta importancia para un proceso creativo. Walter Benjamin llama al aburrimiento profundo ‘el pájaro de sueño que incuba el huevo de la experiencia’. Según él, si el sueño constituye el punto máximo de la relajación corporal, el aburrimiento profundo corresponde al punto álgido de la relajación espiritual. La pura agitación no genera nada nuevo. Reproduce y acelera lo ya existente. Benjamin lamenta que estos nidos del tiempo y el sosiego del pájaro de sueño desaparezcan progresivamente. [...] A su parecer, sin relajación se pierde el ‘don de la escucha’ [el cual] se basa justo en la capacidad de una profunda y contemplativa atención, a la cual el ego hiperactivo ya no tiene acceso.” (Han, 2012: 35-39).

sentido la *transcurrenca vital* y al mismo tiempo nos conduce a bloqueos culturales de incierta determinación o ante los que nuestro intelecto se ve superado. Analizarnos y glosarnos unos a otros es una epidemia exclusiva de la especie humana, quizá el símil de una plaga sin fin basada en una conciencia eternamente pendiente de un arbitraje externo. Al decir de Chesterton no seríamos en tanto que modernos sino una nueva versión de los antiguos vándalos, viniéndose a imponer al ser humano –y tras la general confusión generada en el tránsito del siglo XX al presente y por la que olvidamos, diría Escohotado, el ridículo al que estaría sometida la pretensión de exactitud– una penúltima reedición de la dudosa sinecura por querer conocerse, pretendiendo capturar lo cierto y lo creativo mientras tiene lugar la inferencia de la modernidad.

En la obra *vila-matiana* hay una pujanza meridiana en torno al modernismo y las vanguardias, y ello se ve en parte tocado por el espíritu de la Modernidad. Tanto los dos movimientos histórico-estéticos como la época histórico-cultural que sucede al mundo medieval reaccionan contra lo que les antecedió, de ahí esa “impaciencia” a la que se ha referido Magris aquejando al hombre moderno. Sin embargo la obra de Vila-Matas, siendo heredera tanto de algunos de los valores de cambio de la Modernidad como de buena parte de la actitud modernista, no se muestra impaciente. Desarrolla, de hecho, una escritura que ha sabido esperar su momento como ninguna¹⁶⁶ y se vincula a una poética de la lentitud que le ha cundido impecablemente en el curso del casi último siglo. Por ser una obra autónoma, que sabe perfectamente de dónde viene pero que al mismo tiempo no se niega a nada que la interpele, desprende igualmente desacomplejados reflejos del modelo posmoderno. De ahí que estemos ante una obra de una profundidad estereoscópica o multidimensional. Si bien no es menos cierto que las líneas de fuga que podrían entenderse como posmodernistas en la obra de Vila-Matas – lo que Cristina Oñoro detecta en elementos como la voz narrativa de carácter autoficcional, la modulación intrusiva o escasamente creíble o la visión de los personajes como subjetividades en crisis, entre otros– no alcanzan a ocupar nunca un espacio tan homogéneo como el despachado por el rumor siempre presente de lo moderno –y, desde aquí, por su especificación crítico-estética resultante en el último

¹⁶⁶ Como tendremos ocasión de analizar más adelante, la obra *vila-matiana* es claramente más paciente que impaciente. La paciencia de Vila-Matas se relaciona fundamentalmente con el arte de la espera y la lentitud, radicando tanto en la posición periférica que ha ocupado durante buena parte de su existencia (lo que daría razón a Magris cuando opina que todos los autores importantes de la literatura del siglo XX han ocupado siempre, durante más o menos tiempo en el canon de sus respectivos ecosistemas literarios, un lugar excéntrico) respecto a las líneas abscisas del sistema literario español como en su convicción de no doblegarse ni ceder en los caminos comenzados desde sus inicios.

modernismo europeo—. “La respuesta está en el aire” se lee repetidamente en *Aire de Dylan* (2012), en referencia al tema de Bob Dylan “Blowin’ in the Wind” (*The Freewheelin’ Bob Dylan*, 1963), porque ser moderno sería pertenecer a un universo en el que “todo lo sólido se desvanece en el aire”:

Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los entornos y las experiencias modernas atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología: se puede decir en este sentido la Modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos a una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, *todo lo sólido se desvanece en el aire*. (Marshall, 1989: 13).

Si a este orden de ideas sumamos, tal y como vimos antes, la proclividad y aptitud vira-matianas hacia el ensayo literario como feudo de la modernidad –desde las coordenadas no utilitaristas y de libertad ideológica en el arte que adquiere el género en la época moderna¹⁶⁷–, no hacemos sino llenarnos de argumentos para adentrarnos en la coherencia contextual del simbolismo reivindicado en las palabras de Virginia Woolf sobre el cambio que sobrevino al carácter humano a finales de 1910, frase que la escritora de Kensington escribió a partir de la exposición “Manet and the Post-Impressionists” organizada por el crítico y pintor Roger Fry entre noviembre y diciembre de 1910 en Londres¹⁶⁸. Las primeras indicaciones de tal cambio aparecieron previamente en distintos puntos de Europa, tal y como muestran, por ejemplo, la novela póstuma de Samuel Butler *The Way of All Flesh* (1903) en Inglaterra, las primeras obras

¹⁶⁷ Aullón de Haro lo reitera añadiendo que los principios constitutivos del ensayo como género moderno “radican en la integración de contrarios y la libertad kantiana con la consiguiente disolución del concepto de finalidad didáctica. De estos últimos se derivarían, respectivamente, la libertad artístico-ideológica y el carácter no utilitarista del género. Más allá de la variabilidad del uso del término ensayo, la modernidad del mismo como género literario se funda en el principio de la verdadera libertad de juicio por encima de las prescripciones del viejo orden cultural recibido del mundo antiguo y desintegrado por el arte y el pensamiento modernos. Por ello, el ensayo es asunto fundamental en lo referente a la creación del pensamiento moderno, a su forma problematizada, a la puesta en crisis del *sistema* como fundamento filosófico y en general de racionalidad clásica. A este propósito, Adorno y Benjamin, pero también Eugenio d’Ors, Rosenzweig y otros pensadores caracterizadamente contemporáneos, representan mediante su postura efectiva ante el género, o ante el texto y su discurso, no un criterio de simple determinación formal sino un modo de ser del pensamiento que modernamente tiene uno de sus núcleos y principales antecedentes, al igual que tantos otros sentidos, en la construcción asistemática de Nietzsche [...]” (Aullón de Haro, en Cervera, Hernández y Adsuar [eds.], *op. cit.*, 18).

¹⁶⁸ Con dichas Woolf estaba distinguiendo entre las dos visiones fundamentales del mundo de su tiempo: la de los “eduardianos” (H. G. Wells, Arnold Bennett o John Galsworthy) y la de los “georgianos” (Eliot, Joyce, E. M. Forster, D. H. Lawrence, Lytton Strachey o la propia Woolf), dos visiones de cuya confrontación saldría, a principios del siglo pasado, el cambio de los tiempos en materia estética.

de los noventayochistas españoles, el *Glosari* (1906) de Eugeni d'Ors e incluso antes *Une saison en enfer* (1873) de Rimbaud en el caso de Francia. Todo lo cual tendrá una confirmación definitiva en obras como *Ulysses* (1922) de Joyce o *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-1943) de Musil.

La transformación a la que se refiere Woolf se manifiesta en los integrantes de su cuerda estética como una “huida del anecdotismo hacia posiciones rigurosamente intelectuales. Transparece una nostalgia del objeto, que ha de ser solicitado por medios intelectuales más acordes con la realidad. Se impone la destrucción de los lugares comunes como tarea prioritaria. No debe sorprender, por tanto, que todo el período está atravesado por una corriente crítica, que sustituye a la literatura (la profusión de manifiestos [a falta de] obras estrictamente literarias entre las vanguardias) o la penetra. [...] La tradición son ellos mismos; o, más exactamente, una fracción de sus contemporáneos, a quienes la otra fracción juzga insolidarios con el espíritu de la época y expulsa a un pasado anticipado.” (Resina, 1997: 52).

En relación con los nombres predominantes en la escena de la literatura española, cuando Vila-Matas comienza a escribir a finales de los años sesenta del pasado siglo, nuestro autor no solo se distancia de ellos y de sus prácticas literarias mayoritarias sino que poco a poco irá integrando los componentes crítico, modernista y europeo en su escritura como extensiones naturales de la misma. Con ello, Vila-Matas se hace crítico recurriendo a los últimos modernos, creando –por recordar una vez más la idea de Borges sobre Kafka– a sus antecesores, legitimando por retroacción la novedad que siguen representando autores como Joyce, Walser o Sterne, viajando hacia atrás en el tiempo para reflejarse en el momento histórico que le parece más real, que no realista, en términos literarios. Se trata de acabar encapsulando los deseos impostergables de una obra literaria en el gesto espiritual que llama al rescate del modernismo europeo, acción que se lleva a cabo en confluencia con las vanguardias históricas a través de un sentido reevaluador y contrastivo de los valores estéticos que priman en nuestra actualidad. Cuando el propio Vila-Matas se autopercibe o autopropone como modernista está incidiendo en “la aproximación *reflexiva*” de la obra literaria que sea capaz de incluir la teoría sobre sí misma en sus propias páginas. Es este un aspecto que podemos apreciar en un artículo en el que Vila-Matas, haciendo un balance general de la historia, la cultura y el presente de la ciudad de Liubliana, escribe citando al filósofo local Slavoj Žižek:

“En el modernismo”, escribe Žižek en un ensayo de hace años sobre Joyce, “la teoría sobre la obra se incluye en la obra: la obra es una especie de ataque preventivo a las posibles teorías sobre la misma”. A causa de esto, Žižek deduce que es absurdo reprochar a Joyce que no escribiera para un lector ingenuo, sino para alguien que tuviera la posibilidad de reflexionar, es decir, para alguien que pudiera leer con énfasis teórico y al que podríamos considerar un científico literario. Y concluye Žižek: “Es que esa aproximación *reflexiva* en modo alguno disminuye nuestro goce de lectura, sino más bien lo contrario: la complementa con el añadido del placer intelectual, que es una de las marcas del verdadero modernismo” (Vila-Matas, “Viaje a Liubliana”, *El País*, 29/04/2007).

El modernismo consistiría así en la negación y apasionada revisión crítica de sí mismo, sobresaliendo de dicho proceso una coherencia manifiestamente psicológica y no tanto causal o cronológica, alcanzándose con ello el estrato más desarrollado del romanticismo y teniendo lugar el flujo de conciencia como técnica modernista por excelencia con el fin de reflejar “la condición extrema de alienación del individuo en un estadio avanzado del desarrollo burgués” (*ibid.*, 59). Añade Resina, citando a Ricardo J. Quinones a través de *Mapping Literary Modernism* –y trayendo a colación la deuda renacentista del Modernismo que ya apuntamos antes– que en las obras modernistas encontramos:

[...] una experiencia clara de un vacío cósmico súbitamente revelado tras la experiencia humana, de la indiferencia de un ambiente extraño que seriamente pone en cuestión los ideales humanistas o el simple esfuerzo, e incluso la disolución del sólido y ordinario mundo conocido. [...] Quinones considera tema central del modernismo el debate con el Renacimiento, particularmente con la noción moderna de tiempo instituida en este período histórico. Según esta tesis, sería la insatisfacción con la sociedad industrial lo que habría conducido a cuestionar la validez de la percepción lineal del tiempo, concepto fundamental al mecanismo sobre el que reposa la base técnica de la civilización. El concepto temporal vigente desde el Renacimiento llevaba consigo un complejo de valores en que se estipulaba la continuidad: la polis o comunidad tradicional, el matrimonio, la familia, los hijos y la fama. Este concepto triunfa en el siglo XIX con la creencia, universalmente difundida, en los deberes del individuo hacia cada uno de aquellos valores. Inversamente, la idea tradicional del tiempo sucumbe a la especulación apenas se ponen en entredicho los valores de continuidad social en los que reposaba. Entonces, la crisis de principios que habían permanecido incuestionados a través de las numerosas alteraciones políticas e ideológicas de los últimos cuatro siglos fue percibida como una crisis del Occidente, con más precisión, una crisis de la cultura europea (Marshall, *op. cit.*, 61-62).

Los valores renacentistas y románticos por vía europeo-modernista toman asiento en Vila-Matas, entre otros, con el individualismo de los *hijos sin hijos* y los *montanos* núcleos familiares basados en libros, metaliteraturas y lecturas pero también a través de la crisis de conciencia de *shandys* y *bartlebys*, de la libérrima pulsión de la identidad desdoblada –con personajes que se conectan rupturistamente unos con otros, de espaldas al tiempo y la lógica–, de la atracción temática por el suicidio o de los viajes

instituidos desde lo intemporal y lo estático. Y desde algunos de estos elementos se bifurcan, entre consecuente y paradójicamente, ulteriores plasmaciones de legitimidad posmoderna, dicho lo cual, estamos de acuerdo con Andreas Huyssen cuando opina que, visto desde la distancia, el debate del posmodernismo parece hoy un tanto provinciano por cuanto en su sentido geográfico se limitó únicamente a la evolución intelectual e histórica que se produjo en un lugar concreto del mundo¹⁶⁹.

Según la propuesta de Perry Anderson (1998: 116-126), la posmodernidad habría supuesto el resultado de tres nuevas coordenadas históricas, basadas en la desaparición de la burguesía y de su moral, la evolución tecnológica y la preponderancia de un único modelo político. Por otra parte, la expansión del pensamiento post-estructuralista francés –en especial a través del “nuevo Immanuel Kant” que Lévinas vio en Derrida como heredero directo de Nietzsche y de Heidegger, pero también de autores como Kristeva, Barthes, Paul de Man, Deleuze o Guattari en tanto que puntas de lanza de la crisis del significado y de la defensa de la deconstrucción de metanarraciones occidentales como el psicoanálisis, la crítica textual, el marxismo o la metafísica– coadyuvó de forma preponderante a la conformación teórica de la postmodernidad.

De este modo “la crisis postestructuralista no hace sino acentuar el fin de la Modernidad en el sentido de que aboga por el relativismo y por la destrucción del significado, enseñándonos que no es posible fijar un significado único, estable y central en los textos, que la palabra escrita está inmersa en un proceso programático que anula la posibilidad de comprensión única y la inserta en un juego indefinido de semiosis, en la polisemia inestable e indefinida” (*ibid.*, 81, *cfr.*, 30-32). Por su parte, Terry Eagleton ha comprimido su diagnosis del fenómeno de la postmodernidad señalando en *The Illusions of Postmodernism* (1996) que se trata de

[...] un estilo de pensamiento que desconfía de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de la idea de progreso universal o de emancipación, de las estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación. Contra esas normas iluministas, considera el mundo como contingente, inexplicado, diverso, inestable, indeterminado, un conjunto de culturas desunidas o de interpretaciones que engendra un grado de escepticismo sobre la objetividad de la verdad, la historia y las normas, lo dado de las naturalezas y la coherencia de las identidades. Esa manera de ver, podrían decir algunos, tiene efectivas razones materiales: surge de un cambio histórico en Occidente hacia una nueva forma de

¹⁶⁹ En efecto y en torno a los estudios sobre la modernidad, Huyssen ha destacado por desentenderse del previsible inventario europeo acompañado de ciertos reductos del mundo anglosajón para ocuparse de la modernidad colonial y poscolonial en su sentido geográfico-cultural, perspectiva desde la que se interpretó de modo bien distinto la crisis de la subjetividad y de la representación que se despachaban en la clave de bóveda casuística del modernismo.

capitalismo, hacia el efímero, descentralizado mundo de la tecnología, el consumismo y la industria cultural, en el cual las industrias de servicios, finanzas e información triunfan sobre las manufacturas tradicionales, y las políticas clásicas basadas en las clases ceden su lugar a una difusa serie de “políticas de identidad”. El posmodernismo es un estilo de cultura que refleja algo de este cambio de época, en un arte sin profundidad, descentrado, sin fundamentos, autorreflexivo, juguetero, derivado, ecléctico, pluralista que rompe las fronteras entre cultura “alta” y cultura “popular” tanto como entre el arte y la experiencia cotidiana (Eagleton, 1997: 12).

Otro estudioso del postmodernismo como Calinescu ha visto la problemática postmoderna contundentemente tratada en las obras de dos escritores que, como Borges y Nabokov, se oponían ideológica e incluso estéticamente a cuanto representaban, pongamos por caso, los primeros norteamericanos postmodernos. A Borges y a Nabokov, dos autores que se cuentan entre los de mayor influencia literaria en Vila-Matas, les interesaba en el contexto postmodernista la reflexión en torno a lo que activa y supone la representación, de ahí “la proliferación en las obras de ambos, de imágenes y acciones directa o indirectamente vinculadas con la idea de representación: espejos y copias, reflexiones y duplicaciones, las inesperadas e intrincadas paradojas del parecido, la pretensión, actuación, personificación, o mímica, y los diversos predicamentos mentales que ocasionan, al configurar los círculos viciosos, hacer peticiones de principios, e infinitas regresiones. Estas son tratadas de modos bastante diferentes: en las sucintas *ficciones* de Borges funcionan [...] como una poética de la perplejidad; en las novelas más expansivas [...] [de Nabokov] son incluidas dentro de una estética formalista de la parodia, autoparodia y juego.” (Calinescu, 2003: 290-291).

Si nos focalizamos específicamente sobre Vila-Matas y el postmodernismo veremos que Cristina Oñoro se hace especial eco del capítulo dedicado por Pozuelo Yvancos a la obra vila-matiana a la luz del paradigma posmoderno en *Ventanas de la ficción* (2004). Yvancos, en efecto, otorga un papel no menor a la influencia del posmodernismo en la narrativa española finisecular en general y de Vila-Matas en particular si bien matizará esta posición más adelante, como veremos. Para Yvancos lo posmoderno establece una tendencia conectada con la renovación lingüística de las vanguardias, el “boom” hispanoamericano y el *nouveau roman* francés, añadiendo que el postmodernismo supone una triple circunstancia en este contexto: el dominio de cierta desconfianza en la posibilidad de intervención y transformación del mundo a través de la propia obra, el proceso de revisitarse la historia y el pasado con una intención deconstructiva y la renuncia a toda trascendencia o compromiso de orden socio-político como encuadre general de la posmodernidad narrativa finisecular.

Por lo demás, Cristina Oñoro –más allá de observar una dominante ontológica (McHale), una suma de indeterminación e inmanencia (Hassan) y una naturaleza esencialmente contradictoria (Hutcheon) como elementos generales y caracterizadores de la poética posmoderna, que a la postre acaban siendo trasvasados reflexivamente a determinados lugares de la poética vila-matiana susceptibles de legitimar la presencia de un comprobable componente postmoderno– ha dedicado un amplio desarrollo a tres conceptos básicos que, a su juicio, subyacen e iluminan la comprensión de la práctica artística postmoderna: la muerte del sujeto¹⁷⁰, la intertextualidad y el simulacro, los cuales revelarían a su vez tanto la deuda de la poética postmoderna con la vanguardia como la relectura de Nietzsche y la influencia del pensamiento estructuralista y post-estructuralista francés.

A partir de aquí las características generales de la novela postmoderna añadidas por Yvancos son: a) Heteroglosia y multiplicidad de normas y modelos estéticos; b) Fungibilidad y mercado editorial en el que se opera la transformación de la cultura en entramado industrial; c) Predominio de la privacidad; d) Desconfianza hacia la literariedad; e) Carácter metaliterario y subrayado de la convención con la intención de mostrar la naturaleza artificiosa de la obra, llamándose la atención sobre ello a través del juego irónico con la categoría de autor. Sin pretender dar una lista cerrada al respecto Oñoro sí propone una serie de movimientos y autores reflectantes de la sensibilidad postmoderna, lo que a su juicio podemos observar en “los propósitos del nouveau roman (Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras), en los experimentos de los integrantes del grupo OuLiPo (Queneau, Perec, Calvino), en la filosofía estructuralista y post-estructuralista (Barthes, Kristeva, Philippe Sollers, Derrida, Foucault, Deleuze, Vattimo, Lyotard, Eco...) más o menos afín al grupo *Tel*

¹⁷⁰ A propósito de los estatus de autor y de lector en el seno del postmodernismo narrativo, añade Oñoro: “La novela posmoderna hace desaparecer al autor del horizonte del texto, tendencia que hunde sus raíces en la crisis del sujeto. Las consecuencias de este planteamiento afectan, fundamentalmente, a la voz narrativa (autoficcional, intrusiva, poco creíble) y a los personajes (subjetividades en crisis, fragmentadas y dislocadas). Asimismo, la desaparición del sujeto conduce a una reflexión sobre el silencio, tendencia que, como vimos al examinar el artículo de Barthes sobre la muerte del autor, recorre la literatura contemporánea desde la obra de Mallarmé [...] En los textos de Mallarmé o en los del surrealismo podemos localizar los primeros intentos de suprimir al autor del espacio de la escritura: Mallarmé devolvió al lenguaje su capacidad de producir significado y el surrealismo se esforzó en desconectar el texto de las intenciones del autor. Este dejó de ser un origen para convertirse en una instancia lingüística: la que dice Yo. Sin embargo, lo interesante de este proceso no reside simplemente en que podamos señalar la historicidad del concepto de autor y su fecha de defunción. Como subraya Barthes, lo esencial para la literatura es que su muerte ha transformado por completo el texto literario. [...] Por último, la narrativa posmoderna construye un nuevo modelo de lector: cómplice, implicado y participativo. Un lector, marcado insistentemente como narratorio, al que el narrador intrusivo invita a que goce con él.” (Oñoro, 2007, I: 236, 198).

Quel, en el arte Pop (Warhol, Lichtenstein), en el apropiacionismo norteamericano (Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sherrie Levine), [...] Bill Viola, [...] John Cage, en el neorrealismo italiano y en la *nouvelle vague* francesa, en las obras de los escritores del «boom» latinoamericano, en los relatos de Borges y en las obras finales de Nabokov, en narradores norteamericanos como John Barth, Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon, Doctorow, Donald Barthelme o Robert Coover, pero también en las obras de escritores de otros países, algunos de ellos bastante más jóvenes, como Martin Amis, Julian Barnes, Ian McEwan, Kazuo Ishiguro, John Banville (Reino Unido), Michel Houellebecq (Francia), Peter Handke (Austria), W. G. Sebald (Alemania), Emil Tode (Estonia) o Antonio Tabucchi, Stefano Benni (Italia).” (Oñoro, 2007, I: 89).

Como vemos, se trata de una nómina de tendencias a las que no solo el propio Vila-Matas se ha podido referir en tanto que deudor y admirador en sus artículos y novelas –en algunos de ellos de forma reiterada, véanse los casos de Borges, Nabokov, Pynchon, Barnes, Handke, Tabucchi, Sebald, Barthes, Perec, Calvino, Banville, Duras, Queneau o Robbe-Grillet, entre otros– sino que en nuestra mente de lectores no nos sería difícil establecer concomitancias y relaciones entre ellos y Vila-Matas más allá de una mayor o menor profusión intertextual o de la admisión de las tesis generales de Patricia Waugh y de Linda Hutcheon en lo que sería una lógica relación entre lo metaliterario en Vila-Matas y el ámbito de lo posmoderno.

Recordemos además que antes del importante estudio de Oñoro (2007) ya se había comenzado a relacionar la obra de Vila-Matas como discurso próximo a la posmodernidad, aspecto al que el propio autor no duda en reaccionar por ejemplo en un artículo de 2002, texto introducido por la idea de mentir al escribir o hablar en castellano así como por el hecho de decir la verdad cuando la expresión se vehicula a través de la lengua catalana y continuado con la defensa de autores como Roussel, Julio Torri, Díaz Dufoo (hijo), Pynchon, Wilcock o Murakami al margen de la asignación de la etiqueta posmodernista para finalizar reivindicando Vila-Matas la libertad creativa y entendiendo en todo caso la posmodernidad como un espacio cultural multiforme, desmarcándose del reduccionismo y cliché que la propone como estandarte de lo falso, lo vacío o lo ligero:

La verdad puede estar en cualquier lado. Es parte de su naturaleza. Aunque es fácil buscarla en territorios conocidos no deja de ser una limitación. Porque la vida y el arte suelen ir más allá de las fronteras oficiales. Curiosear, explorar o romper clichés. Y la palabra hablada y escrita es una ruta para conocer y crear nuevos predios literarios. [...] “¿Por qué es usted tan irónico, tan posmoderno?”, me preguntó el otro día un profesor al

cerrar un simposio [...] Yo creo que ya está bien [de] tanta ignorancia o mala fe, pienso que hay que acabar con ese absurdo y provinciano cliché que relaciona posmodernismo con lo *light*, pues ni Nabokov, ni Péric, ni Borges, por poner solo tres claros exponentes de lo posmoderno, mantuvieron siquiera relaciones diplomáticas con lo *light*. Escribe Andrés Ibáñez al inicio de *Por una literatura simbiótica* [...] “Creo que ya es el momento de que nos replanteemos la literatura posmoderna como algo más que un conjunto de novelas que *hablan de sí mismas*” [...] “La literatura posmoderna no es una imposición de mercado, ni es *light*, ni es una muestra de la decadencia de Occidente. La literatura posmoderna no es ni siquiera un estilo o una corriente literaria: es la expresión literaria de una época de la historia cultural, la época posmoderna, dentro de la cual caben autores de estilos y tendencias diversas como los de Tolkien o Nabokov, Miguel Espinosa o David Foster Wallace [...]” (Vila-Matas, “¿Por qué es usted tan posmoderno?, *El País*, 14/09/2002).

Por otra parte y a propósito de un ejemplar de *El verano* de Camus en la edición de la editorial Sur de 1954, encontramos una militante reivindicación por parte de Vila-Matas del mundo moderno ofrecido por las utopías y la felicidad de la irrealidad:

En el ensayo *Los almendros* hallé la esencia del mejor Camus. [...] Cuanto más sintamos que vivimos entregados a ese mal que Nietzsche llamaba espíritu de torpeza, más veremos, dice Camus, lo inútil que es llorar por el espíritu y lo urgente que es ponerse a trabajar ya inmediatamente por él, situar en primer plano el verano invencible y profundo de la vida, los irreductibles almendros en flor, la bella fragilidad de la sabiduría. Se trataría, pues, de buscar la salvación del espíritu nada menos que en el imposible mundo moderno. Seguro que las propuestas de Camus no han perdido actualidad. Así creo que lo entienden quienes, por ejemplo, proponen utopías y nos animan a ir en busca de la magnífica felicidad de la irrealidad frente a una realidad que lleva letra y música de Manolo Escobar y que hace tiempo perdió ya todo sentido (Vila-Matas, “El verano invencible”, *El País*, 06/07/2008).

En un sentido que rebasa lo estrictamente literario, y tras recordar el papel clave jugado por las vanguardias en la posterior configuración del posmodernismo, veamos las características fundamentales que en opinión del profesor Marturet enfrentan modernismo y posmodernismo:

Mientras las visiones *radicales* de la vanguardia parten de la necesaria articulación entre arte experimental y crítica social revolucionaria, como dos instancias indisolubles para la verdadera transformación del vínculo arte-sociedad, y de la afirmación de que la *neovanguardia* en el arte contemporáneo es una instancia donde dicha articulación se ha roto y hasta es imposible pensar en recomponerla, las visiones *posmodernas* celebran el fin de la vanguardia apelando a una crítica de los relatos legitimadores que le han dado impulso, tanto en el ámbito de la política (el pensamiento radical) como en el ámbito artístico (la *tabula rasa* con las tradiciones y la creación de un nuevo lenguaje). Según John O’Neill [*The Poverty of Postmodernism*, 1995], el pensamiento posmoderno se opone a las siguientes ideas asociadas a la modernidad: el universalismo racionalista, la fe en la ciencia y la técnica, la dominación-explotación de la naturaleza por y para la humanidad, el humanismo progresista, el desprecio del pasado o su integración a la manera de etapas históricas previas que preparan o anuncian la modernidad (los *grandes relatos*) y el utopismo. En líneas generales, el pensamiento posmoderno se distingue por los siguientes componentes: (i) el *multiculturalismo*, ya que revaloriza la diversidad

histórica (historicismo) y cultural (tradicionalismo), recurriendo a la cita histórica y al eclecticismo; (ii) el *rechazo de las jerarquías*, ya que sostiene que todas las historias y culturas (todos los juegos del lenguaje-formas de vida) tienen su propio valor y rechaza cualquier cultura con pretensiones universales (i.e.: la cultura europea), propugnando (frente al dogmatismo) el relativismo y el escepticismo; (iii) el *rechazo de los grandes relatos de legitimación de la civilización occidental* (historia judeocristiana, hegelianismo, positivismo, progresismo de la Ilustración, socialismo y marxismo, evolucionismo), que aspiran a conducir a la humanidad a una salvación única y segura; (iv) el *pensamiento débil* frente al razonamiento lógico, técnico y normativo; (v) el *consenso*, al tomar distancia de toda reivindicación de la “Razón” o la “Verdad” y postular la regulación de los conflictos por la discusión y la negociación, en un sentido fáctico y dependiente del contexto (*pragmatismo*); y (vi) la *contingencia*, ya que está imbuido del sentido de la contingencia universal.” (Marturet, 2009).

Llegados a este punto, y a pesar de que lo que aconsejaría el sentido común es que acertemos a liberar la polícromía de una obra literaria de etiquetajes más o menos pasajeros u oportunos, parecería pertinente poder relacionar a Vila-Matas siempre que tengamos en cuenta ciertos matices tanto con el modernismo como con el postmodernismo. Ello no obsta a que se nos haga evidente que Vila-Matas se explica mejor y con mayor claridad desde una concepción modernista finisecular, específicamente europea y de signo vanguardista, que desde una serie de legítimos postulados posmodernistas. Al margen de otras razones, no solo por algo tan fundamental y visible en el presente trabajo como es el hecho de encontrarnos ante un escritor de constitución fundamentalmente ensayística sino también o de modo no menos importante porque la literatura es practicada y visionada por Vila-Matas, antes que nada, como una vía de conocimiento, exploración y cuestionamiento, como un estado de crisis ante el cual hay que responder, como valoración de compromiso y conciencia con uno mismo y con el mundo que nos rodea.

Entre los autores que ven en Vila-Matas igualmente a un autor modernista se ha significado, como ya dijimos en nuestra introducción, Pozuelo Yvancos, el cual, considerando de interés las propuestas de Oñoro sobre el posmodernismo vila-matiano, ha querido de todos modos clarificar su posición al respecto en *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas* (2010), obra que recoge el curso de doctorado que impartió Yvancos en 2009 en el Graduate Center de la Universidad de Nueva York. Yvancos señala aquí que tratar de fijar o insistir acerca del postmodernismo de Vila-Matas supondría obviar el entronque de este autor con un considerable número de escritores de la modernidad narrativa –vinculada a la crisis del realismo en las vanguardias históricas y anteriores al nacimiento de la postmodernidad como movimiento artístico y filosófico– de los que aquel se alimenta nuclearmente,

desde Cervantes, Sterne, Walser, Kafka o W. G. Sebald hasta Larbaud, entre otros. Así, Yvancos ve en Vila-Matas el tipo de escritor “último de los modernos”, apoyándose para ello, por ejemplo, en la influencia de *Thomas el oscuro* de Blanchot o del *Tristram Shandy* de Sterne invocados en *Doctor Pasavento* (2005: 42-45), donde encontramos la justificación de una narrativa como modo de salvarse del tiempo que, de hecho, depara un mosaico de poética personal precisamente contrario a lo postmoderno; en una línea análoga Yvancos recurre a otros fragmentos de la obra vila-matiana más antiguos como botón de muestra de modernidad o como modo de poner en entredicho la postmodernidad; así ocurre, por ejemplo, con *Bartleby y compañía* en una cita que ya vimos parcialmente con anterioridad: “Todos deseamos rescatar a través de la memoria cada fragmento de vida que súbitamente vuelve a nosotros, por más indigno, por más doloroso que sea. Y la única manera de hacerlo es fijarlo con la escritura. La literatura, por mucho que nos apasione negarla, permite rescatar del olvido todo eso sobre lo que la mirada contemporánea, cada día más inmoral, pretende deslizarse con la más absoluta indiferencia.” (Yvancos, 2010: 222). De todo ello toma Yvancos su concluyente idea de alejar preferentemente la narrativa vila-matiana, y con ella su configuración del yo, de los cauces propios del posmodernismo:

La desconfianza respecto a lo real, que es un tema clave de la Europa de *fin de siècle* (obviamente me refiero al XIX) y que anidó en la primera fila de escritores de los que Vila-Matas se siente continuador, tuvo dos correlatos que asoman igualmente en su obra: por un lado prendió en la conciencia de los escritores un gusto por la *otredad*, Pessoa, Borges y Pirandello son los que más atrajeron la atención de Vila-Matas. Unamuno la de otros. El gusto de los escritores por el desdoblamiento, por la otredad se corresponde con el otro correlato: en la teoría literaria de los sesenta cuajó la idea de una *textualidad* omnisciente. La desconfianza hacia el lenguaje y lo que Derrida llamaría logocentrismo de la metafísica occidental llevó a predicar que fuera del texto lo que hay es otro texto. El ciclo narrativo vila-matiano que venimos analizando [se refiere Yvancos a las novelas *París no se acaba nunca*, *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*] se hace eco de ambos correlatos y los lleva al eje de cada novela. No considero que el carácter visiblemente meta-literario de su factura (las cuatro novelas tienen como contenido y forma la vida de escritores en diferentes singladuras creativas: formación, extensión, crisis, desaparición) se explique mejor desde una supuesta posmodernidad que desde la crisis moderna del *fin de siècle* que alumbró la gran literatura y pensamiento nietzscheano, donde a la desconfianza respecto del lenguaje (Hofmannsthal, von Kleist) se une la quiebra del héroe como entidad sólida (Musil, Walser), la idea de una red infinita de textos que suplanta la identidad personal (Borges, Pessoa) y la relevancia de la textualidad como horizonte de mundo (Blanchot, Barthes, Derrida). En esta línea hay que situar la fuente donde encuentra acomodo el laberinto literario sin salida por el que discurre la figuración del yo vila-matiano (*ibid.*, 223-224).

Una poética de la figuración que, por ejemplo, Yvancos ha visto perfectamente recogida en las siguientes páginas de *El mal de Montano* (2002: 183-184) a través del paradigma de Soares, el desasosegado *alter ego* de Pessoa:

En su discreta oficina de ayudante de contabilidad, Soares se dedica cada día a hablar de la muerte, la belleza, la soledad, y la identidad. Y del barbero de la esquina. El oficinista Soares escribe todo esto lejos de los salones de Viena o de los lujosos sanatorios de montaña, escribe desde la grisura de la ventana de su despacho, escribe desde lo cotidiano y lo común [...]. En definitiva, el oficinista Soares y su diario *parecen de verdad*. La mirada de Soares, la que recorre desde una ventana todo el desasosiego de sus días y del Libro, está articulada por una extraña asociación entre lo que él percibe y la alteración de los datos de esa experiencia. El mundo exterior no *se convierte en su Yo*. Es decir que su yo hace suyo lo que está fuera de él. Puede decirse que Soares vive y no vive, su existir se coloca entre la vida y la conciencia de esta. Pessoa se convirtió en una gran Mirada gracias a que el señor Soares miraba por él (*ibid.*, 224).

Los “últimos modernos” de Yvancos serían los prosélitos de los “clásicos de la Modernidad” de Jauss, no refiriéndose con ello ambos autores si no al tipo de escritor “representante tardío de la vanguardia histórica”¹⁷¹ o “explorador del modernismo”¹⁷² que Domingo Sánchez-Mesa y Domingo Ródenas de Moya, respectivamente, han visto en Vila-Matas, siendo esta, en definitiva, la tesis que hemos defendido en el presente trabajo en lo que respecta a la situación teórica del autor barcelonés, con un origen histórico tan claro como el que describe Jauss al afirmar lo siguiente:

¹⁷¹ Suscribimos las palabras de Sánchez-Mesa, en efecto, cuando considera a Vila-Matas un modernista tardío “por la tendencia no sólo a lo ensayístico (la enfermedad de lo literario como defensa de la identidad frente a las hordas convocantes de la nada, hundiría sus raíces en Montaigne y sus diarios) sino a lo poético, inclinación manifestada ya por los mejores narradores españoles del 27, Benjamín Jarnés y Francisco Ayala entre ellos. Así lo señala, además de Domingo Ródenas, José M^a Pozuelo Yvancos al destacar la importancia de la sección IV de *El mal de Montano*, ‘Diario de un hombre engañado’, donde la voz narrativa asume una menor distancia respecto a su propia palabra [...] Este peso de lo lírico será confirmado por el propio autor al establecer su particular código de condiciones para la novela del siglo XXI, ‘la novela del siglo XXI será novela de alta poesía o no será’ [...]. Seguramente no sea tampoco una casualidad que el autor citado en el cierre de dicha sección sea Claudio Magris, quien sabe muy bien, dice el narrador, que no hay nada más subversivo que la literatura ‘que se ocupa de devolvernos a la verdadera vida al exponer lo que la vida real y la Historia sofocan’ [...]. A estas alturas debería estar claro que Vila-Matas parece más un representante tardío de la vanguardia histórica que de la neovanguardia de los 60-70 o de la llamada narrativa” (Sánchez-Mesa, “Oscilando sobre el cable Vila-Matas y la escritura funambulista”, 2009). La tendencia poética de Vila-Matas la ha señalado por ejemplo Pozuelo Yvancos a propósito igualmente de la sección IV de *El mal de Montano* “Diario de un hombre engañado”. Podríamos añadir que a ello se suma el propio Vila-Matas cuando anuncia en *Perder teorías* que la novela del siglo XXI lo será de “conexión con la alta poesía” o no lo será, en la línea de la conocida idea de Valéry de otorgar superioridad a lo poético –opinando que la prosa es a la poesía lo que el andar a la danza– o de la mentalidad de Joseph Brodsky cuando decía que siempre es una caída para el escritor escribir en prosa.

¹⁷² Así definía Ródenas de Moya a Vila-Matas a propósito de la novela de este *Dublinesca* (2010): “Siempre he pensado que la actitud de Vila-Matas es más la de un lúcido explorador de la modernidad que la de un cínico obrero de reciclaje posmoderno, porque para él la literatura no es solo una mesa de trucos y disfraces sino también una vía de conocimiento. En *Dublinesca* esto se pone de manifiesto de manera brillante a través de un homenaje al más moderno, James Joyce, y su mitificado *Ulises*.” (Ródenas de Moya, “Un brillante homenaje al mitificado *Ulises*”, *El Periódico*, 18/03/2010).

Los autores que en torno a la primera guerra mundial rechazaron el arte representativo, “realista” o bello, abriendo así el último horizonte de lo moderno y que con sus normas han determinado nuestra nueva comprensión de la literatura y el arte, aparecen hoy como los “clásicos de la Modernidad”. Por diferentes que fuesen los programas de las vanguardias que se suceden en este movimiento, tanto los precursores como los realizadores del mismo se nos muestran retrospectivamente, pese a la creciente discrepancia entre horizonte de expectativa estética y experiencia histórica, formando una unidad de una época cerrada que nos permite reconocer y delimitar en su alteridad un mundo común acompañado de la correspondiente autoconcepción, una “episteme” en el sentido de Foucault. Es la época literaria moderna de los experimentos de autores como Apollinaire y Pound, Proust y Joyce, Brecht y Beckett, que culmina un proceso que va del *Ulises* al *Finnegans Wake*, y que, de modo ejemplar constituye el *non plus ultra* del teatro o de la prosa narrativa con *Fin de Partida* y el *Nouveau roman*.” (Jauss, 1995: 66-67)

Como vemos Jauss accede a observar a Beckett y al *nouveau roman* como el *non plus ultra* de la Modernidad porque, en efecto, ciertas características de estos autores son susceptibles de entenderse desde el eje que parte aguas entre modernidad y postmodernidad. He aquí la razón por la que Vila-Matas contrae y comparte como escritor de su inmediato tiempo histórico fracturas correspondientes al signo posmodernista, deviniendo, en todo caso, en aquello que a nuestro parecer pasaría por ser cierto y final “transmodernista” que atraviesa y transmite, contrae y conecta distintos puntos o parámetros de la última modernidad, posmodernista exógeno –hecho más por fuera que por dentro y más llevado por su tiempo histórico o vital que por su naturaleza íntima y personal– o posmodernista perezoso.

Nos parece que destila el estilo vila-matiano un modelo de escritura o aire de familia que llamaríamos neo-rezagado de la vanguardia histórica y del modernismo europeo en el singular traslado de sus postulados a nuestra contemporaneidad. Esta posición responde al sentido espiritual –y no tanto de escuela, tendencia o corriente propiamente dichas– que nos parece más interesante a la hora de hablar de la adscripción formal de Vila-Matas. Una posición de consciente y voluntario neo-rezagado, en definitiva, que se sustrae de la mera copia o experimentación vanguardista para soliviantar y reinventar la tradición tanto desde sus postulados estéticos como desde sus referentes literarios icónicos. Aspecto que asoma claramente, por ejemplo, en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) como politexto certificador y generador del lugar de su autor en relación con una historia de la literatura que buscó materializar el juego intertextual, que se postuló como amniocentesis de la ambigüedad literaria entre lo histórico y lo ficticio al margen de la narrativa española de su tiempo. Aquella historia apócrifa de la literatura auspiciada por personajes como Duchamp,

Roussel o Crowley en nombre de la conspiración *shandy* vino, de hecho, a vertebrar un artefacto literario incardinado en el nervio de la vanguardia a través de un discurso que no intentó tanto persuadir como remover, que se alió a las junturas de lo poético desde la convicción que reptaba inquisitivamente por vía imaginativa. Una conexión modernista entre ensayismo, narración y poesía que no haría a partir de aquella novela sobre los *shandys* y los modernos sino ensancharse, acontecerse y autoconvencerse en el posterior Vila-Matas.

Creemos que el modernismo de la obra vila-matiana no queda hoy fijado sino como el horizonte moral y totalizador de la premeditada apuesta de su autor en pos de unos valores estéticos cuidadosamente buscados en el conjunto de sus preferencias literarias. La identidad de la escritura, la interpelación de la voz propia o la gestación del escritor sobrevienen en Vila-Matas como elementos directamente tomados de la literatura de la Modernidad. Una escritura que llega por lo demás a criticar sus posibles redobles posmodernistas –así como a la escritura posmoderna en general y a la ciencia cultural que trata de descifrarla– desde una serie de timbres distanciadores, sarcásticos, en torno al fenómeno posmoderno. Aunque no encontraremos demasiados puntos en común entre Vila-Matas y un genio de la literatura realista como es Vargas Llosa, sí es posible que coincidan a propósito de ciertas ideas que sobre el posmodernismo ha afirmado el Nobel peruano en su ensayo *La civilización del espectáculo*¹⁷³, sobre todo

¹⁷³ Sobradamente conocido como pensador liberal a la vez que “convencido de que la historia humana es una sola, el conocimiento una empresa totalizadora, el progreso una realidad posible y la literatura una actividad de la imaginación con raíces en la historia y proyecciones en la moral”, y lejos, por tanto, de quienes, como Derrida, “han relativizado las nociones de verdad y de valor hasta volverlas ficciones, entronizando como axioma que todas las culturas se equivalen, disociando la literatura de la realidad y confinándola en un mundo autónomo de textos que remiten a otros textos sin relacionarse jamás con la experiencia vivida”, añade Vargas Llosa que “[...] el delirio del contenido de ciertas teorías posmodernas –el deconstruccionismo, en especial– era a veces más grave que la tiniebla de la forma. La tesis compartida por casi todos los filósofos posmodernos, pero expuesta principalmente por Jacques Derrida, sostenía que es falsa la creencia según la cual el lenguaje expresa la realidad. En verdad, las palabras se expresan a sí mismas, dan ‘versiones’, máscaras, disfraces de la realidad, y por eso la literatura, en vez de describir el mundo, solo se describe a sí misma, es una sucesión de imágenes que documentan las distintas lecturas de la realidad que dan los libros, usando esa materia subjetiva y engañosa que es siempre el lenguaje. Los deconstruccionistas subvierten de este modo nuestra confianza en toda verdad, en creer que existan verdades lógicas, éticas, culturales o políticas. En última instancia nada existe fuera del lenguaje, que es quien construye el mundo que creemos conocer y que es nada más que una ficción manufacturada por las palabras. De ahí solo había un pequeño paso que dar para sostener, como lo hizo Roland Barthes, que ‘todo lenguaje es fascista’. El realismo no existe ni ha existido jamás según los deconstruccionistas, por la sencilla razón de que la realidad tampoco existe para el conocimiento, ella no es más que una maraña de discursos que, en vez de expresarla, la ocultan o disuelven en un tejido escurridizo e inaprensible de contradicciones y versiones que se relativizan y niegan unas a otras. ¿Qué existe, entonces? Los discursos, la única realidad aprehensible para la conciencia humana, discursos que remiten unos a otros, mediaciones de una vida o una realidad que solo pueden llegar a nosotros a través de esas metáforas o retóricas de las que la literatura es el máximo prototipo.” (Vargas Llosa, 2013: 88-91).

en lo que tendría que ver con la “jerga esotérica” con la que buena parte de los teóricos de la posmodernidad ha expuesto sus ideas, haciéndose eco a propósito de ello Vargas Llosa de la obra de Jean-Francois Revel que denunció el estilo abstruso utilizado por los pensadores más influyentes de la época con *Pourquoi des philosophes?* (1957) además de obras como *Impostures Intellectuelles* (1997) de Alan Sokal y Jean Bricmont u *On Looking Into the Abyss* (1994) de Gertrude Himmelfarb¹⁷⁴. Está, pues, en la naturaleza de la literatura vila-matiana, digamos para terminar, el hecho de orquestar un discurso incrustado en sus propias contradicciones, sujeto a gestos posmodernos que retoman el avance y el orden expositivos de la escritura a la vez que son llevados meditativamente por manifestaciones acólitas de pautas y dictados claramente modernistas. Es así como acaba teniendo lugar un discurso configurador de la tensión estructural que interioriza sus afectos de tránsito cultural de la contemporaneidad entre modernismo y posmodernismo para terminar radicándose inconfundiblemente por vía del ensayismo y de la comprensión de la literatura como vía de conocimiento en el páramo modernista.

¹⁷⁴ Obra que, por lo demás, Vargas Llosa entiende como claro homenaje a *The Liberal Imagination* (1950) de Lionel Trilling y, por extensión, a la tradición de pensamiento crítico-literario representada por *To the Finland Station: A Study in the Writing and Acting of History* (1940) de Edmund Wilson. Antes de que apareciera el libro –y el propio artículo de Vargas Llosa sobre el tema en *Letras Libres*–, de dichas ideas de Vargas Llosa se ocupó Vila-Matas en su artículo “La sala Bolaño” (*El País*, 12/10/2008). La principal crítica que Vargas Llosa hace a Derrida y al deconstruccionismo en general radica en señalar que si la literatura es lo que supone el autor francés (“una sucesión o archipiélago de textos autónomos, impermeabilizados, sin contacto posible con la realidad exterior y por lo tanto inmunes a toda valoración y a toda interrelación con el desenvolvimiento de la sociedad y el comportamiento individual”), cuál sería el sentido –se dice Vargas-Llosa– de deconstruirla tan concienzudamente a través de sus textos. El escritor peruano considera, en suma, que habría “una incongruencia absoluta en una tarea crítica que comienza por proclamar la ineptitud esencial de la literatura para influir sobre la vida (o para ser influida por ella) y para transmitir verdades de cualquier índole asociables a la problemática humana, que, luego, se vuelca tan afanosamente a desmenuzar, [desmontando] unos objetos verbales cuyo ensamblaje se considera, en el mejor de los casos, una intensa nadería formal, una gratuidad verbosa y narcisista que nada enseña sobre nada que no sea ella misma y que carece de moral, es hacer de la crítica literaria un quehacer gratuito y solipsista.” (Vargas Llosa, 2013: 91-93).

2.1.3. Dinastías intelectuales: modelos, ganzúas y deudos

En rigor, la literatura es un olvido alentado por la vanidad. Esta constatación no la humilla, sino que la ennoblece. Lo esencial [...] es hallar en la literatura de nuestros antepasados un filón que nos exprese plenamente, que sea cifra de nosotros, de nuestros anhelos más íntimos, de nuestra más abyecta realidad. Lo esencial es retomar esa tradición e insertarse en ella; aunque haya que rescatarla del olvido, de la marginación o de las manos estudiosas de polvorientos eruditos. Lo esencial es crearse una sólida genealogía. Lo esencial es tener padres (Cercas, 2003: 19).

Javier Cercas, *El Móvil* (1987).

Mais c'est le plus indéfini, essence de l'imaginaire, qui empêche K. d'atteindre jamais le Château (Blanchot, 1971: 119).

Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (1959).

El sentido de la poesía no consiste en deslumbrarnos con una idea sorprendente, sino en hacer que un instante del ser sea inolvidable y digno de una nostalgia insostenible (Kundera, 1990: 38).

Milan Kundera, *La inmortalidad* (1990).

Una imponderable nostalgia por sus progenitores literarios, por los textos entregados por estos autores al mundo, pareciera que está detrás de toda la literatura de Vila-Matas. Es posible que como dice Cercas lo esencial en literatura –por mucho que Wilde pidiese que se le salvase de sus discípulos– sea tener padres, crearse una genealogía propia, buscarse la familia que la naturaleza no supo darnos. Vila-Matas habría constituido el sentido de su obra zapando en lo profundo de dicho presupuesto. A partir de aquí, desde Blanchot a Kundera, no es descartable que la literatura sea simple e infinitamente aquello que impide a K. llegar al Castillo, quizá aquello que nos conduce

entre sensaciones potentes e inaprehensibles a nostalgias insoportables. Una literatura que en su timbre vila-matiano presiona característicamente sobre la mixtura y la indefinición, sobre la imaginación y la inflación de lo incomprensible como elementos tácticos, uncidos a su conformación técnica pero también a la tácita distribución de sus poderes fácticos por medio del avance del estilo. Estamos ante una configuración estética que se cimbreaba insistente, inquisitiva y deudora, entre los miembros de una dinastía intelectual de autores cuyas obras continúan haciéndose –rehaciéndose recíprocamente– tras su correspondiente pernoctación en cierto protectorado vila-matiano.

Pocos autores literarios de hoy se refuerzan desde lo cotidiano de su escritura a través de una tan explícita (re)lectura y (di)versión de sus referentes artísticos y literarios. Por ello se hace imprescindible en nuestro trabajo dar cuenta con cierto detalle de las influencias literarias que nos parecen fundamentales en Vila-Matas, un escritor de escritores con enconamiento. Ni siquiera autores tan literarios de hoy como Auster o, hasta su muerte, Sebald, literaturizados a perpetuidad en el sentido de construir sus ensayos o ficciones *directamente* desde otros autores, alcanzan el grado o redundancia de penetración y absorción en los textos de los demás para hacer detonar los propios como ocurre en Vila-Matas. Acometer la glosa y el origen, las razones y la regularidad, de las influencias literarias de un escritor como él –que, por otra parte, acostumbra a obviar, pervertir o disimular la cita de los autores que hilan creativa y recreativamente su escritura en tanta medida como ejerce la cita explícita– exige limitar la elección y la profundización de los autores escogidos por simples razones de espacio y viabilidad. Esto es, aunque de un modo general el número de autores más o menos comunes citados por Vila-Matas en sus más de cuarenta años de escritura ascendería a varios centenares de artistas, la nómina de los escritores referenciados de modo más neurálgico remite, a nuestro juicio, a unos cuarenta autores aproximadamente, de los cuales hemos espigado a su vez aquellos que nos resultan de mayor fundamento y caracterización representativa tanto en la confabulación de una distinguible identidad literaria de nuestro tiempo como en la evolución histórica de la poética del autor.

Hemos dado en dividir a dichos padres espirituales, lo que llamamos las dinastías intelectuales de Vila-Matas, en tres categorías principales. Si, por una parte, aparecerán los “escritores-modelos” y los “escritores-ganzúas” como constituyentes de los dos mayores niveles de permanente influencia de las dinastías intelectuales en Vila-Matas, por otra parte, tendremos una tercera y más heterogénea categoría catalogada

como “escritores-deudos”, correspondiente al grupo general de autores-familia referenciados por Vila-Matas o, lo que lo mismo, los escritores que han sido citados en narrativa, ensayo y periodismo por Vila-Matas con mayor o menor protagonismo si bien, en todos los casos, nos ha parecido que estaban ya representados por algún otro autor de mayor consistencia para Vila-Matas en una de las categorías anteriores en tanto que “modelos” o “ganzúas”. Los escritores de los que nos vamos a ocupar con cierto detalle, escogiéndolos sin seguir necesariamente una ordenación cronológica o estilística, estarán siempre espigados a partir de estas dos categorías centrales de “modelos” y “ganzúas”.

Por “escritores-modelos” en Vila-Matas entenderemos como puede intuirse a los dioses paganos de su referencialidad literaria, presencias ubicuas en el desenredo espiritual y creativo de nuestro autor, creadores que despliegan en sus obras una serie de arquetipos —en ocasiones de verdaderos espejos literarios— cristalizadores de las pretensiones últimas de la escritura vila-matiana. Procede directamente de esta nómina de autores el conjunto de costuras, bifurcaciones y mantras fundamentales que han hecho de Vila-Matas el escritor que es hoy. Aunque podríamos siempre añadir otros autores en dicha categoría, hemos decidido aperturar este primer grupo a partir de los siguientes autores: Montaigne, Sterne, Melville, Walser, Gombrowicz, Kafka, Joyce, Musil, Roussel, Benjamin, Pessoa, Borges y Duchamp, que no es un escritor propiamente dicho pero su predicamento en Vila-Matas es absoluto. Si nos fijamos en ellos apreciaremos que buena parte del grupo —con la excepción de Montaigne, Sterne, Melville y la etapa madura de Borges— desarrolla su obra preeminentemente en la primera mitad del siglo XX. Y todos ellos —con la excepción de Duchamp y Benjamin, que hacen sus aportaciones desde los campos del arte y la filosofía— supieron trabajar sobre las fronteras mismas de los géneros, pudiendo oscilar entre el discurso crítico y el de ficción, practicando asimismo tanto ensayo como narrativa ya sea en mayor contigüidad o no. Todos han sido innovadores o todos han destacado por aportar algo nuevo a la historia propiamente literaria, filosófica o artística.

Hay otros autores nucleares de la modernidad cultural —estamos pensando en Nietzsche, por ejemplo— que podrían desde luego engrosar las filas de esta categoría de “escritores-modelos” pero sus obras, aunque evidentemente leídas y asimiladas por Vila-Matas, más que estar perceptiblemente glosadas en la obra del escritor barcelonés actúan, nos parece, de modo más visible como conectoras entre tiempos, obras, ideas y escritores. Se trata de una serie de autores de diverso signo que desde su papel

preponderantemente intercesor estarán ubicados, pues, en la categoría de “escritores-ganzúas”. Son obviamente los escritores que abren puertas, conectan a sus miembros entre sí y a los componentes de las otras dos categorías (“modelos” y “deudos”). Atraviesan diferentes zaguanes interpretativos, son autores muy traídos a la primera línea de citación, glosa e intertextualidad vila-matianas y suelen consolidar sus innegables influencias sobre Vila-Matas tras un estado previo de circunstancias dadas. En algunos casos abarcan una considerable superficie en la jurisdicción vila-matiana pero no tanto desde una asunción y (re)creación propiamente dichas de cara a la explícita construcción autoral de Vila-Matas sino desde una perspectiva sentimental¹⁷⁵, proclive al anecdótico y a la fidelidad admirativa, acompañada también de puntuales procesos de emulación. En general son autores muy importantes desde un punto de vista estratégico, moviéndose hacia atrás o hacia delante a lo largo y ancho del arco marcado por la historia literaria. Por su intrínseca y regular importancia en Vila-Matas les queda estrecha o insuficiente la categoría de “deudos”, que es donde se aglutinan los escritores que forman la gran foto de familia general y tampoco pertenecerían exactamente a los autores fundacionales o modélicos. En la categoría de los “escritores-ganzúas” vila-matianos caben autores como Nietzsche, Barthes, Sontag, Blanchot, Piglia, Magris, Beckett, Auster, Scott Fitzgerald, Salinger, Hemingway, Nabokov, Bioy Casares, Monterroso, Paul Valéry, Bolaño, Pitol, Villoro, Robbe-Grillet, Handke, Echenoz, Calvino, Cervantes, Stendhal, Tabucchi, Sciascia, Joseph Roth, Michaux, Unamuno, Gracq, Xavier de Maistre, Valéry Larbaud, Duras, Perec, Simenon, Chandler, Capote, Schwob, Céline, Gide, Rulfo, Jean-Yves Jouannais, Mallarmé, Kundera, Coetzee, Lichtenberg, Sebald o Godard, que –como ocurría con Duchamp en la primera nómina– tampoco es escritor propiamente dicho pero sí guionista y crítico de cine.

Por último tenemos a los “autores-deudos”, el gran paisaje de fondo de las dinastías intelectuales vila-matianas. Se trata de escritores provenientes de todo tiempo histórico, estilo literario y tendencia ideológica. Despachan una desigual repercusión en la escritura de Vila-Matas pero todos aparecen en la escritura de Vila-Matas con el fin de denotar aspectos literarios de cierto interés. No tendría sentido en cambio, en esta categoría, consignar los autores o tratarlos con detalle por conformar un grupo muy abundante y cuyos miembros aparecen en la obra de Vila-Matas de modo en ocasiones

¹⁷⁵ En muchos casos son escritores que forman o formaron parte de las amistades personales de Vila-Matas –Piglia, Magris, Auster, Bioy Casares, Monterroso, Bolaño, Pitol, Villoro, Tabucchi o Duras–, dándose por tanto un añadido de inmediatez vivencial (amén de posibles y diversos recursos autoficticios) a través de la escritura de todos y entre todos.

arbitrario –pero no aislado– pero sobre todo porque ya están sobradamente representados en las dos categorías anteriores. Sí podemos decir que está formado este último grupo aproximadamente por un centenar de artistas.

Como se habrá notado y salvo excepciones respecto a ciertos escritores del 27, noventayochistas o anteriores, las tres categorías de dinastías intelectuales vila-matianas contienen pocos escritores españoles. A su vez, una amplia mayoría de escritores pertenecen al siglo XX y se corresponden con dos grandes modelos generales: a) El tipo de escritores que han construido una literatura reflexiva e introspectiva, radicada en la zona quicial entre novela y ensayo a la vez que reivindicadora de un carácter en ocasiones premeditadamente inestable, entrampada y descentrada. Se trata de trayectorias literarias en las que la trama y el genotipo de la historia lineal han quedado relativizados o directamente ignorados como herederos de la alargada sombra de Nietzsche –nos encontramos ante propuestas literarias en las que la entidad sólida y el sujeto estable de la cultura europea han quedado disueltos (*cfr.*, Yvancos, 2010: 216)–; y b) El patrón de los escritores que, a partir de los relatos ensayísticos de Borges o los ensayos premonitorios de Robbe-Grillet –por citar dos casos paradigmáticos en Vila-Matas desde la época posterior a la II Guerra Mundial– buscan modos de reinención narrativa, apostando por una literatura que se desarrolla custodiada por la preocupación de la innovación estilística y la experimentación, por la estrategia narrativa que escamotee o desdoble identidades, pretendiendo, en suma, ofrecer nuevos arquetipos miméticos al hombre contemporáneo, “modelos en los que el personaje, la historia, el compromiso político y la dualidad forma-fondo estaban superados. [Novelistas que buscarían] formas de hacer hablar al hombre del presente, proponiendo para ello un tipo de narración, alejada del paradigma de la profundidad, que restituyera las cosas a su estado anterior a los sistemas referenciales y significativos tradicionales.” (Oñoro, 2007, I: 110).

En ambos casos, son escritores que están respondiendo y reaccionando a un estado de crisis, conformando el caldo de cultivo en el que crecen los parámetros creativos inculcados en la escritura de Vila-Matas. Pero antes de pasar a ocuparnos directamente de los “autores-ganzúa” y de los “autores-modelos” –de cuyas dos nóminas vamos a seleccionar un total de trece autores– con el fin de desarrollar el presente apartado, veamos cómo en un volumen dedicado a una serie de breves estudios

sobre la obra de Magris, Alejandro Llano¹⁷⁶ expone un apunte cultural de nuestra contemporaneidad sentimental vinculador de las condiciones históricas transcurridas durante el siglo XX. Se trata de una opinión que se deja justamente sentir en no pocos de los autores que componen las tres listas de dinastías intelectuales en Vila-Matas:

La vida alienada es aquella que ha sido privada de fines que realmente la justifiquen, la hagan autosuficiente en la supeditación a una meta superior; en lugar de un fin último ha sido sustituida por una miríada de objetivos momentáneos y parciales, que se suceden unos a otros sin descanso y sin tomar un respiro, como en la cadena de montaje de una enorme producción, sacrificando y quemando cualquier instante al que le sigue, para alcanzar una finalidad meramente práctica y carente de valores, que no ilumina por tanto –ni hacia atrás, en la memoria, ni hacia delante, en la espera– el camino que nos es necesario recorrer para alcanzarlo. Carlo Michelstaedter, que comprendió como pocos en nuestro siglo la retórica de esta alienación (y por tanto, su insidiosa capacidad de alejar a los hombres de su propia naturaleza), recurre en las primeras líneas de su obra maestra *La persuasión y la retórica* a la comparación del peso que quiere solo caer, precipitarse cada vez más abajo sin detenerse nunca, porque en tal caso perdería su identidad, no sería ya un peso: “Su vida es esta carencia de su vida”. No se está nunca en la vida, como no se está nunca en el mar, porque a cada instante los brazos del nadador atraviesan el agua y durante un instante le alejan. El desarrollo de la civilización occidental [...] ha privado al individuo de la persuasión, o sea, de la fuerza de vivir poseyendo plenamente el propio presente y, por tanto, la propia persona, sin tener necesidad de consumirse –para saber que existe– en la persecución de un resultado, que se encuentra siempre un paso por delante. El presente, para bastarse a sí mismo, debe apoyarse en valores, pero el polvillo de fines y obligaciones convencionales, con los cuales la organización social persigue al individuo, ofusca y tapa esos valores, eso si no los destruye; impide al pensamiento detenerse en lo esencial y lo empuja a una carrera angustiosa que lo aparta de lo que ama o de lo que querría amar (Llano, en A. de la Rica, 2000: 19-20).

¹⁷⁶ Sirviéndose para ello de la póstumamente publicada tesis de licenciatura de Carlo Michelstaedter *La persuasión y la retórica* (1913), la cual su autor envió por correo a la Universidad de Florencia antes de suicidarse de un disparo de bala en la cabeza el 17 de octubre de 1910 en una muerte que, al igual que la de Otto Weininger, parte de la crítica ha interpretado como un *suicidio metafísico* por creerlo consecuencia directa del pensamiento filosófico de Michelstaedter. Recordemos que *La persuasión y la retórica* ha quedado como una fundamental y sugestiva crítica de signo ético a la civilización a través de una meditación nihilista sobre las posibilidades existenciales del hombre.

2.1.3.1. Blanchot: las luces del error, la negación y el silencio

Tout artiste est lié à une erreur avec laquelle il a un rapport particulier d'intimité. [...] Tout art tire son origine d'un défaut exceptionnel, toute oeuvre est la mise en oeuvre de ce défaut d'origine d'où nous viennent l'approche menacée de la plénitude et une lumière nouvelle (Blanchot, 1959 : 158)¹⁷⁷.

M. Blanchot, "D'un art sans avenir", *Le livre à venir* (1959).

Consignadas las nóminas de los autores que han prevalecido en el proceso de construcción de Vila-Matas como escritor nos ocuparemos ahora de profundizar en ciertos autores que desde su propia categoría de influencia nos parecen susceptibles de poblar paradigmática y orgánicamente los más fértiles recorridos explicativos de la escritura vila-matiana, ya sean aquellos “ganzúas” o “modelos” –no así los “deudos”, que se encontrarían como sabemos, a efectos reales, en un nivel de influencia literaria básicamente testimonial o de general paisaje colectivo–.

Comenzaremos el recuento analítico de las dinastías intelectuales de Vila-Matas con la figura de Maurice Blanchot –según Sontag, el crítico literario probablemente más influyente de la historia literaria tras Valéry–, dotadísimo y fino ensayista de la cultura literaria moderna que se postula, sin duda, como uno de los más preeminentes “escritores-ganzúas” en la red interna de túneles e influencias vila-matianos. Vemos a Blanchot, en efecto, como una de las piedras que mayor número de ondas ha producido

¹⁷⁷ “Todo artista está ligado a un error con el que mantiene una particular relación de intimidad. [...] Todo arte extrae su origen de un defecto excepcional, toda obra es el funcionamiento de ese defecto de origen del que nos llegan la aproximación amenazada de la plenitud y una luz nueva” (Blanchot, 1969a: 123). Es esta una idea escrita por Blanchot a propósito del “error mallarmeano” del que se hacen eco entre otros Weidlé o Gabriel Marcel –error consistente en haber querido aislar la esencia poética para presentarla en un estado puro o a través de inspiradas combinaciones verbales que quedan yuxtapuestas entre sí sin una soldadura profunda–. Un error que Blanchot, aun reconociéndolo, defiende por el hecho de ser tal error el que nos diera a Mallarmé. Vila-Matas se hace eco del comienzo de este enunciado de Blanchot en el artículo “Celebrar la vida envuelto en una manta” (*ENDL*, 2003: 121).

al ser lanzada sobre el lago de la creación vila-matiana. Un autor que destaca por encontrarse entre los más valiosos de la introspección de la cultura desde su condición de continuador, divulgador y crítico de la historia literaria universal desde muy precisas posiciones hermenéuticas en torno al pensamiento, desguace lingüístico y prospección emocional del error y la soledad, el vacío y la imposibilidad, la ausencia y lo indecible, la utopía del intento y la autoría, la negación y el silencio¹⁷⁸, soportes de ideas todas ellas emblemáticas, a veces casi primigenias, en Vila-Matas.

Nos llega Blanchot por tanto como un autor responsable del movimiento creativo-inquisitivo de buena parte de los resortes del mundo literario vila-matiano tanto desde sus manifestaciones narrativas como desde su especificidad ensayística y periodístico-literaria. La influencia de Blanchot en Vila-Matas se deja notar incluso en artículos en los que nada se dice directamente del autor francés. Así ocurre, v. gr., con el artículo de Vila-Matas “El libro por venir”, en el que citando este un fragmento del texto de John Updike “The End of Authorship” (*The New York Times*, June 25, 2006)¹⁷⁹ leemos: “[...] el libro no es nada si no es ‘un lugar de encuentro, en silencio, entre dos mentes, en el que una sigue los pasos de la otra, pero es invitada a imaginar...’ [...] En cualquier caso, mientras los libros sigan teniendo rugosos o lisos lomos, habrá vida en la playa y seguiremos buscando cínicamente, lejos de nuestros privados delitos contra la autoría, ese estilo que llega al fondo de las cosas, ese estilo que contiene las desdichadas

¹⁷⁸ En un artículo sobre Jules Renard ha escrito Vila-Matas: “Sartre ironizó acerca de la suerte que corrió esa estética que posiblemente, sin saberlo, fundó Renard dando el disparo de salida del teatro del silencio, y también de esos ‘enormes consumidores de palabras que fueron los poemas surrealistas [...] Hoy, Blanchot se esfuerza por construir singulares máquinas de precisión –que se podrían llamar *silenciosas*, como esas pistolas que desembuchan balas sin hacer ruido– en las que las palabras son cuidadosamente elegidas para anularse entre ellas...’. Sartre consideraba que Renard no pretendía conquistar un silencio desconocido más allá de la palabra, ni su meta fue nunca *inventar* el silencio: ‘El silencio, él se imagina poseerlo desde antes. Está en él, es *él*. Es una cosa. Solo hay que fijarla en el papel, copiarla con palabras. Es un realismo del silencio’” (Vila-Matas, “La inteligencia de Renard”, *El País*, 12/07/2008). El silencio, en todas sus posibles articulaciones poéticas, difícilmente dejará de ser ponderado en la escritura vila-matiana. Incluso la alegría la entiende Vila-Matas desde un mayor valor e interés cuando se ejecuta en relación con el silencio: “Yo entiendo que lo que uno celebra debe aclamarlo hacia adentro, como celebraba, por ejemplo, sus mejores faenas el torero gitano Rafael de Paula, que mandaba callar a la música de acompañamiento, pues no deseaba otra música que el palmo de los suyos y la música de su toreo mismo, a tono con él. Pensé por primera vez en este tipo de celebraciones hacia adentro en tierras de Veracruz cuando observé que los mexicanos, grandes amantes del festejo (en el que gritan chillan y se explayan como nadie), tienen una manera más que curiosa de divertirse: no se divierten. En realidad, basta con un gesto sobrio para celebrar algo. No deberíamos haber perdido de vista la hondura de la fiesta hacia adentro, la gentileza de la alegría callada. En el gesto sobrio del puño levantado tras el gol, está la verdadera esencia de la celebración, que es siempre callada, porque es música que en el aire se aposenta, que diría Lope.” (Vila-Matas, “La alegría callada”, *El País*, 11/06/2006).

¹⁷⁹ Escrito por Updike como respuesta al artículo de Kevin Kelly “Scan This Book!” (*The New York Times*, May 14, 2006).

formas de la individualidad, de la libertad, de la independencia, acaso también de la maestría” (Vila-Matas, “El libro por venir”, *El País*, 16/09/2006).

Con el paso del tiempo parece fijarse con mayor claridad la determinación teórica, la radicación moral y la influencia ideológica de Blanchot en la obra de Vila-Matas. Los estudios del autor francés sobre Melville, Kafka, Celan, Beckett, Char o Musil, entre otros, se han convertido hoy en piezas de análisis literario difícilmente mejorable, textos casi intocables que Vila-Matas ha integrado homogéneamente en su modo de escrutar en la historia literaria.

Hablamos de una influencia que en el autor barcelonés se intensifica de manera concreta y ascendente desde las páginas de *Bartleby y compañía* (2000:58) a propósito de Joubert, Mallarmé y las ideas de rechazo y negación, para continuarse en *El mal de Montano* (2002: 247) –en esta novela incluso el epígrafe de la misma se abre con Blanchot: “¿Cómo haremos para desaparecer?”–, en *Doctor Pasavento* (2005: 20) a propósito del grado cero de la escritura y la desaparición de la literatura y, por último, en *Exploradores del abismo* (2007: 79, 220, 235) en relación con el vacío y de la noción de autor¹⁸⁰.

La influencia más tangible de Blanchot se ve concentrada en Vila-Matas desde los años 2000-2007, etapa en la que la cosmogonía de la negación y la desaparición prende con mayor visibilidad en la obra vila-matiana: de los escritores difuminados en lo que dejaron de escribir se pasa a las desapariciones físicas de escritores como Crane o Cravan, a las desapariciones sociales de Walser y en menor medida de Kafka o Pessoa, a la relación de *unida solitariedad* entre Wakefield y Bartleby y al afán de Pynchon o Salinger por no mostrarse en público¹⁸¹.

Más allá de ello, la clave del interés de Vila-Matas en Blanchot se suscita a partir de tres elementos que tejen central y ensayísticamente el núcleo de su concepción literaria: escritura, biografía y reflexión. De aquí se sustrae igualmente la importancia de Blanchot en Barthes, al que Vila-Matas nunca ha perdido totalmente de vista, como

¹⁸⁰ Si bien una parte significativa de esta colección de relatos se presenta libre de los intrincados debates y laberintos mentales que más allá del artificio literario parcelaban o acorralaban a los narradores de Vila-Matas. Veremos cuando nos ocupemos de estos *relatos abismales* de 2007 que con ellos comienza en parte la actual etapa narrativa de Vila-Matas, concebida de corte y renovación dentro por su propio autor.

¹⁸¹ Una actitud, la del retraimiento, la soledad y la huida de lo público, que Blanchot –el cual se mostró al mundo, tras la Segunda Guerra Mundial, a través casi exclusivamente de su escritura– ha frecuentado de manera inconfundible. No por azar, por cierto, tituló Christophe Bident su ensayo biográfico sobre Blanchot *Maurice Blanchot, partenaire invisible* (Editions Champ Wallon, 1998) a pesar de haberse encontrado, por ejemplo, entre los más activos instigadores de Mayo del 68.

veremos. Pero Blanchot, además, ofrece en sus ensayos pistas sobre autores históricos que después parecerán ficticios en obras de ensayo, tales como Joubert¹⁸². Blanchot no solo pone a autores como Jean-Yves Jouannais o Vila-Matas tras la pista de Joubert sino que nos da la clave del interés vila-matiano por Joubert cuando Blanchot afirma sobre Joubert que “[...] ha sido uno de los primeros escritores completamente modernos, prefiriendo el centro a la esfera, sacrificando los resultados al descubrimiento de sus condiciones y escribiendo no para sumar un libro a otro, sino para dominar el punto de donde le parecían salir todos los libros y que, una vez hallado, le dispensaría de escribirlos.” (Blanchot, 2005: 74). En una idea con la que hemos encabezado el cuerpo de citas que abre nuestro trabajo, y que recuerda la diferencia que Magris establece entre el viaje circular de Ulises y el rectilíneo de los personajes de Musil –Magris y Blanchot son dos de los autores que mejor han leído la obra de Musil–, Blanchot se ha referido en su ensayo “El infinito literario: El Aleph” a la ilustración de dos naturalezas fundamentales en el ser humano:

La verdad de la literatura estaría en el error del infinito. El mundo en el que vivimos está afortunadamente delimitado. Nos bastan unos cuantos pasos para salir de nuestra habitación, unos cuantos años para salir de nuestra vida. Pero supongamos que, en este estrecho espacio, de repente oscuro, ciegos de pronto, nos extraviásemos. Supongamos que el desierto geográfico se convirtiese en el desierto bíblico: ya no son cuatro pasos, ya no son once días lo que necesitamos para atravesarlo, sino dos generaciones, o toda la historia de toda la humanidad y quizá más. Para el hombre comedido y amante de la medida, la habitación, el desierto y el mundo son lugares estrictamente determinados. Para el hombre desértico y laberíntico, destinado al error de una andadura necesariamente un poco más larga que su vida, el mismo espacio será verdaderamente infinito, aunque él sepa que no lo es y en mayor medida porque lo sabe.” (*ibid.*, 122).

Estas palabras de Blanchot –que llevan a pensar tangencialmente en *Voyage autour de ma chambre*¹⁸³, libro tan apreciado por Vila-Matas y que tanto protagonismo tiene por ejemplo en *Perder teorías* (2010)– determinan la representación a través de la cual ese escritor “desértico y laberíntico” de Blanchot se allega a la escritura vila-matiana. Para Blanchot la literatura “no es un simple engaño, sino el peligroso poder de ir hacia lo que es a través de la infinita multiplicidad de lo imaginario. La diferencia entre lo real y lo irreal, el inestimable privilegio de lo real, es que hay menos realidad en

¹⁸² Podría ser el caso del ensayo de Blanchot “Joubert et l’espace” perteneciente a *Le livre à venir* (1959). Joseph Joubert (1754-1824) fue un autor francés que apenas publicó obra más allá de ciertos artículos o “erreurs de jeunesse”, siendo probablemente más conocido por haberse desempeñado en labores de secretario de Diderot, o por haber sido amigo de Chateaubriand, que por sus propios escritos.

¹⁸³ Recordemos que esta obra fue escrita por Xavier de Maistre a propósito de los cuarenta y dos días de arresto en su habitación de la ciudadela de Turín, lo que el autor de Chambéry sufrió a causa de su duelo –del que salió vencedor– con el oficial piamontés Patono de Meiran.

la realidad, al no ser esta sino la irrealidad negada, apartada por el enérgico trabajo de la negación y por esa negación que es así mismo el trabajo. Ese menos, especie de adelgazamiento, de afinamiento del espacio, es lo que nos permite ir de un punto a otro según el dichoso modo de la línea recta. Pero lo más indefinido, esencia de lo imaginario, es lo que impide que K. llegue alguna vez al Castillo, lo mismo que le impide, para toda la eternidad, a Aquiles alcanzar a la tortuga y quizá al hombre vivo alcanzarse a sí mismo en un punto que tornaría su muerte totalmente humana, y por consiguiente, invisible.” (*ibid.*, 125). Estamos como vemos ante un concentrado despliegue de asunciones vila-matianas respecto a lo real como irrealidad negada y en torno a la esencia de lo imaginario y de lo indefinido que sin embargo acierta a resumir el hecho literario. La esencia del prototipo de personaje *bartlebyano* que Vila-Matas ha desarrollado en su obra a partir de Melville, de los personajes “inferiores” de Jan Neruda, Franz Kafka o Robert Walser, Blanchot lo ve plenamente consolidado en el hombre *des-atribuido* o *des-peculiarizado* musiliano que participa completamente de la crisis de la Modernidad: “[...] [el] hombre cualquiera, y más profundamente el hombre sin esencia, el que no acepta cristalizar en un carácter ni detenerse en una personalidad estable: el hombre, desde luego, privado de sí mismo porque no quiere recibir como si le fuera propio ese conjunto de particularidades que le viene de afuera [...] Lo que llamamos realidad es una utopía. La historia, tal y como nos la representamos y creemos vivirla, con su sucesión tranquilamente lineal de incidentes, no expresa más que nuestro deseo de atenernos a lo sólido, a los acontecimientos incontestables que se desarrollan en un orden simple del cual el arte narrativo, el eterno cuento de camino, hace valer la ilusión atractiva y se aprovecha de ella. Ulrich ya no es capaz de [continuar] la narración sobre cuyo modelo se han constituido siglos de realidades históricas. Si vive es en un mundo de posibilidades y no ya de acontecimientos donde no sucede nada que se pudiera contar.” (*ibid.*, 170-171). Añade, de hecho, Blanchot que cuando en 1930 aparece la primera parte de *El hombre sin atributos*, una novela de agudo ascendiente vila-matiano —como lo son igualmente la mayor parte de las obras que Blanchot señala como allegadas a dicha obra de Musil, entre otras la novela favorita de Nietzsche o de Javier Marías *Tristram Shandy* de Sterne o *Monsieur Teste* de Valéry—, el lector:

[...] leía, con timidez y sorpresa, una novela en una lengua clásica y con una forma desconcertante, que a veces parecía una novela, otras un ensayo, que en ocasiones recordaba a Wilhelm Meister, en ocasiones a Proust, a Tristram Shandy, a *Monsieur Teste*; si el lector era sensible, se alegraba de una obra que veía claramente que se le escapaba, aunque ella no dejaba de ser, por una falsa apariencia, su propio comentario.

El lector tenía, sin embargo, dos certezas: una, que Musil describía, con ironía, frialdad y emoción la caída de la Casa Usher, aquella que abrigaba las ilusiones de los hombres en vísperas de 1914; la otra, que el protagonista del libro, Ulrich, era un héroe del espíritu que perseguía una aventura completamente intelectual al intentar vivir según los peligros de la exactitud y la fuerza impersonal de la razón moderna. [...] Ulrich, el hombre sin particularidades en el que surge el movimiento impersonal del saber, la neutralidad de las grandes existencias colectivas, la fuerza pura de la conciencia [...] que solo se inicia rechazando ser cualquier cosa [...] De este modo, el rechazo a mantener con los demás y consigo mismo relaciones demasiado determinadas, particulares [...] da lugar a esa doble versión del hombre moderno: capaz de la mayor exactitud y de la disolución más extrema, dispuesto a satisfacer su rechazo de las formas inmóviles tanto a través del intercambio indefinido de formulaciones matemáticas, como mediante la prosecución de lo informe y de lo no formulado, intentando en fin suprimir la realidad de la existencia para distenderla entre lo posible que tiene sentido y el sinsentido de lo imposible (*ibid.*, 174-175).

Reparemos en la infatigable función de Blanchot como “autor-ganzúa” para Vila-Matas. Ciertamente se subsumen características poéticas en Musil, posteriormente iluminadas por las acciones de escarpelo crítico de Blanchot, que atraviesan de forma preponderante artículos, ensayos y novelas de Vila-Matas. No solo por haber sido Musil, junto a Joyce, uno de los escritores que ensaya más abiertamente dentro de la novela de la Modernidad sino tanto por esa doble versión del hombre moderno –que con sumo tino ha explicado Blanchot– como por la escritura de Musil acerca de un héroe del espíritu que se propone una empresa de orden netamente intelectual.

Tras lo visto, Blanchot añade algo que continúa tocando el hueso de la escritura en Vila-Matas. Piensa en efecto Blanchot que Musil descubrió mediante la práctica de la escritura las necesidades de su arte y de la forma de su libro, es decir, tomando conciencia de que aquello que antes fue considerado como un defecto podía convertirse ahora en la riqueza de un género nuevo y, por extensión, proporcionarle la clave de los tiempos modernos: “[...] Musil fue muy consciente de la experiencia propia en que consiste la literatura. El hombre sin particularidades es precisamente el hombre del «aún no», el que no considera nada definitivo, el que detiene cualquier sistema, el que impide cualquier fijación, el que «no dice no a la vida, sino aún no», el que, en fin, actúa como si el mundo –el mundo de la verdad– no debiera comenzar sino mañana. Musil es, en el fondo, un escritor puro y no podría no serlo. Lo que persigue con una frialdad apasionada es la utopía del «intento»” (*ibid.*, 182). Acabemos, por último, haciéndonos breve eco, más allá de las citadas poéticas del silencio, la negación y del error, de una apertura fundamental de Blanchot en Vila-Matas, aquella que se orienta o se rinde hacia “el dolor del diálogo” (Blanchot, 2005: 184) entre crítico y autor, hacia la esencia de la literatura como un imparable camino hacia su propia desaparición:

[...] la esencia de la literatura es sustraerse a toda determinación esencial, a toda afirmación que la establezca o que incluso la realice: la literatura nunca está ahí ya, siempre está por encontrar o por reinventar. Ni siquiera es nunca seguro que la palabra literatura o la palabra arte respondan a nada real, a nada posible o a nada importante. Se ha dicho: ser artista es no saber nunca que ya hay un arte, ni tampoco que ya hay un mundo. Sin duda, el pintor va al museo y tiene, de ese modo, una cierta conciencia de la realidad de la pintura: conoce la pintura pero su cuadro no lo sabe, sabe más bien que la pintura es imposible, irreal, irrealizable. Quien afirma la literatura en sí misma no afirma nada. Quien la busca, no busca sino aquello que se oculta, quien la encuentra no encuentra más que lo que está más acá o, aún peor, más allá de la literatura. Por eso, finalmente, lo que cada libro persigue como la esencia de lo que ama y querría apasionadamente descubrir es la no literatura.” (*ibid.*, 237).

En un artículo de 2005 reflexionaba Vila-Matas sobre la incomunicación que se ha impuesto hoy mediáticamente entre los seres humanos que intentarían dolorosamente dialogar. A través de la frase de Blanchot en *L’entretien infini* que entiende que “la réponse est le malheur de la question” (Blanchot, 1969b: 15), Vila-Matas se lamenta no solo de la capacidad que hemos perdido para escucharnos unos a otros sino de la obsolescencia de mucho de cuanto decimos por el simple hecho de no saber apreciar y ejercitar el silencio propio:

La respuesta es la infelicidad de la pregunta, decía Maurice Blanchot. Siempre que pienso en esa frase me imagino a una pobre respuesta cualquiera en el momento de pensar gentilmente en la pobre pregunta y preguntarse qué sería de ella sin la compañía de ella, de la respuesta. Tardan a veces en llegar las respuestas porque se quedan entretenidas compadeciéndose de la infelicidad de las preguntas. [...] En otros días [...] Se daba por sentado que cuando dos personas hablaban, una de ellas debía guardar silencio, pues de lo contrario, si hablaban al mismo tiempo, ninguna de las dos podría oír lo que decía la otra. Durante el silencio que se imponía a sí misma, la persona que escuchaba se hacía preguntas mentalmente y se las respondía para ella sola, porque sabía que no podía estar interrumpiendo a cada momento a la persona que hablaba. Aguardaba, pues, su turno de palabra y, durante ese silencio, al ir captando por dónde iban los tiros de lo que decía la otra persona, eliminaba preguntas de su mente. Cuando le llegaba la hora de hablar, respondía. [...] Al hilo de todo esto y en conversación con Paul Auster, el poeta Edmond Jabès se preguntaba qué pasaría si él tomara la palabra durante tanto tiempo que tuvieran que separarse antes de que Auster hubiera tenido una oportunidad de responderle. ‘Cuando volviéramos a encontrarnos, usted no tendría una respuesta, sino una pregunta. Así es como los rabinos se responden unos a otros. Cada uno de ellos ya ha eliminado las preguntas, y por tanto es capaz de decir: esto es lo que pienso’, le decía Jabès a Auster.” (Vila-Matas, “Todos gritan”, *El País*, 06/02/2005).

2.1.3.2. Sontag: la felicidad de la extranjería

La literatura es primordialmente una empresa cosmopolita. Los grandes escritores son parte de la literatura mundial. Deberíamos leer a través de las fronteras nacionales y tribales: la gran literatura debería transportarnos. Los escritores son ciudadanos de una comunidad mundial, en la que todos aprendemos y nos leemos los unos a los otros. Si consideramos que cada logro literario significativo es, en última instancia, parte de la literatura del mundo, nos hacemos más receptivos a lo foráneo, a lo que no es “nosotros”. El poder característico de la literatura es que nos deja una impresión de extrañeza. De asombro. De desorientación. De que nos encontramos en otro lugar.¹⁸⁴

Susan Sontag, extracto del discurso de recepción del Premio Príncipe de Asturias de las Letras, 07/05/2003.

Dicho de un modo directo, si Blanchot como hemos visto ha irradiado sobre Vila-Matas un espacio luminiscente en torno al error, la negación y el silencio, entre otros, Susan Sontag ha sido probablemente una de las voces crítico-ensayísticas de la segunda mitad del siglo XX que mejor ha recogido y recorrido la radicación intelectual de la extranjería como fenómeno filosófico de nuestro tiempo. Algo a lo que Vila-Matas, entre otros elementos de influencia llegados desde Sontag, no podía mostrarse inmune. Por mucho que el magma de influencias que disgrega Sontag sobre Vila-Matas no se aprecie siempre explícitamente si nos ceñimos al *universo citante* del autor barcelonés dentro de su obra¹⁸⁵, Sontag es toda una “autora-ganzúa” por derecho propio,

¹⁸⁴ Cfr., Susan Sontag, discurso del Premio Príncipe de Asturias de las Letras 2003 concedido junto a la escritora marroquí Fatema Mernissi, 07/05/2003.

¹⁸⁵ Fuera de su obra narrativa Vila-Matas ha dedicado a Susan Sontag los artículos “Un film: *Dúo para caníbales*, de Susan Sontag” (*Fotogramas*, 12/12/1969) y “¡Vacío de hogar!” (*Bocaccio*, Junio 1970). Si en el primero de estos Vila-Matas se lamenta de la relativamente fría acogida que la farsa política escenificada en dicha película de Sontag mereció en la Cinemateca de París, en el segundo se apunta el tema de la extranjería desde su propio título.

una voz intelectual de carácter fundamental en el devenir de la escritura vila-matiana. Sontag afirmaba en 1967 que el ser humano nace a la vida intelectual cuando el arte aturde con exhortaciones al silencio¹⁸⁶ y el silencio es una de las llaves poéticas que vertebra el discurso de Vila-Matas. Sontag es una mujer adscrita tanto a una concepción cosmopolita del arte¹⁸⁷ como a una liberación moral o higiene del alma por vía del sentimiento extranjero¹⁸⁸ y un credo sinfónico levantado en nombre de la extranjería se convirtió para Vila-Matas desde sus inicios como escritor en una suerte de liberadora pedagogía vital. Ha habido además una obra de Vila-Matas considerablemente auspiciada por la inspiración ensayística de Sontag¹⁸⁹, una autora que más allá de mostrarse como una comprometida figura pública en defensa de los desfavorecidos quedará como una sagacísima y seductora hermeneuta de la Modernidad, atenta a la vez que recelosa del poder de las palabras y lograda glosadora de aquellas obras literarias que supieron develar las nuevas naturalezas del mundo que las contenía.

Sontag representa además la perspicacia e intuición críticas de abolengo poético por haber devenido, entre otras razones, una ensayista entendedora de la literatura como sinónimo de libertad, desvío o extrapolación, respondiendo al tipo de pensadora inspirada y feliz en el decurso de su labor crítica: todos estos elementos acaban acercando irreductiblemente su obra y sus propuestas analíticas al universo vila-matiano. En efecto la comprometida “dark lady” de la intelectualidad norteamericana, dueña de una sólida solvencia retórica y una no menor autoridad mediática, dejó en su obra algunos de los ensayos más sugestivos y agudos del siglo XX, ocupándose de analizar a autores como Beckett, Kafka, Benjamin, Godard, Walser, Gombrowicz y tantos otros escritores fundamentales para Vila-Matas. Si nos fijamos en las mujeres literatas que han podido influir en Vila-Matas convendremos en que Marguerite Duras, por ejemplo, protagonizó una importante presencia en la vida y la obra de Vila-Matas a mediados de los años setenta, en este caso incluso a un nivel de emotividad personal

¹⁸⁶ En su obra *Estilos radicales* (1969) Sontag emplaza su ensayo “La estética del silencio”.

¹⁸⁷ Una de las citas con las que Sontag decidió encabezar su discurso del Premio Príncipe de Asturias, perteneciente a Adorno, decía: “La índole más alta de moralidad es no sentirnos como en casa en el propio hogar” (Sontag, discurso del Premio Príncipe de Asturias de las Letras 2003 concedido junto a la escritora marroquí Fatema Mernissi, 07/05/2003).

¹⁸⁸ Susan Sontag dejó dicho en varios lugares haber llegado a sentir vergüenza de ser estadounidense debido a la vanidad, intervencionismo e imperialismo norteamericanos; en ello radicaba, decía –como le ocurre por otras razones a Vila-Matas–, su gusto por sentirse extranjera, interesándole siempre más los derrotados que los vencedores (*cfr.*, v. gr., Emilia Ruiz Martínez, “Susan Sontag: He tenido vergüenza de ser estadounidense”, *ABC*, 27/11/2002).

¹⁸⁹ Nos referimos a *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985). Veremos en su momento cómo el ensayo de Sontag “Bajo el signo de Saturno” resultó clave en relación con la figura de Walter Benjamin y a la elaboración de ciertas partes de esta fundamental obra vila-matiana.

respecto a conceptos como la *weltanschauung* (1914) de Wilhelm Dilthey o la *bildungsroman* (1810) de Simon Morgenstern. Y entre otros, los ensayos de Virginia Woolf, Hannah Arendt, Vlady Kociancich, Karen Blixen, Zadie Smith, Julia Kristeva, Marguerite Yourcenar o María Zambrano, los relatos de Katherine Mansfield, Lydia Davis, Dorothy Parker o Cristina Fernández Cubas, los poemas de Emily Dickinson, Szymborska, Pizarnik, Anne Sexton o Sylvia Plath, las novelas *By Grand Central Station I Sat Down and Wept* (1945) de Elizabeth Smart, *Um Cão que Sonha* (1997) o los ensayos recogidos en *Contemplação Carinhosa da Angústia* (2000) de Agustina Bessa-Luís, *Voix sans issue* (2005) de Céline Curiol o, en general, obras de autoras como Highsmith, Siri Hustvedt, Alice Munro, Carson McCullers, Fleur Jaeggy, Ingeborg Bachmann o Natalia Ginzburg, entre otras, han sido leídos y comentados en la obra vila-matiana, en ocasiones muy atentamente. Sin embargo creemos que nadie ha tenido la resonancia e influencia que arroja el análisis de la obra de Vila-Matas a la luz de Susan Sontag, en especial por lo que toca tanto a la vibración ensayística en sí como a los gustos y a los referentes literarios en la escritura de ambos autores.

Nos parece que Sontag no solo está entreverada como decíamos a una buena parte de la ideología de fondo entre las páginas de *Historia abreviada de la literatura portátil* sino que los autores que le han interesado a ella, de los que se ha ocupado críticamente por pasión personal y coyuntura profesional desde finales de los años sesenta, aparecen uno tras otro, prácticamente sin excepción, entre los autores igualmente cercanos a Vila-Matas. Estamos refiriéndonos, y de aquí el rol conector de Sontag en tanto que “autora-ganzúa” a Benjamin, Godard, Kafka, Nabokov, Barthes, Sterne, Borges, Walser, Gombrowicz, Beckett, Rulfo y Sebald pero también a otros escritores de menor impronta explícita en la obra vila-matiana –y no por ello no presentes en esta– como Adam Zagajewski, Danilo Kiš o Machado de Assis; esto es, incluso en los autores que no parecen haber influido de manera predominante en Vila-Matas, a juzgar por las referencias de este sobre aquellos, intuimos un papel conector por parte de Sontag. Tomemos a un autor que, como Machado de Assis, Sontag considera capital¹⁹⁰, entre otras razones desde su conexión con Sterne, lo que la autora norteamericana ha desarrollado en varios ensayos a través de la específica relación entre *Memorias póstumas de Blas Cubas* (1880) y el narrar digresivo de *Tristram Shandy*

¹⁹⁰ En efecto Sontag sentía una particular predilección por este autor brasileño, el cual, en relación con Vila-Matas, encontramos citado por vez primera en la entrevista que el autor le hiciera a Nélida Piñón en 1978 (cfr., Vila-Matas, “Subvertir la realidad oficial”, *Destino*, 29/06/1978: 42-43).

(1759-1767) de Sterne. Recordemos antes de nada que el personaje de Blas Cubas comienza la narración de su propia historia después de muerto y que el personaje de Tristram Shandy hace lo propio pero antes de nacer, cubriéndose probablemente con ambas obras uno de los círculos mayores en torno a las posibilidades de la autobiografía ensayístico-novelsca, un aspecto formal que en Vila-Matas ha gozado de un predicamento inexcusable en los últimos años. Otro rasgo que conectaría a Assis con las influencias vila-matianas es la propia confesión del autor brasileño en su *Blas Cubas* acerca de la deuda establecida con *Voyage autour de ma chambre* (1794) de Xavier de Maistre, de clara influencia en Vila-Matas, como sabemos. Por otra parte, en el que es probablemente el ensayo¹⁹¹ de Sontag más conocido sobre el *Blas Cubas* de Assis afirma la autora estadounidense, incidiendo en aspectos tan rastreables en Vila-Matas como la falta de trama convencional, la digresión recurrente, el autodidactismo, lo excéntrico y lo especulativo, la parodia, la soledad y la soltería:

La novela de Machado de Assis pertenece a esa tradición de bufonadas narrativas –la locuacidad de una voz en primera persona que intenta congraciarse con los lectores– que va desde Sterne hasta, en nuestro propio siglo, *Yo, el gato* de Natsume Soseki, la narrativa breve de Robert Walser, *La conciencia de Zeno* y *Senectud* de Svevo, *Una soledad demasiado ruidosa* de Hrabal y mucho de Beckett. Encontramos, una y otra vez, con diferente aspecto, al narrador charlatán, tortuoso, compulsivamente especulativo, excéntrico: solitario (por gusto o por vocación); proclive a fútiles obsesiones y teorías fantasiosas y esfuerzos de la voluntad imaginados cómicamente; a menudo un autodidacto; [...] incapaz de unirse [...] Y la falta de trama acaso sea intrínseca al género –la novela como monólogo autobiográfico– como lo es el aislamiento de la voz narrativa. En este aspecto, el antihéroe poststerniano como Blas Cubas parodia a los protagonistas de las grandes autobiografías espirituales, siempre profundamente solteros, no solo por las circunstancias. Es casi la medida de ambición narrativa: el narrador debe estar solo, o refundido como si lo estuviera, sin duda sin pareja aunque la hubiere; la vida debe estar despoblada en su seno.” (Sontag, 2007c: 50-51).

Por otra parte, los autores conformadores de las dinastías intelectuales de Vila-Matas suelen entretejer entre ellos mismos reiteradas redes de filiación y ascendencia. Si antes veíamos que Blanchot se ocupa de Kafka o de Musil, como también de ellos se ha ocupado Magris, y de todos ellos da cuenta la escritura de Vila-Matas, del mismo modo Sontag se ocupa de Sterne, de Barthes, de Walser o Sebald y este a su vez de Kafka o Walser –obsérvese que en todos ellos hay una pasión por lo extranjero, por el viaje y por la huida de lo propio; Sontag llama en alguna ocasión a Sebald “extranjero

¹⁹¹ Nos referimos al artículo “A Critic at Large. Afterlives: The case of Machado de Assis” (*The New Yorker*, May 7, 1990), aparecido posteriormente tanto en la revista española *Quimera* como en la obra conjunta de Sontag *Cuestión de énfasis* (2001).

profesional”-. Y de todos ellos viene a recuperar Vila-Matas, en inagotables intersecciones electivas en el campo de la historia literaria, los timbres, los efectos y el atalaje que le van siendo progresivamente propios. Por ello, sin abandonar la gran influencia que es Sontag en Vila-Matas, convocamos a su vez la que representa Barthes –al que volveremos más tarde–, interconectándose Barthes y Sontag con Vila-Matas en un imparable juego de émbolos. Ejemplo de ello es la opinión de Sontag sobre Barthes en el ensayo “La escritura en sí misma: acerca de Roland Barthes” (1982), basada en creer que, pasadas las fases del Barthes semiótico y estructuralista, será el Barthes *promeneur solitaire*, asistemizable y brillante, el que quedará para la posteridad.

Es el momento en el que Barthes responde al tipo de autor que siempre está buscando –en la línea de lo que después diría Piglia sobre Borges– otro significado junto a “[...] un discurso más excéntrico y con frecuencia utópico [...] Decidir que la función de la crítica consiste en alterar y reubicar el significado –añadiendo, sustrayendo, multiplicándolo– es, en términos efectivos, situar los esfuerzos del crítico en una empresa de la elusión, y por lo tanto volver a consignar el ejercicio crítico (si alguna vez lo había abandonado) en el dominio del gusto. [...] Barthes propone algo semejante a una poética del pensamiento, que identifica el significado de los objetos de estudio con la misma movilidad del significado, con la cinética de la propia conciencia, y libera al crítico en tanto que artista.” (*ibid.*, 83-84 y 86). Un Barthes que alcanza hacia el final de su vida el grado más osado formalmente hablando de su escritura, consolidándose como el autor al que se le ven no pocas afinidades con Gide y el que, como todo gran esteta, acaba postulándose como un experto en afirmar una cosa y la contraria, tal y como concluye Sontag.

Esta visión de crítica excéntrica, que altera y reubica el objeto criticado, es como mínimo de una perceptible pujanza extranjerizante. Con todo, lo más interesante de Sontag sobre Barthes en relación con la línea de flotación de influencias vila-matianas apunta al universo de la muerte del autor y a la noción de ensayo-ficción en Barthes. En este sentido, la autobiografía de Barthes publicada cinco años antes de su muerte *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), sobre la que tendremos ocasión de volver a propósito del análisis sobre la misma de Pozuelo Yvancos, supuso en su día un indudable ensanchamiento del campo de visión crítica acerca del género. Dicha autobiografía contenía al propio protagonista de la misma como un personaje eventualmente prestado a la ficción y del que su autor llegaba a hablar en tercera persona, incluyendo, entre otros, aforismos y teorizaciones varias, huyendo de la

sensibilidad romántica que antepone la actuación de la primera persona dentro de la elaboración de acto dramático que implica toda escritura a la vez que utilizando múltiples seudónimos, como hacía Kierkegaard, en un proceso de ocultación y multiplicación de la figura del autor, sostiene Sontag.

Como decimos, y por muy autobiográfica que sepamos que es esta obra de Barthes, su autor incluye en la misma, de forma por momentos invariable, confesiones de renuencia a hablar en primera persona. Así, una de las convenciones de *Roland Barthes* es que el autor autobiográfico en ocasiones se refiere a sí mismo como «yo», y en ocasiones como «él» y todo ello previo anuncio del propio Barthes en la primera página del libro acerca de que el contenido del mismo «debe ser considerado como dicho por el personaje de una novela». Bajo esta metacategoría de representación no solo la línea entre autobiografía y ficción queda diluida sino que también lo hace la que existe entre el ensayo y la ficción; a partir de la frase de Barthes en su autobiografía “Que el ensayo confiese ser casi una novela” añade Sontag: “La escritura registra formas nuevas de tensión dramática, de tipo autorreferencial: escribir se convierte en el registro de compulsiones y de resistencias a escribir (en una prolongación de este punto de vista, la escritura en sí misma se convierte en el tema del escritor) [...] La escritura es el tema perenne de Barthes; en realidad, nadie desde Flaubert (en sus cartas) ha pensado con tanta brillantez y pasión como Barthes lo ha hecho acerca de lo que es la escritura [...] interpreta la escritura como una forma idealmente compleja de la conciencia [...]” (*ibid.*, 88 y 90).

En efecto, Sontag se fija en el Barthes más vila-matiano que pudiera haber, el que disgrega su presencia e identidad autorreferenciales e infiltra un género autárquico entre la ficción y el ensayo. Barthes se convierte, dice Sontag, en el último representante del proyecto literario nacional francés abierto por Montaigne acerca de la concepción de la vida como una lectura del yo, dándose en Barthes, además, la sensibilidad propia del modernismo desde el momento en el que el pensador francés asume la necesidad de la postura del adversario, si bien sin estar acompañada del tormento producido por las catástrofes de la Modernidad, como ocurre en Benjamin, por ejemplo, añade Sontag.

Si retomamos la obra de Sontag en tanto que correa de transmisión desde Vila-Matas hacia otros autores, como sería el caso de Walser o Sebald, veremos que el estilo vila-matiano repercutiría sobre sus precursores a través de los autores sobre los que se desarrolla, coincidiendo en cierta red de intereses paralelos que se interponen y asumen unos a otros cíclicamente, en especial si atendemos a los escritos ensayísticos de Sontag

durante las tres últimas décadas del siglo XX, es decir, Sontag –y con ella, Magris, Blanchot y Piglia– responde al tipo de intelectual crítico que de modo más visible entronca con Vila-Matas por afinidad de autores y formas de fijación en los mismos. Este cuarteto de autores citados forma así, probablemente, el núcleo de nuestra categoría de “escritores-ganzúas”, algunos de los cuales, como dijimos –Magris y Piglia–, o como igualmente ocurrió hasta sus respectivas muertes con Bolaño o Tabucchi, son autores amigos de Vila-Matas, lo que hace que el circuito de correspondencias y recíprocas influencias se mantenga activo hasta hoy mismo. Una de las más fértiles conexiones literarias se produce, por ejemplo, con la cadena emocional de crítica y creación establecida entre Sontag, Walser y Vila-Matas, la cual es muy apreciable a partir del texto de Sontag “La voz de Walser” –prefacio a la edición de Walser, a cargo de Sontag, con el título *Selected Stories* (Farrar, Straus and Giroux, 1982)–, un texto en el que Sontag desarrolla un bosquejo de la personalidad walseriana que encontraremos ampliamente desarrollado en el personaje vila-matiano de Barnaola dos años después en *Impostura* (1984):

Tanto en la prosa larga como en la corta, Walser es un miniaturista que promulga las reivindicaciones de lo antiheroico, lo limitado, lo humilde, lo pequeño; como si respondiera a su punzante sentimiento por lo interminable. La vida de Walser ilustra la agitación de una clase de temperamento depresivo; padecía la depresiva fascinación por el estancamiento y por el modo como el tiempo se dilata, se consume, y pasó buena parte de su vida convirtiendo obsesivamente el tiempo en espacio: sus paseos. Su obra juega con la consternada visión deprimente de lo interminable: todo es la voz; cavilaciones, conversaciones, divagaciones, añadiduras. Lo importante se redime como una especie de lo no importante, la sabiduría es una suerte de tímida, animosa locuacidad. El fondo moral del arte de Walser es su rechazo al poder, a la dominación. Soy común –es decir, nadie–, afirma el personaje característico de Walser. En “Días de flores” (1911) evoca la raza de “la gente extraña, que carece de carácter”, que no quiere hacer nada. El “yo” recurrente de la prosa de Walser es el opuesto al del egotista: es el de alguien que “se ahoga en la obediencia”. Se conoce la repugnancia que Walser sentía por el éxito; el prodigioso espectro del fracaso que fue su vida. En “Kienast” (1917), Walser describe “a un hombre que nada quería tener que ver con nada”. Este no hacedor era, por supuesto, un orgulloso escritor de producción formidable que ocultaba obras, buena parte escritas en su pasmosa microescritura, sin pausa. Lo que dice Walser sobre la inacción, la renuncia al esfuerzo, la naturalidad, es un programa, antirromántico en efecto, de la actividad del artista. En “Una pequeña excursión” (1914) observa: “No necesitamos ver nada fuera de lo común. Ya vemos demasiado” (*ibid.*, 110).

La conexión Sontag-Walser tiene su eslabón y continuación en el escritor alemán Sebald, uno de los autores contemporáneos que más peculiarmente ha triscado ensayo y ficción. Todos los escritores del universo vila-matiano funcionan como venimos diciendo insertos en un vertiginoso proceso de conducciones paralelas, adeptos a una profusa red de intertextualidades, reciprocidades e intersecciones, un proceso en el

que suele destacar precisamente el aspecto más evidente de Sebald, el gusto por tornasolar el ensayo de invención. Fijémonos ahora brevemente en el conjunto Sontag-Sebald-Walser en torno al cual da vueltas Vila-Matas para atender ciertas apreciaciones de Sontag sobre la figura de Sebald. En su ensayo “A Mind in Mourning” (2000)¹⁹², de un año antes de la muerte de Sebald, Sontag reivindica los libros del autor alemán para ser considerados como ficción desde el momento en el que entendamos que esta y la objetividad no se oponen necesariamente.

En narraciones que mezclan sucesos inventados o alterados con otros que sucedieron, de los cuales se nos da la información detallada (incluida la ilustración visual propia de los relatos de Sebald¹⁹³ –y que Vila-Matas ha utilizado también en varias obras¹⁹⁴–), Sontag percibe una cantidad muy concreta de autores en lengua inglesa y, en especial, en lengua alemana como antecesores de Sebald:

Where has one heard in English a voice of such confidence and precision, so direct in its expression of feeling, yet so respectfully devoted to “the real”? D. H. Lawrence may come to mind, and the Naipaul of *The Enigma of Arrival*. But they have little of the passionate bleakness of Sebald’s voice. For this one must look to a German genealogy. Jean Paul, Franz Grillparzer, Adalbert Stifter, Robert Walser, the Hoffmannsthal of “The Lord Chandos Letter”, Thomas Bernhard are a few of the affiliations of this contemporary master of the literature of lament and of mental restlessness. The consensus about English literature for most of the past century has decreed the relentlessly elegiac and lyrical to be inappropriate for fiction, overblown, prententious. (Even so great a novel, and exception, as Virginia Woolf’s *The Waves* has not escaped these strictures.) Postwar German literature, mindful of how congenial the grandiosity

¹⁹² Publicado por primera vez en *The Times Literary Supplement* y disponible en español de nuevo en *Cuestión de énfasis* (2001) bajo el título “Una mente de luto”.

¹⁹³ A propósito de ello escribe Sontag: “Besides the narrator’s moral fervency and gifts of compassion (here he parts company with Bernhard), what keeps this writing always fresh, never merely rhetorical, is the saturated naming and visualizing in words; that, and the ever-surprising device of pictorial illustration. Pictures of train tickets or a torn-out leaf from a pocket diary, drawings, a calling card, newspaper clippings, a detail from a painting, and, of course, photographs have the charm and, in many instances, the imperfections of relics. Thus, in *Vertigo*, at one moment the narrator loses his passport; or rather, his hotel loses it for him. And here is the document made out for the police Riva, with –a touch of mystery– the G in W.G. Sebald inked out. And the new passport, with the photograph issued by the German consulate in Milan. (Yes, this professional foreigner travels on a German passport –at least he did in 1987)” (Susan Sontag, “A Mind in Mourning”, *The Times Literary Supplement*, 25 February 2000: 4). Nótese que no por azar este ensayo de Sontag aparece íntegramente recogido por Vila-Matas en la sección “La vida de los otros” dentro de su página web oficial (*cfr.*, Susan Sontag, “W. G. Sebald: El viajero y su lamento”, en Vila-Matas, <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrsontags1.html>).

¹⁹⁴ Una postal del faro de Cascais, por ejemplo, podemos ver en la primera edición de *Desde la ciudad nerviosa* (Alfaguara, 2000) inserta en el ensayo “Mastroianni-sur-Mer”, en lo que fue la primera inclusión de una fotografía en la escritura de Vila-Matas, apreciándose en ello la influencia, más allá de las obras de Sebald o más atrás en el tiempo, de novelas como *Tristram Shandy*, *Nadja* o *Rayuela*. No una fotografía pero sí una ilustración había aparecido también por primera vez en la obra de Vila-Matas el año anterior a través de un dibujo de la Atlántida en *El viaje vertical* (1999), así como años después también veríamos una fotografía del reloj *contagem decrescente* en el cuento “Porque ella no lo pidió” (*Exploradores del abismo*, 2007) o hacia el final de *Perder teorías* (2010) una fotografía del topónimo irlandés Bray.

of past art and literature, particularly that of German romanticism, proved to the work of totalitarian mythmaking, has been suspicious of anything like the romantic or nostalgic relation to the past. But then only a German writer permanently domiciled abroad, in the precincts of a literature with a modern predilection for the anti-sublime, could indulge in so convincing a noble tone (Sontag, “A Mind in Mourning”, 2000: 4).

Como vemos Sontag llama la atención sobre la sospecha de la literatura alemana acerca de cualquier manifestación artística volcada sobre la evocación nostálgica del pasado –en especial por la otrora conformación de mitos totalitaristas a manos de la manipulación romántica– y de aquí que, dice Sontag, un autor como Sebald, radicado en el extranjero permanentemente, pudiera fraguar una escritura literaria de semejante convicción y nobleza girada hacia el pasado, en las inmediaciones de una literatura escrita en alemán afecta la inclinación moderna por lo anti-sublime¹⁹⁵.

Si bien las referencias de Vila-Matas al pasado franquista poco tienen que ver con esta modalidad de escritura sebaladiana, sí es cierto que también Vila-Matas ha parecido escribir desde una posición de permanente extranjería; si no siempre radicada desde una explicitación geográfica foránea sí por mor de un radical gesto de espíritu reevaluador sobre el fondo del cual se opera una vibración moderna de “lo anti-sublime”.

La gran extranjera que fue Sontag añade que el viajero solitario que es Sebald suele comenzar sus viajes tras algún capítulo de crisis –lo que en Vila-Matas vemos especialmente en sus novelas desde el cambio de siglo con *El mal de Montano*, *Doctor Pasavento* o *Dublinesca*–, añadiendo que una obra como *Vértigo* (1990) no supone sino el prontuario paradigmático de los temas de Sebald en el sentido de que siempre hay – en una instancia interpretativa que podría aplicarse igualmente a la creación vila-

¹⁹⁵ Aunque la relación de Vila-Matas con la cultura alemana comenzó con sus viajes al Festival de Cine de Berlín en calidad de corresponsal para *Fotogramas* –de ahí, por ejemplo, un artículo como “Roland Klick o la nueva Alemania” (*Fotogramas*, 10/01/1969)– y se continuó posteriormente con sus colaboraciones en *Destino* –véase, v. gr., “La diáspora berlinesa” (*Destino*, 28/10/1976) o “La batalla de Berlín” (*Destino*, 16/03/1978)– no será hasta 1989 (a propósito de la gira de promoción editorial que el autor realizó por Alemania en dicho momento) cuando aquella relación con el mundo alemán se intensifique y produzca, de hecho, posteriores consecuencias creativas como sería el caso del relato “Rosa Schwarzer vuelve a la vida” (*Suicidios ejemplares*, 1991). Recordemos que la citada gira promocional por Alemania fue plasmada por Vila-Matas en una amplia crónica publicada en prensa y posteriormente en libro bajo el título “Alemania en otoño (Fragmentos de un diario de viaje)” (*Diario 16*, 23/12/1989; *EVML*, 1992), un texto en el que su autor rememora haber estado en Alemania precisamente en el momento de la caída del muro de Berlín, un hecho histórico que Vila-Matas volverá a tratar en “El muro de Berlín” (*Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995; *ETD (El traje de los domingos)*, 1995). Otras ocupaciones de Vila-Matas sobre la cultura alemana –o sobre la cultura escrita en lengua alemana, y dejando de lado los universos propios representados por Kafka, Benjamin, Walser, Musil, Nietzsche, las variadas influencias allegadas a Vila-Matas a través de Magris o los casos no prescindibles de autores como Joseph Roth, Thomas Mann, Broch, Rilke, Lichtenberg, Hölderlin, Hofmannsthal, von Kleist, Bernhard, Stefan Zweig, Goethe, etc.– las encontraremos en artículos como “El otro Frankfurt” (*Diario 16*, 14/11/1991) o con la reciente obra ya antes citada *Kassel no invita a la lógica* (2014).

matiana— una idea de la destrucción a través de “journeys; the lives of writers, who are also travellers; being haunted and being light”. En estas cuatro categorías temáticas —los viajes, las vidas de escritores que suelen ser viajeros, en el sentirse obsesionado y en el hecho de vivir libre de lastre— Vila-Matas se reúne con Sebald y ambos con Walser, autor al que volveremos más tarde como “autor-modelo” en Vila-Matas.

La ligazón entre Sebald y Vila-Matas fue señalada por Rodrigo Fresán en su texto “El caso Sebald” (2003), escrito en el que el autor argentino destaca —con un tono menos solemne o más desmitificador¹⁹⁶ que el adoptado por Sontag para analizar a Sebald pero situando en todo caso a escritores del relieve de Eco, Kundera, Borges, Proust, Calvino, Henry James, Nabokov, Conrad, Kafka o Bernhard en las proximidades de Sebald— las obras *Vie de Henry Brulard* de Stendhal, *Un viaje sentimental* de Sterne o *Nadja* de André Breton como verdaderos pre-contemporáneos técnicos de Sebald¹⁹⁷. Tras ello Fresán se centra en analizar, en el contexto prácticamente unánime de la crítica literaria que ha considerado a Sebald como dueño de un estilo “entre ascético y exquisito”, la publicación en inglés de *After Nature* (1988) como una “piedra fundamental del edificio sebaldiano y obra de transición entre el ensayo y lo narrativo”, interesante punto de vista para analizar la célebre y posterior *fiction-non-fiction* del autor alemán. Una obra, *After Nature*, que por lo demás Fresán entiende, en su desplazamiento a través de la confusión que media entre la historia y la historiografía en tanto que experiencia histórica, próxima “al zapping-enciclopedismo de las canciones del italiano Franco Battiato (y al formato utilizado por Roberto Bolaño en *Tres* o Hans Magnus Enzensberger en *El hundimiento del Titanic*)”¹⁹⁸.

Para terminar, en relación con la plétora de autores que giran alrededor de Sebald y de los cuales no deja de impregnarse Vila-Matas no podemos obviar a otro miembro de las dinastías intelectuales del autor como es Walter Benjamin. Un autor al que, como mantiene José María Pérez Gay, “Sebald llamaba siempre [...] en su ayuda —

¹⁹⁶ “Sebald sirve, funciona, abriga, refresca mejor y es tan *fashion* y tan útil para los nuevos ricos de la *intelligentsia*. Sebald es práctico y legible. Sebald prestigia a su usuario y consumidor. Sebald no solo es culto: Sebald produce el agradable efecto —o impresión— de culturizar y produce también astucia evangélica.” (Fresán, “El caso Sebald”, *Letras Libres*, julio 2003: 40).

¹⁹⁷ Respecto a obras más recientes cita Fresán, en tanto que próximas a Sebald, “el Michael Ondaatje de *Running in the Family*, el Rick Moody de *The Black Veil*, el Enrique Vila-Matas de *Historia abreviada de la literatura portátil*, el Paul Auster de *La invención de la soledad*, el Pierre Michon de *Vidas minúsculas*, el Douglas Coupland de *Polaroids* y *La vida después de Dios*, el Javier Cercas de *Soldados de Salamina*, el James Ellroy de *Mis rincones oscuros*, el Haruki Murakami de *Underground*, el Don DeLillo de *Submundo*, el Javier Marías de *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo*, el Jack Finney de *Time and Again* y *From Time to Time*, y tantos otros.” (*ibidem*).

¹⁹⁸ *Ibidem*.

su admirado teórico y santo patrono de los coleccionistas— porque en el fondo no es un narrador sino un metafísico de la historia, un virtuoso de los ficheros —del disco duro diríamos ahora—, un imitador de voces, un taquígrafo de la memoria, un conversador encarnado y un archivista. Su método es el de sus héroes: está convencido que tenemos una cita permanente con el pasado, por esa razón fotografía, investiga y recompone sus temas en el sentido de una esperanza: la resurrección del pasado” (Pérez Gay, “La descripción de la desdicha”, junio 2007: 5). Y por Benjamin pasa Sontag viniendo desde Walser, recordemos, cuando se lamentaba en “Under the Sign of Saturn” (1978) de que Benjamin no hubiese dedicado un ensayo más largo a Walser. Ello no quita que Vila-Matas conozca probablemente a Walser no por Sontag sino por Kafka o, en su defecto, por la publicación de Carlos Barral en 1974 de *Jakob von Gunten* —edición que incluía logrados prólogo y epílogo de Walter Benjamin y Roberto Calasso respectivamente y a la que Vila-Matas se refirió en su artículo “Robert Walser prefería no hacerlo”, *La Vanguardia*, 20/12/1983: 43)—, obra que sería reeditada en España más tarde por otras editoriales como Pre-Textos, Alfaguara o Siruela.

En todo ello, en fin, ensamblando las connotaciones específicas que hacen de cada uno de ellos un par de autores poseedores de un despliegue literario propio, así como diferenciado en términos históricos, éticos y morales, podemos unir las facturas (y fracturas) ensayístico-narrativas de Vila-Matas y Sebald partiendo de Sontag, la gran amalgamadora, pues tanto en Vila-Matas como en Sebald se enlazan pasado y presente de la mano de una forma propia de ver y decir la historia literaria. Concluamos añadiendo que Sebald prefería escribir narraciones a monografías históricas no solo porque estas no suelen alcanzar un tiraje mucho mayor a un millar de ejemplares, quedando con el tiempo relativamente abandonas en bibliotecas especializadas, sino porque solo al metaforizar la realidad, decía Sebald, podemos acceder a la historia empáticamente. Resulta evidente la suscripción que cabría pensar a esta tesis por parte de Vila-Matas. Hemos visto hasta aquí, en fin, el eminente papel de “autora-ganzúa” de Susan Sontag en Vila-Matas a través de un muy determinado grupo de creadores y pensadores, decisivos contribuidores a la construcción estilística y autoral del actual Vila-Matas.

2.1.3.3. Walser y Gombrowicz: los extremos que se tocan

No quiero tener nada que ver con vacaciones. Las detesto. No se le ocurra ofrecerme un puesto con vacaciones. Para mí no tienen ningún atractivo; me moriría si me dieran vacaciones. Quiero luchar con la vida hasta hundirme yo solo, no quiero saborear la libertad ni las comodidades, odio la libertad cuando me la tiran a la cara como se tira un hueso a un perro (Walser, 2015: 21).

R. Walser, *Los hermanos Tanner* (1907).

Ma vérité et ma force, c'est que je brouille sans cesse moi-même mes propres cartes. Je brouille les miennes et celles des autres. Je ne lutte pas contre le mensonge en moi, je me contente simplement de le dévoiler dès qu'il fait son apparition : je mets les pieds dans le plat, je me contrains à d'autres tactiques, je modifie les règles du jeu (Gombrowicz, 1981: 134)¹⁹⁹.

W. Gombrowicz, *Journal* (1962).

Abordamos a continuación dos insalvables paradigmas de “escritor-modelo” en Vila-Matas: Walser y Gombrowicz, dos autores que, tocándose por sus extremos,

¹⁹⁹ “Mi verdad y mi fuerza consisten en echar a perder sin descanso mis propias cartas. Echar a perder las mías y las de los demás. No lucho contra la mentira en mí, me contento simplemente con destaparla desde que hace su aparición: me estropeo los planes, me obligo a adoptar otras tácticas, modifico las reglas del juego.” [traducción propia]. Comenzado en Buenos Aires en 1952 y continuado hasta la muerte del autor en Vence en 1969, el *Diario* de Gombrowicz respondió a una idea de Jerzy Giedroyc, editor de la revista *Kultura*, verdadero sostén de la cultura polaca durante los años álgidos del comunismo y una de las publicaciones más relevantes de la emigración polaca en París. Giedroyc invitó a Gombrowicz a escribir en *Kultura* un diario por entregas que sería, a la postre, su mejor obra. Tras su publicación en lengua polaca en la citada revista, el *Diario* se publicó en libro por primera vez en lengua francesa a través de tres volúmenes (posteriormente variados y ampliados): *Journal Première partie* (1953-1956) en 1957, *Journal Deuxième partie* (1957-1961) en 1962 y *Journal Troisième partie* (1961-1966) en 1966. En el sentido estricto del género el *Diario* de Gombrowicz fue de todo menos un diario. Se trata en definitiva de una obra que, en una línea practicada por Gide, Paul Léautaud, Charles Juliet, Max Frisch o K. Brandys, se ha considerado más un “roman d'idées” (Salgas, 2000: 161), “roman autobiographique” (Jelenski, 1959: 22) u obra de reflexión, análisis y polémica que como un pretexto para profundizar en la introspección (véase, entre otros, Philippe Archambault, 2008: 7).

entregan a la historia literaria un espacio de absoluta referencialidad en Vila-Matas. De Robert Walser dijo Canetti que era el más oscuro de los escritores, un personaje tan singular que de no existir nadie hubiera nunca podido inventarlo. Walser fue quien opinó que guardar silencio de las cosas que conocemos bien es una cuestión de decencia y que no hay nada más deseable y natural en la vida que pasar desapercibido. Por su parte Gombrowicz es el autor que ha sido considerado –entre otros, por Sábato, Saer o Piglia²⁰⁰– como uno de los más destacados escritores argentinos del siglo XX sin haber llegado nunca a escribir en español.

Gombrowicz por su parte fue el exaltador de lo inacabado y erróneo, de lo imperfecto y inferior, de lo extemporáneo y marginal, lo que le lleva a ser un entregado practicante del desvío radical respecto a la literatura institucional, como señala Piglia.

²⁰⁰ Basándose fundamentalmente en Piglia y centrándose en el período que abarca desde la traducción española de *Ferdydurke* (1947) –junto a los cubanos Virgilio Piñera, Humberto Rodríguez Tomeu y varios amigos argentinos, reunidos en la confitería Gran Rex de Buenos Aires y comunicándose entre ellos en ocasiones más en francés que en español para sortear determinados pasajes de la traducción de la obra, una traducción que resultó ser trascendental en el devenir de la literatura argentina e hispánica, afirmando Piglia que Gombrowicz, de hecho, “reescribió *Ferdydurke*” (2001b: 78)– hasta la inclusión del autor polaco en manuales de literatura argentina, Carlos Huerga ha estudiado en su artículo “Witold Gombrowicz: un polaco en la literatura argentina” la sustancial consideración que puede alcanzar un autor marginal y extranjero dentro de una literatura nacional, alterando el establecimiento del “canon literario” nacional y acercándose, por extensión, a la idea intercultural de la *Weltliteratur* de Goethe. Huerga analiza igualmente la incidencia del *Diario* de Gombrowicz en la literatura argentina a través de Sábato, Saer, Rússovich, Pauls o la fundamental idea de “desvío” en Piglia, convicción con la que este, en una idea ampliamente abonada en la obra de Vila-Matas, ha venido a afirmar que la novela moderna está escrita en una “lengua extranjera” a partir de la experiencia de “vivir en otra lengua” (2001b: 74), algo atestiguado entre otros por Conrad, Jerzy Kosinski, Nabokov, Beckett, Isak Dinesen o el *Finnegan’s Wake* de Joyce, novela que Piglia considera, por cierto, como “el gran texto de la lengua exiliada”. Recordemos que el Conrad argentino para Piglia es Groussac, de tanta influencia en Borges (el cual no deja de ser importante en Gombrowicz como representación oficial de la fuerza literaria de la que hay que desembarazarse). Además de la narrativa de Gombrowicz Piglia ha abordado la dimensión del exilio a través de la lengua propia en las obras de Copi, Juan Rodolfo Wilcock o Héctor Bianciotti. Pero sin duda Piglia observa los definitivos rasgos de “conradismo” en Gombrowicz a través de su extraña mezcla de formas populares y acento eslavo, asunto en el que Gombrowicz va al encuentro de las lenguas “exiliadas” y “extranjeras” de Macedonio Fernández y de Arlt –autor del que se dijo con infructuoso deseo de denigrarlo que practicaba un “lunfardo con acento extranjero”–. Para Piglia (y con ello estuvo de acuerdo Bolaño), Macedonio y Arlt reorganizan la tradición literaria argentina en relación a la construcción novelística desde los cruces y enredos que más tarde recogerá Gombrowicz, poniendo este en práctica no solo la citada incorporación de lenguajes extranjeros, incluso construyendo una apasionada guerra por las citas, sino haciéndose eco de la circulación de los tonos y las intrigas de la ficción argentina y planteándose, por añadidura, un núcleo de problemas en torno a la inferioridad cultural materializados en el proceso de ficcionalización contenido en *Trans-Atlántico* (1951). Es esta una obra, recordémoslo, en la que asistimos a una parodia intelectual en torno a la tradición argentina personificada en un “Maestro” local tras el cual unos opinan que se encontraría Borges (Gasparini ha señalado que, en todo caso, lo que hace ahí Gombrowicz es escenificar un enfrentamiento con el “grupo intelectual hegemónico” de Argentina, esto es, el entorno de la revista *Sur* –grupo con parte del cual, como veremos más adelante, llegó a cenar Gombrowicz en una velada en casa de Bioy Casares, siendo esta una anécdota de la que Vila-Matas se ha hecho eco en reiteradas ocasiones–) y otros, como Piglia, han apuntado a Mallea, sin descartar posibilidades diferentes como Mujica Láinez o Carlos Argentino Daneri. También se ocupa Huerga en su artículo, para terminar, de una cuestión no menor en relación a Gombrowicz: los rasgos en común entre Polonia y Argentina en tanto que países “inmaduros” o territorios periféricos e incompletos.

Lo informe y falto de término son elementos reconocibles tanto en Gombrowicz como en Vila-Matas. La poética del error –de tanto predicamento en Blanchot– se relaciona con un aspecto tan vila-matiano como es la idea de desplazamiento y cuestionamiento del canon literario, lo que a su vez entronca con el concepto pigliano de “desvío” que acabamos de ver. Por otra parte todo ello –afirma de nuevo Huerta en el estudio al que nos remitíamos en la nota precedente– no es ajeno a una serie de ideas que encuentran sustento teórico en ciertas consideraciones del formalismo ruso a propósito del “error” y la “evolución”²⁰¹.

Gombrowicz es también el autor que quiso dejar claro que, en última instancia, su obra no trataba de nada que no fuese la lucha continua con la forma, algo que por la misma época obsesionaba igualmente a Robbe-Grillet. Creía Gombrowicz, además, como escribía en su *Diario* en 1954²⁰², que las palabras debían intentar alcanzar a la gente²⁰³ y no a las teorías ni al arte, pues el mundo ya estaba entonces demasiado

²⁰¹ Para profundizar en ello Huerta hace alusión a *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria* de Emil Volek (ed.) y *Otra historia del formalismo ruso* (2008) de Pau Sanmartín.

²⁰² Añadía Gombrowicz, en la obra de conversaciones con Dominique de Roux, que debía entenderse su *Diario* como la intrusión en la literatura europea de un labriego, cargado de toda la desconfianza que cabría suponer en un campesino polaco. Vila-Matas no solo tituló su columna a modo de cuaderno de notas personales publicada en el *El País* entre 2005 y 2008 *Dietario voluble* sino que el rumor y la presencia de lo autobiográfico, así como de los efluvios diaristas, es una constante en el global de su escritura.

²⁰³ El *Diario* de Gombrowicz, más allá de que se ocupase de combatir el comunismo dogmático o de fustigar la miopía de los críticos que juzgaban su obra desde los prejuicios de cierto oficialismo obtuso y ajado, tiene, en efecto, una indudable proyección de compromiso colectivo basado en el proceso de curación de una “enfermedad” de carácter individual o concreto. Como ha señalado María Laura de Arriba en su estudio sobre los diarios de Martí, Lezama, Gombrowicz y Rama, la escritura diarista “crea la ilusión de encerrar secretos entre sus páginas pero, por lo general, defrauda esta expectativa. Por otro lado, considerarlo como práctica de una evasión es irrelevante porque siempre incluye, necesariamente, un fuerte arraigo en lo colectivo: ‘Casi todos los diarios [del siglo XX] se escriben sobre la huella de estas dos series paralelas, coextensivas, que sólo tienen sentido en la medida en que son indisociables: la serie de las catástrofes planetarias (guerras mundiales, nazismo, holocausto, totalitarismos, etc.), la serie de los derrumbes personales (alcoholismo, impotencia, locura, degradación física). Así, el gran tema del diario íntimo en el siglo XX es la *enfermedad* (la enfermedad como afección del organismo del mundo), y las anotaciones con que el escritor acompaña ese mal forman algo así como el parte diario, incansable, que da cuenta de su evolución, una suerte de *historia clínica* que sólo parece tener oídos para la sigilosa expresividad de la dolencia (síntomas, estados y picos, mejorías, humores, reacciones y recrudescimientos). Es aquí, en la evidencia de esta catástrofe esencial, donde fracasa cualquier intento de socratizar el género. Ni Jünger, ni Pavese, ni John Cheever escriben un diario para saber quiénes son; lo escriben para saber en qué están *transformándose*, cuál es la dirección imprevisible en la que está arrastrándolos la catástrofe. No es, pues, la revelación de una verdad lo que estos textos pueden o quieren darnos, sino la descripción cruda, clínica, de una mutación’ [...]. El diario no es sólo expresión individual sino que incluye, necesariamente, otras dimensiones; es, además, exégesis de catástrofes individuales y colectivas y puede definirse, para Pauls, como ‘la marca que la catástrofe imprime en el género’ [...]. Sitio privilegiado de cruces entre lo público y lo privado [...] Ricardo Piglia dice que ‘Kafka escribe un diario, para volver a leer las conexiones que no ha visto al vivir’, ‘para leer desplazado el sentido en otro lugar. Sólo entiende lo que ha vivido, o lo que está por vivir, cuando está escrito. No se narra para recordar, sino para hacer ver. Para hacer visibles las conexiones, los gestos, los lugares, la disposición de los cuerpos’ [...]” (de Arriba, 2011: 3-4).

poblado de estilos aburridos, producidos por impecables recetas intelectuales. Ambos, Walser y Gombrowicz, son autores que se acaban tocando por sus extremos, ya que si bien Walser se acaba plegando a un anonimato, a una modestia, de signo claudicante, cada vez más interiorizado en un pétreo y demente camino hacia la nada, Gombrowicz se resiste, se revela contra la modestia, escupe sobre la formalidad y contra la urbanidad, reniega de lo políticamente correcto y se embarca en una superación de los lugares comunes en la que no quepa poner su conciencia en almoneda.

Sin embargo Walser y Gombrowicz se tocan tomando caminos literarios desentendidos de la seguridad del éxito social²⁰⁴, con el que ambos mantienen, como le pasara a Lowry, conflictivas relaciones de amor y odio, llegándole a Gombrowicz tarde, cuando ya nada era ni sería lo mismo, y a Walser, en una palabra, póstumamente. Ambos creyeron hasta el final más en sus obras que en sí mismos, sin esperar nada del mundo en el que sobrevivían ni del mundo que dejaban atrás o les sobreviviría. Ambos se familiarizan con la recóndita dignidad del fracaso, la equivocación y la insuficiencia. Ambos contrajeron una singular atracción por la degradación y el servilismo, respondiendo por último –en relación con el citado desvío de la tradición y lo institucional– al tipo de escritores desplazados, emancipados del centro de la cultura, característica a la que igualmente se afilia Vila-Matas desde su posición de escritor excéntrico, como ya comentamos en la introducción de este trabajo.

También el interés abstractivo que Vila-Matas ha desarrollado en su obra hacia la idea del fracaso y del anonimato provienen en parte de Gombrowicz y Walser. Por último, la atracción regularmente descrita en la obra vila-matiana en torno a la poética del exilio físico o mental, histórico o metafórico, por cuanto ello tiene de mezcla con lo foráneo y de escape de lo propio, de lo familiar y de lo conocido, debe igualmente su correspondiente tributo a Gombrowicz y Walser. En un artículo cuyo título recuerda a Ribeyro, “De banderas apátridas”, Vila-Matas afirma sentirse normalmente más cerca de un belga o un mexicano que de alguien de su propio barrio, tal y como les ocurre a Sontag, Sebald, Joyce, Cortázar, Gombrowicz y a tantos otros que conocen el sentido de patria arraigado a sensaciones desnacionalizadas, ajenos a factores de necesario origen

²⁰⁴ La noción de éxito tiene para Walser un eminente sentido interior –tal y como dice Jakob en *Jakob von Gunten*: “Éxitos interiores, eso sí” (Walser, 1983: 11)– y se relaciona directamente con la capacidad intelectual. El éxito hacia fuera de uno mismo en tanto que reconocimiento y posición sociales queda precisado del siguiente modo: “Los tontos [...] están hechos para llegar lejos, para escalar, vivir bien y mandar, mientras que quienes, como yo, son en cierto sentido inteligentes, han de tolerar que sus propios talentos florezcan y se marchiten al servicio de otros. Todo lo tonto procede de la inteligencia. Por eso muchas veces un tonto consigue lo que no logra un listo por listo que sea, por ejemplo, ser feliz.” (Walser, 2007: 223).

geográfico, folclórico o estatal, lo que lleva a añadir a Vila-Matas que Bioy Casares es francés y Muñoz Molina tan uruguayo como Onetti, que a su vez sería un caballero inglés. Aunque ciertamente condicionado por el clima social, político y cultural de los últimos años del franquismo –en su novela *Dublinesca* dirá Vila-Matas a través de su narrador que su “anterior salto francés” durante los años setenta le permitió huir del franquismo (*cfr.*, Vila-Matas, 2010b: 117)– no es menos cierto que el exilio que vivió Vila-Matas en París en 1974 fue voluntario y azaroso. Con todo, Vila-Matas ha reeditado de algún modo su percepción de las huellas de aquel franquismo en el ámbito de la actual sociedad española a través de lo que no parece sino una muestra más de la necesidad que el autor siente de no poder ni saber adscribirse a ningún imponderable patriótico, localista o nacionalista:

[...] la gran ola de calor y la visita a Madrid del Papa, me hallaba en Dublín, donde pasé unas semanas sin apenas noticias del ruedo ibérico. [...] Los informativos de la BBC giraban básicamente alrededor de Libia y de las secuelas de los disturbios londinenses, pero un día dieron una noticia de 20 segundos acerca de la visita papal a Madrid. Solo dos imágenes: una de la Puerta de Alcalá con abundante curia al sol y otra de jóvenes bailando sevillanas cerca del tablado papal. Por si aún no lo sabía, me di cuenta en 20 segundos de que puede que en el exterior llegaran a tener alguna vez noticia de que España se había modernizado, pero hoy en día perciben, no sin lucidez, que todo aquello fue solo un espejismo. Suponiendo que algún día hubiéramos salido del franquismo sociológico, hemos vuelto a caer en el mismo pantano de siempre. Aquellos años que arrancaron con la creatividad de las Ramblas barcelonesas y la movida madrileña y durante un tiempo fueron vertiendo una imagen diferente del cine de barrio de nuestra realidad han quedado muy atrás. Hoy no es que a España no la reconozca ni la madre que la parió, sino que, por los mismos saraos patéticos de siempre, se la reconoce a la legua. Tal vez no sea nada sorprendente que esto ocurra, pues todos sabemos que a fin de cuentas nadie cambia y que el ser humano, ya de niño, es básicamente de una forma y no pasa a ser de otra muy diferente más tarde. Quizás nuestro infantil destino ibérico consista en tener que resignarnos a ser más conservadores que nadie. Y quizás sea verdad que el primer paso de la sabiduría sea criticarlo todo y el último soportarlo todo. Aun así, me temo que lo que se nos viene encima buscará ser tan insufrible que no lo podamos soportar.” (Vila-Matas, “Esperando a Roussel”, *El País*, 20/09/2011)²⁰⁵.

²⁰⁵ Tampoco la ciudad natal del autor, con la que mantiene una aguda relación de amor y odio, se libra de regulares y desencantadas críticas: “Verano de faxes chapuceros que llegaban menguados y riéndose de la muerte. Verano de porras eléctricas. En la guapa Barcelona, peste turística con vómitos variados. Mucho artículo y reportaje refrescante en el circo mediático, como si quisieran decirnos que el verano, al igual que todo el año, es esencialmente inculto [...]” (Vila-Matas, “Verano de porras eléctricas”, *El País*, 04/09/2005). Y aún una última stampa española: “Un país que dilapidó el tiempo del esplendor amasando infortunios. Un país de tertulias. Un país fuera del tiempo. Con verdaderas masas de fumadores llenando las terrazas de invierno, esperando a los chinos. No supimos ser prósperos y ahora cualquiera endereza el entuerto. Un país de vociferantes en podios de cáscaras de gambas. [...] de puente eterno. Ha terminado ocurriéndonos lo que Michon dice que le pasó a Rimbaud: murió de la misma mano de aquellos cuyo trabajo lo enriquecían; se había enriquecido con una muerte suntuosa, sangrienta como la de un rey al que inmolan sus súbditos; solo fue rico en oro, y de eso murió [...]” (Vila-Matas, “Si no fuera por la crisis”, *El País*, 18/01/2011).

El artículo del que nos estábamos ocupando lo concluye Vila-Matas extrapolando el asunto nacionalista a una noción estrictamente poética cuando dice detestar a los escritores que no se sienten exiliados incluso de sí mismos, los que no reparan en el hecho de que indagar en la realidad es hacerlo en la realidad interna:

Se indaga, pues, en la realidad interna –esto, por fortuna, es práctica muy extendida entre los escritores de bandera apátrida– y hay tantas realidades como escrituras y obsesiones, pues no olvidemos que, como dijo Gombrowicz, la verdadera realidad es la propia de uno mismo. Esa indagación la llevamos a cabo, pues, sobre nosotros mismos, y se realiza entre rejas propias y con las ventajas pero también con los inconvenientes que ofrecen la soledad y el no pertenecer a escuela ni país alguno y ser, además, conscientes de que no hay fronteras y que si escribimos es para saber algo de nosotros mismos, para recordar y para ser recordados, para no morir (como decía Blanchot), para postergar la ejecución, la muerte, como le ocurría a Scherezade; escribimos como medicina, escribimos para ser felices, para no suicidarnos, para no volvernos locos, para llevar la contraria a los académicos y hundirlos, escribimos para jugar” (Vila-Matas, “De banderas apátridas”, *ETD*, 1995: 53).

Walser y Gombrowicz, como autores exiliados –el primero a través de sus internamientos en varios centros de reclusión y el segundo a través de sus más de dos décadas vividas en Argentina–, describen una de poética de la desaparición a través de sus vidas y el carácter de sus obras, alejadas de las alharacas literarias –aunque Gombrowicz, tras años de penalidades y estrecheces económicas, logró vivir de su obra durante los últimos 20 años de su vida–. Una idea sobre la desaparición que Vila-Matas homenajeó explícitamente a modo de meditación metaliteraria a través de Walser en *Doctor Pasavento*:

A veces pienso que, de no haber tenido el suficiente coraje para llevar a cabo mi deseo de desaparecer como escritor y romper con todo, siempre me habría quedado la consoladora posibilidad de llevar a cabo ese deseo *escribiéndolo*, siempre habría podido utilizar el poder que brinda la escritura de ficción para, aunque fuera solo sobre papel, convertirme en la persona que en la vida real no me atrevía a ser. Pero, por suerte, he tenido ese coraje y no ha sido necesario recurrir a la ficción. Yo creo que el coraje me lo ha dado mi propia timidez. Recuerdo ahora una frase de Walser en *Jakob von Gunten*: “La timidez nos vuelve siempre medio locos” (Vila-Matas, 2005: 343).

A través de una entrevista concedida en 2011 por Vila-Matas a Gabriel Ruiz Ortega, y en referencia a las palabras que en el texto “Autobiografía literaria” escribió Vila-Matas sobre *Doctor Pasavento*, podemos espigar los rasgos fundamentales que construyen la condición de Walser como “escritor-modelo” en el autor barcelonés:

[...] Walser me evoca siempre la riqueza moral de uno de esos días perezosos y aparentemente inútiles en los que nuestras convicciones más estrictas se relajan y se convierten en una agradable indiferencia. Es el escritor sumido en la obra, discreto, antimediativo, humilde; imagino que todo lo que me gustaría ser y que no soy porque, si lo fuera, me entraría una gran angustia. [...] Walser [es] mi héroe moral desde hace décadas. Admiro [en él] la extrema repugnancia que le producía todo tipo de poder y su temprana renuncia a toda esperanza de éxito, de grandeza. Admiro de él también su extraña decisión de querer ser como todo el mundo, cuando en realidad no podía ser igual a nadie, porque no deseaba ser nadie, y eso era algo que sin duda le dificultaba aún más querer ser como todo el mundo. Admiro y envidio esa caligrafía suya que, en el último período de su actividad literaria (cuando se volcó en esos textos de letra minúscula conocidos como microgramas), se fue haciendo cada vez más pequeña hasta llevarlo a sustituir el trazo de la pluma por el del lápiz, porque sentía que este se encontraba “más cerca de la desaparición, del eclipse”. Admiro y envidio su lento pero firme deslizamiento hacia el silencio (Vila-Matas, en Gabriel Ruiz Ortega, 2011).

Vemos, pues, cómo Walser es un “escritor-modelo” del que Vila-Matas memoriza, entre otros, su vibración digresiva y su extraordinaria *personalidad anónima*. En lo que respecta a Gombrowicz es, además de un escritor emboscado²⁰⁶, un “escritor-modelo” del que Vila-Matas admira y retoma su gesto decidido de descuelgue de la tradición y del canon. Como posteriormente también lo hacen autores tan cercanos a Vila-Matas como Bolaño o Piglia, Gombrowicz ejerce en su tiempo una labor de reajuste de la tradición literaria, lo cual da lugar a la potencial carga innovadora de sus obras, desprovistas del peso de los grandes epígonos o de los grandes mandatos academicistas. Una obra que se muestra porosa a un sentido sublimado de la inmadurez y refractaria a toda definición, forma o categoría represoras de la libertad esencial del escritor, el cual se debe únicamente y en última instancia al modo de usar su idioma.

Comulga Vila-Matas con Gombrowicz, por añadidura, en su gusto por la mistificación y la máscara, por aquellas maneras que sepan enturbiar, como él mismo decía en una entrada de su *Diario* de 1961, el agua a su alrededor, para que no se sepa si estamos leyendo a un payaso, un estafador, un sabio o todo ello reunido, llevándonos así a despertar de ese cierto “sueño tranquilo en el seno de la confianza mutua”.

Respecto a sus temperamentos personales, podríamos añadir que si en Walser arrecia una personalidad ensimismada, penada por una carismática grisura, en Gombrowicz encontramos en cambio el carácter *suprapersonalista* y arrasador,

²⁰⁶ “El rey de los emboscados” tilda Vila-Matas a Gombrowicz, junto a otros escritores y amigos relacionados con la experiencia del exilio y la búsqueda del “hombre singular”, tales como Rodrigo Fresán —a propósito de su novela *Esperanto* (1995)—, el *portugués* Tabucchi, el poeta mexicano nacido en Valencia Tomás Segovia o el pintor también mexicano nacido en Barcelona Vicente Rojo (*cfr.*, Vila-Matas, “La semana de los emboscados”, *El País*, 25/06/1999).

afirmando con honestidad que él mismo era el único de sus héroes que le interesaba y que su modo de vida ineludible era la soledad por cuanto siempre tuvo que apoyarse en su propia persona ante la falta de apoyo ajeno, terminando por ser audaz a fuerza de no tener nada que perder, ni honores ni beneficios ni amigos, afirmaba en una entrada de 1958 de su *Diario*. También aquí se tocan Walser y Gombrowicz ya que Walser tampoco pudo apenas confiarse a nadie a lo largo de su vida, excepciones hechas de su hermano Karl y de su amigo Carl Seelig, escribiendo siempre, igualmente, sin nada que perder.

Si nos fijamos concretamente en Walser a través del conjunto de ensayos y artículos de Vila-Matas veremos que estos se ocupan por primera y monográfica vez de Walser con “Robert Walser prefería no hacerlo” (*La Vanguardia*, 20/12/1983) para continuar con “Un cero a la izquierda – Robert Walser” (*Diario 16*, 29/06/1997), “Segundo plano” (*Diario 16*, 26/04/1990) y “Lo que llora es prosa” (*Revista de Libros*, 2000), hecho que se acompañará más tarde, desde las páginas de *Doctor Pasavento*, con el protagonismo de fuerzas encontradas o contrapuestas tal y como observamos a través de la temática de la desaparición del autor –de eco barthesiano, en pos de su transformación en lenguaje mismo– y a causa de la propia naturaleza de un arte literario reflexivo que acaba postulándose como garante de una recuperación autoral²⁰⁷.

Aquella interminable sabiduría que Eliot veía en la humildad ha supuesto una de las mayores y paradójicas causas de seguimiento y divulgación de la obra de Walser, tanto más valorada en nuestros tiempos por autores como Vila-Matas cuanto mayor es la hiperbólica y artificiosa sed de éxito social que envuelve nuestros tiempos. Son numerosas las ocasiones en las que Vila-Matas se ha ocupado del concepto del éxito en relación tanto al arte en general como a ciertos autores en particular o a su propia experiencia personal. Más allá de Walser y Gombrowicz, Vila-Matas recuerda, por ejemplo, cómo Michaux –un escritor que lleva a pensar en el tipo de autor que, más que vender libros, pretende crearse un nuevo lector, dice Vila-Matas– se habría negado a la edición de sus obras en formato de bolsillo para evitar llegar a más público, o cómo en el mismo sentido afirmó Cioran “[...] cuanto más viejo soy, más ridículo me parece el

²⁰⁷ Existe una peculiaridad de orden historiográfico asociada a la relación que Vila-Matas logra imponer con el paso del tiempo entre un autor, un personaje literario o él mismo. Ocurrió por ejemplo –aunque como veremos Vila-Matas había comenzado a interesarse en Walser, por lo menos, desde 1983– que, desde la publicación de *Doctor Pasavento* en 2005, Vila-Matas se vio frecuentemente invocado como recuperador o voz vindicante de la figura de Walser.

querer (o haber querido) hacer una carrera literaria”²⁰⁸. La ambición de crearse un nuevo tipo de lector desde la referencia a Michaux, lo que se correspondería tanto con el estilo de Walser como con el de Gombrowicz, no es baladí en Vila-Matas, respondiendo ello, de hecho, a uno de los puntos más buscados en su poética literaria. A propósito de la aparición en España de la obra de Michaux *Adversidades, exorcismos* (1988), escribía Vila-Matas: “[...] no cabe duda que Michaux [...] contribuyó a destruir convenciones habituales que hacían del orden literario una simple copia del orden de las cosas e inventó un nuevo tipo de lectores [...] él investigó sobre la ley de la necesidad, escribir como si no se pudiera hacer otra cosa, como si ‘uno solo fuera un fantasma de manto y sombra’, pensaba que escribir era una debilidad porque ‘en cuanto escribimos traicionamos lo mejor que hay en nosotros. Sería preciso –dijo en una entrevista– que nos reserváramos siempre’, a pesar de ello no puede reservarse siempre y escribe para exorcizar, controvertir los fantasmas que siempre lo habitaron, volverlos palabras, darles nombres y poseerlos...” (Vila-Matas, “El manto y la sombra”, *Diario 16*, 22/02/1989: II). Ser capaz de construirse un estilo propio, un estilo que avance hacia la creación de un nuevo lector, es una idea a la que Vila-Matas se ha referido a menudo en tanto que legítima aspiración personal de todo escritor, con la finalidad de convertir el lenguaje de todos en un idioma propio, como ha dicho Rodrigo Fresán sobre John Banville, tratando “[...] al lenguaje, a las palabras, como se trataría a una entidad ajena, alienígena, a la que necesitamos hacer nuestra y, por el camino, como recompensa por el trabajo bien hecho, descubrir y comprender que el lenguaje de todos se ha convertido en un idioma propio e inconfundible.” (Fresán, “Mi otro yo”, *Página 12*, 31/05/2009).

Otro autor al que el “trans-lector” que es Vila-Matas²⁰⁹ ha solido recurrir en este sentido ha sido Canetti, del cual se hace eco escribiendo que “[...] todo escritor que ha conseguido un nombre y que lo impone sabe muy bien que, por este motivo, deja de ser escritor, pues administra posiciones como un burgués cualquiera. Pero este escritor tenido como tal [...] ha conocido a algunos que hasta tal punto eran escritores que precisamente por esto no pudieron conseguir este nombre. Estos terminan apagados y asfixiados y pueden escoger entre vivir como mendigos que molestan a todo el mundo o vivir en el manicomio. El escritor tenido como tal, que sabe que ellos fueron mucho más puros que él, difícilmente los soporta mucho tiempo a su lado; sin embargo está dispuesto a venerarlos en el manicomio. Son sus heridas abiertas y, como tales, siguen

²⁰⁸ Vila-Matas, “Sobre el prestigio”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995; *ETD*, 1995: 112.

²⁰⁹ Monmany, “Y Kafka se fue a nadar”, en Heredia (ed.), 2007: 105-108.

vegetando. Es noble conocer y observar las heridas siempre que uno no las sienta en su propia carne.”²¹⁰. Canetti era un admirador de los *cuadernos borradores* en los que Lichtenberg anotaba sus aforismos, ideas en proceso como libre forma de escribir, sin necesidad de endeudarse moralmente en torno a las nociones del éxito y la publicación que comúnmente se asocian al hecho de terminar y concluir las cosas: “[...] porque escribir una novela representa quedarse atado por dos o tres años a un breve apunte o idea que uno tuvo una buena mañana de sol invernal y que quizás habría sido mejor anotar en nuestro particular *waste-book* en lugar de obligarnos a nosotros mismos a convivir con esa idea durante tantos meses. Cada vez conozco mejor esa sensación de escaparse de la novela que uno está escribiendo para poder iniciar, con luz inédita, bien inesperada, que llegó de buena mañana, una novela completamente distinta. [...] da tranquilidad un fragmento y aún más la no obligación de tener que terminarlo o de sacar una conclusión final para cerrarlo [...]”²¹¹.

Son estas unas palabras que el propio Vila-Matas reafirma cuando, escribiendo un artículo sobre *Ocho poetas raros* (1992) de José María Parreño, se refiere primero a la *burla exitosa* de Svevo a través de la historia de un escritor que, como Mario Samigli, intenta una y otra vez escribir un libro que nunca escribe –mientras le dura esta experiencia, siente la gran felicidad de los grandes sueños, libre del esfuerzo incómodo de escribirlos– y, a continuación, a las *alegrías del desclasado* de Magris, el cual reivindica la oportunidad de quedarse fuera de juego, entendiéndolo todo mejor, incluso mejor que el que juega, lejos de los esfuerzos groseros que, como vimos a propósito del estilo tardío, nos exigiría el hecho de madurar al final de la vida, lejos también del triunfo y del *delirio de prestigio*, por volver a Michaux (*cfr.*, Vila-Matas, “Más raros que un ocho”, *ETD*, 2006: 201-203).

Uno de los argumentos novelísticos más reiterados por Vila-Matas en torno al concepto del éxito –el autor viene refiriéndose a esta historia desde su artículo, publicado originariamente en *Diario 16*, “El padre de los corales” (*ETD*, 2006: 209-212)– es probablemente el que encontramos en *Der Leviathan*, novela póstuma de Joseph Roth publicada en 1940 –si bien fragmentariamente aparecida en 1934 bajo el título *Der Korallenhändler y Stationschef Fallmerayer*–. La novela de Roth narra la historia del comerciante de corales Nissen Piczenik y su decisión de mezclar corales

²¹⁰ Vila-Matas, “Alemania en otoño (Fragmentos de un diario de viaje)”, *Diario 16*, 23/12/1989; *EVML*, 1992: 26.

²¹¹ Vila-Matas, “El arte de no terminar nada”, *EVML*, 2011: 205-206.

falsos en su mercancía, sacrificando su integridad personal en busca del éxito, en el momento en el que su negocio atraviesa un continuado estancamiento comercial: “Él cree que por traicionarse un poco a sí mismo no va a suceder nada. Piensa lo que algunos escritores me dicen sobre los numerosos libros falsos que inundan hoy las librerías: ‘No pasa nada’. Pero yo creo que sí que pasa. En el momento en que el comerciante Piczenik mezcla los corales falsos con los verdaderos, no hace más que parecerse a aquellos que renuncian a su vida por un sueño y luego lo traicionan. En el cuento de Roth, presenciamos cómo, al ligarse Piczenik a ese error tan íntimo, el Destino no tarda en volverle la espalda.” (Vila-Matas, “Celebrar la vida envuelto en una manta”, *ENDL*, 2003: 122)²¹².

Dicho lo cual cabe decir que encontramos en el artículo de título *bartlebyano* “Robert Walser prefería no hacerlo” –con una fotografía en el centro del artículo de Kafka y con un antetítulo que rezaba “El gran escritor que influyó en Kafka”– la primera dedicación monográfica del articulismo de Vila-Matas sobre Walser. Se trata de un texto en el que el autor barcelonés llama la atención –corría el año 1983– sobre Walser en tanto que personalidad iniciática en la historia literaria, en especial tanto en lo tocante a su influencia sobre Kafka como en el fulgurante elemento de eslabón representado por Walser como puente entre Melville y Kafka. Pero además abordaba Vila-Matas en dicho artículo elementos que iban a ser fundamentales en su futuro como novelista (la espeleología moral de la servidumbre en *Impostura*, la declinación de la acción y la escritura en *Bartleby y compañía* o la sorda protesta de la desaparición en

²¹² Es lo que en la correspondencia mantenida entre Julio Ramón Ribeyro y Luis Loayza quedó simbolizado como la “bata japonesa” en relación a la impostura, el error literario y la mala elección. El origen de esta metáfora lo encontramos en las siguientes palabras de Ribeyro a Loayza: “Alida me trajo del Japón una linda bata de seda natural, un kimono, de amplio vuelo y anchas mangas. En la primera oportunidad que estuve libre en casa me la puse y allí empezó el desastre. No había perilla de puerta o esquina de mesita donde no me quedara enganchado. Cada vez que me lavaba las manos el agua me entraba por las mangas. El gato se dedicó a perseguirme y lanzar zarpazos a la flotante vestidura, creyendo que le estaba proponiendo un juego. Como estaba solo tuve que hacer la vajilla y cocinar y en consecuencia me salpiqué todo de detergente y en el momento de freír mi bistec estuve a punto de arder como una antorcha. Comprendí que la indumentaria, la vestimenta, es fruto y está adaptada a un modo de vida y una función. La bata japonesa era lo menos apropiado para un departamento parisien, que son muy pequeños y están atiborrados de muebles y objetos puntiagudos. La bata japonesa es solo cómoda y funcional en una casa japonesa, que está dotada de habitaciones que sin ser grandes son austeras, donde no hay casi muebles. Ni puertas, ni perillas, ni puntas. Aparte de ellos la bata japonesa no va con quien tiene que hacerse todo en casa, sino con quien lleva una vida contemplativa, ocupado en el ocio, la meditación, la conversación, servido por diligentes mujeres y no para quien vive en una sociedad donde la mujer emancipada ha forzado al hombre a compartir los trabajos domésticos más arduos. En suma, archivé la bata japonesa en el ropero y me puse mi vieja, desteñida y personalísima bata de paño. Muchos escritores cometen el mismo error. Atraídos por el exotismo, la moda, el lustre, dejan de lado su indumentaria natural y se revisten de la bata japonesa. Arruinan la bata, todo les sale mal, quedan disfrazados” (Faverón Patriau, “Ribeyro, la bata y el debate”, *blog puente aéreo*, 03/02/2006).

aras de un “factualización” omnívora de la literatura en *Doctor Pasavento*, entre otros). Estamos ante un tipo de artículo en el que Vila-Matas no lleva aún a cabo su peculiar ensayismo inventivo pero sí desarrolla aspectos fundamentales de lo que será su articulismo maduro –porque es precisamente en aquellos inicios de los años ochenta con sus artículos publicados en *La Vanguardia*, cuando comienza a gestarse el mejor hacer articulístico de Vila-Matas–, esto es, la fijación personal y reivindicativa de ciertos autores, desarrollo de un temperamento literario afín al que desprenden dichos autores y búsqueda de un tono ensayístico de rememoración poética.

Vale la pena que traigamos aquí buena parte de aquel artículo no solo para que podamos corroborar in situ lo que acabamos de señalar sino como apoyo explícito del origen textual de las ideas fundamentales de procedencia walseriana que más tarde Vila-Matas ha extendido a lo largo de su obra articulística, ensayística y narrativa:

Había admirado siempre el destino de Hölderlin (“Escribir la obra y soñar treinta años en el último rincón”) y curiosamente ese destino también le estaba reservado a él: Robert Walser pasaría los veintisiete últimos años de su vida deambulando por manicomios que se hallaban rodeados de las altas nieves de antaño, de paisajes helados y desesperación. Veintisiete años derrumbado, melancólico en su último rincón, hastiado de contar las horas como el Empédocles de la tragedia de Hölderlin. Pocos autores como Walser han conseguido eclipsarse con tanta perfección, embozados en sus propias palabras, satisfechos de ser invisibles. En su último manicomio recibía puntualmente las visitas de su último y fiel amigo, Carl Seelig, que nunca olvidaría este episodio: “Paseábamos a través de una espesa niebla por los alrededores del hospital cuando le dije que su obra quizá duraría tanto como la de Gottfried Keller. Se plantó, como si hubiese echado raíces en la tierra, me miró con suma gravedad y me dijo que si me tomaba en serio su amistad no le saliese jamás con semejantes cumplidos. Él, Robert Walser, era un cero y quería ser olvidado”. En este episodio aflora un momento la sombra del más desazonante de los libros de Walser, el *Jacob von Gunten* (publicada en 1974 por Barral Editores), cuya acción se desarrolla íntegramente en el interior de un instituto al que acuden muchachos para *aprender a servir*. [...] Hasta el momento de volverse vagamente loco, toda su vida fue un continuo banco de pruebas de distintos oficios y dedicaciones, siempre *voluntariamente* serviles y humildes: representación de papeles secundarios en el mundo del teatro y de la banca, del derecho e incluso con uniforme de criado en un castillo silesiano. Le gustaba servir: “Ser pequeño y seguir siéndolo. Y si alguna vez una mano, una oportunidad, una ola, me levantase, y me llevase hacia lo alto, allí donde impera la fuerza y el prestigio, haría pedazos las circunstancias que me han favorecido y me arrojaría yo mismo abajo, a las ínfimas e insignificantes tinieblas. Solo en las regiones inferiores consigo respirar”. La idea del servidor como posibilidad suprema de la vida aparece en todos sus libros, incluso en la novela perdida *Theodor* de la que queda un hilarante capítulo. Walser no era un escritor que, a primera vista, pudiera parecer divertido. Y sin embargo, lo era a pesar suyo. Su peculiar e involuntario sentido del humor hizo las delicias de lectores como Kafka y de otros señores sospechosos de gravedad. Musil y Benjamin, entre ellos. Cuenta Max Brod [...] [que] un día Kafka compareció de repente en su casa y, tras comunicarle su entusiasmo por el *Jakob von Gunten*, pasó a leerle en voz alta fragmentos del libro riéndose de un modo estrepitoso y continuo. Son evidentes las afinidades entre Kafka y Walser y es cierto que a menudo se encuentra textos de uno y otro que parecen

estrechamente entrelazados, pero sin embargo en Kafka hay siempre un intento de transformar la escritura en una confrontación con la potencia, mientras que Walser era demasiado lábil e inconsistente para atreverse a tanto, vencido de antemano antes de iniciar el movimiento. Tanto en su vida como en su obra, sus viajes eran inmóviles: “Acaso la naturaleza viaja al extranjero?”. El poderío de Kafka contrasta con la humildad declarada de Walser, que acabó hablando únicamente de sí mismo, sin una palabra, en realidad, de auténtica confesión: “Nada me causa tanto placer como dar una falsa imagen de mí a los que llevo en mi corazón. Por ejemplo, me imagino como indeciblemente hermoso morir con la seguridad de haber ofendido y colmado de las peores opiniones acerca de mí mismo a los que realmente quiero en este mundo”. Tal vez por todo esto, sus prosas breves de los últimos años de cordura son rápidas, a menudo espléndidas tentativas de fuga: “Nadie puede permitirse el tratarme como si me conociera”. Tal vez por todo esto, por su falta de coraje en la dura lucha contra el poder fue pensándose a sí mismo como un cero que podía unirse a cualquier elemento sin modificarlo. Y del mismo modo que lord Chandos de Hofmannsthal, que también entró en una vertiginosa parálisis (“Mi caso, en pocas palabras es este: he perdido del todo la facultad de pensar o de hablar coherentemente de cualquier cosa”), Walser, por mera fuerza de disociación y sin pretender revelación alguna, cortó todos los hilos que pudieran dar a su yo dignidad o consistencia. Se dejó acompañar por ese sentimiento tan personal que es el prestigio propio. Entre uno y otro de sus muchos empleos de subalterno, Walser se retiraba de cuando en cuando, en Zúrich, a la *Cámara de escritura para desocupados* (el nombre es walseriano pero auténtico) y allí sentado en un viejo taburete, al atardecer, a la pálida luz de un quinqué de petróleo, se servía de su graciosa escritura para copiar direcciones o hacer todo tipo de chapuzas que le encomendaban empresas o personas privadas. No solo ese rasgo sino toda la existencia de Walser nos hacen pensar en el Bartleby de Melville, el impecable escribano que no decía nada y que acabó oculto tras un biombo en la oficina desierta. Tras esos años de copiar y transcribir escrituras que lo atravesaban como una lámina transparente, Walser se retiró a soñar loco por los últimos rincones de los más remotos manicomios suizos. El día de Navidad de 1956, unos niños que habían seguido sus huellas –dijeron que violetas– en la nieve, le encontraron muerto tras diez años de radical silencio, las manos hundidas en el infinito blanco (Vila-Matas, “Robert Walser prefería no hacerlo”, *La Vanguardia*, 20/12/1983: 43).

A partir de aquí, como parece evidente, la cosmología walseriana quedará enteramente fijada en la obra vila-matiana, alcanzando probablemente su cenit en *Doctor Pasavento* (2005), en la que encontramos desarrolladas la mayor parte de las ideas ya dichas en este texto de 1983. Así ocurre por ejemplo con el artículo de *Diario 16* titulado “Un cero a la izquierda – Robert Walser”, escrito en 1997 como homenaje no solo al aniversario del nacimiento de Walser con una semana de retraso sino como recordatorio del consejo de Walter a Seelig²¹³ sobre la petición de que no delirase en torno a su obra en términos de exagerada alabanza, pues ello podría impedirle ser el cero a la izquierda y la materia de desaparición que él deseaba ser, como acabamos de ver. El personaje de Johann von Gunten, hermano de Jakob von Gunten en la

²¹³ Como se sabe Walser intercambió con Seelig ideas y paseos durante veinte años entre 1936 y 1956, año de la muerte del primero, ejerciendo Seelig sobre Walser una tersa labor de “gobernante” así como una posterior y fundamental labor divulgadora de la obra y personalidad de su amigo.

autobiográfica novela de Walser *Jakob von Gunten*, es quien previene a este, en la trama novelesca, de lo recomendable de ser un cero a la izquierda, pensamiento que Jakob reiterará a lo largo de toda la obra. Johann añade que este consejo resulta especialmente óptimo a seguir cuando se es joven, ya que no existe –dice Johann– nada más perjudicial en la vida que destacar prematuramente en cualquier cosa, siendo estúpido así no ser nada para el mundo (idea muy recogida por Kafka, Gombrowicz y Vila-Matas, entre otros). En cambio, Johann indica, en la misma escena, a Jakob, que no debería sentirse nunca marginado porque no hay absolutamente nada en el mundo digno de ser deseado. Si a ello sumamos el comentario que Walser hace a Seelig frente al balneario de Jakobsbad, el edificio barroco al que Seelig le conmina a entrar el 20 de julio de 1941 –“No hay que querer conocer todos los secretos. Me he atenido a eso durante toda la vida. ¿No es hermoso que en nuestra existencia algunas cosas se mantengan extrañas y ajenas, como detrás de muros de hiedra? Eso les da un encanto indecible que se va perdiendo cada vez más. Hoy en día todo es codiciado y poseído brutalmente” (Seelig, 2000: 34)– o cierta idea de *Jakob von Gunten*, destacada por Magris y Vila-Matas entre otros, acerca de que siempre que un hombre tiene conciencia de sí mismo choca con algo hostil a la conciencia, tenemos conformadas las líneas fundamentales del célebre personaje de Walser que tanto habló figuradamente por su autor.

Algunos de estos asuntos reaparecen en “Segundo plano” (*Diario 16*, 26/04/1990), texto que no es sino una semblanza sobre Walser a propósito de la publicación en el sello Alfaguara de *Vida de poeta*. Asemejando el destino de Walser al de Hölderlin, se refiere Vila-Matas específicamente a la división entre *Señores escritores* y pobres ceros a la izquierda disgregados en la categoría del segundo plano, “[...] corredores de fondo que desconfían –deliberadamente– en sus propias fuerzas y que, a punto de alcanzar la meta codiciada, se echan atrás, se detienen sorprendidos y abandonan.” (Vila-Matas, “Segundo plano”, *Diario 16*, 26/04/1990), lo que reitera Vila-Matas a partir del texto walseriano “El incendio en el teatro” afirmando que Walser no necesitaba dar razones para quemar un teatro: “Walser no las da nunca, prescindía por complejo [sic] de razones, de la misma forma que, como gran paseante que fue, andaba siempre a la deriva, buscando el negativo de las Grandes Palabras, siempre situado en un deliberado segundo plano, aparentemente sin ganas casi de molestar a una sociedad tan molesta. Se ha tardado mucho en ver, pero su revolucionario andar a la deriva y su profundo sentido del humor posibilitó la existencia de un Franz Kafka, por ejemplo, y

confirmó una vez más la frase de Cromwell: ‘El que no sabe dónde va irá lejos.’” (*ibidem*). Tras ello, el artículo “Lo que llora es prosa”²¹⁴, publicado en 2000 en *Revista de Libros*, continúa el mismo motivo para ampliarlo a otros autores, fundamentalmente a través del “escritor-ganzúa” Perec y su pasión por lo ordinario. Pensemos que alrededor de Walser giran autores tan atraídos unos por otros como Melville, Musil, Franz Blei, Polgar, Kurt Tucholsky, Kafka, Canetti, Hesse o Benjamin –el cual relacionó a Walser con Knut Hamsun a través de la tradición de tunantes y haraganes de las ciudades renanas y los bosques germanos de comienzos del siglo XX– y, más recientemente otros como Sontag, Gombrowicz, Coetzee²¹⁵, Sebald, Thomas Bernhard, Ror Wolf, Max Goldt, Peter Handke, Roberto Calasso, Elfriede Jelinek, Peter Bichsel o Claudio Magris²¹⁶.

Se trata de escritores en su mayor parte encajados unos en otros en sus modos de ver y escribir el mundo, proceso del que no resulta difícil imaginar que pueda Vila-Matas entresacar parte de su “condición walseriana” y que le lleva en “Lo que llora es prosa” a plantear el discurso prototípicamente vila-matiano que defendemos aquí, el que concierne al ensayista inventivo. Las razones de ello radican en que Vila-Matas toma un motivo conocido y ya tratado previamente en su obra²¹⁷ para rediscutir a un autor que de paso va a quedar incorporado a la caravana de sus iconos literarios en tanto que productores textuales.

Como ya apuntamos Vila-Matas no solo ha sido reconocido en España como uno de los defensores de Walser, contribuyendo a su revalorización literaria, sino que en

²¹⁴ Fue Walter Benjamin quien dijo que los personajes walserianos “lloran prosa”.

²¹⁵ Por su parte Coetzee cree que el personaje literario de Jakob von Gunten no tiene precedentes, si bien le encuentra reminiscencias con Kafka, las *Memorias del subsuelo* de Dostoievski, las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau y –tal y como ya señalara Marthe Robert, el primer traductor francés de Walser– o el héroe del cuento tradicional alemán que entra al castillo del gigante y logra triunfar a pesar de todos los obstáculos.

²¹⁶ Aparte de estos autores los escritores y críticos que se han ocupado con acierto de Walser en los campos de la edición, el ensayo, la crítica, la reseña y la traducción daría con una lista amplísima; recorramos, pues, tan solo una heterogénea y aproximativa relación de nombres a través de Werner Morlang, Martin Jürgens, Luis Izquierdo, Bernhard Echte, Jürg Amann, Juan José Saer, Mercedes Monmany, Edgar Borges, Jochen Greven, Susan Bernofsky, Elio Fröhlich, Belén Gache, María do Cebreiro Rábade Villar, Ivette Sánchez –que aparecería como Petra Overbeck en *Aire de Dylan* (2012)–, J. M.^a Guelbenzu, Christopher Middleton, Juan Forn, Ernesto Hernández Busto o Carlos Ortega, entre otros.

²¹⁷ Un motivo que bascula entre la desgana de Walser por el éxito, su relación de complicidad confesora con Carl Seelig, sus paseos sin fin entre las diminutas líneas de la escritura y la vida, sus internamientos –primero en 1929 a sus 51 años en la clínica psiquiátrica de Waldau, Berna, donde se reclusó voluntariamente tras dos intentos de suicidio, y posteriormente, en 1933 y hasta su muerte (si bien en esta ocasión trasladado, al parecer, en contra de su voluntad) en el psiquiátrico de Herisau, Appenzell– y su drástica muerte a los 78 años paseando entre las nieves de Herisau durante la jornada del 25 de diciembre de 1956.

dicho proceso de reivindicación pública se entreteje su propia creación en la línea de esa metaforización de la historia que Sebald encontraba, previa empatía lectora, como la más óptima de las formas de contarnos las cosas unos a otros y de incluirnos todos en lo contado. Lo que está creando Vila-Matas al hablar de Walser es, en realidad, otro Walser, el que muchos conocerán por Vila-Matas y, en buena parte, el que a este le interesa en la medida en que escribe sin alcanzar aparentemente progresión alguna, ciñéndose a la potencia de lo no aprehensible del arte literario perpetuada como una suerte de presente paradójicamente inmutable, hasta el punto de que el propio Walser quisiera desaparecer —como le ocurrirá a Kafka²¹⁸— de toda connotación personalista sobre su obra.

Le interesa por lo demás a Vila-Matas el Walser que escribe sobre los personajes “de abajo” o que habitan en las “regiones inferiores”, aquellos que vemos regularmente en la narrativa vila-matiana, músicos, poetas, sirvientes o aprendices que pasan sus vidas en la periferia de la burguesía, de la fama o de la notoriedad sociales en tanto que discretos, en ocasiones alegres, subalternos de la vida. En muchos casos, de una manera harto perceptible, corre bajo los diálogos de los personajes walserianos un característico timbre de extrañamiento respecto al entorno, tono que puede incluso luchar, aunque sea normalmente en vano, por incorporarse a la normalidad. Siendo personajes “de abajo”, pues, una contradictoria plegaria de fondo nos recuerda que el emplazamiento de sus actos e ideas, que se quieren comunes, están llevados sin embargo por voces narradoras opuestas a lo anodino, aspecto claramente comparable con los personajes vila-matianos que vemos desfilar por su ensayismo o narrativa. Si retomamos el hilo de “Lo que llora es prosa” nos encontramos ante un artículo vila-matiano que comienza con una sentencia (“¿Acaso un escritor de éxito no es, a su manera, un asesino?”) que Vila-Matas ha tomado de *Paseos con Robert Walser* a partir de Seelig para conectarla con la idea, a la que ya hicimos alusión, de Canetti sobre la posición burguesa, o menoscabada de autenticidad, alcanzada por el autor que ha impuesto su nombre socialmente.

A partir de aquí Vila-Matas entronca las figuras de Walser y Pirec por el citado hilo de lo ordinario y de la “interrogación de lo habitual”, con lo cual Vila-Matas añade al abanico de parentela literaria walseriana, por una vía colateral, a uno de sus más queridos autores franceses. Vila-Matas revela así su propio Walser, un Walser que ni se

²¹⁸ Como ha señalado Citati, quizá excepto dos relatos que Kafka escribe durante los últimos años de su vida —“La madriguera” e “Investigaciones de un perro”, ambos publicados póstumamente en 1931—, es extraño encontrar la primera persona utilizada por el narrador kafkiano.

aleja ni contradice el Walser que fue pero sí abre un camino propio, situando una visión del Walser en el quicio interpretativo que su naturaleza como autor parecía estar demandando. Vila-Matas muestra, por ejemplo, al Walser que no estaba de acuerdo con la presunta infelicidad de Hölderlin, ya que pudo “soñar en un modesto rincón, sin tener que responder a continuas pretensiones”. Al escritor que acostumbraba a escribir en hojas de almanaque –que él mismo cortaba por la mitad, además de escribir en facturas, sobres usados, volantes, dorsos de tarjetas postales o incluso en alguna circular impresa en la que se le había comunicado un rechazo editorial– o al escritor que descansa en su escritura minúscula y se hace pequeño (su última función en Herisau fue clasificar y anudar cuerdas para el correo) por el mundo exterior que le empuja hacia dentro de sí mismo.

Para Vila-Matas Walser es, en fin, el escritor que “solo daba cursos de cerveza y crepúsculo”, el que le permite crear o inventar, según el caso, a través de la crítica. El Walser vila-matiano acaba desfondando así, por supuesto, en Perek, recogándose el autor suizo a sí mismo en torno a un modo de escribir y mostrarse a los demás con el que Vila-Matas recorre finalmente no pocas de sus propias y mayores pulsiones de estímulo sentimental y estilo intelectual:

Decía Perek que lo que nos habla es siempre *el acontecimiento*, lo insólito, lo extraordinario: grandes titulares; los trenes solo empiezan a existir cuando descarrilan, y cuantos más viajeros muertos, más existen los trenes. Decía Perek que es necesario que detrás de un acontecimiento haya un escándalo, una fisura, un peligro, como si la vida solamente debiera revelarse a través de lo espectacular, lo que habla; como si lo significativo fuera siempre lo anormal: cataclismos naturales o conmociones históricas. Los diarios hablan de todo salvo de lo diario. Perek proponía –como años antes había ya hecho Walser– interrogar lo habitual. «Cuando la lejanía desaparece –le dice Walser a Seelig–, la proximidad se acerca con ternura. ¿Qué más necesitamos que una pradera, un bosque y unas cuantas cosas apacibles para estar contentos? [...] Es muy agradable ver el mundo como una habitación en domingo.» [...] Robert Walser, solo respira paseando, solo respira con una prosa que pasea y es amiga declarada de vagabundear y de la que se diría que, provocativamente y como en sordina, parece instilar un desenmascaramiento corrosivo de la enaltecida operación de escribir. Es, en fin, oxigenante la prosa de este helvético caprichoso y marginal, como un alumno refractario a las fórmulas precisas para conseguir las más altas calificaciones. (Vila-Matas, “Lo que llora es prosa”, *Revista de Libros*, 2000).

Conviene recordar aquí cómo Juan Forn ha repasado las relaciones entre los hermanos Walser en un artículo en el que el contable, mayordomo y escritor semisecreto que fue Robert Walser –adepto a la máxima de Wilde que afirmaba que la ambición es el último refugio del fracasado– contrastaba con el pintor de éxito –adorado

por las mujeres y con contactos editoriales o periodísticos que posibilitaban la publicación de las obras de su hermano menor Robert— que fue Karl Walser. Robert llega, escribe Forn, a Berlín cuando tiene 37 años, al ser invitado por su hermano, y “[...] lo primero que hace deja atónito al hermano mayor: se inscribe en una escuela de criados [...] aprende a lustrar zapatos y platería, a servir la mesa y preparar la toilette vespertina de los grandes señores. Dura solo un mes en la escuela de criados y tres como ayuda de cámara en un castillo de la Alta Silesia.” (Juan Forn, “Habla más bajo que no te oigo”, *Página/12*, 23/09/2011). Desde luego, de aquí saldrá parte de la novela *Jakob von Gunten*.

Sobre los gustos personales de Robert Walser, añade Forn que “el pequeño Robert prefiere el sonido que hacen los discos de pasta al romperse entre sus manos que al sonar en un fonógrafo, y nada le fascina más que calzar o descalzar a una mujer, en lo posible desconocida, en lo posible rolliza, en lo posible en público, y si ella no repara en lo que sucede con su pie, tanto mejor. Hace ambas cosas (romper discos en casas ajenas, ganarse patadas a desgano en tabernas de mala muerte) con la discreción del que se cree invisible.” (*ibidem*). A Walser —como a Gombrowicz y en parte a Vila-Matas— le agradaba que nadie le comprendiese porque el hecho de que nos comprendan no hace sino dañarnos. Resulta inevitable pensar desde aquí en la divisa vila-matiana “aunque no entendamos nada” (y en tantos artículos sobre este asunto, como veremos más adelante). Sin embargo y para finalizar con Walser como autor fundamental inserto en el espectro de la poética vila-matiana, hay una escena poco conocida de Walser, con la que Juan Forn cierra su artículo, que no queríamos dejar de señalar aquí como resumen esférico de la vida de Walser y del interés de Vila-Matas por la misma:

Ocurre unos años antes de internarse en Herisau. Lo invitan inesperadamente a leer en público en Zúrich, en una sociedad literaria de pacotilla. Él decide hacer el trayecto a pie, para pensar qué leer, mientras se repite: “Los poetas tímidos son cosa del pasado. El que aspira al éxito debe bajarse los pantalones delante de la multitud y prostituirse hasta devenir un vendedor de su propia mercancía”. Llega a Zúrich solo un par de horas antes de la lectura. El atribulado director de la velada le pide que al menos hagan una prueba en voz alta en el auditorio vacío. Walser consiente desvaidamente. No se puede leer así, dice el director. “Si no leo en voz muy baja, no va a oírse lo que digo”, argumenta Walser. El director mira el aspecto de Walser y decide contratar a un actor para que lea. Walser consiente desvaidamente. Entra el público. El autor que la audiencia ha acudido a escuchar y cuya inasistencia por enfermedad se anuncia desde el estrado está sentado en primera fila, sobre el costado, escuchándose a sí mismo. El actor lee mal. Nadie se da cuenta. Hay tímidos aplausos al final y desbande. Walser, que aplaudió desvaidamente, es el último en retirarse de la sala en penumbras. El actor se lleva casi la totalidad de sus honorarios. No queda ni para pagar una noche de pensión. Walser abandona la ciudad a pie. (*ibidem*).

Si volvemos a acercarnos ahora al electrón libre que es Gombrowicz –autor al que Vila-Matas llega primero por Sergio Pitol y después por la notoriedad de Gombrowicz en Francia durante el tiempo en el que Vila-Matas se instala en París–, vale la pena reparar en cómo Vila-Matas dejó escrito en su artículo “Gombrowicz en seis horas y cuarto (1904-1969)” (*Letras Libres*, diciembre 2004) que supo por primera vez del autor polaco en la entrevista que le dedicaron en el primer número de la revista *Quimera*, por el encanto de extranjería e insolencia unidos a una escritura sobre la inmadurez que allí proyectaba Gombrowicz.

Hablamos por tanto del año 1980²¹⁹ y Gombrowicz empieza interesándole a Vila-Matas, fundamentalmente, por su favorecedora apostura en una fotografía en la que se ve al autor sentado en un carruaje en la ciudad de Tandil y ataviado con una gorra en 1958. Como ocurre en Sontag, Gombrowicz y Sebald, el afán de extranjería es fundamental en Vila-Matas: “No quería ser como Juan Benet o Sánchez Ferlosio. Quería ser un escritor no-español, y a ser posible raro y del país más extraño que encontrara. Y cuando fuera maduro, quería escribir sobre la inmadurez, como Gombrowicz, y tener un rostro tan orgulloso como él. Como digo, fue un amor a primera vista a través de una fotografía y de unas palabras dichas en una entrevista que leí apresuradamente. [...] Me faltaba ponerme a leer los libros del tal Gombrowicz. Me faltaba nada menos que eso. Pensaba yo de todos modos que esas lecturas podían esperar, pues, a fin de cuentas, aún era joven e inmaduro.” (Vila-Matas, “Gombrowicz en seis horas y cuarto (1904-1969)”, *Letras Libres*, 2004: 8).

²²⁰. No será hasta el año 1991 cuando llegue el momento en el que Vila-Matas le dedique su artículo “Gombrowicz se despide” (*Diario 16*, 12/09/1991) pero todavía sin haber empezado a leerlo con rigor, como se aprecia a continuación:

²¹⁹ Cabe recordar aquí que Vila-Matas ya tenía a buen seguro conocimiento de Gombrowicz con anterioridad a 1980. No solo porque descubre al autor polaco de la mano de Sergio Pitol cuando Vila-Matas y junto a Marisa Paredes rinde visita al autor mexicano en agosto de 1973 sino porque poco más tarde y a través de su amistad parisina con Adolfo Arrieta Vila-Matas interpretaría a Gombrowicz en la película *Tam Tam* (Adolfo Arrieta, 1976).

²²⁰ No olvidemos que ciertos autores han sido conocidos con cierto rigor por Vila-Matas solo después de haber empezado a ceder a la tentación de citarlos, lo cual configura un acervo de cultura personal recorrido a la inversa y potenciador de la imaginación. Así ocurre con Varèse, personaje que junto a Biely y abre *HALP* por la simple razón de que cuando Vila-Matas se encontraba comenzando la novela “tenía abierta en ese momento por las páginas centrales una revista sobre las vanguardias de los años 20 y leí el nombre de Varèse, que debió inconscientemente gustarme por llevar unas iniciales (E. V.) que eran las mías.” (Vila-Matas, http://www.enriquevilamatas.com/l_haliteraturaportatil.html).

[...] leerlo, lo que se dice leerlo, no lo leí hasta el 93. Lo leí pues muy tarde y convencido de que mi escritura se parecía mucho a la suya. La sorpresa fue grande cuando en esos días, en mayo del 93, en un viaje en autobús a Teruel, leí el primer volumen de Diarios y vi con gran asombro que no se parecía en nada, pero es que en nada, a lo que yo escribía. Durante años había estado copiándole imaginariamente y eso me había servido para, sin saberlo, crearme un estilo propio. Queriendo parecerme a él, había acabado por parecerme a mí mismo. Al comentárselo al genial Sergio Pitol – traductor y gran admirador de nuestro escritor–, se limitó a decirme que había una aspiración de Gombrowicz con la que se identificaba por encima de cualquier otra y esa no era otra que la voluntad de ser uno mismo a pesar del conocimiento de que son los demás quienes nos crean. Seguramente estaba refiriéndose a una frase clave en los Diarios de nuestro escritor: «No sé quién soy, pero sufro cuando me deforman, eso es todo». A mí me pasa lo mismo ahora. Creo que a lo largo de estos últimos años he hecho muy bien en decir que no sé quién soy –soy, en todo caso, cualquier escritor menos Gombrowicz–, pero que pido que no me expliquen los otros quién soy, pues para eso prefiero ser Gombrowicz” (*ibid.*, 10).

Véase aquí la afección de Vila-Matas por todo horizonte de extranjería y alteridad ontológica, la misma que ya le conocíamos pero sustentada ahora por el rizoma de cierta arborescencia estilística hecha a sí misma desde una conceptualización enraizada en la asunción de un no-lugar. Desde un páramo inexistente de la realidad, depositario de unas atribuciones poéticas radicalmente infundadas, un autor descifra su naturaleza creativa por imposición derivada de una imaginería hipersimbólica. Por otra parte, el deseo de ser nadie en Walser, Gombrowicz y Vila-Matas no representa sino un ejercicio de desposesión de sí mismos para ser lo otro, lo lejano, lo devenido ajeno.

Por último, serán los artículos “Gombrowicziana” (*Letras Libres*, junio 2000), “Estropear el juego” (*El País*, 22/01/2001), “La pornografía según Gombrowicz” (*Revista de Libros*, mayo 2002) y el ya citado “Gombrowicz en seis horas y cuarto (1904-1969)” (*Letras Libres*, diciembre 2004) los textos con los que Vila-Matas no solo ha comenzado a conocer ya profundamente la obra de Gombrowicz sino que además la ha hecho intervenir activamente en la suya propia. Recordemos que también Susan Sontag se ha ocupado por la misma época de Gombrowicz con su ensayo “Foreword” (2000) –en español, “El Ferdydurke de Gombrowicz”– en torno a temas del más susceptible interés de Vila-Matas. Esto es, excepto aquel breve y primer artículo de Vila-Matas de 1991 para *Diario 16*, sus textos –los de mayor importancia– sobre la figura de Gombrowicz tienen lugar entre 2000 y 2004 y del año 2000 es el ensayo de Sontag. No descartamos que pueda haber una parte de azar, de coincidencia cronológica, pero sabiendo del predicamento de Sontag en Vila-Matas por sus ensayos anteriores, no resulta peregrino pensar que –además de la obvia razón que entraña la

regular reedición de la obra de Gombrowicz en buena parte de Europa— de nuevo aparece Sontag como “ganzúa”, en este caso entre Gombrowicz, que devendrá un “autor-modelo”, y Vila-Matas.

En su ensayo de 2000 sobre Gombrowicz Sontag hace un meticuloso repaso de *Ferdydurke* (1937) con una dedicación añadida a los *Diarios* del autor, lo que, a su particular manera, también hará Vila-Matas en 2004 en su ensayo “Gombrowicz en seis horas y cuarto (1904-1969)” si bien, en este caso, el *leitmotiv* del texto es la vida y los *Diarios* de Gombrowicz y no tanto *Ferdydurke*, novela que por otra parte, junto a Sontag, han criticado rendidamente autores de ascendencia vila-matiana como Milan Kundera, John Updike o Bruno Schulz²²¹, entre otros. Pero lo que nos interesa aquí es recordar cómo Sontag se centra, entre otros, en el fundamental binomio madurez/inmadurez —con el apoyo que ello brinda a nuestra hipótesis sobre el estilo tardío, contrario a la presunta madurez armónica, con el que Vila-Matas asume buena parte de su obra última—, en la excentricidad y el absurdo, en ciertos extractos concretos de los *Diarios* de Gombrowicz, en su aislamiento en Argentina o en sus problemáticas relaciones con el éxito y con sus detractores como universos y causas temáticos de la construcción crítica de Gombrowicz en tanto que escritor; es decir, todo lo, como veremos, recogerá más tarde Vila-Matas en su visión sobre el escritor polaco. Dice Sontag:

Immaturity (not youth) is the word Gombrowicz insists on, insists on because it represents something unattractive, something, to use another of his key words, *inferior*. The longing his novel describes, and endorses, is not, Faust-like, to relive the glory days of youth. What happens to the thirty-year-old who, waking up one morning roiled in the conviction of the futility of his life and all his projects, is abducted by a teacher and returned to the world of callow schoolboys, is a humiliation, a fall. From the start, Gombrowicz was to write, he had chosen to adopt a “fantastic, eccentric, and bizarre tone” bordering on “mania, folly, absurdity.” To irritate, Gombrowicz might have said, is to conquer. I think, therefore I contradict. A young aspirant to glory in 1930s literary Warsaw, Gombrowicz had already become legendary in the writers’ cafes for his madcap grimaces and poses. On the page, he sought an equally vehement relation to the reader. Grandiose and goofy, this is a work of unrelenting *address*. «Degradation became my ideal forever. I worshipped the slave». It is still a Nietzschean project of

²²¹ Schulz llamó a su amigo Gombrowicz “demonólogo de la cultura”, viendo en él a un “encarnizado cazador de las mentiras culturales” y añadiendo: “He shows that as immature, ridiculous greenhorns fighting for our expression on the plain of concreteness and dealing with our meaninglessness, we are closer to the truth than if we were solemn, sublime, mature, and completed. He thus calls us back to the lower forms, orders us once more to reshape, refight, and remodel our entire cultural childhood: to become a child, not to find salvation in these ideologies that are ever baser, ever more primitive, ever trashier, but because in developing out of the phase of his primitive naiveté [...]” (Bruno Schulz, *Letters and Drawings of Bruno Schulz: With Selected Prose*, 1990: 62).

unmasking, *of exposing*, with a merry satyr-dance of dualisms: mature versus immature, wholes versus parts, clothed versus naked, heterosexuality versus homosexuality, complete versus incomplete. [...] No one can forget the notorious opening of the *Diary: Monday Me. Tuesday Me. Wednesday Me. Thursday Me.* [...] The Polish sense of being marginal to European culture, and to Western European concern while enduring generations of foreign occupation, had prepared the hapless émigré writer better than he might have wished to endure being sentenced to many years of near total isolation as a writer. Courageously, he embarked on the enterprise of making deep, liberating sense out of the unprotectedness of his situation in Argentina. Exile tested his vocation and expanded it. Strengthening his disaffection from nationalist pieties and self-congratulation, it made him a consummate citizen of world literature. A zealous administrator of his own legend, Gombrowicz was both telling and not telling the truth when he claimed to have successfully avoided all forms of greatness. But whatever he thought, or wanted us to think he thought, that cannot happen if one had produced a masterpiece, and it eventually comes to be acknowledged as such. In the late 1950s *Ferdydurke* was finally translated (under auspicious sponsorship) into French, and Gombrowicz was, at last, “discovered”. He had wanted nothing more than this success; this triumph over his adversaries and detractors, real and imagined. But the writer who counseled his readers to try to avoid all expressions of themselves; to guard against all their beliefs, and to mistrust their feelings; above all, to stop identifying themselves with what defines them, could hardly fail to insist that he, Gombrowicz, was not *that book*. Indeed, he has to be inferior to it. “The work, transformed into culture, hovered in the sky, while I remained below.” (“Foreword”, Sontag, *Where the stress falls*, 2001: 97-105).

La frase de Gombrowicz que acabamos de ver, “la degradación se convirtió en mi ideal para siempre. Veneré al esclavo” (Sontag, 2001:120), viene a destacar la preocupación del autor de origen polaco en torno a –como dijimos anteriormente– la necesidad humana de imperfección, de lo inmaduro e incompleto que va unido a la juventud y a la inferioridad. Una idea que bajo la pericia de Gombrowicz abre la puerta directamente a Walser –extremo que en el caso de la obra vila-matiana ya había sido tratado (cuando Sontag llama la atención sobre ello) con el personaje Barnaola en *Impostura* a través de la veneración de este por servir y devenir mayordomo, como veremos en su momento²²²–.

Una necesidad de lo incompleto e inmaduro en Gombrowicz que Vila-Matas ha recordado en repetidas ocasiones con una frase tomada de los propios *Diarios* de Gombrowicz con el fin de referirse a la idea de libertad que subyace al hecho de no ser

²²² Sabemos que Susan Sontag adjudicó a Bolaño el papel de novelista más influyente y admirado en lengua española de su generación pero no hemos encontrado referencias de Sontag sobre Vila-Matas. Es tan probable que hubiera conocido su obra por terceros como que no la hubiese leído directamente, sobre todo teniendo en cuenta que Sontag conocía superficialmente la lengua española y que la primera traducción al inglés de la obra con la que Vila-Matas se da a conocer internacionalmente (*Bartleby & Co*, New Directions, 2004) a cargo de Jonathan Dunne se produce poco tiempo antes de la muerte de Sontag, la cual tuvo lugar en diciembre de 2004. Es una lástima que así fuese porque hubiera resultado interesante ver qué pensaba Sontag de Vila-Matas, de una obra como *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), que tanto debe a su ensayo “Under the Sign of Saturn” (1978), o de otras como *Impostura*, *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* o *Doctor Pasavento*, que tantos autores y motivos ponen en circulación –en presencia explícita o implícita– de la cuerda de la pensadora norteamericana.

nadie en literatura, algo que conduce al escritor a poder permitírselo todo. A propósito de ello cabe decir que la obra de Vila-Matas suele idealizar los tiempos de la juventud del escritor en los que aún apenas se había publicado, incidiendo en la paradoja que supone luchar toda la vida por algo que, al conseguirlo, nos depara un secreto sinsabor – como le ocurría igualmente al escritor de éxito en *La notte*–; se trata probablemente de los tiempos en los que precisamente la inmadurez fiscaliza y soporta los esfuerzos creativos.

He aquí, pues, un elemento de temática filosófico-narrativa completamente deudor de Walser y Gombrowicz, confirmado críticamente por Sontag y seguido por Vila-Matas. Walser y su personaje Jakob von Gunten y desde luego el Barnaola de *Impostura* –pero también el Federico Mayol de *El viaje vertical*– y el Joey Kowalski de *Ferdydurke* intuyen que no siendo nadie es como pueden hacer lo que quieren, que solo viviendo, en unos casos en el murmullo más bajo de la notoriedad humana y en otros en la necesidad de encontrar una forma para aquello que todavía está inmaduro –este y no otro, decía Gombrowicz, era el tema de *Ferdydurke*–, puede quizá residir uno en la paz y la libertad, esa misma libertad que Albert Camus decía no ser sino una oportunidad para ser mejores. Añade Sontag, conectando ciertos rasgos de “alta Modernidad” o posmodernistas que advierte en Gombrowicz (otros opinan que, si bien distanciado de los tonos elevados de Eliot o Pound, Gombrowicz es un modernista de perfil dadaísta) y que se reconocen ampliamente en Vila-Matas: “Gombrowicz despliega alegremente muchos de los recursos de la alta Modernidad literaria, a la postre denominada «posmodernidad», que pellizcan los decoros tradicionales de la escritura novelística: sobre todo el del narrador impertinente rebosante de sus propios estados emocionales contradictorios. Lo burlesco se desliza hacia lo patético. Cuando no se vanagloria, es abyecto; cuando no payasea, es vulnerable y se compadece a sí mismo” (Sontag, 2001: 120), haciéndose eco, por último, Sontag, de una opinión de Gombrowicz sobre la sinceridad en literatura que Vila-Matas va a adoptar poco menos que como breviario poético: “En la literatura la sinceridad no conduce a sitio alguno... cuanto más artificiales somos, más nos allegamos a la franqueza, el artificio permite al artista aproximarse a verdades vergonzosas. [...] La palabra [...] se encuentra cerca de la sinceridad, no en lo que confiesa sino en lo que pretende ser y en lo que persigue [...] Tenía que mostrarme «en acción», en mi intención de imponerme al lector de un modo determinado, en mi deseo de crearme a mí mismo mientras los demás miran” (*ibid.*, 121). La falta de sinceridad y lo inmaduro, junto a no ser nadie (que tanto puede

parecerse a ser extranjero) y la libertad que ello apareja recuerda a la militancia de un correligionario de Vila-Matas como es César Aira en lo que este ha denominado “literatura mala”²²³. Llegados a este punto se impone que veamos cómo pasa cuanto hemos dicho hasta aquí por el filtro ensayístico de Vila-Matas enfocado hacia Gombrowicz. En efecto, y tras el citado interés de Vila-Matas por una fotografía en la introducción del ensayo “Gombrowicz en seis horas y cuarto (1904-1969)”, el autor barcelonés reconoce haber comenzado tiempo después las lecturas tanto sobre la vida del autor polaco como de sus obras más allá de los *Diarios*.

De este modo, titulando el artículo a partir de un guiño a la obra de Gombrowicz *Curso de filosofía en seis horas y cuarto* (1969), Vila-Matas procede a efectuar un recorrido mixto entre la biografía del autor polaco²²⁴, la lectura de sus *Diarios* y su propia autobiografía. Sin perder de vista el camino por el que estamos uniendo autores en torno a Vila-Matas veamos lo que dice este de Gombrowicz respecto a cuestiones de tan alta sensibilidad walseriana como retratar momentos o nimiedades, el éxito literario o la destrucción de los otros para su propia salvación:

Fue [...] un maestro en retratos de momentos. Pero sigamos. ¿De qué carrera hablamos cuando hablamos de Gombrowicz? Seamos justos. En realidad, cuando le llegó el éxito –lo que vino a coincidir con su regreso a Europa en 1963– no pareció este hacerle demasiada gracia. Entendió muy bien que el éxito apetece mientras no se tiene. Una vez alcanzado, puede ser un gran engorro que la carrera de uno vaya bien: “¿Y qué puedo hacer yo? ¡Estoy en el ajo! Desde que ejerzo la literatura, siempre he tenido que destruir a alguien para salvarme a mí mismo. Si en *Ferdynand* me he acogido a la crítica, ha sido por eliminarme del juego, por estar a un lado. Mis agresiones contra los poetas y

²²³ Recordemos lo que, a propósito del *humilde idioma* e imperfección que se ha achacado al *Quijote*, decía Borges en “La supersticiosa ética del lector” (1930): “La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. [...] la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba.” (Borges, 1966: 48). Añadamos que con la citada expresión “literatura mala” Aira se refiere a esa fase de iniciación y estímulo que comparece en la escritura cuando parece que ella misma se malogra, cuando, por ejemplo, parece perderse el control sobre una novela y el proceso creativo depara un resultado fallido: “Escribir mal, sin correcciones, en una lengua vuelta extranjera, es un ejercicio de libertad que se parece a la literatura misma. De pronto, descubrimos que *todo nos está permitido*... El territorio que se abre ante nosotros es inmenso, tan grande que nuestra mirada no alcanza a abarcarlo entero... El vértigo nos arrastra, la calidad queda atrás... La prosa se disuelve, cuanto peor se escribe, más grande es esto, en una inmensidad ya sin angustia, exaltante. [...] Yo vengo militando desde hace años a favor de lo que he llamado, en parte por provocación, en parte por autodefensa, «literatura mala». Ahí pongo todas mis esperanzas, como otros la ponen en la juventud, o en la democracia; ahí me precipito, con un entusiasmo que las decepciones, por definición, no hacen más que atizar: al fondo de la literatura mala, para encontrar la buena, o la nueva, o la buena nueva.” (Aira, en Contreras, 2002: 126-127).

²²⁴ Entre otros, estudios de Derecho, amorfos con criadas, recalcitrante realismo de su madre –que él se esforzaba en boicotear celebrando la majadería y la inmadurez–, forzado exilio argentino tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, el ajedrez, el espionaje y las vacas, la pornografía, las experiencias homosexuales, los billares, las conversaciones amigas en el Café Rex, mecenas femeninas, el regreso a Europa gritando desde el barco a los argentinos que matasen a Borges, etc.

los pintores también estaban dictadas por la necesidad de ponerme a un lado. Me moría de vergüenza solo de pensar que algún día también yo sería un artista como ellos, que me convertiría en ciudadano de esa ridícula república de almas cándidas, un engranaje de esa máquina horrible, un miembro del clan. ¡Por nada del mundo!” (Vila-Matas, “Gombrowicz en seis horas y cuarto (1904-1969)”, *Letras Libres*, 2004: 9-10).

Este artículo pasa por formar parte, a modo de paradigma, de los artículos ensayísticos que nos interesan particularmente en Vila-Matas a propósito de las ideas encaramadas al sentido del presente trabajo. Se trata en realidad de un extenso texto en el que su autor hace un recorrido misceláneo por la vida y obra de su escritor objeto, en este caso Gombrowicz, con la triple finalidad de dar su opinión crítica, reivindicarse él mismo como determinado tipo de escritor inserto en una tradición transmoderna y dar, por último, espacio al elemento inventivo a través de un humor sarcástico, desmitificador e irónico, que discurre de forma paralela a una serie de anécdotas autobiográficas distinguidas por la ambigüedad:

[...] el 22 de abril llega a Barcelona. No baja del barco porque, según he podido averiguar hablando con Rita Gombrowicz (la joven canadiense a la que conocería en ese viaje definitivo a Europa y con la que se casó), no tenía dinero y tal vez la Barcelona de 1963, además, no le interesaba nada. Rita, en cualquier caso, está segura de que no puso el pie en esa ciudad y que esperó al día siguiente, esperó a que el barco atracara en Cannes para pisar Europa. Ese día 22 de abril yo fui a una matinal de música muy moderna, de música de Los Pájaros Locos. Así lo anoté en mi diario recién inaugurado, tenía entonces yo quince años y me habían regalado lo que se conocía por agenda americana. Fui a escuchar a Los Pájaros Locos sin, por supuesto, tener ni la más remota idea de que aquel sería el día en que más cerca en toda mi vida estaría de otro pájaro loco, el gran Gombrowicz (*ibid.*, 10).

El recorrido por la vida de Gombrowicz continúa en el artículo vila-matiano con su llegada a París –y esa irrespirable ventana de un hotel junto a la Ópera– en el tren Mistral que el autor polaco había tomado en Cannes y el posterior viaje camino de Berlín, ciudad en la que se le había concedido una beca de un año²²⁵. Llega para Gombrowicz entonces, dice Vila-Matas, la infalible comprensión de que Europa suponía la muerte, el lugar demoníaco del que partieron todas las ruinas. Más tarde llegaría para Gombrowicz el reconocimiento literario en Polonia y el resto de Europa y con ello “un discreto bienestar económico que comentó [Gombrowicz] cínicamente: «Un pequeño piso, un cochecito, una mujer, una vida familiar. Heme aquí pues, escritor, y cumplidos los sesenta, puedo decir lo que cualquier estudiante tras haber obtenido el título de médico o de ingeniero: soy alguien, me he hecho a mí mismo». Parecía tener

²²⁵ Se trata de una serie de hechos de la vida de Gombrowicz que Vila-Matas ya trató en su artículo “La muerte en Europa” (*cfr.*, *El traje de los domingos*, 1995: 188).

muy en cuenta una sentencia de Robert Walser: «Que un escritor se convierta en alguien no hace sino degradarlo a la condición de limpiabotas» (*ibidem*).

Walser y Gombrowicz, pues, permanentemente interconectados en la escritura de Vila-Matas, la cual se cierra en este paradigmático artículo-ensayo rememorando las palabras de Cohn-Bendit al opinar que la revolución del 68 fue un combate de la inmadurez contra la madurez²²⁶ o, más precisamente, una sublevación contra el matrimonio De Gaulle, lo que lleva a Vila-Matas a mirar una fotografía de tal matrimonio tomada de espaldas, “sentados en el rellano que hay en lo alto de una tapia de su jardín. Dos gruesos culos. Ahora comprendo a la Revolución. Y de paso a Gombrowicz.” (*ibid.*, 12).

Recordemos en fin el binomio madurez/inmadurez visto ya por Sontag cuatro años antes de estas líneas de Vila-Matas. Pero además Vila-Matas ha construido y ha finalizado su texto desde el citado binomio temático madurez/inmadurez para conformar un mecanismo de ensayo creativo que de algún modo se interpela a sí mismo desde una cierta reunión de negocios entre la imaginación y el prurito crítico. Estamos ante el estilo ensayístico que está por entonces camino de convertirse en el prototípicamente vila-matiano, incursionando entre la formal y efectiva mezcla de ensayo y narrativa, inventando y criticando, desengomado y sin engolamiento, suelto e intuitivo, cazador de un modo de presentar los hechos literarios a través de una aparente arbitrariedad que, sin embargo, da con en el tono y el ritmo textuales precisos, levantando por último una reiteración de motivos que se aprecian expandidos hacia el resto de su obra. Nos referimos a elementos como “la Mano” –así retrata ilustrativamente Gombrowicz su proceloso destino–, la muerte sin ambages que resulta de la recuperación de los lugares sublimados por la nostalgia (lo que dicho a través de la estructura novelesca propia de Nabokov incluye, como vamos a ver, la destrucción como antesala de los finales por causa y efecto del viaje) o la ya citada libertad de no ser nadie:

En efecto, ya era alguien, no como en Argentina donde hasta las vacas –con las honrosas excepciones de sus amigos Virgilio Piñera, Juan Carlos Gómez (El Goma), Mariano Betelú, Alejandro Russovich y algunos otros– despreciaban su literatura. En Europa sí que era valorada, pero tal vez el reconocimiento le llegaba demasiado tarde, porque Europa –ahora podía verlo– era una ventana de hotel, junto a la Ópera, sin aire alguno. Ya lo había advertido en su momento Nabokov al repetir una y otra vez en sus

²²⁶ Tal y como entendemos la literatura vila-matiana, recordemos, el estilo tardío, que puede ser bronco con el entorno, tentativo, desequilibrado e incluso injusto consigo mismo pero refractario al conformismo, a las verdades absolutas y al aplauso sin fin. Estilo inmaduro contra el cual se sitúa el estilo maduro, el que se confirma a sí mismo por la seguridad, la depuración y el equilibrio.

novelas una estructura argumental según la cual el protagonista que viaja permite que se apodere de él la destrucción y que eso ponga en marcha el mecanismo que desencadenará el final de la historia. Y es que la nostalgia de un lugar solo enriquece mientras se conserva como nostalgia, pero su recuperación significa la muerte. A pesar del reconocimiento, ahora todo parecía indicar que la Mano (así llamaba a su destino, tan gentil con él cuando le depositó en Argentina al estallar la Segunda Guerra Mundial y tan esquivo después) había dejado de serle propicia. La misma Mano que le había situado en el país de las vacas que no apreciaban la literatura, se las había ahora arreglado para que no pudiera saborear las alegrías sino a través de un cristal hecho de una carencia, de una suprema carencia de aire: «La Mano me impuso la ascesis, y yo la acepté sin rechistar. Siempre estuve convencido, desde mis comienzos, de que la literatura no podía promocionarme ninguna ventaja material. De hecho nunca había contado con ello. Decidí trabajar como trabajaba antes. Y me dediqué a *Cosmos*, que terminé en Vence.» [...] París [...] le habría ahogado antes de tiempo, se habría pasado los días con el pedante Sartre en el café de Flore, no habría respirado el bobo aire vacuno de esa Argentina europea que le hizo libre. [...] recordando en todo momento esta frase de Malraux que tanto apreciaba: «En París los intelectuales, con frecuencia, son incapaces hasta de abrir un paraguas». Miro ahora, por cierto, a través de mi ventana, y veo que sigue lloviendo sobre Barcelona. Y me acuerdo de que no tengo paraguas. Si sigo escribiendo sobre Gombrowicz, no me mojaré. Es la única certeza que me llega ahora [...] «Me creo a mí mismo a través de mi obra. Primero combatiré, y después sabré lo que soy», le oigo decir a Gombrowicz (*ibid.*, 11-12).

Buena parte de la información desplegada en el artículo-ensayo vila-matiano está entresacada de los *Diarios* de Gombrowicz o de las obras que le dedicaron Dominique de Roux y Rita Gombrowicz²²⁷. Estas dos obras forman parte de las fuentes bibliográficas verificables, de las que Vila-Matas suele servirse en tanto que lugares donde hacer descansar los parámetros tangibles de su ensayismo. A ello se añade, en este caso, su presunto encuentro con Rita Gombrowicz, que al parecer le cedió fotografías y materiales de Gombrowicz. Aunque entrar a valorar la total historicidad o no de este hecho y las motivaciones que de ello se desprenderían podría no carecer de interés, en nuestro caso nos atañe más reparar ahora en el alarde de incertidumbre que Vila-Matas viene a instalar en la escena articulística y ensayística en relación a la concatenación y el vértigo de la ficción. La suma de ambigüedad, de presunta *vivencialidad*, avanza trecho por lo además con terminaciones nerviosas de sello autobiográfico en las que Vila-Matas evoca opiniones de amigos escritores o hechos cotidianos que buscan reforzar la versatilidad de lo verosímil en pos de un nada arbitrario tono confesional, como ocurre cuando Vila-Matas escribe por ejemplo que la lluvia arrecia, en ese momento en la calle, mientras está acabando de escribir en su casa barcelonesa el texto que estamos leyendo. Con ello, el flujo de ensayo continúa

²²⁷ *Testamento. Conversaciones con Dominique de Roux* (1969) y *Gombrowicz en Argentina, 1939-1963* (1984) respectivamente.

discurriendo por debajo o inmediatamente después de cualquier salto de actualidad o presente: “En Vence, su última residencia, se hizo una fotografía en la que aparecía como «gárgola» de su casa y que hoy en día es un documento –me lo pasó Rita Gombrowicz– que aprecio mucho más que la tonta fotografía de Tandil. [...] sigue lloviendo en Barcelona y llueve, además, con gran crueldad sobre toda la costa catalana. [...] son las ocho y veinte de la mañana. De eso estoy tan seguro como de que Gombrowicz tenía la convicción de que la vida y la obra son una misma cosa. En él cada palabra se encarnaba en su vida, trabajó mucho sobre sí mismo creando su propio estilo” (*ibidem*). Para finalizar su artículo Vila-Matas se aplica en torno a la expresión de la síntesis entre vida y obra en Gombrowicz, recreándose críticamente como lector-escritor de una obra que parece engastarse en la suya propia:

Sé el tiempo empleado en leerla, pero no el que tardé en comprender esa vida, que en realidad es esencialmente una obra. Pero sí sé que un día le oí decir a Christopher Domínguez Michael que aún no sabía si Gombrowicz fue un genio que solo el nuevo siglo comprenderá o una extraña criatura de la vanguardia que incubaban en la gran Polonia escritores como Schulz y Witkiewicz. Y también sé que le oí decir que había cruzado con muy poca gente palabras en torno a la obra de Gombrowicz (citaba a Pitol y Manjarrez entre otros), «pues entre las características que delatan a este misántropo es que poco puede decirse de él». Creo que solo se puede decir de Gombrowicz que sus temas preferidos eran la forma y la inmadurez («En todo lo que escribo, uno de mis objetivos es estropear el juego, porque en el fondo somos todos unos eternos mocosos»), que hay que leer su obra (que es su vida), y sobre todo que lo más recomendable para saber algo de él y de su gran valía literaria es acudir a sus *Diarios*, una de sus dos obras maestras (*ibidem*).

La otra obra maestra, añade sarcásticamente entonces Vila-Matas, fue la inscripción de Gombrowicz en el wáter de un café de la calle Callao de Buenos Aires que rezaba «Señoras y señores, para nuestro beneficio, / No lo hagan en la tapa, sino en el orificio»” (*ibidem*). El éxito de los artículos cromados de ese ensayismo que entendemos como inventivo en Vila-Matas radica, como puede verse en este que estamos glosando sobre Gombrowicz, en que la ficción que en ellos se destila nunca necesita ser muy extensamente continuada por el propio formato que la encauza, produciéndose, pues, una situación de destellantes apuntes al respecto, que lejos de lastrar el oxígeno del texto –las opiniones y anécdotas en torno a la literatura, por ejemplo– interactúan en la cautivadora zona de no saber a qué atenernos exactamente como lectores ante dicho tipo de ensayo, el cual acontece a la vez que parece quedar oculto tanto en sentido como en forma, quedándonos como lectores, al cabo, con la esfericidad lisérgica que nos entrega la sensación de una lectura tal. Veamos cómo la

personalidad del autor queda no solo desaparecida por la materialidad explicativa de la obra sino que la traslación, el gesto extensivo del que hablábamos, desde el pensamiento de Gombrowicz a la obra de Vila-Matas, se materializa por mor de una estética de la ocultación tanto en la constatación exterior de la misma –naturalidad del elemento de volatilización propiamente dicho– como en la respiración interior de su proceder técnico:

¿En el placer de ocultarse en las regiones inferiores residió paradójicamente la aristocrática creatividad de Gombrowicz? Tal vez esto explique que, con tanto ocultamiento, poco pueda decirse de él, salvo tal vez ese egotista «Lunes Yo. Martes Yo. Miércoles Yo. Jueves Yo» con el que comienzan sus *Diarios* y, seamos sinceros, con los que comienza todo en esta vida. [...] Su obra –oscura, sonámbula y extravagante– era la reencarnación de su propia personalidad (*ibid.*, 12).

Acabamos de ver probablemente el ensayo más importante de Vila-Matas dedicado a Gombrowicz²²⁸, en el que desde luego mejor resuena Gombrowicz y donde mejor se muestran las cualidades del ensayismo vila-matiano. El siguiente artículo ensayístico que queremos destacar discurre en cambio por cierto academicismo o tratamiento más convencional, ofreciendo una panorámica crítico-literaria sobre el conjunto de la obra del autor polaco sin merodeos por la invención más o menos sacrílega, el anecdotismo personal, los lábiles recodos autobiográficos o las compuertas abiertas de los géneros literarios. El texto al que nos estamos refiriendo es “La pornografía según Gombrowicz” (*Revista de Libros*, mayo 2002), un texto que actúa de sonda de la entonces reciente edición española de *Pornografía*²²⁹ y que comienza recordando que el lenguaje elaborado y refinado conduce a la madurez ridícula que denostaba Gombrowicz, que siempre prefería situarse del lado “inacabado, vago, insuficiente [...] el verdadero lenguaje de la vida” (Vila-Matas, “La pornografía según Gombrowicz”, *Revista de Libros*, mayo 2002). Se destaca en este texto, en primer lugar, la crítica implícita a la ceguera del profesionalismo crítico-literario al haber tardado tanto tiempo en ver venir a Gombrowicz. Tras hacer una serie de más o menos inevitables referencias a la vanguardia de *Ferdydurke*, al exilio argentino, a la vuelta a Europa de Gombrowicz para maldecir a los críticos polacos o a la llegada tardía de su reconocimiento literario, Vila-Matas se detiene con mayor detalle, de nuevo, en la idea

²²⁸ Aunque existe otro artículo, como veremos, que aglutina exitosamente, de nuevo, no pocos de los primores hasta aquí apuntados: nos referimos al texto de Vila-Matas titulado “Gombrowicziana” (*Letras Libres*, junio 2000).

²²⁹ Obra publicada originariamente en 1960 y traducida en 1968 con el título de *La seducción* desde la traducción al español de Gabriel Ferrater.

del horror que tenía Gombrowicz a toda noción de éxito, añadiendo que, en su opinión, se observa en *Pornografía* una inconfundible pista de la conflictiva relación de Gombrowicz con su país de origen. Añadiendo finalmente varios detalles de tipo biográfico e histórico sobre Gombrowicz, así como sobre el desgaste lingüístico e histórico sufrido por el término “pornografía”, Vila-Matas pasa a analizar el extraño “cuarteto sensual” que en la novela está compuesto por los personajes de Fryderyk, el propio Gombrowicz, Karol y Henia, siendo los dos últimos un par de jóvenes inmaduros que servirán de experimento metafísico y sexual a los dos primeros, los adultos, y con un telón de fondo fecundado por el contexto bélico en Polonia. Lo que más interesa destacar a Vila-Matas sobre *Pornografía* será, por lo demás, el conjunto de formas arriesgadas y vanguardistas que sueldan la novela, suspirando en cierto modo por otras épocas en las que los “los creadores pensaban por cuenta propia y luchaban contra las formas rebelándose contra lo establecido” (*ibidem*) y, por otra parte, la idea de Gombrowicz, en el ámbito de las relaciones entre personas maduras e inmaduras, acerca de que la belleza es inferioridad:

[...] lo que más cuenta es la reflexión de fondo, lo que se pasa Gombrowicz toda la novela diciendo o pensando: que tal vez el hombre maduro, seducido para siempre por el joven que ha sido o el joven que ve a su lado, seducido y sometido por este joven, procura refugiarse en los brazos de una mujer que le proteja: se refugia, pues, en la debilidad, en su angustia y búsqueda difícil de la inmadurez asesinada por su plúmbea aunque poderosa madurez. De ser así, la mujer representaría la juventud para el hombre maduro. Cada día nos llegan noticias de estos movimientos, muy comunes en la vida cotidiana. No hay día en que no nos enteremos de que cierto maduro, para combatir su madurez, ha cambiado de mujer, ha buscado a una más joven. [...] Gombrowicz tenía estas cosas, le cambiaba a uno ciertas visiones tópicas de la vida y del arte. Un gran artista. Era uno de esos hombres que siempre pasan a la ofensiva, toda su obra se ha instalado muy viva en el nuevo siglo. Junto a Musil, es el narrador del siglo pasado que, sin cerrarlos, abrió más horizontes a la literatura del porvenir. Su vanguardismo, por otra parte, es muy raro, porque en el fondo es muy tradicional: su vanguardismo es ya un clásico en países que no se llaman España. Asombra que este autor, arriesgando tanto en la forma, cale tan profundo en el alma humana (*ibidem*).

El siguiente artículo importante sobre Gombrowicz, como quedó apuntado antes, lo titula Vila-Matas “Gombrowicziana” (*Letras Libres*, junio 2000). Es este un artículo en el que su autor, valiéndose de una funcional ironía, da cuenta de una serie de revelaciones curiosas y desacomplejadas sobre sí mismo en relación al protagonista de su artículo, algunas de las cuales ya hemos encontrado en anteriores artículos: “Durante mucho tiempo –*longtemps*, que diría Proust– quise escribir como Gombrowicz. Pero durante todo ese largo tiempo no le leí nunca, tampoco le había leído –ni una sola línea,

ni la más mínima curiosidad— antes. Me bastaba con saber que era un escritor excéntrico y apátrida, raro y singular, aristócrata venido a menos, guapo y ajedrecista. Yo aspiraba a ser lo mismo. Quería tener un estilo que se diferenciara mucho del resto de los escritores —por aquel entonces todavía no sabía que a eso en el gremio se le llama “voz propia”—, y Gombrowicz me parecía ideal porque, sin haberle leído, leía en cambio historias sobre su vida y su soledad y sus amigos, y esas historias me fascinaban. Durante mucho tiempo me dediqué a imaginar lo que suponía que Gombrowicz escribía, y me decía que lo más probable era que escribiera en una lengua que parecía extranjera. Y mientras imaginaba esto, escribía yo mis cosas raras, las que yo pensaba que con casi toda seguridad se parecían a las de mi maestro, mi ídolo raro, mi querido Gombrowicz.” (Vila-Matas, “Gombrowicziana”, *Letras Libres*, ed. mexicana, 2000: 105).

A partir de aquí Vila-Matas reitera lo que ya hemos visto anteriormente, que pensó en Gombrowicz mientras escribía, sin leerle, como el autor al que quería parecerse, hasta que se dio cuenta, al leerle, que no se parecían en nada, y con ello había encontrado su propia voz literaria. Esto es, el que se toma arbitrariamente por discípulo se construye a sí mismo sin saberlo conscientemente, pensando ser otro, transfiriendo su personalidad al desconocimiento malteado con lo imprevisto y aconteciendo un día, súbitamente, la invención literaria bombeada por la creación de un estilo. Una invención literaria que en parte se presenta en este artículo cuando Vila-Matas dice haberse internado desde aquel momento en la vida de Gombrowicz para descubrir sucesos de su interés y curiosidad intrigante (en este caso, sobre la “famosa cena” en la que no pasa nada, en la que se juntaron Borges, Bioy y Gombrowicz según cuenta este en su diario). Recapitulemos a continuación la arquitectura del mismo observando este artículo:

- a) Viaje al pasado para explicar al lector cómo comienza su atracción por Gombrowicz.
- b) Impacto del lector al saber que el origen de todo es el capricho y la manutención del desconocimiento (con la duda inmediata del lector sobre la veracidad de dicha aserción, lo que sitúa la lectura en un sugestivo espacio “intranquilo”, en cierto suspense y asomo de “trama”).
- c) Consecuente elucidación del sistema de su originalidad: escribir desde lo imprevisto y descargar la responsabilidad creadora sobre la alteridad de uno mismo por vía de la superchería *mitologizadora*.

- d) Inyectar en este estado de presentación casi oracular la anécdota entre realidad y ficción que va a proporcionar el sustento molecular y plato principal del artículo a la vez que va a cerrar la tesis abierta en él (Vila-Matas consigue ser el escritor que es *siéndose* a través de otro; en este caso, Gombrowicz).

El tema de esta cena lo ha tratado Vila-Matas en otros artículos; incluso en su obra narrativa le ha alcanzado para centrarse tanto en los personajes que acudieron a ella (Gombrowicz, Borges, Bioy, Mastronardi, José Bianco, Manuel Peyrou y Silvina Ocampo, esposa de Bioy, teniendo la cena lugar en casa de los Bioy, en la calle Alvear de Buenos Aires) como en la bibliografía que la cita (por ejemplo, el libro de Rita Gombrowicz sobre su esposo, obra a partir de la cual Vila-Matas dice haber quedado fascinado por los amigos de Gombrowicz Mariano Betelú y Juan Carlos Gómez conocido como “el Goma”) y, por ende, todas las especulaciones que rodean al carismático ágape. Vila-Matas cita del siguiente modo la respuesta de Silvina a Rita Gombrowicz cuando se le pregunta por aquella cena: “Antes de la cena todos escuchamos tangos [...] Gombrowicz disimulaba su timidez a base de brusquedad. Decía unas breves frases en francés, como si estuviera enfadado. Era a causa de su orgullo, sin duda [...] No nos comprendió y no le comprometimos. Debíamos habernos conocido mejor” (Vila-Matas, “Gombrowicziana”, *Letras Libres*, 2000: 105). Siendo aquí cuando, como lectores, asistimos a la extensión definitiva del artículo por vía de la fabulación que parece real o de la realidad que no podemos saber si contiene elementos inventados. Dice así Vila-Matas haber continuado su investigación de la cena con la casual visita de José Bianco a Barcelona y con un presunto encuentro con Bioy Casares, sin lograr en ninguno de los casos sacar nada en claro al respecto. Todo ello llega al rizo de la sugestión cuando Vila-Matas hace una autorreferencia a otro artículo suyo publicado en *El País*²³⁰ en el que se daba cumplida información a los lectores de la próxima cita que el destino le había reservado con el mítico amigo de Gombrowicz, Juan Gómez “el Goma”, en un coloquio junto a este y Sábato, que debía celebrarse con los tres como invitados, en la sede de la Casa de América en Madrid. Ello sin olvidar que, poco después de publicado dicho artículo, el coloquio madrileño se canceló y Vila-Matas acabó recibiendo, precisamente mientras leía la correspondencia entre “el Goma”

²³⁰ Vila-Matas dice aquí que el artículo se tituló “El fiel Goma”, si bien el título exacto fue “Esperando al fiel Goma” y se publicó, efectivamente, en *El País* el 22 de diciembre de 1999, seis meses antes de la redacción del artículo que estamos comentando.

y Gombrowicz, una carta del propio “el Goma” donde este daba cuenta de la crueldad con la que el autor polaco trataba a su amigo argentino. Todo lo cual se nos dice en el artículo de Vila-Matas convirtiendo el mismo, como se aprecia, en una pieza literaria que tiene tanto de relato de ficción y dietario como de ensayo de investigación y autobiografía ambigua, en un collage que viene a cerrar el círculo abierto por Vila-Matas al comienzo del artículo cuando nos explicaba que él, en tanto que escritor que aún no lo era, comenzó a creerse escritor a partir de una caprichosa extrapolación de su identidad hacia un Gombrowicz mitificado y desconocido: “Que me escribiera el fiel Goma es algo que todavía ahora, mientras estoy escribiendo esto, me tiene impresionado. Si Gombrowicz había tenido correspondencia con Goma, ahora era yo el que la tenía. No puedo apartar de mí la idea de que ocupo el lugar de Gombrowicz, que no escribo como él pero que a veces puedo llegar a ser él. Es una idea que cuando me llega me produce escalofríos. [...] No me atrevo a contestar desde Europa a la carta del fiel Goma porque intuyo que, de hacerlo, él se daría perfecta cuenta de que, aunque no escribo como Gombrowicz, ocupo actualmente su lugar y su personalidad en la tierra. Quiero ahorrarle ese susto a Goma, es la pura verdad. Chau Goma, me digo a todas horas. No quiero que él sufra, no quiero que le atormente la idea de que Gombrowicz ha reanudado la correspondencia con él. No quiero que eso pase como tampoco quiero seguir entrometiéndome más en la vida, la soledad y los amigos de mi maestro, el señor Gombrowicz, mi señor.” (*ibid.*, 106)²³¹.

El penúltimo artículo de Vila-Matas sobre Gombrowicz al que vamos a referirnos es “Estropear el juego” (*El País*, 22/01/2001), en el cual encontramos un texto reivindicador de la faceta y capacidad del autor polaco para fijarse entre sus objetivos el de estropear todo juego hecho al oficialismo crítico –poblado de “críticos hipopótamos, banda de infalibles maestros de escuela”–, esto es, a lo narrativamente previsible en literatura, aspectos de los que Vila-Matas se hace eco en su escritura de modo continuo. En Gombrowicz se manifiesta un temperamento artístico –dice Vila-Matas apoyándose en una opinión de Rita Gombrowicz– que “trabajó mucho sobre sí mismo creando su propio estilo. Formaba parte de una categoría de escritores, Kafka podría ser otro ejemplo, para quienes su obra era la reencarnación de su propia personalidad’. Fue un egotista coherente, que se ocupó toda la vida de la salvación de su alma, creía en el hombre singular y no colectivizado.” (Vila-Matas, “Estropear el

²³¹ Nótese el nada arbitrario deje walseriano de “mi señor” con el que termina este extracto del texto.

juego”, *El País*, 22/01/2001). A ello añade Gombrowicz, continúa Vila-Matas, su postura de dar la espalda “a la concepción nietzscheana del superhombre. Aunque admiraba en muchos aspectos al pensador alemán, para Gombrowicz el hombre es siempre algo inacabado, y eso le llevaba a calificar como idiota esa idea de superhombre, de héroe”, de lo que se sustrae su convencimiento de no creer en la madurez (aquella misma que obstaculizaría la aparición de un estilo tardío, como sabemos):

[...] decía que su *Diario* –en mi opinión su obra más importante, porque en él realizó una nueva invención de la forma, llevó a cabo una nueva forma de escribir un diario– no se proponía profundizar nuestra cultura, enriquecerla, sino comprobar si está construida a nuestra medida y si permanece en el suelo con nosotros: “No es la cultura lo que me interesa, sino nuestras relaciones con ella. Mi punto de partida es pérfidamente simplista: todos jugamos a ser más sabios y más maduros de lo que somos”. Cuando al final de su vida le preguntaban qué era lo que constituía su fuerza, Gombrowicz solía decir que para él todo en la vida era así y asá, inacabado, vago, insuficiente, y que ése era el verdadero lenguaje de la vida, y no ese otro, refinado, tan de suplemento cultural, tan elaborado, forzado, hinchado, tan falsamente sabio y en realidad estúpido; toda esa supuesta y ridícula *madurez* de la que nos vanagloriamos. Para Gombrowicz, la experiencia no aporta la madurez, no conduce a la forma, solo progresamos en inexperiencia, envejecemos bajo el influjo oculto de nuestra inmadurez (*ibidem*).

Para acabar, el último artículo de Vila-Matas sobre Gombrowicz del que nos haremos eco aquí fue el primero que publicó sobre el autor polaco: “Gombrowicz se despide” (*Diario 16*, 12/09/1991). Se trata de un artículo interesante para internarnos en varios motivos literarios adheridos a la espeleología de la obra vila-matiana en un momento relativamente previo a su etapa de más visible madurez, con el fin de mostrar una vez más cómo el articulismo literario va, en su caso, por delante en el conjunto de la obra vila-matiana. En efecto, dicho brevemente, en este artículo el autor barcelonés discurre sobre las “vendedoras de biblias” en relación a Gombrowicz. Esto es, en referencia a sus fuentes de inspiración, lo que tiene lugar para Gombrowicz a partir de su madre y de Argentina. Si la figura de la madre crea en el autor polaco, dice Vila-Matas, el espíritu de la contradicción –y, desde ahí, a abolir la tradición, el convencionalismo y el engaño de la forma– por reacción al recalcitrante realismo de su madre, Argentina impele –al quedarse en este país atrapado por el estallido de la guerra en 1939 y el consiguiente alejamiento de los cenáculos literarios europeos– la creación de un tipo de originalidad que opera a través de la imposición de su personalidad sobre la realidad que le devuelve el entorno argentino. Concluyamos notando que, como veremos con más detalle más adelante, lo que resulta curioso es que dos años después

de este artículo Vila-Matas va a publicar un relato titulado precisamente “La vendedora de biblias”²³², en el que va a haber un contexto argentino (aunque ninguna cita directa a Gombrowicz) y en el que Vila-Matas va a desarrollar, junto a referencias a Larbaud y Roussel, esta idea de “vendedora de biblias” en tanto que metáfora de la inspiración a partir de un presunto sueño de Jules Verne en el que se le aparece una mujer vestida de vendedora de biblias del Ejército de Salvación, lo cual le servirá como “tema de ensayo” dentro del cuento para viajar por las distintas fuentes de inspiración de distintos escritores. Ya se sabe, el articulismo vila-matiano abriendo paso, anunciando discretamente, cavilando y ensayando lo que está por venir, a la vanguardia del global de su obra.

²³² Publicado en “Biblioteca de México” (mayo-agosto, 1993) y posteriormente tanto en la recopilación de relatos del autor *Recuerdos inventados* (1994) como en la obra conjunta *Pasión de papel. Cuentos sobre el mundo del libro* (2007).

2.1.3.4. Barthes: el crítico artista

[...] Il n'y a de biographie que de la vie improductive. Dès que je produis, dès que j'écris, le texte me dépossède (heureusement) de ma durée narrative. Le Texte ne peut rien raconter ; il emporte mon corps ailleurs, loin de ma personne imaginaire vers une sorte de langue sans mémoire, qui est déjà [...] la masse insubjective (ou du sujet généralisé), même si j'en suis encore séparé par ma façon d'écrire. (Barthes, 1976: 6).²³³

Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975).

En nuestros tiempos recientes pocos escritores han mantenido con la historia de la literatura y con el debate semiótico y textual de la cultura occidental una relación tan metacrítica e interpersonal, casi voluptuosa, como el “escritor-ganzúa” vila-matiano Roland Barthes, el crítico artista u cierto Oscar Wilde francés²³⁴ en el relevo que supuso el siglo XX sobre el XIX, el autor que hacía principiar y finalizar la totalidad en un texto. Junto al ya tratado Blanchot, Barthes es el teórico francés –y en menor medida Robbe-Grillet– de mayor ascendencia en la escritura de Vila-Matas. Y ello no solo por el sugestivo entramado teórico sobre el que se apoyan sus ideas y su omnipresente personalidad, que también, sino por su modo de escribir y describir críticamente cuanto pensaba. Se trata de una escritura frecuentemente inspirada, procelosa a la vez que poética, anclada a intuiciones brillantes e inesperadas, a metáforas desenfadadas, sostenida por pertinentes y eruditos recorridos temáticos a través de una subyugante marca personal de estilo ensayístico. Aunque algunos de los afamados colegas

²³³ “[...] no hay biografía más que de la vida improductiva. En cuanto produzco, en cuanto escribo, es el Texto mismo el que me desposesiona [...] (afortunadamente) de mi duración narrativa. El Texto no puede contar nada; se lleva mi cuerpo a otra parte, lejos de mi persona imaginaria, hacia una suerte de lengua sin memoria, que es ya [...] la masa insubjetiva (o sujeto generalizado), aunque yo siga estando separado de él por mi forma de escribir.” (Barthes, 2004: 18).

²³⁴ “El crítico artista” titulaba precisamente José Jiménez el artículo que abría el suplemento literario Culturas de *Diario 16* (24/03/1990) dedicado a Barthes en el cual participa Vila-Matas con su texto “Café de Flore”.

estructuralistas de Barthes suponen un estadio fundamental y bien reconocible en las ideas teóricas de la literatura durante la segunda mitad del siglo XX, Barthes ha quedado junto a Foucault como el teórico de la muerte del autor, como el autor que acaba negando no pocas de las convencionales estancias de la literatura a la vez que se solaza en el placer y la salvación del texto, aunque de ello suelen continuarse contradicciones y toda suerte de provisionalidades.

Las líneas que unen las inquietudes literarias de Vila-Matas con Barthes no solo pasan por la evolución histórica e intelectual en torno a la muerte del autor inserta en las prácticas de crítica inventiva de Vila-Matas sino por la operación de ganzúa que el extraordinario lector que fue Barthes establece regularmente con sus autores analizados a través de una poblada lista de escritores como Valéry, Flaubert, Maupassant o Gide²³⁵. Lo que atraía quizá por encima de todo a Barthes en un relato no era, como él mismo escribió, su contenido o su estructura sino las rasgaduras que él podía imponerle a su bella envoltura, sumándose a una práctica literaria comúnmente asociada a Vila-Matas, aquella que superpone entre sí mismo y su escritura la intervención y reelaboración activas de los textos precedentes. Para Barthes el texto era el principio y el final de cuanto podamos imaginar o articular desde medios literarios, desde toda concepción de nuestra identidad desplazada a un ámbito de ambigüedad del sujeto.

Igualmente, en Vila-Matas el texto es susceptible de absorber un orden de jerarquías desbordantes del sujeto que lo prende, habiendo incluso dedicado una novela como *Doctor Pasavento* a la desaparición en el texto de un autor metaliteraturizado. Tan afecto como es Vila-Matas a la fundación de sociedades, también Barthes llegó a pensar en la fundación de una *Sociedad de Amigos del Texto*. Los tránsitos operativos que se orquestan entre autor y lector en la sostenibilidad de una ficción indistinta de la realidad, las desconexiones y la ambigüedad del pacto que los une, las bifurcaciones entre narrador y autor dentro y fuera del texto, las materializaciones de autor en texto y de este en sustancia propia o prototípica de la inquisición teórica y ontológica: he aquí el resumen de las circunstancias que entrecruzan la crítica y la creación literarias en los intereses compartidos por Barthes y Vila-Matas.

²³⁵ Otro “escritor-ganzúa” en Vila-Matas, por cierto. No sin razón Gide es el contradictorio y omnipotente autor de unos *Diarios* tan memorables como una obra crítica con la que pareció querer inventarlo todo, huyendo de las religiones reconocidas sobre las que avanzar seguramente en literatura. Gide es también el autor del que Barthes llegó a decir que nos hace sentir a todos poco menos que como criminales por nuestro mal conocimiento de los clásicos cuando vemos la belleza con la que él los cita.

Barthes es una figura paramétrica en la construcción de Vila-Matas como escritor, algo que observamos desde novelas como *París no se acaba nunca* hasta la evolución ideológico-creativa descrita a través de sus ensayos y artículos periodísticos. Barthes, junto a sus otros referentes de influencia como Sontag, nos parece uno de los grandes *amalgamadores* de decenas de teselas, en forma de obras, artículos y autores, leídos, intuitos y asumidos por Vila-Matas.

Recordemos para empezar que a finales de los años sesenta, justo cuando Vila-Matas empieza su trayectoria como escritor con sus colaboraciones en *Fotogramas*, Barthes, Foucault y Derrida, como los intelectuales más prominentes y combativos del debate deconstructivista, pusieron en evidencia la crisis de la autoría vinculada a la crisis del “yo”, con el consiguiente protagonismo contraído por lector y texto en detrimento del autor. Si contextualizamos brevemente los antecedentes de dicha crisis, habría que buscarlos en el conflicto del “yo” procedente de la Viena *fin-de-siècle* y la posterior Filosofía del Lenguaje con el *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921)²³⁶ de Wittgenstein, lo cual, a su vez, se vincula tanto a la nietzscheana muerte de Dios como a la muerte del arte anunciada por Hegel y Marx, revoques intelectuales de la literatura romántica de Novalis, Keats y Poe, entre otros.

Con todo, será más precisamente durante el período de 1850-1950 —el eje histórico de crucial referencialidad cultural en Vila-Matas, el que va desde el Simbolismo hasta las Vanguardias previo paso por el Modernismo— cuando tenga lugar la época gregaria de la crisis del lenguaje poético. Un aprieto de la estética y la filosofía a la que se encaraman entre otros Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé o Hofmannsthal con su conocida *Carta de Lord Chandos* (1902), haciendo resonar con ello el aldabonazo definitivo de la crisis de la autoconciencia del escritor y su enajenación respecto al lenguaje.

Tras este orden de cosas, con Barthes, el cariz sagrado que desde Platón había revestido el autor —intensificado además desde la concepción romántica del *autorcentrismo*— es puesto abiertamente en el disparadero, pasando a ser el texto el conjunto de caminos de la historia cultural conducentes a Roma, el depositario de la autonomía y la voluntad lectoras, convirtiéndose el autor en soporte de elementos como por ejemplo la localización de la cita y la intertextualidad continua. Lo más importante

²³⁶ Fundamental trabajo de notas y correspondencia mantenidas por Wittgenstein con Russell, G. Edward Moore y Keynes entre los años 1914 y 1916 mientras fue Wittgenstein consecutivamente soldado de trincheras y prisionero en Italia en la Primera Guerra Mundial.

empero, a efectos de interés crítico, será que la obra se confeccionará a sí misma en la medida en que se entrecruce con la recepción activa. El crítico, por tanto, en tanto que lector, pasará de preocuparse por lo que quiso decir el autor a verse legitimado a intervenir en el significado de la obra y proceder al desvelamiento de posibles relaciones de sentido no evidenciadas en el texto, como el propio Barthes lleva a cabo con el extenso análisis estructuralista del *Sarrasine* (1830) –*La Comédie humaine* (1815-1848)– de Balzac en *S/Z* (1970)²³⁷. Barthes, recogiendo referencialmente en su texto las inquietudes y antecedentes de Mallarmé, Valéry, Proust, Flaubert, los surrealistas o Brecht acerca de la preeminencia del lenguaje sobre el autor y en torno al agente activo que habla en los textos, afirma en su famoso artículo “La muerte del autor” (1967)²³⁸, el cual, aun siendo de incuestionable importancia en Vila-Matas –se encuentra recogido íntegramente todavía hoy como uno de los textos-programa de su página web oficial– es susceptible, como veremos más adelante, de ser matizado críticamente, e incluso relativizado en relación a la revolución cultural que supuso en su momento, por Vila-Matas:

Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura. [...] el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora. [...] Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. Semejante a Bouvard y Pécuchet, eternos copistas, sublimes y cómicos a la vez, cuya profunda ridiculez designa precisamente la verdad de la escritura, el escritor se limita a imitar un

²³⁷ El enfoque tradicional de la crítica literaria nos conduce, según Barthes, a la certidumbre de que no podamos conocer la intención del autor. Barthes desafía así al lector a averiguar quién habla y de qué, si Balzac o su personaje *Sarrasine*, cuando por ejemplo este delira sobre lo que cree que es la imagen sublime de la feminidad tras haber confundido a un castrado por una mujer de la que aquel ha caído enamorado.

²³⁸ “The death of the author” (1967) es un artículo escrito por Barthes bajo la influencia, entre otros, del Situacionismo, la Escuela de Yale o las obras de autores como Derrida y Benjamin, a la vez que asimilador de una tradición que va desde el marxismo hasta ciertas ideas del formalismo ruso. El texto fue publicado por primera vez en inglés (*Aspen*, no. 5-6, 1967) y posteriormente en francés bajo el título “La mort de l’auteur” (*Manteia*, n.º. 5, vol. 4, 1968). Junto a la célebre conferencia de Foucault pronunciada el 22 de febrero de 1969 “Qu’est-ce qu’un auteur?” –publicada más tarde en *Bulletin de la Société Française de Philosophie* (año 63, n.º. 3, julio-septiembre de 1969)–, este texto de Barthes deviene poco menos que el credo del post-estructuralismo en tanto que oposición a Gustave Lanson y Sainte-Beuve como paradigmas de los estudios críticos franceses que otorgaban una importancia fundamental al conocimiento del autor a la hora de juzgar una obra artística.

gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas [...] Una vez alejado el Autor, se vuelve inútil la pretensión de *descifrar* un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus hipóstasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado el Autor, el texto se *explica*, el crítico ha alcanzado la victoria; así pues, no hay nada asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco en el hecho de que la crítica (por nueva que sea) caiga desmantelada a la vez que el Autor (Barthes, 1987: 65-71).

El texto como ese espacio de múltiples dimensiones en el que contrasta la heterogeneidad de la escritura, deslegitimada de originalidad y tejida a partir de citas procedentes de la historia cultural, responde a un horizonte poético ampliamente reformulado, por ejemplo, en el ensayo vila-matiano “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones” (2000). Vila-Matas se ha ocupado de Barthes en numerosas ocasiones, con referencias explícitas o veladas tanto en sus novelas como en sus artículos. En estos últimos ello ha tenido lugar a través de cuatro textos fundamentalmente: “Café de Flore” (*Diario 16*, 24/03/1990), “Pensadores de café frío – Roland Barthes” (*Diario 16*, 25/11/1995), “Nunca se logra hablar de lo que se ama” (*Letras Libres*, septiembre 2003) y “Barthes contra Nabokov” (*El País*, 01/11/2011).

Veámoslo con cierto detalle a continuación. En el primero de ellos Vila-Matas rememora parte de su juventud parisina, acontecida a poco más de cien metros del Café de Flore²³⁹ y de las calles alrededor de las cuales se exiliaban específicamente los escritores –y no a Francia ni a París, según Severo Sarduy, tal y como recuerda Vila-Matas–. Pero sobre todo este centra su texto en la ocasión en que Barthes fue a sentarse a una mesa contigua a la suya en el Café de Flore²⁴⁰, detallándolo como sigue: “Roland Barthes pidió al camarero un croque-monsieur [...] a renglón seguido, uno de esos cafés cortos que tanto apreciaba y continuación, en lugar de parapetarse (como era su costumbre) tras las páginas de *Le Monde* aparentando un interés que ahuyentaba aduladores e intrusos, ladeaba ligeramente la cabeza hacia donde yo estaba y, con la

²³⁹ Recordemos que el Café de Flore se encuentra desde 1887 en el 172 del Boulevard Saint-Germain y Vila-Matas habitó, acompañado de su máquina de escribir Olivetti Lettera 22, en la buhardilla de Marguerite Duras localizada en el sexto piso de un edificio (ella habitaba en la tercera planta) que contenía diez anónimas buhardillas sin letrero, situado en el número 5 de la Rue Saint-Benoît. Vila-Matas pagaba el simbólico precio de 100 francos mensuales. Había dado por azar con esta oportunidad inmobiliaria al visitar en París a sus amigos Javier Grandes y Adolfo Arrieta.

²⁴⁰ De lo cual se ha hecho eco, por ejemplo, Jordi Llovet en el prólogo a la obra de Barthes *Incidentes* (1987), una obra situada en el mismo vector teórico que *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) y *Fragments de un discurso amoroso* (1977).

mayor naturalidad, pasaba a hablarme de la China, de la que acababa de regresar profundamente decepcionado. Luego, habló del barrio. Hacía treinta años que vivía en él y que frecuentaba el Flore.” (“Café de Flore”, Vila-Matas, *Diario 16*, 24/03/1990).

El Vila-Matas narrativo que imprime e impone los atributos de la ficción a su artículo, manipulando el presunto cientifismo histórico de la realidad, continúa diciéndonos: “Vi a Barthes levantarse y despedirse de mí (‘China es un país muy soso’), regalar el libro a la cajera y perderse en la noche agitada del bulevar. Tal vez era también un extraño en el Barrio, y su fidelidad al mismo y al Flore era también la inercia del exiliado, y tal vez lo sabía y, por eso, deseaba exiliarse aún más lejos, y de aquí que, en el último texto escrito que se le conoce, expresara su deseo de tomar un tren, viajar toda la noche y encontrarse a la mañana en la luz, la dulzura, la calma de una ciudad extrema.” (*ibidem*), conectando, como veremos, el final de su artículo con otros artículos de su factura que llegarán tiempo después sobre Barthes. En efecto, con el segundo de los textos sobre Barthes, escrito cinco años después, Vila-Matas hace referencia a la serie de necrológicas y semblanzas huidizas de los números redondos publicadas en *Diario 16* a propósito de aquellos “pensadores franceses de café frío y gauloises de la margen izquierda del Sena”²⁴¹, de los cuales Deleuze²⁴² había sido prácticamente el último sobreviviente²⁴³. Al final de este artículo, con la figura de Barthes viajando toda una noche en tren, camino de la muerte²⁴⁴ y a través de cierta *irremisibilidad* simbólica del azar emplazado entre el tiempo y el espacio convocados, escribe Vila-Matas: “Sería su última meta: viajar al azar en un tren toda la noche para despertar a la mañana siguiente, atropellado y con la madre fría y seca y muerta, bajo la poderosa luz de una ciudad extrema” (Vila-Matas, *PAC*, 1997: 35).

En este segundo artículo de Vila-Matas sobre Barthes el primero superpone la imagen metafórica de la muerte del segundo (al llegar un tren nocturno a su destino) por la circunstancia histórica del barrio latino de París –al que Barthes veía, dice Vila-

²⁴¹ De aquí el título del artículo: “Pensadores de café frío – Roland Barthes” (*Diario 16*, 25/11/1995).

²⁴² Gilles Deleuze se había lanzado al vacío el 4 de noviembre de 1995 –tan solo dos semanas antes de la escritura de este artículo vila-matiano–, cayendo desde el cuarto piso de la ventana de su apartamento parisino en el número 84 de la Avenue Niel.

²⁴³ La expresión seguirá siendo utilizada posteriormente por Vila-Matas. “El pensador de café frío” es no solo el título del segundo capítulo de la novela vila-matiana *El viaje vertical* (1999) sino que en un artículo dedicado a Estados Unidos leemos “¿Qué hay de malo en que nosotros seamos pensadores de café frío y gente triste e inteligente, mientras que ellos son obscenamente gruesos y estúpidos?” (“No todos son como Marilyn”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 17/01/2002).

²⁴⁴ Vila-Matas apunta aquí su gusto por pensar en Barthes viajando de noche y en tren al final de su vida como elemento de imaginación literaria que quedará, como veremos, pendiente de ser desarrollado y cerrado ocho años más tarde con el artículo “Nunca se logra hablar de lo que se ama”.

Matas, “[...] horrible [...] como una madre fría y seca” (*ibid.*, 34)– que dio con el atropello accidental, y posterior muerte²⁴⁵, de Barthes. Resulta interesante la incursión inventiva de Vila-Matas en este artículo hacia la frontera entre lo improbable histórico y la dudosa realidad cuando afirma haber visto en una noche de vallejoano aguacero a Roland Barthes en el Café de Flore regalando a la cajera del famoso establecimiento un ejemplar de *L’empire des signes* (1970). Aunque se nos antoja una anécdota inventada de nuevo podría ser cierto. Justo el momento en el que Barthes estaba en el máximo apogeo de su notoriedad pública y gustaba de acudir regularmente al Café de Flore, Vila-Matas vivía en el barrio. Se cumple así en este artículo la adhesión de su autor a la frase de Lacan: “La verdad tiene estructura de ficción” (Vila-Matas, *ENDL*, 2007: 241)²⁴⁶.

Sobre el siguiente artículo al que queremos referirnos merece la pena detenerse con detalle debido a la importancia que atesora su peculiar mixtura de ficción y realidad desde distintos puntos de tratamiento intertextual a la vez que se ocupa, a través de Barthes y por vía ensayística, de los temas del amor y del enamorado en relación con la escritura. El artículo de Vila-Matas en cuestión llevará por título “Nunca se logra hablar de lo que se ama”, casi hermano onomástico del texto de Roland Barthes “No se consigue nunca hablar de lo que se ama” (1980), el que fuera, al parecer, el último escrito de Barthes²⁴⁷. Según ha señalado Éric Marty en el tomo V de la edición francesa de las obras completas de Barthes, el manuscrito de este último texto barthesiano estaba

²⁴⁵ El suceso tuvo lugar concretamente poco antes de las cuatro de la tarde del 15 de febrero de 1980. Fue el momento en el que Barthes sufrió un atropello accidental por parte de una furgoneta de reparto de lavandería. El accidente aconteció a la altura del número 45 de la rue des Écoles, en el mismo *Quartier Latin* de París donde residía el escritor. Ese día Barthes, después de haber comido con algunos amigos, entre los que se encontraba el entonces inminente presidente francés François Mitterrand, decidió volver a su casa paseando. Aquel paseo contendría para él la última e inconsciente visión de algunas de sus calles a la vez más queridas y desesperantes.

²⁴⁶ Frase que Lacan escribió en el siguiente contexto: “*Fictitious* ne veut pas dire illusoire, ni en soi-même trompeur. C’est très loin de pouvoir se traduire par fictif, comme n’a pas manqué de le faire celui qui a été le ressort de son succès sur le continent, à savoir Etienne Dumont, qui en a en quelque sorte vulgarisé la doctrine. *Fictitious* veut dire fictif, mais au sens où j’ai déjà articulé devant vous que toute vérité a une structure de fiction.” (Lacan, 1986b: 21).

²⁴⁷ “Nunca se logra hablar de lo que se ama” (*Letras Libres*, septiembre 2003) es un artículo de Vila-Matas deudor del ensayo póstumo de Barthes “On échoue toujours à parler de ce qu’on aime” (*Tel Quel*, nº 85, otoño de 1980), considerado tradicionalmente el último texto escrito por Roland Barthes y al que Vila-Matas se refiere como tal en su texto, si bien sin citarlo nunca por su título. El título lo tomó Barthes –como supimos por Italo Calvino a través de la edición póstuma de *Perché leggere i classici* (1991)– de la obra inconclusa, autobiográfica y también póstuma, de Stendhal *Vie de Henry Brulard* (1890), escrita entre 1835-1836. Efectivamente, cuando el joven oficial francés Henry Brulard tiene que narrar el momento de su llegada a Milán solo se le ocurre decir “on échoue toujours à parler de ce qu’on aime”. El ensayo de Barthes era un texto destinado a formar parte del XIV Congreso Internazionale Stendhaliano “Stendhal e Milano”, celebrado en la capital lombarda entre los días 19 y 23 de marzo de 1980 y las actas del mismo se publicarían en 1982 en la editorial florentina Olschki.

finalizado por su autor cuando le sobrevino la muerte. Concretamente el manuscrito se encontraba a la espera de que su segunda página fuera transcripta en la máquina de escribir del autor²⁴⁸.

Con su artículo “Nunca se logra hablar de lo que se ama” Vila-Matas esboza una vibración emotiva, a la vez que teórico-literaria en términos de posibilidad comparativa y motivación poética, sobre los últimos movimientos en el interior de la mente de Roland Barthes. Se trata, pues, de un artículo paradigmático del articulismo vila-matiano y epígono en cierto modo del citado ensayo de Barthes “On échoue toujours à parler de ce qu’on aime”. Veámoslo comparativamente:

No exige demasiado esfuerzo imaginar el comienzo de la breve y verdadera historia del último viaje y último texto de Roland Barthes. Es una historia que, aunque parezca mentira, cuenta la verdad sobre Barthes, la escritura y el amor. Y la cuenta sin perder de vista que, como dice Juan José Saer, la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción. Barthes hace un breve viaje a Italia, será el último de su vida pero no lo sabe. De noche, en la estación de Milán, el tiempo es frío, brumoso, pegajoso. Un tren está a punto de partir. Sobre cada vagón hay un letrero amarillo con las palabras Milano-Lecce. Barthes, que acaba de llegar de París, tiene entonces una ensoñación: tomar ese tren, viajar toda la noche, encontrarse a la mañana siguiente en la luz, la dulzura, la calma de una ciudad extrema. La descripción de esta ensoñación abre su breve reflexión sobre el amor, Stendhal y la escritura, reflexión que se convertirá en un texto truncado, no acabado, el último de su vida, aunque por supuesto él no lo sabe. La descripción de

²⁴⁸ Tras la citada publicación original el texto fue también incluido en *Le bruissement de la langue* (1984). De aquí proviene la traducción de Fernández Medrano para la que sería la primera publicación del texto en español *El susurro del lenguaje* (1987). El congreso sobre Stendhal se celebró, pues, con la notoria ausencia de Roland Barthes –durante aquellos días, ingresado en el hospital Pitié-Salpêtrière de París tras haber sufrido dos semanas atrás el accidente mencionado en la nota anterior–. Tres días después de la finalización del congreso milanés, aproximadamente veinte minutos antes de las dos de la tarde del 26 de marzo de 1980, Barthes fallecería en el citado hospital parisino. En un interesante estudio sobre este ensayo Elena Donato Biocca lo compara con otro texto de Barthes escrito casi cuarenta años antes sobre la figura de Gide –“Notas sobre André Gide y su *Diario*” (1942), el cual fue el segundo texto publicado nunca por Barthes– a propósito del nexo que se establece en ambos y en relación con Stendhal acerca de la figura del enamorado y el escritor: “[...] 1942-1980: en el texto inicial y en el horizonte último, de Gide a Stendhal, Roland Barthes encontró en el enamorado la figura con la que mejor definir al escritor. ‘Una vez creada, su obra lo sorprende; esta última ya no es lo bastante él para que no pueda enamorarse de ella, como Pigmalión de la estatua’ –escribe sobre Gide, en 1942–; ‘una vez que se ha fijado la escena que es el punto de partida, Stendhal la reproduce sin cesar, como un enamorado que quisiera volver a encontrar esa cosa básica que regula tantas de nuestras acciones: el primer placer’ –anota, en febrero de 1980. [...] Gide y Stendhal no están solos: en 1954, Barthes publica su *Michelet*, donde del historiador acusado y condenado precisamente por ser *escritor* afirma: ‘muere de Historia como se muere –o antes bien como no se muere– de amor’ [...]; en 1978 y en el maldito mayor de las letras francesas, Barthes también escucha la voz de un enamorado: ‘Sade, sí, Sade decía que la novela consiste en pintar lo que se ama’ [...]. Aunque separados por la implacable distancia del estilo –como diría Barthes de Michelet y Nietzsche– y del tiempo, como escritores, Sade, Stendhal, Michelet y Gide responden a una misma figura: el enamorado. ¿Cómo debe entenderse esa palabra a la que, a pesar de todo, Barthes no deja de volver? Por lo pronto, en el último de sus textos, aclara: ‘Stendhal está enamorado de Italia: no se debe tomar esta frase como una metáfora. Eso es lo que quiero demostrar. «Es como el amor», dice, «y no obstante no estoy enamorado de nadie».’ [...]. El escritor se define *literalmente* como el *enamorado de nadie* [...]” (Elena Donato, 2012: 122-123).

esta ensoñación abre su breve reflexión sobre el amor, Stendhal y la escritura, reflexión que se convertirá en un texto truncado, no acabado, el último de su vida, aunque por supuesto él no lo sabe. Lo que sí sabe al sentirse atraído por el tren nocturno en Milán es que le importa mucho parodiar a Stendhal, también viajero por Italia, y exclamar, allí junto a la vía que lleva al sur: “¡Así que veré la hermosa Italia! ¡Qué loco soy aún a mi edad!” (Vila-Matas, *ANEN*, 2003: 25).

Por lo que respecta al ensayo de Barthes el texto comienza como sigue:

Hace algunas semanas hice un breve viaje a Italia. Por la tarde, en la estación de Milán hacía un frío brumoso, mugriento. Estaba a punto de salir un tren; en todos los vagones había un cartel amarillo con las palabras “*Milano-Lecce*”. Entonces se me ocurrió soñar con tomar ese tren, viajar toda la noche y encontrarme, de mañana, con la luz, la suavidad, la calma de una ciudad extrema. Eso es al menos lo que imaginé, y no importa mucho cómo pueda ser, en la realidad, Lecce, que no conozco. Hubiera podido gritar, parodiando a Stendhal: “¡Así que voy a ver esta bella Italia! A mi edad, ¡qué loco estoy todavía!” Pues la bella Italia siempre está más lejos, en otra parte (Barthes, 1987: 347).

Hemos podido apreciar que mientras Barthes habla de un viaje que hizo a Italia semanas atrás, que dio lugar a una ensoñación que le conducirá a Stendhal, Vila-Matas comienza su texto instalando al lector en una atmósfera de sospecha general utilizando términos como “imaginar” y “mentira” para glosar una historia que es básicamente cierta pero que el lector no puede saber salvo que conozca el texto-matriz de Barthes. Este sitúa su comienzo del texto en el pasado mientras que Vila-Matas lo hace en el presente imaginado de Barthes, dando por hecho que aquel fue el último viaje de Barthes²⁴⁹. Después, Vila-Matas habla del texto barthesiano como “truncado”, cuando sabemos que estaba prácticamente acabado. Finalmente, añade ideas propias, percepciones personales a partir de la lectura de Barthes. Como vemos, Vila-Matas está injertando elementos reconocibles de la narración ficticia en un artículo que se refiere básicamente a la realidad externa de una crítica literaria, concretamente, la de Barthes sobre el concepto del amor y la escritura en Stendhal. Dice Vila-Matas que a Barthes le importa parodiar a Stendhal, entendemos que como autoparodia también, ya que ambos son un par de intelectuales, sentimentales, franceses y viajeros por Italia a edades maduras. La locura tiene lugar —dice Vila-Matas siguiendo puntualmente a Barthes— cuando somos presa de un tipo de amor que, dominándonos completamente, está siempre un tanto más allá de donde creemos.

[...] la hermosa Italia, al igual que la persona amada, está siempre más lejos, en otro lado. Aunque Stendhal nunca lo supo, su Italia fue siempre en realidad una imagen

²⁴⁹ Lo que resulta incierto si reparamos en que entre dicho viaje y la muerte de Barthes pasaron cuatro semanas y Barthes tuvo por delante más viajes que hacer, entre otros, el de volver a París.

fantasmática que irrumpió en su vida con la misma fuerza que irrumpe el amor que, como se sabe, realiza su entrada en el teatro del mundo con sus famosos *coup de foudre*. Se deja seducir Stendhal tanto por Italia que todo lo que encuentra en ese país le gusta, hasta de las costillitas empanadas de la cocina italiana se enamora. Ya se sabe, de la amada nos gusta todo. El propio Stendhal, viéndose tan seducido por Italia, advierte qué clase de movimiento del alma le une a ese país y señala también la rareza que ese sentimiento contiene: «Es como el amor, y sin embargo no estoy enamorado de nadie, qué raro» (Vila-Matas, *ANEN*, 2003: 26).

En el ensayo de Barthes leemos:

Así pues, Stendhal está enamorado de Italia: no se debe tomar esta frase como una metáfora. Eso es lo que quiero demostrar: “Es como el amor”, dice, “y no obstante no estoy enamorado de nadie” [...] La Italia de Stendhal, en efecto, es un fantasma, incluso aunque en parte se haya realizado. [...] Es sabido que Italia, para Stendhal, ha sido el objeto de un auténtico *transfert*, y también es sabido que lo que caracteriza al *transfert* es su gratuidad: se instaura sin un motivo aparente. [...] Los signos de una auténtica pasión son siempre un tanto incongruentes, hasta tal punto son tenues, fútiles, inesperados, los objetos en que se conforma el *transfert* principal. [...] Stendhal estaba loco por los tallos de maíz de la campiña milanesa (que decreta “lujuriante”), del sonido de las ocho campanas del Duomo, perfectamente *intonate*, o de las costillas empanadas que le recordaban a Milán. En esta promoción amorosa de lo que ordinariamente tomamos por un detalle insignificante reconocemos un elemento constitutivo del *transfert* (o de la pasión): la parcialidad. En el amor a un país extranjero hay una especie de racismo al revés: uno se queda encantado por la diferencia, se aburre de lo Mismo, exalta lo Otro; la pasión es maniquea: para Stendhal, en el lado malo está Francia, es decir, la patria –porque es el lugar del Padre– [...] Nosotros, los que conocemos esa pasión de Stendhal por un país extranjero [...] conocemos muy bien el insoportable desagrado que produce encontrarse por casualidad a un compatriota en el país adorado: “Confesaré, aunque me tenga que repudiar el honor nacional, que un francés en Italia encuentra el secreto para aniquilar mi dicha en un instante” [...] (Barthes, 1987: 348-351).

Vila-Matas se ha quedado, como vemos, con las ideas de Barthes acerca de lo fantasmático y lo arrebatado de Stendhal por Italia²⁵⁰. Hemos mantenido además la continuación de Barthes sobre la atracción por lo extranjero para ilustrar hasta qué punto estamos ante un texto del que Vila-Matas podría suscribir su contenido casi por completo. Nos encontramos ante una atmósfera textual que conviene perfectamente al interés y al ánimo reflexivos de Vila-Matas y precisamente por ello su forma de

²⁵⁰ Tiempo después, con un artículo titulado como el stendhaliano ensayo *De l'amour* (1822) pero dicho en español, Vila-Matas se referirá a la atracción por lo extraño y extranjero comentando una idea de *El gran Gatsby* (1925) que también ha sido analizada, entre otros, por Siri Hudvest en su obra entre la crítica artística y el relato *Una súplica para Eros* (2005): “[...] el amor, para existir, necesita ser visto. Posiblemente, una pareja la componen tres personas. Y quizás estar enamorado sea un estado tan inenarrable que solo un testigo pueda transformarlo en creíble, real. [...] ¿Y qué decir del amor por un país extranjero? Parece una especie de nacionalismo al revés: lo Distinto encanta, lo Idéntico aburre, lo Otro exalta... Llevo años enamorándome de lo extraño [...]” (Vila-Matas, “Del amor”, *El País*, 24/09/2012). Como hemos visto y en lo referente al amor por un país extranjero si Barthes describe esta experiencia como un “racismo al revés” Vila-Matas elige la expresión “nacionalismo al revés”.

trasvasar las ideas de Barthes a su obra se ejecuta a través de una operación de sustracción que tiene que ver tanto con la belleza doliente de la que hablara Rilke como con el lector vila-matiano en sí, sobre el que Vila-Matas quiere actuar sin someterlo a ciertos riesgos de densidad crítica. Así ocurre, en efecto, cuando Vila-Matas obvia por ejemplo del ensayo de Barthes lo que este denomina “teoría implícita de la *discontinuidad irregular*” sobre el placer, cuando pasa por encima de cuestiones como la disquisición sobre el lugar privilegiado de la música en el *sistema italiano* de Stendhal o al ignorar la reflexión sobre el deseo de escritura rápida y el estereotipo de lo bello y su superlativo. Vila-Matas selecciona, por el contrario, ciertas conclusiones del análisis barthesiano de los *Diarios* de Stendhal. Volvemos a toparnos así con que todo texto es el cruce de los textos anteriores que profesan la muerte del autor no solo porque lo que escribe el autor barcelonés llega tras lo escrito por Barthes y lo de este por lo pensado por su compatriota Stendhal sino porque Vila-Matas no se está preocupando de decir nada que no esté ya dicho de alguna manera por Barthes y antes Stendhal sino de decirlo de otro modo.

Esto es, no le inquieta a Vila-Matas la falta de originalidad –que cualquier lector puede comprobar en el tema de su artículo a poco que quiera proceder a efectuar la comparación que estamos realizando aquí– sino llevar las reflexiones de Barthes acerca de Stendhal a la continuación textual operada a través de la capacidad lectora. Afinando en lo que decíamos, en relación con esta operación de extracción vila-matiana, la técnica empleada consistiría, de hecho, en sacudir el texto de Barthes y quedarse con los pedazos desprendidos que permitan recrearlo; en este caso, a través de un proceso de estilización crítica y subjetiva entre la realidad y la ficción que remite a una idea revisionista del puzzle formado por la historia literaria²⁵¹. Cuando Barthes rastrea entre las páginas de los *Diarios* de Stendhal con la finalidad de sacar las conclusiones finales de su ensayo, tal cual, en tanto que pieza de crítica literaria del gran puzzle de la literatura que nos antecede, es trasladada al artículo vila-matiano:

Se dedica en sus *Diarios* a decir todo el rato su amor por Italia, pero no lo comunica, no sabe explicarlo, sus palabras son como garabatos que dicen el amor pero también la impotencia de decirlo y de razonarlo, «tal vez –dice Barthes en su último texto– porque

²⁵¹ Igualmente ocurre que en otras ocasiones, de entre las piezas en tránsito, alguna ha podido perder su significado por el camino, no llegando a cubrir la naturaleza semántica que se espera de ella. Es aquí cuando Vila-Matas reinventa esa pieza y la hace encajar en el puzzle pero guardando a su vez cierta memoria de la pieza que fue, la cual perfila un homenaje sobre aquella pieza original sacrificada o en la que está basada la pieza remozada de ficción para constituir una continuación cultural que tiene lugar desde un principio alterador.

ese amor se sofoca en su propia vivacidad», tal vez porque el enamorado Stendhal habita en ese espacio aún privado de lenguaje adulto en el que se mueven quienes todavía no han conseguido darle forma a la imaginación y creación propias. «Para limitarnos a estos *Diarios* de Stendhal que dicen el amor por Italia pero no lo comunican, podríamos repetir melancólicamente (o trágicamente) que nunca se logrará hablar de lo que se ama», escribe Barthes. [...] Pero hay que decir que solo en sus *Diarios* no logró Stendhal comunicar bien su amor por Italia. Porque veinte años más tarde, por una suerte de efecto tardío que también pertenece a la lógica retorcida del amor, Stendhal escribe sobre Italia páginas triunfales que logran esta vez sí transmitirnos una imparable pasión por ese país amado. Esas páginas son las que están al principio de *La cartuja de Parma*, por ejemplo. ¿Qué ha sucedido para que se haya producido esta transformación? [...] lo que ha sucedido es que Stendhal ha recorrido la distancia que hay entre el diario de viaje y *La Cartuja*. Y esa distancia es la escritura. [...] En su juventud Stendhal, cuando mentía, decía aburrirse. En su *Diario*, donde nos aburre con su amor chato y casi inexpresado por Italia, nos dice la aburrida verdad. Aun no sabía él en esos días que existía la mentira o ficción novelesca que sería a la vez – curioso salto, que solo se explica por la potencia de la escritura– desvío de la verdad y expresión por fin plenamente bien dicha de su pasión italiana. Diferencia esencial entre la escritura y la verdad, aunque no debemos perder de vista que, como dijimos antes, la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción. [...] “¿Qué es la escritura? Un poder, fruto probable de una larga iniciación, que vence la estéril inmovilidad de la imaginación enamorada y da a su aventura una generalidad simbólica.” (Vila-Matas, *ANEN*, 2003: 26-28).

De nuevo, si nos remitimos al texto de Barthes podemos leer:

[...] Stendhal es escritor y para él no existe plenitud de la que esté ausente la palabra [...] Ahora bien, por paradójico que parezca, Stendhal no sabe expresar bien a Italia: o más bien, la dice, la canta, pero no la *representa*; su amor, no deja de proclamarlo pero no puede conformarlo [...] Si seguimos con los *Diarios*, que explican el amor a Italia, pero no lo comunican [...] nos quedaríamos reducidos a repetir melancólicamente (o trágicamente) que no se consigue nunca hablar de lo que se ama. No obstante, veinte años más tarde, gracias a una especie de a destiempo que forma parte de la retorcida lógica del amor, Stendhal escribe páginas triunfales sobre Italia, páginas que, esta vez inflaman al lector que soy (pero que no es el único) de ese júbilo, de esa irradiación que el diario íntimo decía pero no comunicaba. Esas admirables páginas son las que forman el comienzo de *La Cartuja de Parma*. [...] En suma, lo que ha pasado –lo que ha atravesado– entre el *Diario de viaje* y *La Cartuja* es la escritura. ¿Y eso qué es? Un poder, probable fruto de una larga iniciación, que descompone la estéril inmovilidad del imaginario amoroso y que da a su aventura una generalidad simbólica. Cuando era joven, en la época de *Rome, Naples, Florence*, Stendhal podía escribir: “...cuando miento, me pasa como a M. de Goury, que me aburro”; él aún no sabía que existía una mentira, la mentira novelesca, que sería –oh milagro– la desviación de la verdad, y, a la vez, la expresión por fin triunfante de su pasión italiana (Barthes, 1987: 353-357).

A través de estas dos citas, junto a lo visto anteriormente, podemos comprobar fehacientemente cómo el artículo vila-matiano está, desde el título y desde su principio hasta su final, rehecho desde un deambular por los derroteros de la crítica literaria y a partir de la selección argumentativa y sentimental del texto de Barthes. En un obvio paradigma no solo del predicamento de Barthes como “escritor-ganzúa” en Vila-Matas sino del estilo de este y de lo que más adelante llamaremos el plagio inventivo como

reformulación de lo leído, pues de ahí, de ese plagio a la luz del día —en este caso Vila-Matas no esconde en ningún momento que su artículo está siguiendo un al menos supuesto (porque no cita sus datos referenciales explícitamente) texto barthesiano—, parte posteriormente la escritura vila-matiana, extrapolada al dominio de las injerencias de la invención. Es decir, es lo que ocurre cuando el autor barcelonés hace verdaderamente suyo el artículo de ensayismo literario y le añade divagaciones de su cosecha estrictamente inventada pero que, insertas en un contexto histórico y bibliográfico, ofrecen esa peculiar atmósfera de trascendencia entre lo real y lo irreal de la que quedan impresos sus artículos. Veámoslo así, de hecho, hacia el final de su texto:

Barthes llega a esta conclusión mientras se sube el cuello de su abrigo en la estación de Milán. El tiempo es frío, brumoso, pegajoso. Llegó la hora de partir hacia la luz, la ternura, la calma de esa ciudad extrema que a veces llamamos Muerte. Barthes está terminando de escribir su último texto, un texto que no acabará y quedará truncado, aunque hoy lo veo como el texto truncado más perfecto que he leído, pues es como si involuntariamente nos estuviera señalando que después de decir que nunca logramos hablar de lo que amamos, ya no es necesario añadir nada más. Un tren parte hacia Lecce, pero Barthes no lo tomará, se quedará en Milán, enamorado. Veinte años de escritura le contemplan (Vila-Matas, *ANEN*, 2003: 28).

Hemos apreciado, pues, cómo Vila-Matas, siguiendo el pensamiento de Barthes, salta en el transcurso de su artículo hasta las primeras anotaciones de Stendhal en su diario para fijarse en las primeras páginas de *La cartuja de Parma* en las que el autor de Grenoble sí logra comunicar, final e indudablemente, su amor por Italia. Ello ha tenido lugar no tanto a causa del curtido del escritor en sí sino por razón del género de distancias que solo la envergadura y epifanía propias de la escritura puede fijar. Es cuando Vila-Matas nos confiesa que esta es, de hecho, la conclusión de Barthes.

Finalmente, con la mentira aburrida de la juventud stendhaliana, Vila-Matas se suma a Barthes en uno de los caballos de batalla que más tiempo ocupó al semiólogo francés en términos críticos: los binomios realidad/ficción y verdad/mentira. Con el telón de fondo de las dinastías intelectuales vila-matianas, acabamos de ver, en suma, un artículo literario-ensayístico de los que formarían el prototipo o piedra de toque del articulismo de Vila-Matas. Un artículo desarrollado a partir de escritores modernos²⁵² o

²⁵² Recordemos que Vila-Matas acostumbra a reiterar en sus artículos, al hilo de cualquier escritor moderno sobre el que esté discutiendo, que “Los cátaros, los dadaístas, los situacionistas de Guy Debord y los punkis, a pesar del tiempo transcurrido, siguen siendo los verdaderos artistas y también los verdaderos modernos [...]” (cfr., v. gr, Vila-Matas, “La aventura moderna”, *El País*, 08/10/2006). Todos ellos, por otra parte, estarían inflados por esa aventura moderna que tiene ética, como dijera orgullosamente Gainsbourg en su famosa discusión televisiva con Catherine Ringer en el programa francés *Mon Zénith à moi* (1986).

que esbozan distintas materias de las cuestiones e inquietudes de la literatura moderna, incorporando un componente de perfil crítico medido en el tono ensayístico de Vila-Matas y escrito desde una característica mixtura de ficción y realidad, recurriéndose en él, finalmente, a estrategias narrativas propias de la novela.

Acerca del último artículo de Vila-Matas sobre Barthes en el que vamos a fijarnos encontramos en el mismo una serie de sintomáticas apreciaciones críticas que permiten observar la evolución de Vila-Matas como escritor tanto en su propia visión de Barthes como en su general proceder literario. El arco de los artículos que hemos tratado entre Barthes y Vila-Matas va desde 1990 a 2011. Si en los primeros Vila-Matas acometía una semblanza de Roland Barthes en su contexto parisino y estructuralista con probables asomos de ficción y en el tercero llamaba la atención sobre el interés crítico de Barthes hacia el Stendhal más italianizado, con nuevos espacios cedidos a la imaginación y con la implícita adhesión a la muerte del autor como escenario de fondo, en el cuarto veremos cómo se plantea una comparación de lectores o modo de leer la realidad a propósito de Barthes y Nabokov. La forma de hacerlo tiene de nuevo que ver con la cuestión de la muerte del autor pero de forma matizada, algo que lleva a Vila-Matas a mostrarse hoy más cerca del tipo de lector que busca y espera Nabokov (lo que confirmaría aquello que mantuvimos anteriormente: hay un modernismo último que acaba imponiéndose en la evolución vila-matiana en tanto que escritor en detrimento de un postmodernismo primero).

Empecemos indicando que, como ocurría antes con el ensayo de Barthes sobre Stendhal, en esta ocasión el artículo vila-matiano “Barthes contra Nabokov” rinde una nueva filiación inspiradora, en este caso, al ensayo “Rereading Barthes and Nabokov”, de la profesora y escritora británica Zadie Smith incluido en la obra de la autora *Changing my mind. Occasional essays* (2009)²⁵³. El ensayo de Smith está encabezado con dos citas de los protagonistas de su contenido: “The birth of the reader must be at the cost of the death of the Author” (Roland Barthes, “The Death of the Author”) y “Curiously enough, one cannot read a book: one can only reread it. A good reader, a major reader, an active and creative reader is a rereader” (Vladimir Nabokov, *Strong opinions*), siendo la primera de ellas la que tomará Vila-Matas para descorchar su artículo. Una frase que tuvo, dice Vila-Matas, una alta ascendencia en su momento histórico así como, también, un apreciable número de disidentes, entre los que se

²⁵³ Con traducción española de Isabel Ferrer bajo el título *Cambiar de idea* (2011), que es la edición que maneja Vila-Matas para la escritura de su artículo.

encontró un firme defensor de la figura del autor llamado Vladimir Nabokov. La base del artículo vila-matiano, como adelantan las citas de Smith, es la comparación y contraposición del lector productor o liquidador de la noción de autor en Barthes y el lector relector en Nabokov. O lo que es lo mismo, Vila-Matas quiere llamar la atención sobre la conciencia y actitud de “relectura” que Nabokov parecía querer exigir de sus lectores, a los cuales –lejos de proponerles un horizonte de desaparición autoral– obligaba a pensar irremisible, en ocasiones, impotentemente, en el autor. Zadie Smith opina así que “Where Nabokov saw the Author as the very principle of individualized Western freedom, Barthes saw precisely the same thing, but didn’t like it.” (Smith, 2009: 21), lo que precisamente da la pauta al desarrollo del artículo vila-matiano:

Nabokov parecía no aceptar para sus libros ningún lector que no fuera él mismo o alguien que conociera el arte de la relectura. Para Barthes, vinculado a la crítica posmarxista, un mal lector era un consumidor, mientras que el lector ideal era un productor. Allí donde Nabokov veía en la figura del “creador” el principio mismo de la libertad occidental individualizada, Barthes veía precisamente lo mismo, pero no le gustaba, ya que veía a los “autores” como eternos copistas (a lo Bouvard y Pécuchet), gente sublime y cómica a la vez, cuya profunda ridiculez designaba para él precisamente la verdad de la escritura contemporánea, una verdad tan simple como la de que los autores actuales se limitan a imitar “un gesto siempre anterior, nunca original” (Vila-Matas, “Barthes contra Nabokov”, *El País*, 01/11/2011).

Como vemos le interesa a Vila-Matas la falta de libertad o relajación que parece imponer Nabokov a su lector si no se gana antes el derecho a ser considerado como tal a partir de una lectura que sería, más que la lectura en sí, el proceso para alcanzarla. Como tal lo confirma Vila-Matas: “Cuenta Zadie Smith que cada vez que relee *Pnin* de Nabokov siente que el autor de la novela controla por completo todas sus reacciones de lectora. [...] Como si el autor le dijera: vivirás en mi casa a mi manera y tal como yo te diga y, en lugar de darte un cómodo paseo por ella, te enfrentarás a una red de pistas y enigmas interconectadas y, más que leer, tendrás que releer si quieres llegar a lo que te propongo: la seria satisfacción de participar íntimamente en «la emoción de la creación»” (Vila-Matas, “Barthes contra Nabokov”, *El País*, 01/11/2011). Tras este proceso de relectura que plantea Nabokov a su lector se crea la arquitectura personal del libro en la mente lectora tal y como describe Smith a continuación:

The novels we know best have an architecture. Not only a door going in and another leading out, but rooms, hallways, stairs, little gardens front and back, trapdoors, hidden passageways, etcetera. It’s a fortunate rereader who knows half a dozen times. When you enter a beloved novel many times, you can come to feel that you possess it, that nobody else has ever lived here. You try not to notice the party of impatient tourists trooping through the kitchen. [...] Even the architect’s claim on his creation seems

secondary to your wonderful way of living in it. [...] After all, you can storm the house of a novel like Barthes, rearranging the furniture as you choose, or you can enter on your knees, like the pilgrim Nabokov thought you were, and try to figure out the cunning design of the place – the house will stand either way (Smith, 2009: 18-19).

Ello no impide, pues, viene a decir Smith, que si la lectura no se hace como pretende Nabokov, la casa no vaya, de todos modos, a permanecer. En efecto, la casa-libro seguirá en pie. Lo que cambiará será nuestro conocimiento de la misma a partir de cómo hemos decidido entrar en ella, bien cambiando los muebles de lugar a nuestro gusto (a lo Barthes), bien entrando sobre nuestras rodillas (a lo Nabokov) intentando averiguar el diseño (el estilo) que se apodera de tal casa-libro. A partir de la metáfora utilizada por Smith acerca de los modos de entrar (los tipos de lectores) en una casa Vila-Matas se ve suscitado a plantearse: “A la vista de todo esto, ¿qué ha de hacer un lector? ¿Decantarse por Barthes o adentrarse a tientas en la casa de Nabokov? [...] si desea ser un lector activo, se sentirá muy libre con Barthes, mientras que con Nabokov tendrá un reto más alto porque, siguiendo lo que este sugería, tendrá que adentrarse en el arte de la relectura: «Un buen lector, un gran lector, un lector activo y creativo, es un relector»” (Vila-Matas, “Barthes contra Nabokov”, *El País*, 01/11/2011), sumándose Vila-Matas a la segunda cita que encabeza el ensayo de Smith y acercándose en este punto, en última instancia, más a Nabokov que a Barthes.

Finalizando su ensayo, Smith admite que “Maybe every author needs to keep faith with Nabokov, and every reader with Barthes. For how can you write, believing Barthes?” (Smith, *op. cit.*, 25), lo cual encontramos puntualmente trasladado al artículo vila-matiano, no sin añadir un importante colofón: “Y por cierto, a la vista de todo esto, ¿qué posición puede tomar un autor? Quizás los autores necesiten conservar la fe en Nabokov, y todos los lectores en Barthes. Porque ¿cómo puede uno escribir si cree en Barthes?” (Vila-Matas, “Barthes contra Nabokov”, *El País*, 01/11/2011). La coda final²⁵⁴ de la que hablamos concreta, tras todo lo dicho, una sucinta y extrema confesión

²⁵⁴ Veremos nuevamente, más adelante, cuando analicemos la influencia de la obra de Sterne en los artículos y ensayos de Vila-Matas, el planteamiento de la categoría del lector activo por parte del autor barcelonés a través de un artículo precisamente titulado “El lector activo” (*El País*, 27/09/2009), en el que también se cita, como no podía ser menos, a Barthes. La figura del lector, analizada o abordada desde diferentes perspectivas y entre otros por narradores como Cortázar –con el involuntario machismo del que el autor argentino se sirvió para diferenciar entre el “lector macho” o activo, interesado por la lectura compleja y laberíntica, y el “lector hembra” o pasivo, que buscaría en cambio lecturas libres de ambigüedades y cabos sueltos– con relatos como “Continuidad de los parques” (*Final del juego*, 1964), por Magris en *A ciegas* (2005), por Borges con cuentos ensayísticos como “Pierre Menard, autor del Quijote” (*Ficciones*, 1944), por Umberto Eco con *Obra abierta* (1962) o por Juan Gustavo Cobo Borda en *El olvidado arte de leer* (2008) supone, en efecto, una cala fundamental de la modernidad y como tal se deja notar en la obra de Vila-Matas.

(disgregada en el genérico “conozco a más de uno”) autobiográfica respecto a la trayectoria literaria de Vila-Matas: “Bueno, pensándolo bien, sí es posible hacerlo. Conozco a más de uno –soy tenaz relector– que primero creyó en la muerte del autor y fue copista flaubertiano pero con el tiempo acabó creando un mundo tan radical como propio, fundado paradójicamente sobre las raíces de sus fecundos días de humilde imitador.” (*ibidem*).

Tendríamos aquí el arco trazado por una evolución de escritura confesada a través del escritor desde sus artículos. Un escritor que empezó creyendo que todo arte se totaliza desde un discurso de lenguajes anteriores, creyendo desde Borges que “cuando los jugadores se hayan ido, / cuando el tiempo los haya consumido, / ciertamente no habrá cesado el rito”, para acabar extirpando del hábito copiador de Flaubert o de Bartleby, en efecto, el mundo propio que hoy le conocemos.

Es obvio el particular predicamento de un ensayista como Barthes en el conjunto y la evolución de la obra vila-matiana: un Barthes que acaba mostrándose como uno de los indudables encargados de pensarlo todo en la cultura de su tiempo a la vez que decide parcialmente, en medio de tal proceso, convertir su vida en ficción; un intelectual que se hace cercano desde la brillantez de sus intuiciones, capaz de mezcla cuanto le circunda sin apartarse de un uso elegante de la inteligencia ni de un extremo sentido de la agudeza crítica (y en ello recuerda a Benjamin); un intelectual, para terminar, en el que se ha mirado la escritura de Vila-Matas en su anhelo por huir de los estereotipos y hacerse acreedor de las palabras de Giorgy Sokolov cuando mantiene que “[...] hay que tener valentía y coraje para ser siempre uno mismo e imponerse sobre tanta tradición, tantas escuelas y tantos aspectos castradores. Es preciso huir de los estereotipos. Todo lo demás no es arte: es simplemente escuela [...] Son los grandes artistas los que crean sus propias escuelas, los que son capaces de independizarse de ellas y trascenderlas. El mundo interior es infinitamente más grande que un país, que una tradición, que un planeta”²⁵⁵.

²⁵⁵ María José Cano, “Sokolov, el pianista que llegó a ser estrella sin desearlo”, *El diario vasco*, 16/02/2012.

2.1.3.5. Duchamp. Criando el arte de vivir

Il n'y avait vraiment pas de programme ou de plan établi en moi. Je ne me demandais même pas s'il fallait que je vende ma peinture ou que je ne la vende pas. Il n'y avait pas de *substratum* théorique. Comprenez-vous ce que je veux dire ? (Duchamp, en Cabanne, 1967: 37)²⁵⁶.

P. Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp* (1967).

Un caso especial de “autor-modelo” dentro de las mayores referencias estéticas y vitales de Vila-Matas lo protagoniza la figura de Marcel Duchamp, artista que cierra probablemente, acompañado de Perec, Roussel, Beckett (por su escritura en francés), Gide, Céline, Valéry, Duras, Gracq (Louis Poirier) y Larbaud –y junto a los ya vistos Blanchot y Barthes– el cuadro sistemático de las mayores y omnipresentes influencias francesas en Vila-Matas. De Marcel Duchamp Vila-Matas recoge, en especial, cierta escuela de vida personal de la mano de una refinada crianza del arte de vivir. Arte de vivir que se plasma en Duchamp a través tanto de una *ardua moderación* en la contracción de responsabilidades sociales y familiares como de incursionar en el arte sin ideas preconcebidas ni complejas elaboraciones teóricas, llevado mayormente por las prestaciones de su inquietud, su intuición y su imaginación creativa. Un arte de vivir que Vila-Matas no solo traspasa a no pocos de sus personajes sino parcialmente a su propia vida personal.

Recordemos que Duchamp es el artista que comparece de un modo menos arbitrario en la concepción ideológica de *Historia abreviada de la literatura portátil*, una obra incontrovertiblemente conectada con *Conversaciones con MARCEL DUCHAMP* (1967), libro de Pierre Cabanne editado en España por primera vez en 1972

²⁵⁶ “No tenía establecido ningún plan ni ningún programa. Ni siquiera me preguntaba si debía o no vender mi pintura. No había ningún *substratum* teórico. ¿Comprende lo que quiero decir?” (Duchamp, en Cabanne, 1972: 16). Excepto esta cita, tomada de la edición de 1972 en el sello Anagrama, el resto de citas de esta obra en nuestro trabajo provendrán de la edición de 1984 en la misma editorial.

bajo el sello Anagrama y llamado a convertirse en una suerte de biblia²⁵⁷ estética y personal de Vila-Matas durante cuarenta años. El origen de la relación de Vila-Matas con esta obra ha quedado detallada por el propio autor en varias ocasiones, entre ellas la siguiente:

Puede que la memoria me engañe, pero *Conversaciones con Marcel Duchamp* fue el primer libro que compré por la contraportada. Como lo importante no es que el recuerdo sea verdadero o inventado, sino la verdad que dicta la memoria, doy por sentado que ese fue el primero que compré por el moderno sistema de mirar en la página de atrás, es decir, de mirar más allá, en realidad fuera ya del libro. Año de 1972, editorial Anagrama. El autor era Pierre Cabanne. En la contraportada podía leerse: «Marcel Duchamp ha sido, según André Breton, uno de los hombres más inteligentes (y para muchos el más molesto) de este siglo. También uno de los más enigmáticos. De ahí el interés extraordinario de este libro en el que Duchamp expone sus ideas acerca de su obra, de su forma de vivir, de su progresiva renuncia a la actividad artística...». En aquellos días, aparte de que al igual que ahora me interesaran las personas inteligentes, molestas y enigmáticas, buscaba orientarme en el mundo, y en aquella contraportada parecía insinuarse que Duchamp tenía ideas sobre la forma en que había que vivir. Compré el libro no solo para averiguar qué clase de fórmula era aquella, sino también seducido por la extraña idea que se anunciaba allí: renunciar progresivamente a toda actividad artística. ¿Cómo era posible? Apenas acababa de dar mis primeros pasos ilusionados en la esfera general del arte, y no parecía lógico –hoy sé que había una lógica mortal en aquel impulso– que ya pensara en dejarlo todo. [...] ¿Qué hizo de Duchamp el artista más importante del siglo pasado si, como se sabe, nunca valoró el arte como panacea de nada? Pues probablemente su ironía y su escepticismo, y su distancia con todo aquello que podríamos denominar la religión del arte, esa idea

²⁵⁷ Así lo afirma Vila-Matas al menos hasta en cuatro artículos. Primero, en una referencia a esta obra en la que sin hablar explícitamente de “biblia personal”, así lo deja entrever: “Durante unos años, bajo el efecto de este libro de entrevistas, este artista decisivo en la historia del siglo guiará mis pasos y será mi maestro en lo que se refiere, sobre todo, al arte de vivir” (Vila-Matas, “Avionetas del sur en la sombra”, *El traje de los domingos*, 1995: 283). En segundo lugar: “Compré el libro, y quedé para siempre bajo el influjo de ciertas ideas vitales allí encontradas. Por decirlo más claramente, *Conversaciones con Marcel Duchamp* terminó por convertirse en mi biblia” (Vila-Matas, “Euforia de Duchamp”, *El País*, 18/05/2008). La tercera ocasión la encontramos a través de las siguientes palabras: “Vi muy pronto que había comprado mi biblia personal, pero tardé más en enterarme de que ya no me separaría nunca de aquel libro” (Vila-Matas, “Una vida absolutamente maravillosa”, *El País*, 18/04/2009). Por último, en un artículo ya más allá del marco estrictamente temporal de nuestro trabajo: “En *Conversaciones con Marcel Duchamp*, de Pierre Cabanne, mi biblia personal desde hace cuarenta años, he vuelto a encontrar estos días ese momento en que el entrevistado ironiza con gracia en torno al mito –falso, se sabría a su muerte– de su renuncia en sus últimos veinte años a cualquier forma de expresión artística. La nueva traducción en *This Side Up* de estas conversaciones lleva añadidos cinco apéndices (de Motherwell, de Dalí y tres del propio Cabanne), y en uno de ellos quizás nos sorprenda enterarnos de que, a finales de los sesenta, ese maravilloso libro tuvo críticas feroces. En una de ellas se acusó al entrevistador de haber tratado a Duchamp como si fuera un campeón ciclista. Y en otra se consideró que las preguntas de Cabanne eran estúpidas, y de ahí que Duchamp hubiera contestado con trivialidades y engañado al entrevistador diciéndole que llevaba «una vida de mozo de café». Lo que pudo ocurrir con tanto desvarío intelectual (de intelectual francés en su mayoría) es que muchos no podían soportar que Duchamp hubiera querido, al final de su vida, dar de sus ‘cosas’ (así llamaba a sus obras) explicaciones relajadas, sencillas, concisas, sin segundas intenciones complejas, o intenciones secretas. Muchos intelectuales adoradores de este artista no quisieron aceptar ese lado trivial de su mito, porque eso equivalía a poner en entredicho las interpretaciones que este o el otro habían elaborado en torno a su obra. Es decir, todo el mundo quería apropiárselo. Sin embargo, Duchamp, nunca ha pertenecido a nadie, y por suerte nadie ha poseído nunca su clave, ni nadie desvelará nunca su misterio. Tanto más cuanto no hay misterio ni hay clave.” (Vila-Matas, “Un Duchamp relajado”, *El País*, 19/03/2013).

estúpida de que en la cultura podríamos hallar la salvación. «Me temo que en arte soy agnóstico», dijo Duchamp a Cabanne. Lo subrayé en la primera lectura del libro, y añadí: «Como religión, el arte ni siquiera está a la altura de Dios» (Vila-Matas, “Euforia de Duchamp”, *El País*, 18/05/2008).

Tan solo un año después, Vila-Matas vuelve a escribir:

Me fascinó la cubierta que reproducía *Obligation pour la roulette de Monte Carlo*, un *ready-made* de Duchamp que consistía en un rostro enjabonado en medio de un bono de casino para la ruleta monegasca. Entré en la librería que exponía en su escaparate *Conversaciones con Marcel Duchamp*, de Pierre Cabanne. Y la contraportada de Anagrama aún me resultó más atractiva que la cubierta, porque empezaba diciendo: «Marcel Duchamp ha sido, según André Breton, uno de los hombres más inteligentes (y para muchos el más molesto) de este siglo. También uno de los más enigmáticos». Corría el año de 1972 y tenía una cierta idea de lo que podía ser un hombre inteligente, pero ninguna sobre cómo se podía llegar a ser el hombre más molesto de todo un siglo, y eso me interesaba bárbaramente. [...] había comprado mi biblia personal [...] Siempre lo he tenido en la estantería que está a la izquierda del escritorio del que no me he movido en los últimos cuarenta años (Vila-Matas, “Una vida absolutamente maravillosa”, *El País*, 18/04/2009).

Conversaciones con Marcel Duchamp es un libro de entrevistas realizadas por su autor a Duchamp en 1966 dos años antes de la muerte del artista francés en su taller de Neuilly-sur-Seine, al noroeste de París, donde habitaba con su esposa durante los seis meses que pasaba anualmente en Francia. Salvo en unas pocas entrevistas²⁵⁸ anteriores, Marcel Duchamp, fiel a su deseo de no tener una vida pública, no se había apenas prodigado en este tipo de publicaciones. En la subyugante introducción de este libro Pierre Cabanne describe del siguiente modo a su entrevistado:

Marcel Duchamp habla con una voz reposada, tranquila, sin gritos; su memoria es prodigiosa, las palabras que utiliza no se deben a un automatismo o a un hábito, como sucede cuando se responde por enésima vez a la misma pregunta, sino que se deben a una elección; no debe olvidarse que ha escrito *Conditions d'un langage: Recherche des Mots premiers*. Una sola pregunta provocó en él una viva reacción: la penúltima, en la que le dije si creía en Dios. Como se verá utiliza frecuentemente la palabra «cosa» para nombrar sus propias creaciones y «hacer» para evocar sus actos creadores. Las expresiones «juego» y «es divertido», «Quise divertirme», aparecen a menudo; son los hitos irónicos de la demostración de su no-actividad. Marcel Duchamp lleva siempre una camisa de color rosa con finas rayas verdes, fuma continuamente puros habanos (unos diez al día), sale poco, no ve a muchos amigos y no asiste ni a exposiciones ni museos. Los numerosos jóvenes que reconocen su influencia van poco a verle y él no se interesa mucho en su extraordinaria posteridad. «Soy un prototipo, dice. Cada generación tiene uno». A todo lo que ocurre a su alrededor le opone la inquebrantable serenidad de su despreocupación. Afirma: «No hay solución porque no hay problema». Iconoclasta, lo es primordialmente de sí mismo, jugador, va hasta el límite del azar.

²⁵⁸ Como las concedidas a J. J. Sweeney en 1946 y 1956 –“Museum of Modern Art Bulletin”, XIII nº. 4-5 y “Eleven Europeans in America”– o a Richard Hamilton en 1961 para la BBC.

Cuando *Le Gran Verre*, que le había costado ocho años de trabajo, se rompió, no lo reparó en el sentido físico de la expresión; al contrario, admitió con una visible satisfacción esos signos del destino, que no poseía antes del accidente, y los incorporó a su obra. Marcel Duchamp es uno de los hombres más célebres de América; desde 1913, cuando aparecieron por primera vez sus obras en el Armory Show, se admite que es el primer y más inventivo revelador de este tiempo, que está repleto de una especie humana a la que él se declara extraño: los artistas. Duchamp, investigador, es el Frenhofer del siglo XX, pero no se le han quemado sus obras, como le ocurrió al personaje de Balzac: las ha abandonado para que sigan viviendo por sí mismas su propia existencia mientras él seguía, impenetrable, su carrera de padre desnaturalizado con, tal como escribía hace ya cincuenta años Apollinaire, «una fuerza que resulta difícil imaginarse». Aureolado a uno y otro lado del Atlántico por la totalmente nueva y deslumbrante gloria que le han dado sus hijos, nietos, sobrinos y primos, de Rauschenberg a Jim Dine, de Oldenburg a Rosenquist, Duchamp es considerado en Francia más bien como un mito. Yo le observaba atentamente en la inauguración del *Cheval majeur* de Duchamp Villon, en casa de Louis Carré; su escasa estatura, su dulce palabra, su aspecto ligeramente ficticio, su forma de «deslizarse» entre los asistentes con una humildad molesta, confieren a su persona una especie de difuminación. Tiene más el aspecto de existir en otra parte que de estar allí donde se encuentra. A su modo desconfía del «mirador» (Cabanne, 1984: 12-13).

Duchamp fue un mito en vida, efectivamente, y tener más el aspecto de existir en otra parte que de estar allí donde uno se encuentra recuerda, por lo demás, a la silueta de no pocos personajes vila-matianos asomados a artículos y novelas *transpiradores* de ficción desde coordenadas más o menos históricas. Las ideas, posiciones o actitudes que podemos rescatar en la obra de Vila-Matas aferentes al universo duchampiano²⁵⁹ se mantienen prácticamente inalterables durante toda la trayectoria literaria del escritor catalán. Veámoslo cuando, por ejemplo, Duchamp declara:

[...] en el fondo nunca he trabajado para vivir. Considero que trabajar para vivir es algo ligeramente estúpido desde el punto de vista económico. Espero que llegue un día que se pueda vivir sin tener la obligación de trabajar. Gracias a mi suerte he podido pasar a través de las gotas. En un cierto momento comprendí que no debía cargarse a la vida con demasiado peso, con demasiadas cosas por hacer, con aquello a lo que se llama una mujer, niños, una casa en el campo, un coche, etc. Y lo comprendí, felizmente, muy pronto. Eso me ha permitido vivir mucho tiempo como soltero mucho más fácilmente que si hubiera tenido que enfrentarme con todas las dificultades normales de la vida. En el fondo es lo principal. Por tanto me considero muy feliz. Nunca he tenido grandes desgracias, ni tristezas, ni neurastenias. Tampoco he conocido el esfuerzo de producir, puesto que la pintura no ha sido para mí más que un vertedero, o una necesidad imperiosa de expresarme. Nunca he tenido esa especie de necesidad de dibujar por la

²⁵⁹ Las cuales pasan fundamentalmente por algunas de las características ya mencionadas, a saber: un rechazo instintivo, en general, a las cargas personales y las convenciones sociales —con el que se relacionarían tanto cierta concepción y estado libertarios de la vida adeptos a la soltería y a la resistencia acerca de la descendencia genética como a una ética de la ligereza material y espiritual— y un desentendimiento de todo aparato teórico que encorsete o formalice (recordemos el gusto por *perder teorías* de Vila-Matas) la creación artística. A ello se sumarían otros elementos quizá colaterales pero no por ello menos representativos, tales como una actitud de animadversión hacia el favor social interesado, una persuadida apuesta poética por la improvisación y la excentricidad y una alegría natural en el obrar.

mañana, por la tarde, todo el tiempo, de hacer croquis, etc. No puedo decirle más. No tengo remordimientos. [...] Era un poco la vida bohemia de Montmartre; se vivía, se pintaba, se era pintor, todo eso, en el fondo, no quiere decir nada. Y también existe actualmente, es lógico. Se pinta porque se quiere ser libre. No se desea ir a la oficina cada mañana. [...] Nadie sabe cómo vivía. Esa pregunta, verdaderamente, no provoca ninguna respuesta exacta. Podría decirle que vendí los Brancusi, y probablemente sería cierto. En 1939 aún conservaba bastantes en mi granero. Iba al encuentro de mi Roché; le proponía uno y él me daba una cantidad bastante respetable. Y, además, la vida no estaba muy cara, ¿sabe? No tenía verdaderamente una casa que fuera mía. En París vivía en la rue Larrey. En Nueva York la cosa me costaba 40 \$ al mes. Era el mínimo. La vida es más bien una cuestión de gusto que de ganancia. Se trata de saber perfectamente con qué se puede vivir” (Duchamp, *ibid.*, 15-16, 32 y 133).

La tortura del trabajo de la que huía Duchamp²⁶⁰, que sentía igualmente Kafka, el cual identificaba el hecho de ir a trabajar a la oficina con la idea del infierno²⁶¹, está presente de forma implícita tanto en la pasividad *bartlebyana* como en el espíritu aventurero que puebla *HALP*, obra en la que Duchamp, como Benjamin, Roussel, Sterne o el artista sin apenas obras Cravan²⁶², puede alcanzar una vida de leyenda escapando en la medida de lo posible de la tortura del trabajo. Hay que decir aquí que la moral y la ética del trabajo en el pensamiento vila-matiano se distingue por dos

²⁶⁰ La voz “trabajo” es un deverbial aparecido en el siglo XII del verbo “trabajar”, procedente del latín popular “tripalliare” –véase las entradas “travailler” y “travail” en la ampliada edición en tres volúmenes del *Dictionnaire historique de la langue française* (2006) de Alain Rey–. En la Antigua Roma la voz latina “tripalium” hacía referencia a una herramienta a modo de cepo con tres puntas inicialmente utilizada para sujetar caballos o bueyes con la finalidad de poder herrarlos y, más tarde, a un instrumento de tortura destinado a esclavos y reos.

²⁶¹ Para el escritor praguense, en contra de la convención general, y como le decía a Felice Bauer en sus cartas, el infierno estaba en las alturas, allí mismo donde se encontraba la vida de todos los días, la de la oficina, por ejemplo: la misma que le impedía concentrarse en la idea que le procuraba una felicidad mayor, la de la literatura que habitaba y gravitaba en las profundidades (*cfr.*, Hopenhayn, 2000: 140). También Italo Calvino, en el diálogo entre Marco Polo y Kublai Kan que cierra *Las ciudades invisibles* (1972), dio cuenta de la idea del infierno inserta en la vida de todos los días: “El infierno de los vivos no es algo que será; hay uno, es aquel que existe ya aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Dos maneras hay de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos; aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de no verlo más. La segunda es peligrosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio.” (Calvino, 1988: 175).

²⁶² Vila-Matas glosó, por cierto, la amistad entre Duchamp y Cravan como sigue: “Arthur Cravan nació el mismo año que Marcel Duchamp. Pero Cravan fue el primero en aparecer por aquí. Sobrino de Oscar Wilde, vino al mundo en mayo, dos meses antes que Duchamp, nacido en julio de 1887. Aunque en años diferentes, ambos iban a protagonizar, en plena juventud, dos misteriosas desapariciones. Comparten ese punto en común, pero las desapariciones fueron de distinto signo, pues mientras Duchamp se escondió en Múnich para meditar sobre su posición ante el arte y averiguar cómo podía fabricar una felicidad constante y portentosa, Cravan, en cambio, orientó su fuga en dirección contraria, en dirección a la muerte y la desaparición drástica. Cravan era de Lausana, y Duchamp había nacido en el pueblito de Blainville. Coincidieron por primera vez en 1909, en el París previo a la I Guerra Mundial, y entablaron una tensa y risueña amistad. Borracheras, pugilato y arte. [...] años después, estallaba la I Guerra Mundial y Duchamp y Cravan volvían a coincidir en otra ciudad, esta vez en Nueva York, donde uno presentó su famoso urinario en la exposición de los Independientes, y al otro le encargaron disertar en una conferencia sobre aquella pieza de lavabo que interrogaba a los espectadores, les preguntaba si se podían hacer obras que no fueran ‘obras de arte’. El exagerado Cravan, poeta de metro noventa de altura que decía ser pintor, ladrón elegante, duro púgil fajador y cuidador de canguros, acudió borracho a su conferencia.” (Vila-Matas, “Borracheros, pugilato y arte”, *El País*, 20/03/2012).

concepciones opuestas: a) La duchampiana²⁶³ o dadaísta, destructora de la convención y la pleitesía, con un punto irresponsable y quimérico, a la vez que amparada por una convicción de buscar en el modo en que se vive la mejor obra de uno mismo²⁶⁴, lo que en Vila-Matas se traduce por una huida del trabajo seriado y una incorporación de la materia inventiva del trabajo a su cotidianidad vital; y b) Una moral protestante del trabajo, basada en la férrea voluntad en el caso del escritor por sentarse a trabajar y desarrollar aquellos mundos en los que uno cree, en los que buscar encontrarse a salvo a través de una disciplina inflexible²⁶⁵. El propio Vila-Matas ha definido su naturaleza íntimamente contradictoria al respecto como sigue:

[...] este libro de conversaciones que después de releerlo creo que influyó en mi obra y no tanto en mi vida, aunque me ha permitido tener la conciencia, si cabe más clara, de que he podido conocer el choque de al menos dos tensiones siempre: la necesidad de estar y no estar al mismo tiempo. Ser el activo y pesado Picasso y producir todo el rato, pero también ser el indolente y gran amante del juego que fue Duchamp, y prodigarme lo menos posible y en realidad no hacer nada y practicar el arte de saber respirar y de caminar por la Quinta Avenida. Hablar mucho, como mi padre, y a la vez conocer las sabias pautas del silencio, como mi madre. Dos posibilidades de las que ya habló Kafka:

²⁶³ Sobre el trabajo y Duchamp dice Vila-Matas: “En realidad, frente a los groseros esfuerzos de Dalí por ser visto, frente al trabajo metódico y obsesivo de Picasso, frente a los antojos teóricos de Metzinger, Duchamp siempre fue un artista que no se caracterizó precisamente por su voluntad de llamar la atención, ni por su entrega desmedida al trabajo, ni por sus fatigas teóricas. Por el contrario, nunca consideró el arte como solución de nada, y para colmo dejó de pintar y se dedicó a buscar la suerte de poder pasar a través de las gotas. Y esa suerte la encontró. Pasó a través de las gotas como el consumado nadador que era, y encima fue envidiablemente feliz.” (Vila-Matas, “Una vida absolutamente maravillosa”, *El País*, 18/04/2009). Antes de la escritura de este artículo y en entrevista con Rodrigo Fresán, decía igualmente Vila-Matas: “Yo creo que en mi personalidad conviven tres temperamentos artísticos. Uno es el de Picasso, la personalidad del trabajador infatigable, del hombre-máquina de escribir que he sido durante estos últimos diez años. Pero tengo también el lado Dalí: esa compulsión delirante y exhibicionista de llamar la atención sobre mí, sobre mi personaje; una actitud que con el tiempo he justificado como necesidad de llamar la atención sobre mí para ver si de una puta vez me leían. Y está la tercera faceta, que es la más secreta, y que es la que en el fondo adoro: la vertiente Duchamp, que es la de la indiferencia hacia el arte. Y sí, tienes razón: es curioso que elija tres pintores y no a tres escritores a la hora de explicarme. A ver: a la hora de cambiarlos por escritores... No sé, Duchamp podría ser Salinger. Picasso... ¿Stephen King? Y candidatos a Dalí nos sobran en España. Ahora en serio: no creo que este equilibrio triangular vaya a mantenerse para siempre en mi vida. Evidentemente acabará triunfando Duchamp por encima de todos y de todo.” (Vila-Matas en Fresán, “La casa de la escritura: Conversación con Enrique Vila-Matas”, *Letras Libres*, 29/02/2004).

²⁶⁴ Así se lo dice Pierre Cabanne, sin que lo contradiga Duchamp: “M. D. – [...] Me hubiera gustado trabajar, pero había en mí un fondo enorme de pereza. Me gusta más vivir y respirar que trabajar. No considero que el trabajo que he realizado pueda tener en el futuro ninguna importancia desde el punto de vista social. Así pues, si usted quiere, mi arte consistiría en vivir; cada segundo, cada respiración es una obra que no está inscrita en ninguna parte, que no es ni visual ni cerebral, y sin embargo, existe. Es una especie de constante euforia. / P. C. – Es lo que decía Roché. Su mejor obra ha sido la utilización de su tiempo. / M. D. – Exactamente. Bueno, creo que es exacto” (Duchamp, en Cabanne, *op. cit.*, 114).

²⁶⁵ En su artículo “Dios ve todo, pero no se lo dice a nadie” (*Las Últimas Noticias*, 19/06/2003) mantiene Vila-Matas, por ejemplo, no solo que habría que huir del trabajo que carece de sentido sino de quienes afirman que es una lata trabajar, añadiendo tras ello que detesta la pereza latina de los holgazanes que exaltan la zafiedad y la chapuza y que, a fin de cuentas, solo el trabajo bien hecho y la dignidad profesional nos alejarían de la atrofia y de la muerte.

hacerse infinitamente pequeño o serlo. Y en realidad suscribir aquello que decía el propio Duchamp: «Siempre me he forzado a la contradicción, para evitar conformarme con mi propio gusto». Que viene a ser parecido a lo de Walt Whitman: «¿Me contradigo? Muy bien, me contradigo». En esa frase el poeta norteamericano habría encontrado una manera como otra de tomar posiciones ante la vida y una forma de tener, como mínimo, dos versiones de un mismo tema: él mismo. Por eso a veces juego con el gato de Schrödinger, que encarna la paradoja cuántica de estar vivo y muerto a la vez. En otras palabras, juego a no ser Duchamp y serlo. Después de todo, Shakespeare me importa un rábano, no soy su nieto. Y que tengan ahora ustedes muy buenas noches y una vida absolutamente maravillosa. Yo no la he tenido. Pero la tengo. (Vila-Matas, “Una vida absolutamente maravillosa”, *El País*, 18/04/2009).

Como vemos Duchamp comienza a convertirse en “la religión Duchamp” para Vila-Matas desde la lectura del libro de Cabanne. Nos interesa recalcar cómo esta obra sobre Duchamp y con las opiniones de Duchamp fue capaz por sí sola de hilar parte de la futura urdimbre del escritor Vila-Matas. La distancia que Duchamp toma respecto a la “religión del arte”, su ironía escéptica, su ausencia de metodología, su forma de vivir como si la vida consistiera en olvidarse del arte, todo ello, será fundamental en Vila-Matas a través de *Bartleby y compañía*, en la que resulta determinante el alejamiento *duchampiano* del arte experimentado por autores como Josep Vicenç Foix i Mas, Pynchon o Salinger, entre otros. En efecto, la actitud de Duchamp por desentenderse del arte, por *desintelectualizarlo* y por neutralizar su grandilocuencia a la vez que desproveerlo de la tradición, de las relaciones con el entorno y de la disquisición crítica que se le adjudica como baluarte de conocimiento sublimado son hechos consumados en buena parte de *Bartleby y compañía*.

Además de un tema común como el de cambio de identidad –que en Duchamp tiene lugar con Rrose Selavy en 1920 pero que Vila-Matas toma también de otros autores– o el de cierta adicción al cambio –que en Duchamp proviene de Picabia y en Vila-Matas de Perec, Roussel y del propio Duchamp en la implantación de un desafío por no repetirse a través de sus novelas–, todo cuanto gira en Vila-Matas, como decíamos antes, a la soltería o a la renuencia al matrimonio y a los hijos (características nucleares del *shandysmo*), debe mucho, además de a Kafka, a Duchamp:

- P. C.: A los veinticinco años ya le llamaban «el soltero». Usted tenía una actitud antifeminista bien establecida.
- M. D.: No, antimatrimonio pero no antifeminista. Al contrario, ¡yo era normal hasta el más alto grado! De hecho tenía ideas antisociales.
- P. C.: ¿Anticonyugales?
- M. D.: Sí, anti todo eso. En ello intervenía una cuestión de presupuesto, y un razonamiento totalmente lógico: era preciso escoger entre pintar u otra cosa. Ser el hombre del arte o casarse, tener hijos, una casa en el campo...
- P. C.: ¿De qué vivía? ¿De sus cuadros?

- M. D.: Mi padre me ayudaba, simplemente. Toda su vida nos ayudó [...].
- P. C.: Pero antes de regresar tuvo conocimiento del matrimonio de su hermana Suzanne con Jean Crotti y les envió lo que usted llama el *Ready-made malhereux*.
- M. D.: Sí, se trataba de un compendio de geometría que tenían que atar al balcón de su apartamento de la rue La Condamine; el viento debía compulsar el libro, elegir personalmente los problemas, hojear las páginas y romperlas. Suzanne hizo con él un cuadrito: *Ready-made malhereux de Marcel*. Es todo lo que queda de él, puesto que el viento lo rompió. Me divirtió introducir la idea de feliz y desgraciado en los *ready-made*, y además la lluvia, el viento, las páginas que vuelan, era divertido como idea...
- P. C.: En cualquier caso es algo muy simbólico para un matrimonio...
- M. D.: Ni siquiera pensé en ello. [...].
- P. C.: Usted vino a pasar ocho años en París, desde 1927 hasta 1935. En 1927 ocurrió un hecho inesperado en su vida, su boda. Que duró seis meses.
- M. D.: Sí, con una Sarrazin-Levassor; una chica muy amable. Esa boda fue medio concertada por Francis Picabia, que conocía a la familia. Nos casamos tal como se casa la gente generalmente, pero la cosa no funcionó, debido a que comprendí que el matrimonio era algo totalmente fastidioso. Yo era mucho más soltero de lo que creía. Entonces, muy amablemente, mi esposa aceptó divorciarse al cabo de seis meses. No teníamos hijos, no pedía pensión alimenticia, y la cosa fue de lo más fácil. Después ella volvió a casarse, y tiene hijos.
- P. C.: Michel Carrouges ha notado en usted, particularmente en *Le Grand Verre*, una «negación de la mujer».
- M. D.: Se trata primordialmente de una negación de la mujer en el sentido social de la expresión, o sea, de la mujer-esposa, la madre, los hijos, etc. Yo he evitado todo eso cuidadosamente, hasta la edad de 67 años. Tomé una mujer que, debido a su edad, no podía tener hijos. Yo no deseaba tenerlos, simplemente para disminuir los gastos. Eso es lo que debe querer decir Carrouges. Se puede tener todas las mujeres que se quieran, pero no por ello se está obligado a casarse con ellas.
- P. C.: Usted preservaba, principalmente, contra la familia.
- M. D.: Eso es. La familia que te obliga a abandonar tus ideas rebeldes para cambiarlas por cosas aceptadas por ella, la sociedad y toda esa gaita... (*ibid.*, 47-48, 95-96, 120-121).²⁶⁶

Tras este conjunto de opiniones de Duchamp, mostradas a través de distintos extractos del libro de conversaciones con Cabanne, solo tenemos que retornar a uno de los artículos vila-matianos que ya hemos citado para confirmar la fuente libresca de la que procede esta porción ideológica de su escritura. La huella de Duchamp aparece en este sentido también, o especialmente, en *HALP*. Dice así su narrador sin citar explícitamente a Duchamp: “En aquel instante, no sé por qué, dejé de escuchar a Varèse y me puse a pensar que no debía cargarse a la vida con demasiado peso, con demasiadas cosas por hacer, con aquello a lo que se llama una mujer, niños, una casa en el campo,

²⁶⁶ Recordemos, además, que Duchamp interviene en el *shandysmo* vila-matiano por vía tanto del juego como de cierta pleitesía al *dolce far niente*. En una entrevista de Ana Basualdo tras la publicación de *HALP*, decía Vila-Matas sobre los *shandys*: “Son personajes que en general me caen simpáticos, y que me han interesado tanto por sus obras como por sus vidas. Son personajes literarios cercanos a mí. El paradigma sería Duchamp. ‘Prefiero respirar a trabajar’, decía Duchamp. Aunque yo, en los últimos cinco años, más que respirar, he trabajado mucho. Este libro ha sido un pretexto para inventar una historia y mentir descaradamente desde el principio. Parece un juego frívolo, pero lo que refleja es mi visión del mundo y de la literatura.” (Basualdo, “Vila-Matas: la literatura es una máquina de Duchamp”, *La Vanguardia*, 19/11/1985: 49).

un coche, etcétera. Y lo comprendí felizmente muy pronto. Eso me ha permitido vivir mucho tiempo como soltero mucho más fácilmente que si hubiera tenido que enfrentarme con todas las dificultades normales de la vida. En el fondo, es lo principal” (Vila-Matas, *HALP*, 2000: 12). A lo que añade Vila-Matas, a propósito de su relectura de *Conversaciones con MARCEL DUCHAMP* en un viaje de ida y vuelta en tren a Madrid:

Dediqué más tiempo a Duchamp en el viaje de vuelta. En las escasas tres horas que duró el regreso [...] tuve tiempo de reencontrarme con algunas de las frases que en su momento más me habían marcado, acaso porque contenían todo un programa de vida: «Me gusta más vivir y respirar que trabajar. Así pues, si usted quiere, mi arte consistiría en vivir; cada segundo, cada respiración es una obra que no está inscrita en ninguna parte, que no es ni visual ni cerebral, y sin embargo, existe. Es una especie de constante euforia». Espiando precisamente esa constante euforia, me dediqué en la vuelta a repasar las páginas que subrayé en su momento y pude confirmar que habían dejado estricta huella en mi vida. «Gracias a mi suerte he podido pasar a través de las gotas», decía Duchamp, y hablaba, por ejemplo, de que pronto comprendió que no debía cargarse a la vida con demasiado peso, con demasiadas cosas por hacer, con una casita en el campo y unos niños y todas esas cosas. ¿Le imité en su funcionamiento de *machine célibataire*? Es más que posible. El libro terminaba con una declaración de envidiable euforia: «He sufrido las molestias que asaltan a todas las personas que tienen 79 años: ¡atención! Soy muy feliz» (Vila-Matas, “Euforia de Duchamp”, *El País*, 18/05/2008).

Por otra parte, en dicho viaje en tren, Vila-Matas ha tenido como compañero de asiento en el trayecto de ida a Madrid a un violinista cuya presencia le ha puesto de buen humor y con cuya reiterada referencia se cerrará el artículo. Y hemos visto más arriba cómo Vila-Matas había añadido presuntamente en su ejemplar del libro de Cabanne, en su primera lectura, la frase «como religión, el arte ni siquiera está a la altura de Dios», inspirado por la frase, a su vez, de Duchamp al declararse agnóstico en materia artística.

El cierre del artículo sigue los derroteros de esa anotación, que no sabemos si existe o no realmente pero que permite a Vila-Matas decir: “No olvidaré cuando, al descender en la estación de Sants, me entró una gran euforia al pensar en una nota escrita por mí en uno de los márgenes del libro de Duchamp, una nota durante años olvidada y por fin felizmente recobrada: «Mi vida siempre irá por delante del arte». Descubrí que había cometido un error olvidando durante 20 años aquel precepto y que haría bien en volver a la vieja contraseña de antaño. Mi euforia se redobló al recuperar la ironía duchampiana perdida en el largo camino. Tanto la recuperé que de inmediato vi en un escaparate de la estación una lata de azar en conserva. A través del espejo,

detrás de mí y como si fuera la contraportada de un libro, el violinista del viaje de ida también contemplaba a la casualidad enlatada.” (*ibidem*).

El artículo se liquida con la referencia a la contraportada a la que ya se había referido Vila-Matas al comienzo de su texto, hablando de la contraportada del libro de Cabanne, a lo cual se añade un respingo de sonoridad melancólica con “la lata de azar en conserva” y el violinista del viaje de ida. Asistimos así a la descreencia en el arte sita en Duchamp y abriéndose camino en la vida artística de Vila-Matas que opera dentro de sus artículos. Relacionado con ello se da otra identificación entre Vila-Matas y Duchamp por vía de la actitud permanentemente vanguardista del segundo. Duchamp fue el primero en rechazar en el ámbito artístico la noción misma de cuadro, el primero en salirse del espacio de las dos dimensiones para entrar en lo que se llamó el museo imaginario: “Creo que es una excelente solución para una época como la nuestra en la que no puede seguirse haciendo pintura al óleo que, después de 400 ó 500 años de existencia, no tiene ninguna razón para tener la eternidad como ámbito. Por consiguiente, si pueden encontrarse otras fórmulas para expresarse, deben aprovecharse. Es lo que ocurre, por otra parte, en todas las artes. En música, los nuevos instrumentos electrónicos son el signo de un cambio en la actitud del público con respecto al arte. El cuadro ya no es el motivo decorativo para el comedor, ni para el salón. Para decorar se piensa en otra cosa. El arte adquiere cada vez más la forma de un signo, si quiere; ya no rebajado al nivel de la decoración; ese sentimiento es el que ha dirigido mi vida.” (Duchamp, en Cabanne, *op. cit.*, 150). Reconocemos en estas declaraciones de Duchamp la misma actitud de Vila-Matas expuesta en su escritura contra el arte realista de la novela contemporánea. Del mismo modo y como dijimos le mueve a Vila-Matas, como también le ocurre con Perec, la pretensión de Duchamp por no repetirse²⁶⁷.

Otro artículo que nos interesa comentar es el escrito por Vila-Matas en 1999 a propósito de la publicación en España de la biografía de Calvin Tomkins consagrada a Duchamp –publicada originariamente en Nueva York en 1996–; un artículo titulado “Duchamp en Cataluña” (*El País*, 08/07/1999), a través del cual ofrece Vila-Matas un repaso de las relaciones del artista francés con Cataluña, en especial, con Cadaqués y el

²⁶⁷ A la pregunta del escultor constructivista Naum Gabo de por qué no pintaba más, respondió Duchamp, según Vila-Matas: “«Mais que voulez-vous?», respondió Duchamp abriendo los brazos, «je n’ai plus d’idées» [...] Qué tranquilidad puede llegar a dar una respuesta así y qué sereno debe de quedarse quien la da. Si no hay ideas, tampoco es cuestión de repetirse.” (Vila-Matas, “Una vida absolutamente maravillosa”, *El País*, 18/04/2009).

Café Melitón donde Duchamp jugó al ajedrez “a la sombra”²⁶⁸ durante los últimos once veranos de su vida. Simultáneamente se reincide por parte de Vila-Matas en el aspecto que acabamos de apuntar más arriba sobre el alejamiento del arte o, dicho de otro modo, la posibilidad de producir un arte que no sea una obra de arte:

Se preguntaba Duchamp si es posible producir obras que no sean obras de arte. Hay quien le considera un embaucador sin más, otros como un sensacional y artístico estafador, y quienes le ven como uno de los pocos genios del arte del siglo XX. Sea cual fuere la opinión que sobre su vida y obra se tenga, yo siempre contemplaré como una gran suerte que no se pueda prescindir de Duchamp a la hora de hablar del desarrollo (o de la destrucción) del arte de este siglo. Creo que se puede decir que Duchamp decidió hacer una apuesta consigo mismo sobre la cultura artística a la que pertenecía, apostó a que podía ganar la partida sin hacer nada, con solo quedarse sentado. Y su táctica mínima, pero cuidadosamente planeada, le salió bien (Vila-Matas, “Duchamp en Cataluña”, *El País*, 08/07/1999).

Como añadido motivo recurrente de Vila-Matas en contacto con Duchamp cabe recordar el testimonio del primero en repetidas ocasiones viendo al segundo jugando, como decíamos, al ajedrez en el café Melitón de Cadaqués durante los veranos. Sea o no ello históricamente cierto, es una anécdota muy propia de Vila-Matas, de las que le sirven para hilar sus tramas monopolizadoras de la ambigüedad histórica y de la injerencia de la invención en artículos y ensayos. En la entrada de diciembre de 2005 de su *Dietario voluble*, la anécdota de Duchamp en el Melitón conduce a Vila-Matas,

²⁶⁸ Así lo afirma Duchamp a Cabanne: “P. C. – Su vida en Cadaqués, ¿es diferente de la que lleva en París o en Nueva York? // M. D. – Permanezco en la sombra. Es maravilloso. Todo el mundo, por el contrario, toma el sol para broncearse; es algo que me horroriza” (Duchamp, en Cabanne, 1984: 172). El horror por broncearse (que en Vila-Matas se relaciona en general con su adicción por lo urbano vía G. Perec) y, por extensión, hacia lo que implica tomar el sol en la playa, provoca también, como en Duchamp, un rechazo instintivo en Vila-Matas (*cfr.*, Vila-Matas, “Una caseta de playa en casa”, *El País*, 01/08/2000) o, también, por ejemplo, las zumbonas declaraciones de Vila-Matas en una reciente entrevista fuera de nuestro estricto arco cronológico de estudio: “Aprendí a nadar y lo olvidé, es cierto [...] Nunca me ha gustado la playa, eso de salir en barco, comer sandía... La única vez que me sentí mediterráneo, comiendo al sol en un pueblo de la costa catalana, pensé en el suicidio. Me pareció el colmo de la felicidad y pensé, sí, en el suicidio a la manera de Kleist: matarse como una manera de perpetuar el momento. [...] Cuando he navegado en barco he sentido miedo a que me lanzaran al mar y ahogarme. Y me acuerdo mucho de un sociólogo francés, amigo de Serrat, que en casa de Marguerite Duras empezó una vez a cantar aquello de ‘Nací en el Mediterráneo...’ me pareció horroroso, porque soy incapaz de identificarme con esa letra. Prefiero la lluvia, los días grises y el invierno” (Vila-Matas, en Luque, “La única vez que me sentí mediterráneo, pensé en suicidarme”, *M'Sur*, 12/03/2014). Vila-Matas suele declararse, por otra parte, a favor de la sombra y no tanto de la luz. Prefiere, asimismo, el frío al calor: “Me fascina el frío. He llegado a veces a pensar que el frío dice la verdad sobre la esencia de la vida. Detesto el verano, el sudor de las suegras despatarradas por las arenas del circo de las playas, los arroces al sol, los pañuelos para el sudor. Me parece que el frío es muy elegante y se ríe de una manera infinitamente seria. Y el resto es silencio, vulgaridad, hedor y gordura de caseta de baño. Me fascinan los copos suspendidos en el aire. Amo las ventiscas, la espectral luz de la lluvia, la azarosa geometría de la blancura de las paredes de esta casa, donde reina el más gélido frío existencial.” (Vila-Matas, “Estudio de campo”, *El País*, 17/12/2006). Este párrafo aparecerá de nuevo un año más tarde en el texto del autor – que serviría como prólogo a la obra de Bernard Quiriny *Cuentos carnívoros* (2008)– “Un catálogo de ausentes” (28/04/2007).

verbigracia, a fantasear sobre la posibilidad de disgregarse en varias posibilidades personales sobre el abandono de la escritura —más allá de su novela sobre la desaparición, *Doctor Pasavento*, publicada en aquel mismo año 2005—, tema que será revisitado por el autor en el relato “Sucesores de Vok” (2010):

Cuando veía a Marcel Duchamp jugando al ajedrez en el Café Melitón de Cadaqués, no sabía que aquel hombre se había retirado de la pintura y había convertido su vida en una obra de arte. Yo entonces tenía diecisiete años y solo veía a un francés que jugaba todos los días al ajedrez. Fue unos años después cuando me enteré de que había estado viendo a un hombre sabiamente liberado de todas las ataduras estúpidas del arte. No niego que hace tiempo que me tienta la idea de situarme en la estela duchampiana, pero creo que, de dar ese paso, necesitaría de un escritor que fuera testigo de todo, que me siguiera y lo narrara, es decir, tendría que contratar a un escritor que contara cómo abandoné la escritura, cómo me dediqué a convertir mi vida en una obra de arte, cómo dejé de escribir y no lo pasé nada mal. Dos posibilidades ante esto: 1) pongo un anuncio y busco a un escritor que esté dispuesto a contar lo que hice después de haber abandonado la escritura; 2) lo escribo yo mismo: me invento a un escritor contratado que sigue mis pasos después del abandono y escribe por mí un dietario, donde piadosamente simula que no he dejado la escritura (Vila-Matas, *Dietario voluble*, 2008: 12).

Un último artículo vila-matiano que destacaremos sobre Duchamp es el ya citado “Una vida absolutamente maravillosa” (*El País*, 18/04/2009)²⁶⁹, en el que su autor vuelve a recordarnos la importancia de la publicación de la obra de Cabanne:

El libro se convirtió en mi biblia, pero no porque me fascinara ese hombre que todo el tiempo estaba a punto de dejar de ser un artista, sino por algo más sencillo e interesante: a sus setenta y nueve años, decía que había tenido «una vida absolutamente maravillosa» y parecía proponer un estilo ágil de conducta y de relaciones con el arte y con el mundo para quien quisiera sacar provecho de su involuntaria lección. ¿Los no inteligentes le consideraban molesto? Sería porque creían que se oponía a lo que estaban haciendo, pero en realidad no hacía tal cosa, simplemente ellos no se daban cuenta de que se podía hacer algo distinto a lo que se hacía en aquel momento. [...] *Conversaciones con Marcel Duchamp* estaba cargado de respuestas que parecían funcionar a modo de pistas para moverse por la vida de una forma que uno pudiera llegar a una edad ya muy respetable pudiendo proclamar que todo había resultado absolutamente maravilloso. Recuerdo todavía las primeras frases de Duchamp, porque me dejaron plenamente conectado al libro: «Espero que haya un día en que se pueda vivir sin tener la obligación de trabajar. Gracias a mi suerte he podido pasar a través de las gotas. En un cierto momento comprendí que no debía cargarse a la vida con demasiado peso, con demasiadas cosas por hacer, con aquello a lo que se llama una mujer, niños, una casa en el campo, un coche, etcétera. Y lo comprendí felizmente muy pronto» (Vila-Matas, “Una vida absolutamente maravillosa”, *El País*, 18/04/2009).

²⁶⁹ Así se titularía dos años después, en explícito e igual homenaje duchampiano, la mayor recopilación de ensayos vila-matianos hasta el momento, *Una vida absolutamente maravillosa* (2011). Un título que recuerda por otra parte a las palabras que al parecer susurró antes de morir Wittgenstein el 20 de abril de 1951 en Cambridge, residiendo como huésped en la casa de su médico, el doctor Edward Vaughan Bevan: “¡Dígame a los amigos que he tenido una vida maravillosa y que he sido feliz!” (Vicent, 2012: 168).

La conducta ágil y feliz de Duchamp, después de una vida dedicada al arte sin tomárselo en serio, es la idea que atrae a Vila-Matas junto a otra que también desarrollará en cuentos y novelas (entre otros, “Mandando todo al diablo”, en su colección de cuentos “kafkianos” *Hijos sin hijos*, en el personaje de Federico Mayol en *El viaje vertical* o también en cierto modo toda la temática vila-matiana desarrollada en torno al concepto de la desaparición), aquella que consiste en abandonarlo todo:

Después de volver ayer al libro, me dije que con razón Duchamp se atrevió a hablar de una vida maravillosa. Artista no, decía de sí mismo: anartista. Y la inminencia de tener que abandonarlo todo no le parecía nunca horrible, pues no sentía que pudiera haber en esa renuncia algo que lamentar. «El anartista», dice Alan Pauls, «es como el célibe; como el artista del hambre de Kafka: la privación no es un accidente, no interrumpe ni corta nada: es el corazón mismo del programa». Los espectadores de la vida y del programa de Duchamp no podemos más que quedarnos pasmados mientras nos preguntamos cómo fue posible que un anartista que apenas tenía obra y se autoexcluía de los grandes movimientos artísticos de su juventud acabara convirtiéndose en el artista más influyente de los últimos cien años. Un misterio. Una felicidad. Existe sin duda la posibilidad de que todo fuera el producto de un sinfín de equívocos provocados por el escándalo americano de 1913 de *Desnudo bajando una escalera*, y que gracias a este equívoco y a este cuadro se haya proyectado sobre su vida y sobre su obra una veneración que el propio Duchamp solo entendía si recurría a la ironía: «He tenido más suerte al final de mi vida que al principio» (*ibidem*).

El *anartista* en Duchamp es el que hace lo que quiere, el que se maneja a través de la libertad absoluta en términos creativos, el que opina, por ejemplo, que hablar de Dios era como hacerlo de “la vida de las abejas en domingo” o al que no le gustaba salir porque era feliz llevando esa vida de camarero que Duchamp confesó llevar en sus conversaciones con Cabanne. Duchamp está silenciosamente en la raíz constructiva de Vila-Matas durante los años setenta hasta que emerge el magma en expansión duchampiana que es *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985)²⁷⁰, obra que proviene como veremos de una exposición sobre las máquinas solteras²⁷¹ que Vila-Matas presencié en París y del artículo publicado en *La Vanguardia* a propósito de ello en 1982.

Queremos concluir este apartado sobre Duchamp, en una última muestra de su ubicación universal y cosmopolita, desarraigada, propiamente *shandy* y pedagógicamente manipuladora de la materialización artística a partir de toda realidad posible o pensada, con la siguiente y subyugante veleidad pigliana, tan cercana al

²⁷⁰ De lo cual se hizo eco Basualdo desde las páginas de *La Vanguardia* con su artículo-entrevista ya citado previamente “Vila-Matas: la literatura es una máquina de Duchamp” (*La Vanguardia*, 19/11/1985).

²⁷¹ Expresión catapultada por *La mariée mise à nu par ses célibataires même* o *Le Grand Verre* (1915-1923) de Duchamp.

mundo imaginativo de Vila-Matas: ver en Macedonio Fernández a cierto Duchamp argentino en tanto que fundador invisible de la tradición conceptual en la literatura argentina:

[...] he pensado a veces, Duchamp conoció a Macedonio, cuando estuvo en Buenos Aires, lo escuchó hablar y entonces inventó el *ready made*, la *performance* y el arte conceptual. Ya sabemos que Duchamp decía que lo mejor para un artista era ser influido por un escritor. Podemos imaginar que ese escritor fue Macedonio e inventar la tarde en que se conocieron en La Perla del Once. Otra vez estamos convirtiendo lo posible y la realidad pensada en materia de una obra, hacemos lo que nos enseñó Duchamp. Podríamos llamar a este relato conceptual (retomando un título muy macedoniano): *Macedonio Fernández, autor de “La novia desnudada por sus célibes”*. O a la inversa, *Marcel Duchamp, autor de la candidatura a presidente de Macedonio Fernández (primer happening)*.” (Piglia, en Carrión, 2008: 436).

2.1.3.6. Borges o el desplazamiento cósmico

El que abraza a una mujer es Adán. La mujer es Eva /
Todo sucede por primera vez [...]. / Todo sucede por
primera vez pero de un modo eterno. / El que lee mis
palabras está inventándolas (Borges, 1981: 43-44).

J. L. Borges, “La dicha”, en *La cifra* (1981).

Borges es probablemente en lengua española el gran “autor-modelo” de Vila-Matas. En una idea que no puede parecernos más acertada y que debemos a Piglia, Borges es el gran *desplazador* cósmico, el que apenas deja nada donde lo encontró. En efecto Borges promulga un modo eterno de hacer las cosas siempre por primera vez, un modo de actuación literaria en el que lo leído y lo pensado está preñado de un tipo de permuta cuya materialización intelectual contiene por defecto una estructura de invención. Borges él mismo es también un desplazado cultural y familiarmente.

Por su parte, Vila-Matas es un desplazado con vocación, a su vez, por desplazar. Los escritores en lengua española que más han influido en Vila-Matas han solido estar localizados geográficamente hablando fuera de España²⁷².

Autores como Aira, Pauls, Christopher Domínguez Michael, Roberto Brodsky, Felisberto Hernández, Girondo, Pitol, Saer, Ribeyro, Monterroso, Piglia, Rulfo, Faciolince, César Vallejo, Arlt, Villoro, Alejandro Rossi, Bolaño, Mario Bellatin, Juan Emar, Octavio Paz, Osvaldo Lamborghini, Onetti, Bioy Casares, Macedonio Fernández, Cortázar, Juan Rodolfo Wilcock, Rodolfo Walsh, Bryce Echenique, Fogwill, Manuel Puig, Rodrigo Fresán, Chejfec, Marcelo Cohen, Chitarroni, Libertella o Néstor

²⁷² Con la excepción de autores como Javier Cercas, Javier Marías, Martínez de Pisón, Eduardo Lago, Cristina Fernández Cubas, Justo Navarro, César Antonio Molina o Azúa, por citar unos pocos nombres. Autores que en general se mueven en una órbita más de amistad generacional que de influencia propiamente dicha.

Sánchez²⁷³, entre muchos otros. La conexión literaria de Vila-Matas con América Latina se mantiene fecunda y tentacular tanto en términos técnicos —expresamente propios del oficio literario, en consonancia con la evolución personal del autor— como promocionales. En general la atención de Vila-Matas por las letras latinoamericanas transita además por un tipo de atracción que tiene tanto de anhelo de conocimiento sociocultural como de seducción emocional en relación a parámetros de introspección personal. He aquí la razón por la que ha tenido lugar en los últimos 30 años cierto fenómeno de creciente “interinfluencia” entre Vila-Matas y Latinoamérica, por lo que podemos ver autores que si bien no forman parte de los colegas frecuentemente citados por Vila-Matas, unos y otros comparten modos de escritura claramente asimilables entre sí.

Pensemos como meros botones de muestra en la vertiginosa fusión de ficción y realidad que contiene la obra de Paco Ignacio Taibo II, en las meditaciones metaliterarias y mecanismos narrativos de las novelas de Daniel Guebel, en el culturalista experimento crítico-narrativo que lleva a cabo Horacio Castellanos Moya con *El asco: Thomas Bernhard en San Salvador* (1987) o en una obra que aúna diario de viajes, autoficción, ensayo literario y novela histórica como *El año del verano que nunca llegó* (2015) de William Ospina. Pensemos además en algunos de los artículos dedicados expresamente por Vila-Matas a autores latinoamericanos, tales como “La sala Bolaño” (*El País*, 12/10/2008) y “Bolaño en la distancia” (*Letras libres*, abril 1999) para Bolaño, “De un fabulista a otro – Augusto Monterroso” (*Diario 16*, 08/10/1995), “Monterroso dans l’infini” (*Le Magazine Littéraire*, 01/04/2005), “Monterroso y sus

²⁷³ Sobre Néstor Sánchez vale la pena recordar algo que no ha solido comentarse sobre las influencias de Vila-Matas en lo específicamente tocante a las vías de innovación y experimentación narrativas. En efecto, antes que Borges y probablemente antes que ningún otro escritor latinoamericano, Néstor Sánchez —suerte de “autor Bartleby” que dejó de escribir a finales de los años ochenta porque, decía él mismo, se le había acabado la épica— ocupó a Vila-Matas durante sus primeros periodos de formación literaria: “Leí la novela *Nosotros dos*, de Néstor Sánchez, a finales de los sesenta en una edición de Seix Barral que me animó a tratar de escribir mi primer relato. ¿Será verdad que en el fondo la mejor literatura es aquella que mueve a crear? Sea como fuere, *Nosotros dos* fue un libro decisivo para mí; tenía la cadencia del tango y de hecho resultaba muy parecido a un tango, del mismo modo que *Siberia blues* (1967), la siguiente novela de Sánchez, no era un libro sobre el jazz, sino lo más parecido que ha existido nunca al jazz [...] Deseaba huir de todo tipo de convenciones narrativas, extremarlas. Parecía de la cepa de Cortázar, pero sus planes eran destrozarse todo atisbo de realismo, lo que le llevó, en sus momentos de éxito, a medirse con Borges en una entrevista y reprocharle que su pasión por la metafísica no hubiera ido más allá de una actitud filológica. [...] Dejó París y durante años fue un vagabundo que recorría enloquecido las calles de San Francisco y Nueva York, durmiendo en coches y casas abandonadas. Fue en 1986 cuando desertó de la indigencia y volvió a Buenos Aires, a Villa Pueyrredón, el barrio de su infancia. Allí le esperaba aquel encuentro con los que le habían dado por muerto. — ¿Y qué fue de su vida, señor? — No sé. Para las editoriales soy un raro de cierto peligro para el buen negocio de la facilidad y los lugares comunes que tanto abundan” (Vila-Matas, “Huir”, *El País*, 26/04/2011).

recuerdos de Rulfo” (*El País*, 02/03/1999), “Obras Completas” (*El País*, 28/02/2004) y “Acá solo Tito lo saca” (*DLCN*, 2000, 2004) para Monterroso, “A un escritor con dos cosas para siempre” (*Letras Libres*, marzo 2000) para Villoro, un artículo con título benetiano como “Volverás a Comala” (*Las Últimas Noticias*, 10/05/2001) para Rulfo, “Descifrar el arte de narrar” (*El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, 2003) para Piglia o “Has hecho girar la locura” (*Los mejores cuentos*, 2005), “Pitol y el misterio que viaja con nosotros” (*Letras Libres*, julio 2003), “Viaje con Pitol” (*El cultural.es*, 20/04/2006), “Sergio Pitol en el infierno de Escudellers” (*DLCN*, 2000) y “Sergio Pitol: la fuerza de la invención” (Revista de la Universidad de México, 2006 –publicado posteriormente bajo el título “Palabras para un Nocturno de Bujara”, *EVLEP*, 2008–) para Pitol, entre otros.

Todos estos autores y en especial los mayoritariamente referenciados por Vila-Matas, conforman un grupo representativo del organigrama cultural de la modernidad latinoamericana, la que termina por orientar y fijar buena parte de la mirada escrutadora del autor barcelonés. Son autores cuya ascendencia poética y cultural resulta rastreable como decimos tanto por proximidad espiritual como por “interinfluencia epocal”. Importaría precisamente por ello no referirnos tanto monográficamente a unos u otros –contando con delimitaciones de zonas de contagio y mestizaje, de dedicación temática o de referencialidad e intertextualidad explícitas– como de aislar el cúmulo que une a estos autores en torno a una comprensión disidente, perspicaz e innovadora de la tradición literaria, fijando a partir de aquí los paradigmas que liberan la *transversalización* de dicha comprensión.

Ello da paso en Vila-Matas a una actitud extranjerizante en lengua española, que se forja en consonancia con la evolución estilística del autor y que queda con el tiempo finalmente imantada al global de dichas influencias a la vez que opuesto a las tendencias oficialistas²⁷⁴. Si pensamos por ejemplo en numerosas obras de Aira o Bolaño, en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) de Cortázar, *Papeles de Recienvenido* (1929) de Macedonio Fernández, *Aguafuertes porteñas* (1933) de Arlt, *De jardines ajenos: libro abierto* (1997) de Bioy Casares, *Temas lentos* (2012) de Alan Pauls, *Traiciones de la*

²⁷⁴ Nótese, por ejemplo, que sobre el último premio Nobel en lengua española, Mario Vargas Llosa, Vila-Matas ha dicho que todos reconocen que es “el mejor”, “el más listo” o que ha hecho una “carrera impecable” pero que, precisamente por ello, parece describir la brillante trayectoria de un abogado o un ingeniero, lo que “concuera poco con ser un escritor perdido en el camino solitario, tal como entiendo yo a veces que sería la posible trayectoria de un escritor moderno que pudiera parecernos realmente valioso e interesante” (cfr., Vila-Matas, en Gabriel Ruiz Ortega, “No soy capaz de entender la literatura sino es como un frente abierto a la imaginación y a propuestas nuevas que entronquen con la tradición”, 2011).

memoria (2009) de Héctor Abad Faciolince, los relatos de la obra *Diez* (1937) de Juan Emar, la mezcla de biografías reales e inventadas de *Siluetas* (1992) de Chitarroni, los ensayos de Villoro en *Efectos personales* (2001) o de las obras *De eso se trata* (2008) y *Mis dos mundos* (2008) de Chejfec, entre tantos otros, se nos hace sumamente fácil emparentarlas con Vila-Matas y asignarles un aire de familia cuyas señales de reconocimiento se desprenden interconectadas en el interior de las obras de todos ellos. Es por esto que los paradigmas en lengua española y cultura latinoamericana de los que vamos a ocuparnos a continuación, los que creemos que se sitúan por derecho propio en una línea orgánica de *poeticidad* literaria expresamente confluyente al tipo de escritura vila-matiana según los intereses de nuestro trabajo, son los de Borges y Piglia, el primero como representante de los “escritores-modelos” y el segundo como oficiante en activo de los “escritores-ganzúas”.

Borges y Piglia nos parecen los dos ensayistas más cercanos, por diferentes motivos, al articulismo y ensayismo vila-matianos *interpenetrados* por la faceta narrativo-inventiva. El caso de Borges se postula directamente como uno de los escritores que con toda seguridad ha recortado proporciones de más vasto alcance en la ideología literaria de Vila-Matas. Borges es el escritor que se esfuerza en exculpar o disipar su viveza intelectual abandonándola, presuntamente, en manos del azar. En su condición de *desplazador* cósmico Borges desguaza los conceptos de historia, verdad, tradición y verosimilitud adjudicando la sinergia de la invención a cada nuevo lector que se acerca a sus escritos.

Por si fuera poco, su conculcación dicotómica entre ficción y realidad, su “trilerismo” entre autobiografía e invención y el global de su narrativa ensayada, entre otras razones, le encarama junto a Cervantes a ser probablemente el autor por antonomasia de las letras escritas en español. De Borges ha dicho Vila-Matas en una entrevista de julio de 2011—con cierto desenfado provocador pero sintomáticamente—que, sin su obra, todos hablaríamos inglés, lo que Alberto Manguel ha reiterado distinguiendo entre AdB y DbB, esto es, “existe la Literatura Antes de Borges y la Literatura Después de Borges. [...] Dio el poder al lector, el poder de decir qué es lo que estamos leyendo”²⁷⁵, tal y como atestigua la cita de Borges con la que hemos abierto este capítulo. Ricardo Piglia, por su parte, se ha mostrado como un finísimo

²⁷⁵ Cfr., Elsa Fernández-Santos, “Borges se agranda después de Borges”, *El País*, 11/06/2011.

conocedor y *reaperturador* de la obra de Borges, criticándola alejado de muchas de las acostumbradas anteojeras patrióticas que durante décadas han podido llegar desde Latinoamérica a la vez que partiendo de una idea fundamental: en su opinión, mucha de la más importante y actual crítica académica, desde Paul de Man y Harold Bloom hasta George Steiner o Stanley Fish, trabaja sobre el camino abierto por Borges, añadiendo desde su habitual sentido de la pertinencia analítica una noción sobre Borges consistente en la representación del hombre que todo lo transita, que todo lo intranquiliza para desconcertarnos o para resituarnos sobre la literatura que nos antecede y la que está por llegar. Desde este estado de cosas, más allá de la permanente infiltración de ficción y ambigua autobiografía que suele registrar el ensayismo borgesiano, se irradia una relación de lugares literarios que creemos heredados escrupulosamente por Vila-Matas en su articulismo y ensayismo literarios. Veámoslo en palabras escritas por Piglia:

Borges escribe textos que parecen enmarcados en lo autobiográfico pero están atravesados por elementos de ficcionalización. O escribe una reseña bibliográfica que parece enmarcada en el hábito de la reseña bibliográfica pero en el interior de eso surge la ficción. Entonces, hay un sistema que tiene que ver con una tradición de los mundos posibles, de la constitución de los espacios de diferenciación de verdad y ficción como teoría del marco, y por otro lado hay una aplicación notable de esa cuestión que consiste en leer fuera de contexto. Yo diría que la lectura de Borges consiste en leer todo fuera de contexto: leamos la filosofía como literatura fantástica, leamos *La imitación de Cristo* como si hubiera sido escrita por Céline, leamos el *Quijote* como un texto contemporáneo escrito por Pierre Menard, leamos el *Bartleby* de Melville como un efecto de lo kafkiano. Ese movimiento de desplazamiento es la operación básica de la crítica de Borges y es el que produce ese ‘toque’ que llamamos lo borgeano. Se podría decir que consiste en leer todo como literatura, pero también podríamos decir que consiste en leer todo corrido de lugar. Si cambio un texto de lugar, ya sea porque le cambio la atribución, le cambio la colocación temporal, lo ligo con otro texto que no le corresponde, produzco en ese texto una modificación. Eso hace que la lectura de Borges sea muy creativa, muy constructiva de relaciones inesperadas. No solo constitutiva de sentidos nuevos, como en la historia de la crítica que es una lucha por cambios de contexto, sino también cambios en la construcción de un efecto diferente, ficcional (Piglia, 2001a: 164).

Si pensamos de forma conjunta a Borges y a Vila-Matas diremos, en primer lugar, que Borges respondió siempre al tipo de escritor, en la línea de Baudelaire o de Wilde, persuadido de la importancia de ubicar al crítico como creador y a la crítica –adapta a la ilusión creada, diría Borges– como un hecho procedimentalmente inventivo. Borges es un autor que comienza a trabajar en el periodismo, desde la crítica literaria y las notas de comentario cultural, entrecruzando su trabajo crítico con la elaboración de sus ficciones, distanciándose de buena parte de las escrituras de su época a través de la experimentación poética de vanguardia en la década de los años 20 y, ya en los 30,

desde el ámbito de la ficción y el ensayo. Ahora bien, Borges no tiene intención de pasar por un crítico ortodoxo, aunque a veces lo haga y sepa hacerlo muy bien. Recordemos que no pocos de sus textos son críticas de críticas y que, de estas, a Borges le interesa en no pocas ocasiones la plétora de posibilidades lúdico-intertextuales que una crítica concreta de su interés le podía deparar.

Borges es el autor al que han leído todos, los que quieren escribir y los que no, los que creen entender el mundo y los que no, los que imitan su forma de escribir y los que no, los que se adaptan a su tiempo y su sociedad y los que no, y así un largo etcétera. Nadie escapa de él y Vila-Matas no es una excepción. En una entrevista de julio de 2011 dice el autor barcelonés: “Me dedico a la ficción. Pero busco a través de ella la verdad. Parece paradójico. Ya lo digo en *Dietario voluble*: Está todavía por escribir la historia de todos aquellos escritores –desde Montaigne y Cervantes hasta Kafka, Musil, Beckett, Perec– que lucharon con un esfuerzo titánico contra toda forma de fingimiento o de impostura. Una lucha de evidente acento paradójico, pues quienes así combatieron fueron escritores que vivieron anegados hasta el cuello en el mundo de la artificialidad y de la ficción. Sea como fuere, de esa tensión han surgido las más grandes páginas de la literatura contemporánea”²⁷⁶. Se trata de una opinión que transpira *borgesianidad*, en la que cabe perfectamente Borges, metido siempre “hasta el cuello en el mundo de la artificialidad y de la ficción” desde una postura autoral tras la que se palpa un caballeroso desasosiego filosófico. Sabemos que las abstracciones y mistificaciones intelectuales en Borges van más allá de la frialdad escéptica ganada al juego de estar en el mundo como artefacto alienado. La metáfora de misticismo y metafísica en la que se resuelve su obra busca una verdad desde la ficción, búsqueda igualmente propiciada, aunque operada desde distintos puntos de partida, por la obra vila-matiana.

Más allá de ello creemos que el modo más concreto bajo el que se manifiesta la influencia de Borges en Vila-Matas es de signo tropológico en el sentido de enmendar las costumbres establecidas. Borges es un fabulador de pujanza ensayística por encima de muchas otras consideraciones o etiquetas porque escribe por un lado ensayos académicos irreprochables y, por otro lado, cuentos que vienen a desertar del estatuto del relato, que no desean quizá sino ser otro tipo de ensayos. Se trata de un ensayista que, como ha señalado José Miguel Oviedo en “Borges: el ensayo como argumento

²⁷⁶ Vila-Matas, en Roberto Santander y Martín Abadía, “Sin Borges hablaríamos en inglés” (blog *La periódica revisión dominical*, 30/10 /2008).

imaginario” –y a causa de rasgos que nos recuerdan a Vila-Matas– incorpora y rescata autores de la tradición literaria relativamente esquinados con argumentaciones estimuladas por la imaginación lectora. Ello no solo le llevará a apropiarse de obras ajenas desde una posición más de lector que de pensador propiamente dicho y a través, fundamentalmente, de una obra ensayística de piezas breves sino que le permitirá, además, poder desprestigiar y *desentender* la falsa noción de “originalidad”:

Al Borges ensayista le debemos por lo menos dos cosas: la incorporación de un enorme repertorio de autores y obras que de otro modo habrían permanecido ajenos a nuestra tradición literaria, y el arte de razonar, alrededor de ellos, con argumentos que estimulan la libertad de nuestra imaginación. Ésas son precisamente dos de las mayores cualidades a las que puede aspirar un ensayista, cuya tarea es pensar y enseñar a pensar por cuenta propia. Lo curioso es que, si uno revisa la producción ensayística de Borges [...] podrá comprobar que casi no hay libros orgánicos o extensos en ella, y que está compuesta básicamente por textos muy breves, modestos comentarios de lecturas, simples reseñas, prólogos y otras piezas ocasionales. Es decir, casi todo sugiere la presencia de un ensayista que quería ser visto sobre todo como un diligente lector, no como un ambicioso pensador. A Borges le importaba poco aparecer como un escritor “original”; prefería ser visto como alguien que reflexionaba con discreción, solo guiado por el afán de comunicar el mismo placer que había experimentado al recorrer ciertos textos. Ésa era su justificación para apropiarse –mediante la lectura y la escritura– obras ajenas y hacerlas suyas en un grado que solo ahora, gracias a las modernas teorías sobre la función del lector y la creación del sentido textual, podemos entender en todos sus alcances.” (Oviedo, 2003: 48).

Cuando Borges está escribiendo un ensayo sobre Chesterton, Groussac, Reyes o Shaw no se registra en su desarrollo la perentoria mirada hacia la ficción propiamente dicha, como sí ocurre al contrario. Pareciera así que Borges está siempre ensayando, al menos como punto de partida, enclave de llegada o mixto camino promisorio en cualquiera que sea el avance de su escritura. Hay en Borges un asalto literario acometido desde una noción de enredo que acaba encauzándose a través del ensayo de ficción, desde el acelerador de partículas ambiguas que la naturaleza mestiza de su escritura pone en órbita. Creemos que Vila-Matas reconoce, como autor en formación que es entre los años setenta y ochenta, este estado de escritura como el otro lado del río al que quisiera saltar. Debió de imaginar Vila-Matas con el descubrimiento de la lectura de Borges las posibilidades literarias de las que poder surtirle dándole la vuelta al ingenio borgesiano.

Si Borges va más de la ficción al ensayo que no al contrario, Vila-Matas va sobre todo más del ensayo a la ficción ya que tanto sus novelas como –en mayor medida aún– sus artículos registran un alabeo ensayístico que viene a ejercerse como una suerte

de consultoría productiva en el aljibe de la ficción, lo que hace de Vila-Matas un ensayista, por mucho que lo sea de porte guarecido o sustento ficcional. Leemos la narrativa de Borges y nos parece que tiende mayoritariamente a la “sensación de ensayo” porque así tira de sí mismo el temperamento de su autor y leemos el articulismo ensayístico de Vila-Matas y nos llega la “sensación de ficción” por la misma razón. Nos parece que Borges es un fabulador con alma ensayista y Vila-Matas un ensayista con alma fabuladora, ocurriendo así que Borges y Vila-Matas vengán a tocarse por el revés procedimental de sus escrituras, dándose además una semejanza fundamental entre ellos que tiene que ver con la noción de cruce textual y con la dificultad de ambos a regularizar su escritura ensayística en torno al concepto de método. Creemos que Silvia Barei ha sabido focalizar este aspecto sobre Borges de un modo que se hace ampliamente extrapolable a Vila-Matas, manteniendo que

[...] el concepto de método, en tanto que conjunto de procedimientos determinados con precisión, ofrece dificultades para un escritor como Borges que no trabaja el análisis como una operación cerrada en sí misma y que somete a continua prueba y crítica sus mismas reflexiones por medio de estrategias de ficcionalización, puesta en duda y conjeturización. Sus instrumentos de acercamiento a los textos están constituidos por una compleja combinación de conocimiento enciclopédico, familiaridad de lecturas e intuición receptiva sobre las que se asientan las bases de un nuevo trabajo de escritura, desorganizador del orden tradicional e inversora de las jerarquías de todo el campo literario. De este modo se conjura la instancia de la objetividad, de la delimitación del objeto o de la operación metodológica para instalar en el texto el cruce inestable de lectura y escritura. Y no hay método porque el objeto no se define en sus límites. Objeto no es el texto cerrado sino lo que se lee de otros en la escritura del texto. Refiere la multiplicidad de textos que se hacen materia en uno solo que es, por lo tanto, descentrado, sin clausura y atravesado por puntos de fuga. En realidad, cuando escribe crítica, notas, comentarios periodísticos, Borges no cambia de escenario, sino que se desplaza por la esceno-grafía escritural reinstalándose sin cesar en distintos lugares sin jugarse a un solo espacio, entrelazando y entrecruzando los mismos motivos. Pensar esta crítica en términos de estrategia de un trabajo tropológico no excluye los principios de minuciosidad, reflexión y atención al texto. Se trata más bien de descartar todo gesto automático o repetido y de adoptar un criterio libre de metodologismo o de interpretaciones consagradas por la tradición. La propuesta básica es luego la puesta en escena del cruce textual, del dialogismo y la intertextualidad, de la autocitación, de la per-versión y el injerto, operaciones retoricadas que descartan como principio constitutivo cualquier discurso de tipo autoritario.” (Barei: 1999: 17-18).

Otro aspecto no menor que une a Borges con Vila-Matas es la gestión literaria de la timidez, en torno a la cual las técnicas del disimulo no dejan de tener su relativa relevancia en términos de rédito estilístico. Al menos en un primer momento de recursividad psicoanalítica el tímido logra despistar a la timidez no solo evitando hablar de uno mismo sino hablando de los demás (ya sea para censurar u honrar) o hablando de

sí mismo mientras habla de los otros. Borges fue más discreto –aunque probablemente más punzante– a la hora de presentar armas al respecto, arremetiendo de una manera más sibilina y matizada contra aquello con lo que no simpatizaba. Vila-Matas por su parte muestra sin ambages las tripas productivas de su escritura, preocupándose de remarcarlas y situarlas en un primer plano reivindicador, lamentándose abiertamente de cierta literatura desacorde con la que él practica, en la que cree y se implica. Son dos modos distintos de no hablar de uno mismo, si bien en los dos casos la ironía es una aliada casi ubicua.

Por lo general, y más allá de sus diversos territorios temáticos –pues lo que en Borges son libros orientales, filósofos y místicos de la antigüedad, cabalistas y gnósticos judíos, poetas franceses y autores ingleses, son en Vila-Matas una ardua manifestación de la vanguardia histórica de entreguerras junto a novelas, poemas y ensayos de la tradición del modernismo europeo y de su posterior paso a pie cambiado del postmodernismo–, Borges se distanciaba más de sus narradores que Vila-Matas, aun registrándose siempre en ambos un juego de alteridad de ida y vuelta entre autor y narrador. Borges parecía no querer saber mucho de sus obras, probablemente porque ya sabía todo lo que se podía saber de ellas. En sus entrevistas solemos verlo incómodo a la hora de mostrarse profesor de sí mismo, de tener que autoanalizarse en exceso, no digamos ante los comentarios ditirámicos con los que se le solía agasajar. Borges tampoco se continuaba a sí mismo ni a sus obras en las entrevistas o conferencias. Fuera del texto los límites entre autor e individuo civil quedaban claramente diferenciados. En el caso de Vila-Matas su identidad civil continúa indefectiblemente, desde el instante en que se encuentra en público e incluso a veces en privado, al escritor. Si Vila-Matas se siente relativamente cómodo comentando sus obras en público es porque ello funciona como autoexploración estilística y extensión del “escenario” que para él suele ser la entrevista, la conferencia, el congreso o la presentación. De hecho, la timidez de Vila-Matas –comentada con gracia en no pocos artículos y novelas propios²⁷⁷– se ha relativizado con el tiempo a fuerza de su familiarización profesional con lo público, lo que ha ido dejando lugar a una madura imagen entre aguda e histriónica, apócrifa y

²⁷⁷ Así por ejemplo: “Cuando llega el Día Mundial del Tímido me exalto mucho porque pienso que un día al año volver a ser tímido no hace daño. Además, ese día me permite recuperar de golpe la juventud, una sórdida pero maravillosa sensación. Desde hace aproximadamente una década celebro en secreto ese íntimo Día Mundial del Tímido. Es una jornada inventada por mí, una jornada privada, y es siempre un buen día. Lo malo es siempre el día siguiente, cuando ya no soy tímido y me doy cuenta de que hasta el año siguiente no volveré a ser joven. Pero durante ese Día Mundial del Tímido lo paso bien. [...]” (Vila-Matas, “Y entonces Dada lo sublevó todo”, *El País*, 09/10/2005).

provocadora, que se muestra al público a medio camino entre la seriedad de un debate de ideas literarias y la máscara de carnaval que gotea socarronas y eruditas extravagancias.

En resumen, Vila-Matas sigue haciendo ficción fuera de sus libros desde su propia identidad pública, lo cual está lejos de hacer Borges. En el ámbito público Borges sigue siendo un hombre tímido, custodiado por su ceguera y por la admirable amabilidad de su cortesía anglosajona. Borges es tímido casi por necesidad, en él la gestión de la timidez en público se opera desde la renuencia de analizar profundamente su obra, de dar la razón a su interlocutor en caso de duda y desgranar aquí y allá alguna opinión insólita. Si la lectura de Borges despacha sobre el lector un precipitado de duda inarmónica, Vila-Matas, que mantiene una abierta simpatía por ciertos autores tímidos²⁷⁸, vehiculará su timidez no tanto por la duda y la revisión irónica de sus escritos sino a través de la máscara y de la apuesta por una red de ideas expresadas con meridiano convencimiento.

²⁷⁸ Cfr., por ejemplo, los artículos de Vila-Matas “La timidez de Calders” (*Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995), texto en el que dice considerar a un notable tímido como Calders el mejor cuentista catalán, “El humor y la timidez” (*Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995), donde Vila-Matas se refiere a su amigo Monterroso a través de la obra de este *Movimiento perpetuo* del siguiente modo: “[...] el humor y la timidez generalmente se dan juntos. Tú no eres una excepción. El humor es una máscara y la timidez otra. No dejes que te quiten las dos al mismo tiempo.” (Vila-Matas, “El humor y la timidez”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995; *ETD*, 1995: 111) u otros artículos como “Locura de bolsillo” (*Las Últimas Noticias*, 29/08/2002), “Conflicto de timidez” (*Letras Libres*, abril 2003), “Sobre la angustia de hablar en público” (*El País*, 20/10/1999) o “Maestro de la concisión” (*El País*, 09/02/2003), artículo en el que Vila-Matas rememora las timideces de Calvino y, de nuevo, de Monterroso. Por otra parte, ya vimos antes que en *Doctor Pasavento* mantenía el narrador autoficticio: “[...] el coraje me lo ha dado mi propia timidez. Recuerdo ahora una frase de Walser en *Jakob von Gunten*: que ‘La timidez nos vuelve siempre medio locos.’” (Vila-Matas, 2005: 343). Añadamos por último que desde el día en que el entonces escolar marista Vila Matas (entonces sin guion alguno entre sus apellidos) respondiera, al ser preguntado por su opinión acerca de un asunto discutido en clase, que, a su parecer, ya era hora de que se terminase de hablar –verídica anécdota infantil contada por el autor a Ignacio Vidal-Folch en el programa televisivo *Nostromo* (*RTVE*, 11/07/2010) y que Vila-Matas situaría más tarde en un coloquio al que habría asistido en su juventud sobre *El proceso* (1962) de Orson Welles –la frase habría sido “yo pienso que ya es hora de que termine todo este coloquio” (cfr., Vila-Matas, “Sobre la angustia de hablar en público”, *El País*, 20/10/1999)–, ha habido en Vila-Matas una pulsión interna por desmarcarse de lo previsto como reactivo contra la timidez, pulsión que a su vez informa sobre un progresivo o paralelo desarrollo intuitivo acerca de la conveniencia de recelar de la realidad concebida en sus claves tradicionales, así como una concienzuda construcción de sí mismo en tanto que autor-alteridad o protección literaria del exterior, incluida la identificativa máscara, como decíamos, del guion interpuesto entre unos apellidos familiares que no existió originariamente. En el ensayo “La importancia de no llamarse Ernesto”, escribía Vila-Matas: “Son infinidad los escritores que nunca estuvieron muy seguros de llamarse como de niños les dijeron que se llamaban y que, a causa de esto, han usado pseudónimos o añadido una letra (el caso de Faulkner) o un guión entre sus apellidos, o se han buscado un alias o un apodo, o inventado al modo pirandelliano o pessoano las sombras de otras sombras que un día fueron, si es que fueron” (Vila-Matas, 2001a: 61). Por último, cuando a través del narrador autoficticio de *Perder teorías* (2010) Vila-Matas invente una cita para Manuel da Cunha –el personaje que aparece por primera vez como presunto e histórico autor en *Extraña forma de vida*– al marcharse dicho narrador tímidamente del hotel en el que nadie fue a recibirle, leeremos: “Todo lo que en mí es auténtico proviene de la timidez de mi juventud. [...] la timidez es una fuente inagotable de desgracias en la vida práctica y la causa directa, seguramente la única, de toda riqueza interior.” (Vila-Matas, 2010a: 58-59).

De los libros y las opiniones en público de Vila-Matas dudamos en todo caso menos en un sentido de verdad conectada con el autor (como podría ocurrir más claramente con Borges) que de verdad conectada con la ficción y su percepción de esta. Llegados aquí podemos decir que Vila-Matas no solo bebe de Borges porque este ensancha e intensifica un camino concreto en la historia del ensayismo literario sino porque ello le permite manipular el espectro de sus inquietudes literarias. Es claro que la forma específica en la que Borges amplía los ambientes fronterizos en literatura tiene precursores²⁷⁹ en temas y modos (confesados por el propio Borges, por ejemplo, desde las páginas de la revista *Sur*) pero así como Borges añade reverberaciones de su dominio personal, Vila-Matas se aplica a una similar política *aportativa* con elementos intervenidos por una intención de traspapelar la realidad.

Vila-Matas convoca así la ficción y la relativa autobiografía en sus ensayos – algo que entre sus contemporáneos han hecho, por ejemplo, autores como Handke con *Ensayo sobre el Juke-box*, *Ensayo sobre el día logrado* o *Ensayo sobre el cansancio* y Sebald con *Campo santo* y *Los anillos de Saturno*, entre otros– sin apearse de esta actitud en función del medio, género o formato en el que escribe. Y con ello no solo nos referimos a escribir artículos en prensa que pueden pasar por un relato (lo que podemos encontrar en España con Millás, Javier Cercas, Muñoz Molina, Manuel Vicent, Pérez Reverte, Puértolas o Javier Marías, entre otros), que también, sino a la incorporación guadianesca de la ficción engastada como pieza natural –que muchas veces ni siquiera hace reparar en ello al lector bajo su presencia ingrátida– del artículo literario, confirmando que ensayar consiste en tener más recuerdos leídos que vividos²⁸⁰.

²⁷⁹ “Más de medio siglo después de su publicación, la lectura del «artefacto literario» titulado *Ficciones* (el propio Borges relativizaba el concepto de libro) nos sigue deparando, junto con tantas otras sorpresas inagotables, un muestrario pocas veces igualado en la historia de la literatura de lo que podríamos bautizar provisionalmente como «transfiguración textual», procedimiento que consiste en transformar un texto de partida en otro que, como el Cristo del mito evangélico y de la pintura universal, llega a alcanzar una apariencia y sentido que desborda el propio concepto de «texto precursor» y nos evita, de esta forma, cometer un anacronismo que, como sabemos, constituye «un delito no incluido en el código penal». En los casos más excelsos, la tarea transfiguradora explora hasta el límite las posibilidades de ensimismamiento irónico de la escritura. Pierre Menard sería, al respecto, el patrón de los transfiguradores perfectos, aquellos que se refugian en la invisibilidad más abismática y paradójica. Véase, sin ir más lejos, un ejemplo confeso de «transfiguración» realizado por Borges en el relato «La biblioteca de Babel» (incluido en *Ficciones*) a partir de un cuento [“Die Universalbibliothek” (1904), en español traducido como “La biblioteca universal”] de Kurd Laßwitz [que, a su vez, escribe animado por Fechner y L. Carroll]; así como las curiosas relaciones que podemos proponer entre un relato perdido («Corputt») de un escritor olvidado (Tupper Greenwald) y «Pierre Menard, autor del Quijote», o entre el impresionante cuento «El hombre de la cicatriz», de Somerset Maugham y el borgesiano «La forma de la espada» (Fernández Ferrer, “Borges y sus «precursores»”, *Letras Libres*, Agosto 2009: 30).

²⁸⁰ Borges es el escritor que reconocería en 1960 que al mirar hacia atrás tenía mayores recuerdos de las cosas leídas que de las cosas vividas, algo que aprobarían no pocas voces narradoras en Vila-Matas.

Recordemos por último que la mezcla de personajes reales y ficticios en Borges, con relatos que suponían viajes ensayísticos por las más variadas bibliografías, fue común desde sus publicaciones en la revista *Sur*, donde colaboró durante 49 años²⁸¹. Dicha mezcla de personajes reales y ficticios en Borges es bien conocida y utilizada por el autor argentino desde los años cuarenta²⁸².

Veamos ahora la ocupación de Vila-Matas sobre Borges a través de los artículos literarios del primero. La primera vez que Vila-Matas escribe pormenorizadamente sobre Borges en sus artículos lo hace de una manera brillante y significativa, como apreciaremos seguidamente. El artículo, acompañado de una ilustración de las *Cárceles* de Piranesi, tiene lugar con el título “¿Borges existe?”, siendo publicado en el diario *La Vanguardia* (24/08/1982)²⁸³.

Dicho artículo supone uno de los textos vila-matianos con mayor contenido científico que hayamos podido encontrar del autor, que tan habituados nos tiene a perderse por los inexactos destinos literarios. En su artículo, a través del célebre cuento de Borges “La biblioteca de Babel” –*El jardín de senderos que se bifurcan* (1941)²⁸⁴–, que viene a identificar como sabemos la biblioteca con el Universo, Vila-Matas hace un recorrido general por los científicos que se han cuestionado la posibilidad existencial de

²⁸¹ Actividad que fue recogida en la obra *Borges en SUR 1931-1980* (1999).

²⁸² Practicada, por ejemplo, en dos relatos pertenecientes a la antología *Ficciones* (1944) y publicados previamente en la revista *Sur*: “El milagro secreto” (1943), con el personaje ficticio de Jaromír Hladík –pretendido escritor checo de la generación de Kafka que se mantuvo prácticamente anónimo durante su vida– y “Tres versiones de Judas” (1944), relato en cuyas notas también aparece Hladík junto a otros personajes, sin embargo, históricos como Antônio Conselheiro o amigos personales de Borges como Maurice Abramowicz, de los que se ha dicho que representarían un “padecimiento de irrealidad”. Por último, otro ejemplo carismático al respecto es el extenso relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” –*Sur*, 68, mayo de 1940; *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941); *Ficciones* (1944), etc.–, en el que junto a una considerable dispersión de personajes históricos (a los que Borges suele atribuir obras o características ficticias) aparecen otros personajes inventados (hoy más famosos que si hubiesen sido históricos) tales como Herbert Ashe –inspirado en Mr. William Foy, el perenne huésped del Hotel La Delicia en el barrio bonaerense de Adrogué, tal y como ha atestiguado Félix Della Paolera alias “Grillo” (Paolera, 1999: 17)–, Gunnar Erfjord –proveniente de una combinación de los nombres y apellidos de los padres de Norah Lange: Gunnar Lange y Berta Erfjord– o Silas Haslam –Haslam era el apellido de soltera de la abuela paterna de Borges, Frances Anne Haslam, *Fanny* Haslam para su nieto, de la que decía Borges que era una gran lectora; recordemos que sobrepasados sus ochenta años de edad, cuando la gente le decía que ya no había autores como Dickens o Thackeray, *Fanny* Haslam contestaba sin pestañear que prefería a Arnold Bennett, Gals Worthy o Wells–. Lo curioso sobre el personaje borgesiano de Silas Haslam es que incluso en un ensayo real, llevado a cabo por Kristian Lindgren, Christopher Moore y Mats Nordahl (“Complexity of two dimensional patterns”, Santa Fe Institute, 1997) encontramos en su aparato bibliográfico una referencia al falso libro de Haslam *Una historia general de los laberintos* en lo que no es sino un homenaje y guiño intelectual de sus autores a Borges.

²⁸³ El mismo texto se publicará más tarde en *El viajero más lento* (1992) bajo el epígrafe “¿Existe realmente Borges?”.

²⁸⁴ Una versión anterior de este texto fue publicado en el número 59 (agosto de 1939) en la revista *Sur* bajo el título *La biblioteca total*, narración que se basaba en el relato *Die Universalbibliothek* (1901) del considerado pionero de la ciencia ficción alemana Kurd Laßwitz.

dicho conglomerado de libros imaginado por Borges. El collage de hipótesis y estudios físicos entre lo probable y lo improbable, unos reales y otros ficticios en la concreción textual de Vila-Matas, conducirá a este a preguntarse por la existencia cabal de Borges²⁸⁵ y por la potencialidad de su identidad impostada a partir de la misma idea ya deslizada previamente por el científico turinés Tullio Regge en su obra *Cronache Dell'universo* (1981), a propósito de su análisis de la figura del bibliotecario del cuento de Borges. Así, Vila-Matas se fija primero en las referencias a Borges que podemos encontrar en el inspirado ensayo de Julio Ortega “Mapa de la biblioteca” (1978) o en la novela de Eco *El nombre de la rosa* (1980) con el personaje Jorge de Burgos. A continuación recuerda la entonces reciente edición de *L'infinito* (1981), obra del matemático siciliano Lucio Lombardo Radice (fallecido por cierto en Bruselas tres meses después de la publicación del artículo de Vila-Matas), la cual pretende calcular el número de libros de la biblioteca del cuento borgesiano según las indicaciones de Borges. Por último, Vila-Matas destaca la opinión de Tullio Regge, que si bien no descarta que pueda existir de algún modo la biblioteca borgesiana, sí matiza que, en todo caso, ello tendría que ocurrir sin cumplirse las coordenadas descritas por Borges en su cuento:

²⁸⁵ Al parecer Gombrowicz habría gritado desde el barco que le llevaría de regreso a Europa a quienes se encontraban en el muelle y al partir de Buenos Aires en 1969 que *matasen a Borges* por la rémora de institucionalidad literaria que representaba en las letras argentinas el autor procedente del barrio, entonces de inmigrantes y cuchilleros, de Palermo; un Borges al que, por mucho que conozcamos esencialmente de origen burgués, incluso aristocrático, no se le puede decir que no conociese en su juventud los arrabales bonaerenses –como quedó probado en sus cuentos, y como, por ejemplo, ha mostrado Piglia cuando ha señalado la barbarie presente en el Borges refinado y la literatura libresca localizable en el salvaje Arlt–, un aspecto por el que sin duda conecta Borges con el Gombrowicz formado durante sus primeros ocho años de exilio bonaerense en la bohemia, la indolencia y la miseria –lo que tiene lugar antes de que Gombrowicz volviese a Europa a vivir sus últimos seis años de vida; los otros dos periodos de existencia argentina en Gombrowicz se concretarían en los siete años y medio que pasó trabajando en la sucursal del Banco Polaco de Buenos Aires, llevando por tanto una vida de oficinista, y en una tercera etapa, de otros ocho años, viviendo modesta e independientemente a la sombra de un creciente reconocimiento literario–. Por mucho que no se cayeran bien –sus caracteres no podían ser más opuestos–, por mucho que Borges, al parecer, no leyera nunca a Gombrowicz o por mucho que se ningunearan en la famosa cena en la que que vimos que se encontraron, son dos autores que tienen mucho que ver, como ha demostrado fundamentalmente Piglia. Por no hablar de las puntadas que no daba sin hilo Borges a la hora de opinar ante determinados autores con los que había coincidido fugazmente (como fue el caso también, entre otros, de Lorca). Por otra parte, retomando el artículo vila-matiano, preguntarse por la existencia de Borges en 1982, cuatro años antes de la muerte del autor argentino, equivalía, en efecto, siquiera simbólicamente, a matarlo. Veremos al final del artículo, sin embargo, que la tesis implícita de Vila-Matas se inclina por dar una respuesta afirmativa a la existencia de Borges siempre que se consiga acceder a los secretos trascendentales que hay en su escritura, en este caso a través del cuento “La biblioteca de Babel”. Vila-Matas –que volverá a hablar de la inexistencia de Borges en “Intertextualidad y metaliteratura” (2008)– no ha sido, desde luego, el único autor tentado de pensar en la inexistencia de Borges (*cfr.*, v. gr., Tabucchi, “¿Existió Borges realmente?”, *Metapolítica*, Núm. 47, mayo-junio de 2006).

«Quisiera que todo el mundo tuviera en cuenta que, en centímetros cúbicos, el volumen del universo requiere un número de ochenta y cinco cifras. Yo me pregunto: ¿Cómo podría contener el universo todos los libros?». Es decir que la Biblioteca de Borges no parece probable, pues no cabe en nuestro universo. Y si, además, según la teoría de la gravedad de Newton-Einstein-Santédu, situamos la densidad media de la Biblioteca igual a un décimo de la del agua, obtenemos una estructura cuyo diámetro no puede superar más que un centenar de millones de kilómetros, por lo que, yendo aún más lejos, es evidente que iríamos inexorablemente hacia un catastrófico agujero negro. Pero aún hay más, y Tullio Regge lo advierte: «Ni siquiera podemos esperar a llegar al medio millón de kilómetros. La fuerza de gravedad sería tan intensa en la superficie que impediría los movimientos y no quedaría nada en el centro. Y no olvidemos la dificultad de viveres y, naturalmente, de aire en una estructura tal. Y, además, ¿cómo remover los desechos?». A Tullio Regge todo esto le hace sospechar que la Biblioteca quizás sea inmensa, pero no infinita. Y respecto al enigmático bibliotecario dice que es un impostor (Vila-Matas, “¿Borges existe?”, Vila-Matas, *La Vanguardia*, 24/08/1982: 16).

Hasta aquí el artículo se mueve entre las referencias a los estudios y las personas que hemos visto, habiéndose limitado Vila-Matas en realidad a trazar el resumen de algunas de las reacciones científico-críticas suscitadas por el citado cuento de Borges. Se trata, además, de referencias sobre científicos reconocidos en su campo de investigación y docencia pero si ocurriera que el lector las desconociese, todas ellas resultarían bibliográfica y fácilmente comprobables incluso investigadas en la era pre-Internet.

Sin embargo, a partir de aquí (estamos en la mitad de la extensión del artículo) Vila-Matas hace plenamente suyo el texto llevándolo a incursionar por los distintivos parámetros de su estilo literario, continuando el tono ensayístico y recensor apuntado desde el principio pero añadiendo una variante de componente ficticio-narrativo en el curso natural del artículo que, cuanto menos, no en todos los casos es posible verificar históricamente a partir de la dudosa verosimilitud que proyecta dicha variante. Así, Vila-Matas nos dice que un anónimo comunicante ha escrito a Regge asegurándole que “ya hace mucho tiempo que desconfía de ese cuento de Borges y de Borges mismo, pues sabiendo como sabemos todos que a lo largo de su vida, lo máximo que un hombre puede andar es medio millón de kilómetros, resulta inexplicable cómo alguien ha podido hacerlo en el laberinto de la Biblioteca y cómo ha podido mantener una velocidad constante por sus estrechos corredores y escaleras «En la mejor de las hipótesis –escribe el misterioso comunicante– ese bibliotecario habrá recibido noticias locales, a escala provincial, no ciertamente planetaria.” (*ibidem*).

Al margen de si fuera cierta o no la existencia de este anónimo comunicante, este está incidiendo en lo que al cabo pareciera que es la tesis retórica, barthesiana y metaliteraria del artículo, esto es, la inexistencia de Borges—. El anónimo comunicante

esboza así una sarcástica “contra-voz” ideológica sobre la existencia de Borges a modo de máscara vila-matiana como contraste de la voz narradora del artículo que se decantará, al final del mismo, por la efectiva existencia de Borges. A partir de aquí se incorpora a la polémica, dice Vila-Matas, “el reputado físico Victor Knud”, personaje de ficción que entra en liza en el artículo, agazapado de científico histórico²⁸⁶. Vila-Matas hace manifestar a continuación a Victor Knud que está convencido de la existencia de los universos paralelos, otorgando, por tanto, credibilidad a la posible existencia real de la biblioteca. Por último, Vila-Matas invita a la fiesta al “científico herético” George Lutli (nueva invención de Vila-Matas), que afirma la necesidad de leer el cuento de Borges en clave simbólica, persuadido de que la biblioteca borgesiana sería, de esta forma, directamente el universo. Este “científico herético” –en el que Vila-Matas vuelca parcial y simbólicamente²⁸⁷ la proyección de su propia ideología con mayor determinación aún que con Victor Knud– apunta, a través de su coartada científica, a la heterodoxia de la que Vila-Matas ya sabe en 1982 que quiere formar parte en términos literarios:

Al leer a Knud, George Lutli [...] no puede contener por más tiempo su silencio e interviene en la polémica asegurando que hay que leer el cuento de Borges en clave simbólica, pues, para él está muy claro que las letras del alfabeto representan parcelas elementales, o, mejor dicho, su número cuantitativo. Los libros son parcelas del espacio, volúmenes fundamentales o módulos en los que viene realizada cada configuración posible de la materia. Cada solución de las ecuaciones del campo. La Biblioteca es el universo. Este continente ha contenido o contendrá en algún instante un volumen elemental en el que se realiza cualquier configuración de materia, en cuya parte encontraremos el cero absoluto, la temperatura máxima de Hagedorn, o tal vez el módulo estará lleno de un cristal perfecto. Será el vacío absoluto. Contendrá obras de arte, deshechos inimaginables. La idea de Lutli tiene el sabor de la lectura prohibida. No concibe otro universo que no esté en campo abierto, más allá de los acontecimientos, en expansión indefinida. Otra solución, para él, sería imperfecta, claustrofóbica. (*ibidem*).

Como se aprecia, Vila-Matas mantiene que la biblioteca del relato de Borges contendrá en algún momento “un volumen elemental en el que se realiza cualquier configuración de materia”, un volumen-aspiración que, de algún modo, en el caso vila-

²⁸⁶ El “reputado físico” con tal nombre no existe. Sí existió, en cambio, Knud Johan Victor Rasmussen (1879-1933), famoso explorador polar y antropólogo groenlandés. Por otra parte, el músico danés Victor Knud es, en la actualidad, considerado como un pionero de la fonografía del sonido ecológico.

²⁸⁷ Hay, pues, un doble simbolismo: el que Lutli ve desde un contenido científico inventado en el cuento de Borges y el que Vila-Matas propone entre líneas para saltar de aquel a su propia e iconoclasta visión de la literatura. Además del relato “Amé a Bo” (*Exploradores del abismo*, 2007), hay otros lugares de la obra vila-matiana centrados en intereses astronómicos, así ocurre por ejemplo con el ensayo “Lo insondable” (*YPNE*, 2008), el cual suma y contiene a su vez los artículos “Ciencias y letras” (*El País*, 21/10/2007) y “La vida nueva” (*El País*, 28/10/2007).

matiano, va a sustanciarse con la publicación tres años después de *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985): una obra donde, desde luego, habrá el “cero” y “vacío” absolutos junto a “deshechos inimaginables”, una obra sin parangón en el panorama de la literatura española de entonces, que supone el cero absoluto de un origen literario. El magnífico artículo de ensayismo literario en la trastienda y de orden científico superpuesto en el escaparate textual que estamos comentando concluirá finalmente con el cuestionamiento de los potenciales peso, densidad y longitud de ese libro fundamental, ese libro-símbolo, al que dice Vila-Matas que aspira la biblioteca del relato borgesiano. La respuesta es que ese libro podría o debería ser “pequeñísimo” –de nuevo ello apunta a la futura ligereza de la “literatura portátil” en *HALP*– pero no tanto como para no aportar un “mensaje”. Si con ello Lutli no ha descifrado el mensaje secreto de Borges, dice Vila-Matas, ello significaría que el autor argentino no existe. Sin embargo, el autor del artículo parece decirnos que su *alter ego* Lutli, a su manera, lejos de ser un loco, ha descifrado a Borges, el cual, por tanto, existe:

Ahora bien, ¿cómo es de grande el módulo fundamental, el libro-símbolo? Podría ser pequeñísimo, una fracción evanescente del átomo. Podría alcanzar la llamada longitud de Planck. Pero sería iluso concebir un libro hecho de pocas palabras sin ninguna frase. El libro debe describir siempre una escena, debe tener un contenido no banal, debe transmitirnos un mensaje. Esto hace pensar que tal vez Lutli no sea un loco y haya sido el primero en descifrar el mensaje prohibido de Borges, la verdad escondida en la alegoría del secreto del universo. De lo contrario, Borges no existe (*ibidem*).

Queda, además, con este lejano hoy pero ya maduro entonces artículo de Vila-Matas una propuesta fundamental del estilo literario de sus artículos, ese ensayismo creativo y falsario lanzado sin complejos que, a la vez, le sirve de taller textual e instrumento de autopersuasión, lanzado a modo de bumerán hacia el resto de su obra y desde la tribuna del articulismo literario, comandado, por último, por una serie de espejos e influencias, de texturas y de dinastías intelectuales, fundamentales para el autor desde entonces y en adelante, en este caso, con Borges como absoluto motor causal.

Si nos fijamos en el resto de artículos en los que Vila-Matas se dedica a Borges encontraremos “Una peluca en Mar del Plata (Jorge Luis Borges)” (*Diario 16*, 24/08/1997). Se trata de una semblanza que arranca con Borges veraneando en casa de Bioy Casares y Silvina Ocampo, apareciendo también la hermana de esta, Victoria, ya

que las hermanas tenían casas vecinas²⁸⁸. Victoria Ocampo estaba entonces recién llegada de Londres y aún bajo los efectos de un intenso entusiasmo por The Beatles, razón por la cual, al parecer, pidió a Borges que se pusiera una peluca imitadora del pelo de Lennon, a lo que Borges se negó rotundamente. Cuando años después, continúa Vila-Matas, Borges fuera preguntado por su preferencia entre The Beatles o The Rolling Stones, el escritor respondió que siempre había querido ser un músico lo más parecido a Lennon, pero que ya era tarde para ello. Aunque pudiera no parecerlo, en esta ocasión, estamos ante una anécdota estrictamente cierta²⁸⁹. Nótese que el dispositivo estilístico de Vila-Matas acaba imponiéndose así en la percepción del lector más allá de una naturaleza científicamente comprobable de la realidad histórica. La extravagancia o la incredulidad que tantas veces puede transpirar la vida es la que habitualmente Vila-Matas hace intervenir como recurso propio en su escritura articulística. El lector no siempre sabe si ello es cierto o no pero siente que la lectura de Vila-Matas le sitúa, de hecho, en una zona reacia a lo anodino.

Un nuevo artículo que no deja de ser una notable curiosidad es “Borges contra Barcelona” (*El País*, 29/01/2000), en el que Vila-Matas se hace eco de las diatribas lanzadas por Borges contra la ciudad condal en la entonces reciente edición de *Cartas del fervor: correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)* (1999), un artículo que Vila-Matas cierra, por lo demás y a modo de amable *vendetta*²⁹⁰, recordando que en 1978 escuchó a Borges decir en Barcelona para sorpresa del auditorio que el único escritor catalán que reconocía era “Raimundo Lulio”.

²⁸⁸ Villa Victoria, antiguo lugar de veraneo de Victoria Ocampo en Mar del Plata –hoy ha devenido un visitable centro cultural– es la misma casa donde existe aún el jardín de los senderos que se bifurcan que diera en su día lugar al famoso relato homónimo publicado por Borges en 1941.

²⁸⁹ Cfr., la obra de María Esther Vázquez *Victoria Ocampo. El mundo como destino* (Vázquez, 2002: 213-214). En efecto, leemos aquí que Victoria Ocampo, a sus setenta y cuatro años, volvió de Londres fascinada por el grupo de Liverpool tras haberlo visto en concierto y comprar su primer disco comercializado. Cuando Victoria sacó una peluca que imitaba la melena de Lennon, pidió a Borges que se la pusiera. No resulta difícil imaginarse a Borges, figurándose estrictamente atrapado en un potencial sentido del ridículo si cedía a dicha petición, negándose a la solicitud de su amiga, a lo que esta respondió: “Mire, che, usted con lo empacado que es, no va a llegar nunca a nada en la vida”. Como bien apunta Esther Vázquez, Borges tenía en ese momento sesenta y cinco años y había escrito ya lo mejor de su obra (cfr., Vázquez, 2002: 214). Se sabe también por ejemplo, en este caso por María Kodama, que Borges llegó a encontrarse con Mick Jagger porque le gustaba la música de The Rolling Stones (tenía la colección completa de sus discos, y también de The Beatles), así como era igualmente admirador, entre otros, de Pink Floyd. En fin, he aquí a un Borges moderno después de sus sesenta años, como lo podría ser Vila-Matas cuando a la misma edad dice admirar, por ejemplo, la música de Les Rita Mitsouko, Tom Waits o Bauhaus.

²⁹⁰ Aunque ciertamente alejado de sentimientos nacionalistas (con la excepción hecha del personaje de Federico Mayol en *El viaje vertical*, vagamente inspirado en el padre del autor) o de posicionamientos políticos expresados en general a través de su escritura, Vila-Matas es después de todo un autor catalán.

Es cierto que los comentarios de Borges sobre Barcelona en particular (donde compró un ejemplar de *Crimen y castigo* en un título que parece premonitorio de su experiencia barcelonesa) y sobre España en general son demoledores a juzgar por estas cartas²⁹¹ y en contraste, por ejemplo, con la condescendiente –pero desde luego mejor– impresión que tuvo su compatriota Arlt viajando por España en 1934²⁹².

Ya hemos apuntado antes que a pesar de su timidez, o precisamente por ello, Borges siempre supo proferir, como Nabokov, *strong opinions*. En literatura española, concretamente, basta comprobar la llamativa impresión que le mereció el hecho de que al leer el *Quijote* en español por primera vez no le pareciera sino una mala traducción de la edición inglesa que él había leído previamente en su infancia, tan influida esta, como sabemos, por la lengua inglesa que se hablaba comúnmente en su casa debido a la presencia de su abuela paterna, la ya citada Fanny Haslam.

Aunque no es menos cierto que algunas de las opiniones de Borges sobre literatura española, como ocurre en el caso de Góngora, fueron cambiando o matizándose con el tiempo, al mismo tiempo fueron hechos confirmados tanto su

²⁹¹ Los comentarios de Borges que rescata y comenta al respecto Vila-Matas resultan significativos. Escribe Borges: “Barcelona es una ciudad desagradable. Estoy tentado de añadir que es la última ciudad de la Península. Fea, vulgar, gritona [...] Toda esta España que voy descubriendo tan áspera, tan fuerte, tan triste... [...] ¡Mierda para los catalanes! [...] Desde la ciudad rectangular e inmundada lanzo hacia ti mi corazón como una red [...] Barcelona, como siempre. Unos tíos macizos y unas niñas de una elegancia agresiva navegan por las Ramblas con un aire de tranvías de domingo. Mis ojos maravillados y hasta temerosos se les enredan en las piernas forradas de seda (de las niñas, claro).”, a lo que añade Vila-Matas: “No se salva ni la arquitectura modernista de Barcelona. Todo lo contrario. La encuentra una arquitectura de estética prostibularia. Palma de Mallorca le gusta algo más, pero [...] desdeña su lengua. Con respecto al artículo en catalán publicado en un periódico mallorquín en el que se ataca a la revista Grecia, Borges afirma que está escrito «en el mismo patois horroroso». En fin, no puede decirse que hiciera muchos méritos para la Creu de Sant Jordi.”. Por último, la opinión de Borges sobre d’Ors espigada por Vila-Matas es fulminante: “Siempre he compartido la opinión que expresas sobre el senyor d’Ors. A Jacobo Sureda que lo conoció personalmente, también le parece un imbécil. Pero está dentro de los límites de lo posible que para explicar la esencia de algo artificial y absurdo como el catalanismo neoclásico de guante blanco (opuesto al catalanismo bolchevique y antiespañol de blusa azul) quizá sea mejor ser un señor ridículo. Así, la vacuidad del autor rima perfectamente con la vacuidad del medio que evoca” (Vila-Matas, “Borges contra Barcelona”, *El País*, 29/01/2000).

²⁹² En efecto, las impresiones de Arlt sobre España no solo quedan recogidas colateralmente por Vila-Matas en este artículo sobre Borges que estamos comentando sino que darían título a *Desde la ciudad nerviosa* (2000), la obra recopiladora de los artículos de Vila-Matas escritos sobre Barcelona por encargo de Lluís Bassets y Agustí Fancelli. En el prólogo de esta obra Vila-Matas nos dice que en su viaje por el sur de España Arlt tuvo una “impresión de salud tan violenta y agradable, que uno siente que renace, que toda la mugre que le habían contagiado las ciudades nerviosas se le evapora del alma” (Vila-Matas, *Desde la ciudad nerviosa*, 2004: 11). Aparte de ello, Roberto Arlt es un escritor muy valorado y citado por Vila-Matas, como se aprecia, entre otros, en los artículos “Aguafuerte canario” (*El País*, 20/04/2000), “Ventanas iluminadas” (*Letras Libres*, septiembre 2000) o “Ventanas de la alta madrugada” (*El País*, 01/11/2003).

conocida anglofilia como sus reservas y reparos con ciertas obras y autores del ámbito hispánico²⁹³.

El siguiente artículo es el titulado “Borges y el principiante” (*El País*, 19/04/2003), probablemente el texto de Vila-Matas en el que más explícitamente declara su larga deuda con ese “gustador de las variedades del yo” (Borges, 1926: 35) que fue Borges. Reiteramos que si tuviéramos que constreñir al máximo el legado visiblemente borgesiano en Vila-Matas deberíamos decir que aquel se dirige a una insaciable extensión del gusto por lo adulterado, lo mistificado y lo removido de sitio²⁹⁴. En el título de este artículo Vila-Matas se está llamando a sí mismo “el principiante”, el autor que empezaba y que desde ese comienzo en el mundo de las letras encontró en Borges al autor en el que espejarse definitivamente. El artículo parte de la presunta

²⁹³ En un número de la revista *Letras Libres* dedicado a Borges el escritor mexicano David Huerta, que ha apuntado elementos tanto de cervantofilia como de cervantofobia en Borges, recordando la obra de Rafael Gutiérrez Girardot *Jorge Luis Borges: ensayo de interpretación* (1959) como uno de los mejores acercamientos críticos en torno a la actitud y el pensamiento de Borges hacia lo español, ha analizado la cuestión como sigue: “La dualidad o dualidades de la actitud borgesiana ante la tradición hispánica son más o menos fáciles de descubrir en sus libros, en las declaraciones de las innumerables entrevistas que concedió (dentro del moderno arte de la entrevista solo Igor Stravinski se compara con él en inventiva verbal, ingenio y agudeza), en algunos textos de ocasión. Por un lado, el gusto por un puñado de escritores (Quevedo, Cervantes, Saavedra Fajardo, Torres Villarroel, la poesía de Góngora); por otro, una impaciencia apenas disimulada ante lo que él entendía, muy quevedianamente, como el modorro español, es decir, según ciertas líneas en las que se dibuja una reducción caricatural, la imagen pasiva de un tipo o de una idiosincrasia, y su trasunto intelectual: la haraganería para pensar, tratar con abstracciones, hacer filosofía, la «sueñera mental»; en alguna medida, de manera implícita, la pobreza de la ciencia española. [...] Borges creyó por largos años en la realidad o veracidad de esas imágenes. Esa convicción determinó durante décadas su actitud ante España. [...] Los grandes temas de la querella habían sido ya perfilados en 1928 en el libro *El idioma de los argentinos*, donde Borges afirma, con una contundencia de la que luego se arrepentiría, lo siguiente: «Difusa y no de oro es la mediocridad española de nuestra lengua». La impaciencia de Borges ante los españoles –la lengua española, la historia hispánica–, el casticismo provinciano y el academicismo ultramontano es, en medida considerable, una justificada irritación ante el «colérico reivindicador» de la hispanidad católica: Marcelino Menéndez y Pelayo. Borges parece ver en Américo Castro –cervantista estimable– un trasunto de aquel otro temible y obcecado erudito que, como pocos, y para decirlo borgesianamente, fatigaba infinitas bibliotecas para reconstruir la historia; y más todavía cuando Castro se ocupa –en mala hora lo hizo– del español que se hablaba y escribía en Buenos Aires alrededor del año 1940.” (David Huerta, 1999: 50-53).

²⁹⁴ Patricio Pron lo ha especificado diciendo que Borges y Vila-Matas están unidos por la “celebración de la lectura y su concepción del autor como alguien decidido no a inventar sino a dar cuenta de sus descubrimientos; la literatura hispanohablante debe a Jorge Luis Borges y posteriormente a Enrique Vila-Matas la ampliación del repertorio de posibilidades que resulta de esa concepción. Al igual que Borges, el autor de *Suicidios ejemplares* ha hecho pasar tímida y cortésmente buena parte de sus hallazgos por las citas de autores heterogéneos que conforman una singular biblioteca íntima y se ha dedicado a promover esa biblioteca con entusiasmo. Vila-Matas parece haber encontrado muy pronto un estilo idóneo para ello, compuesto de anécdotas inventadas, atribuciones erróneas y situaciones disparatadas y posiblemente falsas que le permiten abordar cuestiones complejas vinculadas con la literatura (la desaparición del autor, la preponderancia del proyecto, la tarea del lector, los vínculos entre ficción y realidad, etcétera) de una manera nada solemne; en ese sentido, su obra ensayística adquiere una forma zigzagueante y fingidamente casual que recuerda mucho al género francés de la «causerie» por su brevedad y su humorismo pero carece de su carácter circunstancial, ya que, [...] anticipa temas y argumentos de la obra ficcional del autor (si es que ambas pueden deslindarse) y la explica.” (Patricio Pron, “Enrique Vila-Matas: el último lector”, *Letras Libres*, Noviembre 2011: 58).

frase de Macedonio Fernández “Ningún hombre sabe quién es, ningún hombre es alguien”, que al parecer solía repetir a Vila-Matas su amiga Jeanne Boutade²⁹⁵ y, de esta frase tan borgesiana de Macedonio, Vila-Matas pasa a Borges para confirmarnos no solo que desde el principio este supuso en su obra un frondoso semillero de ideas sino que, además, le atrajo de él su inasible mezcla de tradición y modernidad ordenada en torno a la reescritura de lo viejo, suponiendo con ello un incuestionable avance de su visión del mundo y de su sentido de la *verdad*. Del siguiente extracto resulta indiscutible el predicamento de Borges en Vila-Matas en tanto que “autor-modelo”:

[...] no paraba de hallar ideas en sus textos. El asombroso y creativo parasitismo de Pierre Menard, con su réplica exacta pero distinta del Quijote. El memorioso Funes, las hábiles falsificaciones de obras de arte, el ser en otros (que diría Pessoa), la creencia de que «tal vez todos sabemos profundamente que somos inmortales», el Aleph y la sospecha de que la poesía puede que sea el nombre esquivo del mundo. Si hasta entonces yo había visto fotografías de personas o de lugares que en algunas ocasiones acababa viendo de verdad, ese cuento de Borges sobre un aleph significó un avance en mi visión del mundo: no solo se podían ver de verdad ciertas personas o lugares, sino que además existía la posibilidad –llamémoslo el asombro– de ver más [...] Como había empezado a leer el mundo midiéndolo por el rasero de Borges [...] No paraba de hallar ideas sobre Borges y también en quienes comentaban su obra. Ideas en Julio Ortega, por ejemplo, que decía que la poética de este escritor se caracterizaba por un doble movimiento: remitía a una tradición, porque el mundo moderno aparecía como lugar de pérdida y deterioro, y a la vez remitía a la noción de cambio literario, porque la literatura afirma el valor de lo nuevo. Borges reescribía lo viejo, entendió perfectamente el principiante que yo era. Iba de Miguel de Cervantes a Pierre Menard, por ejemplo. Me pareció intuir que Borges había inventado la posibilidad de que nosotros los modernos podamos, en rara vecindad con lo genuinamente literario, practicar también el ejercicio de las letras, es decir, que podamos nada menos que seguir escribiendo. Hoy comparto con Alejandro Rossi el deseo de que en el futuro los lectores se acerquen a Borges como lo hicimos nosotros: con la certidumbre de que estábamos frente a la excepción: «Que también para ellos su obra sea, a la vez, mágica y precisa. Tal vez descubran a un Borges aún mayor que el nuestro» (Vila-Matas, “Borges y el principiante”, *El País*, 19/04/2003).

Borges confiere a Vila-Matas incluso el aviso de cómo escribir el cine que le había admirado de forma previa a su lectura del autor argentino, lo cual tiene lugar, por ejemplo, a través de la crítica de Borges sobre *Citizen Kane* escrita en 1941. La asociación entre Borges y Welles²⁹⁶ ha tenido ya variadas atenciones críticas pero Vila-

²⁹⁵ Jeanne Boutade –que por cierto tiene un alias que, como Estela Carriego, hace pensar en el ensayo borgesiano *Evaristo Carriego* (1930)– es personaje entre la realidad y la ficción que ya salía en *París no se acaba nunca* y que Vila-Matas declaraba en una entrevista haber perdido de vista desde que se marchara a Jamaica, lugar en el que estaría presuntamente dirigiendo “una compañía de taxis” (cfr., López Vega, “Enrique Vila-Matas: ‘Nadie escribe como yo’”, *El Cultural.es*, 27/12/2003).

²⁹⁶ A los cuales, a su vez, ha relacionado acertadamente respecto a Cervantes el escritor Jorge Volpi en “La voz de Orson Welles y el silencio de don Quijote”, *Letras Libres*, enero de 2004.

Matas la lleva hasta el descubrimiento, en su caso, de una película tan crucial para él como *F for Fake* (1973):

[...] esa película donde, a partir de entrevistas con el falsificador de cuadros Elmir de Hory y con Clifford Irving (autor de una biografía apócrifa de Howard Hughes), se jugaba con las nociones de verdad y mentira aplicadas al arte. Los temas de la película me parecieron borgesianos: la falsificación y la lábil frontera entre realidad y ficción, por ejemplo. La película me descubrió tramas, fraudes y laberintos sobre los que podía escribir si continuaba proponiéndome ser escritor. *F for Fake* hizo que aumentara mi pasión por los libros apócrifos, por las reseñas de libros falsos, por el mundo de los grandes impostores, por el de los hombres que se hacen pasar por otro, por el de los hombres que son alguien y por el de los que no son nadie. La influencia, la sombra de aquella película iba a ser larga, iba a cambiar los pasos del principiante que yo era. [...] Y poco después, tras leer *El sur*, de Borges, imité en lo que estaba escribiendo a los personajes de la película de Welles y, citando sin citar a Borges, escribí sobre un cuchillero que iba dejando su fuerza en su arma y al final era el arma la que tenía vida propia y era el arma la que mataba, no el brazo que la manejaba. Fue la primera vez que, sin citarlo pero con voluntad de acero, cité a un hombre llamado Borges, *fui en otro* (que diría Pessoa), cité a un hombre que era alguien, fui un hombre que no era nadie (*ibidem*).

Se trata de una cita reveladora del meollo formal de la creación en Vila-Matas en relación con su escritura, sea narrativa, ensayística o ambas inextricablemente fundidas a la vez que soportadas por citas e ideas intercambiadas o intercambiables, por el transporte de identidades y por el vaciado de lo propio para llenar lo ajeno, por la búsqueda de uno mismo lejos de sí y por la capacidad evocativa de cuanto no nos ha sido necesariamente dado. Nos referimos al “mundo de los grandes impostores”, del que mejor puede salir viva la literatura para un autor como Vila-Matas, allá donde se fraguan los trasvases de la materia imaginativa.

Refiriéndose veladamente a su novela *La asesina ilustrada* dice Vila-Matas, en efecto, que desde el cuento borgesiano “El sur” imitó a los personajes de Welles en un escrito en el que “un cuchillero que iba dejando su fuerza en su arma y al final era el arma la que tenía vida propia y era el arma la que mataba”, quedando en deuda con un autor que como Borges buscó decir algo nuevo – así, por ejemplo, con “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Ficciones* (1944)– para poder echarle la culpa “a la novedad del empeño si fracasaba”.

La deuda literaria de Vila-Matas con Borges, pues, como dinastía intelectual modélica queda cerrada y refrendada con este artículo y se consolida en el hecho de que ambos, Borges y tras él Vila-Matas, son invasores de autores, manteniendo uno y otro

en este ámbito un cómplice diálogo en el tiempo²⁹⁷. De hecho la cita más o menos quebrantada, más o menos confesa, ha devenido en Vila-Matas un espacio recreativo de la imaginación, procedimiento cuyas múltiples posibilidades se fueron orquestando en sus lecturas de Borges, tratándose de uno de los rasgos que unen de forma más ostensible a estos dos autores. Ricardo Piglia ha atribuido a Borges la idea (e igualmente vila-matiana, añadiríamos nosotros) de que, en puridad, toda gran literatura sería anónima:

Hay una suerte de platonismo que está construido con toda la gracia, la ironía y la maledicencia con la que Borges se maneja, y que viene a decir que en realidad la gran literatura en el fondo es anónima. Esto es muy Valéry: en realidad todos estamos trabajando en función de una práctica anónima e intemporal. Entonces la valoración, entendida como la valoración coyuntural, histórica, siempre suena un poco frágil o fraudulenta. Y Borges tiene para esto dos estrategias. Una es esta: decir que las mejores metáforas son las metáforas anónimas. Las grandes literaturas, para Borges, son las que han cristalizado figuras y formas que cualquiera puede usar. [...] Es decir, un escritor no inventa, está metido en la tradición y trabaja con lo que la tradición le da. [...] La otra manera que tiene Borges de acercarse a ese asunto consiste en tomar un texto y recorrer las lecturas que ha recibido. Es casi una parodia de la filología (Piglia, 2001a: 162-163).

Por su parte, la profesora Sylvia Molloy descarta la conveniencia de entender las citas de Borges a partir de su contenido moral en torno a lo verdadero y lo falso desde un punto de vista que nos parece especialmente estimable:

Es un error acoger las referencias y las citas eruditas que Borges utiliza tan generosamente con ese “incrédulo estupor” [...] que el mismo autor condena. Pero igualmente falso e igualmente inútil es someterlas a la duda sistemática. La falta de respeto y la ironía que apuntalan esa erudición no son necesariamente pruebas de su ilegitimidad. Por otra parte, Borges no pretende reivindicar en ningún momento la autenticidad: va más allá y hasta parece cortejar el descubrimiento del fraude, justamente porque ese descubrimiento no significa, para él, fracaso alguno. Lo verdadero y lo falso, desde un punto de vista exclusivamente erudito, carecen en su obra de todo valor: inútil es intentar una clasificación moral para agotar una erudición que pretende ser, en el sentido más rico del término, literaria (Molloy, 1999: 155).

A continuación, en un aspecto que nos parece que vuelve a acercar a Vila-Matas y a Borges, esta misma autora transcribe un extracto de la conversación de Borges con Ronald Christ (“The Art of Fiction”, *The Paris Review*, 40, 1967) en la que a la pregunta del entrevistador acerca de si espera que sus lectores comprendan las alusiones

²⁹⁷ Baste decir, por ejemplo, que Borges admira a Ben Jonson en *El tamaño de mi esperanza* porque “[...] invadía autores como un rey y [...] exaltó su credo hasta el punto de componer un libro de traza discursiva y autobiográfica, hecho de traducciones, donde declaró, por frases ajenas, la sustancia de su pensar [...]” (Borges, 1926: 74).

y referencias que se encuentran en su obra, Borges responde que la mayoría de aquellas están ahí simplemente como “chiste privado”, que no le interesa especialmente el grado de participación que los lectores puedan tener en dichos chistes –entrando al respecto en esa aparente frialdad que luego encontraremos en Sebald, por ejemplo– y añadiendo que dichas alusiones no están invocadas a la manera de Eliot o Joyce, los cuales –opina Borges– buscaban de alguna manera “mistificar un poco a sus lectores para que se empeñaran en descubrir el sentido de lo que habían hecho.” (*ibidem*).

Si bien el particular uso de la intertextualidad y de la citación no es exactamente igual en Vila-Matas y Borges (ya que la cita en Vila-Matas tiene mucho de lo que llamamos “plagio inventivo” –un método electivo que busca recrear lo que ha sido dicho con la finalidad de remozar tanto su naturaleza ética y moral como sus maneras imaginativas, sin olvidar una clara intención de desjerarquizar la noción de autor y de rebelarse ante toda idea de supraculturalidad normativa– y en Borges en cambio se da la cita de una forma que buscaría en mayor medida perpetuar un gusto *exactista* por la compleja falsedad del patrimonio cultural –a través de una metodología que viene a ser un juego paratextual en el que se reparten cartas para los jugadores que son, entre otros, la erudición avasalladora, la sustracción sentimental, el efectismo matemático o el aguijón nostálgico–, en ambos existe un íntimo gesto de disconformidad y reconstrucción del canon, así como desde luego de parodia y resignificación, razón por la que no queremos dejar de traer aquí la reflexión respecto al caso borgesiano que sobre citas ornamentales y argumentales lleva a cabo Molloy –siguiendo los trabajos de Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz Díaz– por lo vinculable que el sentido profundo de dicha reflexión resulta a la actitud citadora de Vila-Matas:

Lo comprobable es que el texto de Borges, por así decirlo, es un texto ya citado. No se trata de “sobrepasar los límites de lo comprobable” porque esos límites ya han sido sobrepasados (e incorporados) dentro de un texto que desafía –o que desdeña– el desciframiento limitador. Las dificultades que propone todo intento de clasificar la erudición de Borges, según pautas tradicionales, parecerían indicar que las citas, referencias y alusiones reclaman en su texto una interpretación nueva. Como occidental culto, Borges habría podido contentarse con citas argumentales; como inquisidor de esa misma cultura occidental, habría podido utilizar, irónicamente, solo citas ornamentales. El hecho de que sus citas y referencias no sean ni lo uno ni lo otro, que no refuercen el texto “desde fuera” pero que tampoco lo decoran, que se muevan en una perpetua *insatisfacción* –materia misma de la obra borgeana– y que, conscientes de esa insatisfacción que las engendra y que a la vez engendran en el lector, se obstinen en multiplicarse y repetirse, muestra que están animadas por un espíritu diferente. Pocas citas y referencias luchan tanto como las de Borges contra el desarrollo lineal del texto. [...] La insolencia con que Borges maneja citas y referencias muestra sobradamente que la tranquilidad del lector es la última de sus preocupaciones. [...] En los textos de

Borges las citas introducen no solo la distancia que habitualmente da el prestigio, sino la distancia provocada por la desconfianza y el malestar: irreconocibles, las citas no aceptan, sin embargo, la reducción a lo meramente decorativo, y el lector oscila entre la tentación de gozar bárbaramente de las exóticas sonoridades y la de descifrar, como lo pretendía Jean Wahl, el fundamento de esa erudición. Por el hecho mismo de que esas citas y referencias surgen de las fuentes más inesperadas, el lector siente, o siente que se le quiere hacer sentir, que se establece entre ellas una misteriosa dialéctica que supera sus fuerzas. Parte de la inquietud –y del placer– que provoca esa lectura justamente proviene de la oscilación vertiginosa de esas citas que por un lado lo atraen, lo atrapan, como si el lector fuera una cita más que dialogara con las otras, que acaso cuestionara las otras. Pero las mismas citas, por otro lado, distancian al lector del lugar –de un texto– que nunca *hará suyo*. Entre autor y lector funciona la erudición borgeana (*ibid.*, 156-158).

Apreciamos aquí que Vila-Matas se encuentra perfectamente alineado con Borges tanto en su despreocupación por la tranquilidad del lector como en su lucha contra el desarrollo lineal del texto, además de compartir ambos, en general, ese “espíritu diferente” o ajeno a la ornamentación y la argumentación a la hora de citar²⁹⁸. Lo mismo ocurre con el hecho de tener lectores divididos entre una labor de detectivismo y verificación literarios sobre cuanto dicen y una comprensión más amplia, relajada o hedonista, en torno a la aventura intelectual que el autor está proponiendo en su obra.

Cabe añadir aquí que cuando el lector es del primer tipo y recurre a “comprobar” las cosas, desde luego el lector se apercibe del proceso de invención que ha seguido operándose incluso en las citas y autores bibliográficamente verificables. Tiene lugar entonces una “invención de segundo grado”, como ha señalado José Miguel Oviedo sobre los ensayos de Borges, los cuales, añade el crítico peruano, a la manera de los “imaginary essays” de Paul de Man, son “ensayos de una imaginación personal estimulada por una imaginación ajena [...] una de las sorpresas que se lleva el lector cuando recurre a las fuentes que inspiraron a Borges, es descubrir que al leerlas e interpretarlas, él puso tanto (o más) de él como de ellos, y así les dio una nueva significación [...] sus lecturas son formas de apropiación y de invención refleja [...] se apodera de *toda* la literatura que conoce y recuerda, y la integra a su sistema: dentro de este lo ajeno y lo propio dialogan sin dificultad y con un alto grado de originalidad [...] sus libros forman una biblioteca creada por la imaginación a partir de otra biblioteca [...] los ensayos de Borges son sobre todo *proposiciones* heterodoxas, una invitación a

²⁹⁸ Veremos más adelante que la estrategia de la cita en Vila-Matas debe también mucho a la obra de Sterne o al cine de Gidard (véase, por ejemplo, Vila-Matas, “Intertextualidad y metaliteratura”, 12/05/2008).

pensar de otro modo sobre algo comúnmente aceptado, una tranquila disidencia intelectual” (Oviedo, 1991: 98-99).

Piglia, por su parte, ha visto en la cita borgesiana el núcleo básico de un procedimiento paródico de la tradición literaria. Así, en una entrevista con Mónica Tamborenea y Alan Pauls, decía aquel en 1980 que “[...] Bastaría hacer la historia del sistema de citas, referencias culturales, alusiones, plagios, traducciones, pastiches que recorre la literatura argentina desde Sarmiento hasta Lugones para ver hasta qué punto Borges exaspera y lleva a la parodia y al apócrifo esa tradición. En realidad el tratamiento borgeano de la cultura es un ejemplo límite del funcionamiento de un sistema literario que ha llegado a la crisis y a su disolución. Únicamente en el marco histórico de la transformación de ese sistema es posible comprender la obra de Borges y de algunos de sus procedimientos esenciales, en especial la parodia. Por ejemplo, no me parece nada casual que en Borges la cita funcione como el núcleo básico de su procedimiento paródico. Borges parodia en la cita y a partir de la cita, comienza la parodia en la cita misma, allí está el elemento molecular de su escritura. Trabaja con las garantías y los valores del sistema literario y los lleva a la irrisión, al exceso, a la irrisión por exceso habría que decir.” (Piglia, 2001a: 64).

Piglia se ha interesado enormemente en Borges no solo por la indistinción o fuerte continuidad de su escritura entre ensayos y cuentos sino por las diferencias de enfoque que contrae el ejercicio de la crítica según sea esta realizada por críticos profesionales o por escritores, añadiendo que “[...] Un escritor define primero lo que llamaría una lectura estratégica, intenta crear un espacio de lectura para sus propios textos. Me parece que se puede hacer un recorrido por la obra ensayística de Borges para ver cómo escribe sobre otros textos para hacer posible una mejor lectura de lo que va a escribir.” (*ibid.*, 153).

Es de este modo que Borges llega a defender –continúa Piglia– a escritores que en su época eran marginales, como Conrad, Stevenson, Kipling o Wells, en contra de los escritores que compactaban la tradición como Dostoievski, Mann o Proust, valorando, por ejemplo, el género policial desde el que Borges querría ser leído, ya que leído desde la tradición afloran los tópicos de Borges sobre su frialdad, falta de alma y profundidad, etc.

Ello lleva a Piglia a considerar no solo que “la zona fundamental de la tarea de Borges como crítico fue la de redefinir el lugar de la narración” (*ibid.*, 154) sino que en realidad “son los escritores los que redefinen la historia literaria. La historia literaria

como disciplina académica es una manera de elaborar las reestructuraciones del canon y del pasado que producen las polémicas contemporáneas.” (*ibid.*, 156).

Del mismo modo, Piglia ha llamado la atención sobre la anticipación de Borges a sus críticos enunciando como propia lo que no era en realidad sino la posición del enemigo, ilustrando este extremo Piglia con el ensayo de Borges “La supersticiosa ética del lector” (1930), en el que su autor critica el estilo como valor a la vez que afirma que la literatura se impone más por su contenido que por su forma, que es justamente la crítica tradicional²⁹⁹ que él solía recibir, dice Piglia. Pues bien, de todo ello se nutre sin duda la ascendencia borgesiana en Vila-Matas.

Un último apunte sobre la citación y la fisura de un texto ajeno en las obras vila-matianas nos llevaría además a un procedimiento que en su caso establece una puesta en evidencia, a la vez que descubrimiento y reactualización, de relaciones no pensadas, de significaciones inéditas en función de una actitud de sistemática relación poliédrica entre los elementos de una realidad dada³⁰⁰.

En otras palabras: el proceso consistiría en incardinar, en una obra en construcción, post-versiones y per-versiones de cuanto se alude en la cita. Silvia Barei lo ha precisado escribiendo que la cita:

[...] es una forma destacada en el tejido textual, lugar claro de desviación, recorte que se adosa a otra escena, que cambia de contexto y se hace nueva versión, o tal vez perversión. Presupone la idea de que todo texto se inscribe en una cadena de textos y sus enunciados son susceptibles de ser injertados en nuevas escenografías. Lejos de ser un aspecto eventual o contingente del texto, en la crítica principalmente se explicita la capacidad de migración y, por lo tanto, de interacción de los enunciados. El texto crítico se constituye primariamente como ejercicio de una intertextualidad puesta en evidencia por sus mecanismos de escritura y este transvasamiento textual se hace notorio en enunciados de tipo excéntrico que se construyen mediante citaciones de tipo explícito – en estilo directo o indirecto– y en las implícitas o encubiertas.” (Barei, 1999: 75).

²⁹⁹ Esto es, estilismo ingenioso dentro de una artificialidad general, un interés por la forma y lo verbal que lo alejan de la vida frente a obras como las de Mallea, Martínez Estrada o Sábato, cuyas propuestas literarias vienen a materializar ciertos aspectos la tradición aferentes al realismo, al compromiso, los conflictos sociales o la realidad inmediata.

³⁰⁰ En un importante ensayo-conferencia que ya hemos citado antes se refiere Vila-Matas a la “simple incompreensión de algunos de mis paisanos que ven sólo ‘citas literarias’ donde siempre hubo una visión del texto narrativo como un tejido intertextual abierto continuamente a referencias múltiples; ven sólo ‘citas’ donde siempre hubo la necesidad de ver cualquier texto como eje de una experiencia literaria, cultural o artística mucho más amplia que el mismo texto; ven sólo ‘citas’ donde siempre hubo en realidad la necesidad de relacionarlo todo, quizás para que no se acaben nunca los relatos y porque, además, a fin de cuentas, ya desde mucho antes de Marcel Duchamp un urinario era mucho más que un urinario. De hecho, hasta la casi imposible última mota de polvo del desierto más perdido de la tierra tiene su historia detrás –su densa comunicación de tiempo indefinido con las estrellas, por ejemplo–, sus sorprendentes relaciones de cultura.” (Vila-Matas “La levedad, ida y vuelta”, 26/04/2012).

Existen, en fin, numerosos artículos vila-matianos en los que su autor se ocupa central o periféricamente de Borges³⁰¹ pero un último texto al que quisiéramos referirnos es “La tarde elemental” (*Letras Libres*, enero 2000), el cual continúa confirmando el seguimiento de Vila-Matas por Borges pero a través, esta vez, de Ricardo Piglia, lo que nos servirá de puente precisamente hacia este escritor como próximo autor del que ocuparnos. “La tarde elemental” (*Letras Libres*, enero 2000), en efecto, nos conduce a través del recuerdo de Vila-Matas a la última tarde³⁰² que Borges pasó en Barcelona y, por extensión subjetiva, a sus versos “Las tardes que serán y las que han sido / son una sola, inconcebiblemente [...] La tarde elemental ronda la casa. / La de ayer, la de hoy, la que no pasa”, tomados del poema borgesiano “La tarde” (*Los conjurados*, 1985).

Vila-Matas recuerda este poema cuando lee asegurar a Piglia en su obra *Formas breves* (1999) que de un sueño de Borges, a sus ochenta años, surgió uno de los últimos textos que este último escribió, un relato en el que un hombre sin rostro le ofrecía al narrador la memoria de Shakespeare en un cuarto de hotel de Michigan. Piglia es, de hecho, el detonante del artículo porque dicho comentario retrotrae a Vila-Matas a la última tarde de Borges en Barcelona, en la que el ya fallecido escritor y amigo de Vila-Matas Paco Monge le habló entonces de la relación entre Borges y Shakespeare. Antes de partir hacia el acto en el que los dos jóvenes amigos iban a escuchar hablar a Borges en el Paraninfo de la Universidad de Barcelona, en aquella tarde que sería elemental

³⁰¹ Así por ejemplo aquel en el que Vila-Matas se indignaba a causa de que el periodista de *The New York Times* Noam Cohen escribiera con retraso sobre la capacidad visionaria de Borges: “Noam Cohen [...] descubre el Mediterráneo con la noticia de que Borges, en sus historias ambientadas en un pasado pretecnológico, predijo la llegada de Internet. No me habría molestado tan dinosáurico ‘hallazgo’ de *The New York Times* si no fuera porque Noam Cohen, con absurda suficiencia, tilda a Borges de ‘bibliotecario del Viejo Mundo y hombre chapado a la antigua’, cuando en realidad quien no está al día es el propio Cohen, más atrasado en noticias que el ciclista Godot cuando llegaba a las etapas del Tour fuera de tiempo.” (Vila-Matas, “Ficciones virtuales”, *El País*, 03/02/2008). Vale la pena recordar, por otra parte, la idea de Piglia acerca de que Internet será responsable de hacer más artísticos los géneros masivos anteriores a la red de redes: “Yo creo que cada vez que aparece un género masivo, el anterior se hace más artístico. Cuando apareció el cine, el relato, ese relato social, el lugar donde la gente encontraba una especie de espacio imaginario para pensar su relación con la realidad se desplazó y la novela se quedó ahí, como colgando... Para muchos ha sido dramático y a mí me parece una virtud, que le ha dado a la literatura una gran libertad. Joyce y Faulkner fueron posibles porque se perdió esa conexión y la novela empezó a tener lógica propia. Después al cine le pasó lo mismo con la televisión y se convirtió en lo que la revista *Cahiers du Cinema* empezó a definir y aparecieron las cinematecas y los cinéfilos. El medio anterior compite con el nuevo o hace lo suyo. Ahora le está pasando a la televisión con Internet. Hay una televisión basura pero también otra que se empieza a estetizar: series que se vuelven objetos de culto.” (Piglia, “Elogio de la lentitud”, *Clarín.com*, 26/01/2008).

³⁰² También Enrique Krauze ha recordado en un artículo la última tarde en la que vio a Borges en Buenos Aires con “Una tarde con Borges” (*Letras Libres*, 06/08/2012). Los recuerdos de escritores (Alberto Manguel, Alan Pauls, Bioy Casares y un largo etcétera) sobre sus relaciones, encuentros y experiencias con Borges puestos por escrito va camino de convertirse en un género literario.

como la del poema borgesiano, cuenta Vila-Matas que dijo a Monge: “«Bueno, vamos a escuchar a Borges», dije esa tarde de forma distraída y tonta, sin sospechar que la frase quedaría congelada en el tiempo y no podría olvidarla ya nunca, porque Paco Monge la rescató de la banalidad al comentarme: «¿Te das cuenta de lo que acabas de decir? Es como si hubieras dicho: Bueno, vamos a escuchar a Shakespeare».” (Vila-Matas, “La tarde elemental”, *Letras Libres*, 2000: 109), siendo una anécdota que Vila-Matas ha reiterado en otros lugares³⁰³.

Vila-Matas nos revela aquí que hasta la lectura del libro de Piglia siempre había pensado en aquel comentario de Monge y en el verso de Borges como la fusión de dos hechos que convergen en la transformación de lo cotidiano en trascendente. Sin embargo, desde la lectura de Piglia sobre el último cuento de Borges, su percepción sobre este hecho ha variado, refiriéndose con ello a la visión —explorada a lo largo de su trayectoria literaria: véase, por ejemplo, *Impostura*, *Historia abreviada de la literatura portátil* o *Recuerdos inventados*— de que la historia de la literatura es un paralelo texto ininterrumpido en el que los escritores recuperan una memoria desemejante y desconocida, constituyéndose los recuerdos de cada uno desde la ajenidad y la extrañeza, desde la desposesión moral de cuanto creen estar contando. Elementos de convivencia que dirimidos entre las fronteras de la escritura de Borges actúan —en este caso a través del puente pigliano— sobre las zonas de intermisión reflexiva de la literatura vila-matiana:

Desde que leí el libro de Piglia concibo la historia de la literatura como una sucesión, en el tiempo y el espacio, de escritores habitados imprevisiblemente por los recuerdos personales de otros escritores. Vista así, la historia de la literatura sería una novela que nos contaría la historia secreta de una serie de escritores que recuerdan con una memoria extraña a la suya imágenes, textos y lecturas que vieron, escribieron o leyeron antes otros. Una corriente de aire mental de misteriosos recuerdos ajenos compondría un circuito abierto de memorias robadas: la verdadera historia de la literatura. Vista así esa historia, no es extraño que lleve días secuestrado por el capítulo de *Formas breves* de Piglia dedicado al último cuento de Borges: ese cuento en el que un oscuro escritor, que ha dedicado su vida a la lectura y a la soledad, por medio de un artificio muy directo y sencillo (como los que Borges ha preferido siempre para construir un efecto fantástico), es habitado por los recuerdos personales de Shakespeare y recuerda, por ejemplo, la tarde en que escribió el segundo acto de Hamlet (*ibidem*).

El profesor Juan Arana ha incidido en ello recordando que Borges rebajaba los derechos del autor de turno para sentirse propietario de sus escritos, creyendo por tanto que el autor es un mero vehículo para la manifestación espacio-temporal de un

³⁰³ Cfr. vervigracia, Vila-Matas, “La aventura de las frases”, *El País*, 10/09/2006.

arquetipo eterno. Los mecanismos psicológicos de la creación literaria resultarían, en el mejor de los casos, mantiene Arana, de “[...] plagios inocentes, por la interposición del olvido [...] Borges pretende algo muy diferente [...] [que] amparar el fraude por medio de la deslegitimación de la propiedad intelectual. Intentar mostrar que el valor de lo literario está por encima de las secreciones del cerebro humano o de las iluminaciones del genio particular de cada uno” (Arana, 2000: 75). Ya vimos en la presentación de este trabajo que en opinión de Borges la literatura “no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es”, lo que nos sitúa ante un Borges perteneciente a la noción de artista sacerdote y rechazador de la vida a la que se ha referido por ejemplo Albert Julibert en relación a Flaubert:

Al artista héroe, o mártir, iba a sucederle el artista sacerdote: el que recluido en su santuario secreto, destilaría las esencias del estilo, arduamente conseguido mediante el sacrificio de la vida exterior. Este nuevo culto era, como el de las perseguidas herejías de la Antigüedad, secreto, oculto a las miradas profanas. En realidad, Flaubert miraba más allá del fin de siglo: su estirpe es la de Proust, Joyce, Kafka, Faulkner y Beckett. En sus muy diversas obcecaciones, todos ellos parecen seguir el modelo flaubertiano, en tanto que sus obras siempre tienen algo de *última palabra*. [...] Es por ello que el ideal artístico de Flaubert –y la consecuencia vital que de él se deriva– tiene un punto inhumano: como todo el arte posterior a él, implica una recusación de la vida, recusación imprescindible por otra parte para alcanzar la perfección estética (Julibert, 2010: 280-282).

Veamos a continuación cómo la huella de un “autor-modelo” como Borges en Vila-Matas se reafirma por la labor de un “autor-ganzúa” como Piglia³⁰⁴, el cual recoge sin duda, con extrema lucidez crítica, el aura visionaria y la conmoción estética que Borges deja a su paso.

³⁰⁴ Muestras de ello pueden apreciarse en el caso de Piglia respecto a Roberto Arlt, por ejemplo, con un escenario “técnico” academicista totalmente deudor de Borges: v, gr., cuando Piglia ficcionaliza a través de varios textos de una de sus primeras obras como *Nombre falso* (1975) la presunta historicidad de un escrito perdido de Arlt (“Homenaje a Roberto Arlt” y “Apéndice: Luba”) o cuando Piglia se exploya por intermediación de su *alter ego* Renzi en versiones paródicas de sus propias teorías verdaderas sobre la literatura.

2.1.3.7. Piglia: la crítica como autobiografía

El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee (Piglia, 2001a:11).

Ricardo Piglia, *Crítica y ficción* (1986).

Aunque se dan en Piglia y Borges modos de acometer el ensayo que pueden ser opuestos³⁰⁵ no es menos cierto que ambos coinciden en el prurito innovador y componente de trascendencia lectora con los que ambos cultivan dicho género. En una serie de conferencias televisadas Piglia afirmó que Borges no solo inventó la literatura fantástica en el siglo XX³⁰⁶ sino que mostró el procedimiento para que otros la hicieran.

³⁰⁵ Así lo ha señalado por ejemplo Alberto Giordano, afirmando que si en palabras de Piglia todo lo que es “el trabajo de la crítica [...] consiste en borrar la incertidumbre que define la ficción”, con ello se está defendiendo el ejercicio crítico desde “una retórica de la certeza que impone la imagen de la lectura como desciframiento”. Por su parte, la forma del ensayo en Borges, continúa Giordano, “tiende a instalar la suspensión o la indecibilidad del sentido, radicalizando la singularidad de un detalle hasta hacerlo valer por una totalidad irreal que descompone cualquier todo verificable [...] [en cambio] la imagen del crítico que entredicen los textos de Piglia es, claramente, la de quien escribe porque ya sabe, alguien que escribe sus hallazgos y no alguien que realiza y muestra una búsqueda. [...] mientras que en Borges la práctica de la lectura del detalle está ligada al placer del lector por los momentos o lugares en los que el sentido vacila, en los que se manifiesta como un presente sin presencia bajo la forma de lo inminente”. Del mismo modo, el mismo Giordano ha registrado en el texto de Piglia “Notas sobre literatura de un diario”, en la obra *Homenaje a Ana María Barrenechea* (1984) y a través de una conversación sobre Macedonio Fernández del propio Piglia con su personaje y *alter ego* Renzi, una concepción de la literatura como aplazamiento definitivo del sentido y la verdad, una posición pigliana tomada del ensayo de Blanchot sobre Musil “La literatura y el pensamiento” (*El libro que vendrá*, 1969) y reelaborada por Piglia para un texto de crítica-ficción titulado “Notas sobre Macedonio en un diario” (*Clarín*, 12/12/1985) en pos de cierta corrección a las ideas de Blanchot en el sentido de reintroducir la equivalencia entre ficción y efecto de falsificación (*cfr.*, Giordano, “Las perplejidades de un lector modelo” (2004), en *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, 2008: 369-373).

³⁰⁶ No en el sentido clásico de la misma, precisa Piglia, esto es, no en lo que respecta a la literatura de fantasmas y vampiros practicada entre la mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, lo que el crítico norteamericano Leslie Fiedler dijo que se había inventado entre el fin de la religión y el comienzo del psicoanálisis (*cfr.*, Piglia, “Borges, un escritor argentino”, Televisión Pública de Argentina, 14/08/2013). Piglia ofreció, efectivamente, cuatro conferencias a modo de clases magistrales sobre la obra y vida de Borges para la Televisión Pública argentina bajo los títulos “Borges, un escritor argentino” (14/08/2013), “Borges, la memoria ajena” (15/08/2013), “Borges, la lectura y el crimen” (21/08/2013) e “Historia y política en Borges” (22/08/2013).

Partiendo de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940) añade Piglia que Borges hace otra cosa con su literatura fantástica, hace “ficción especulativa” o “literatura conceptual”:

“[...] se parece mucho a lo que hacía Duchamp, es mejor [...] pero se parece mucho a lo que hacía Duchamp, lo que Valéry llamó en el *Monsieur Teste*, que a Borges le gustaba muchísimo [...] ‘la literatura no empírica’ [...], la literatura conceptual, no hace falta que esté el texto escrito, hay que tener la idea de cómo puede ser ese texto, después otro lo hará, eso es Macedonio Fernández, [...] un escritor conceptual, que escribe una novela que son nada más que prólogos, una novela donde se dicen cómo se pueden hacer muchas novelas, una novela donde se puede decir cómo son los lectores, una novela no empírica, nunca publicó, no le importaba publicar, le importaba inventar esa forma que después nosotros usamos, *Rayuela* de Cortázar [...] es difícil escribir esa novela sin el *Museo de la novela*... ¿no?, es otra novela conceptual, entonces eso se inventó en el Río de la Plata, y lo inventó Borges, Macedonio estaba con él, pero lo inventó Borges [...], porque Borges hacía unos objetos microscópicos [...], ponía en la Pampa unos objetos casi invisibles que tenían una gravitación que todavía hoy estamos tratando de descifrarlos, nunca escribió un texto que tuviera más de diez páginas [...], hay un escritor mexicano que escribió cuatro tomos sobre el nazismo, y en realidad eso es ‘Deutsches Requiem’ [...] Borges puso el estándar que había que poner [...] el problema no es cómo está la realidad en la ficción, que es lo que en general se busca [...] cómo una novela representa la época [...], el problema es ver cómo está la ficción en la realidad, [...] cómo actúa la ficción en la realidad, dónde la buscamos la ficción en la realidad, [...] es lo que Gramsci llamaba hegemonía, [...], Valéry tiene una frase lindísima, dice ‘no se puede gobernar con la pura coerción, hacen falta fuerzas ficticias’, [...] por lo tanto hay que construir utopías, ilusiones, ficciones, cuestiones [...] y Borges trabajó muy bien con lo que él llama ficción, es decir constituyó ese espacio. [...] la ficción no es ni verdadera ni falsa. No se puede verificar [...] no es ni verdadera ni falsa, y trabaja con eso. [...] Lo que [Borges] hace ver es la vacilación, la dificultad de moverse allí [...] la literatura es una experiencia con esa incertidumbre que nosotros en la realidad debemos dejar de lado [...] En *Tlön* está la realidad y después hay un texto escrito que incide sobre lo real y lo transforma.” (Piglia, “Borges, un escritor argentino”, Televisión Pública de Argentina, 14/08/2013).

A continuación Piglia se hace eco de la comparación de David Viñas entre Borges y Walsh –a propósito del relato de este “Nota al pie” (*Un kilo de oro*, 1967)–, así como de la novela de Philip Dick *El Hombre en el Castillo* (1967), en tanto que ejemplos de los caminos abiertos por Borges con *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940), específicamente en relación a la ficción que consigue crear un efecto de realidad.

Es el mismo efecto de realidad que vamos a encontrar en las fabulaciones injertadas en el articulismo y ensayismo de Vila-Matas. Del camino de ficción especulativa que Borges inventa o perfecciona, pues, y que Piglia ha sabido glosar como pocos, tira uno de sus mayores espejos y motores creativos la escritura de Vila-Matas. Piglia es un “escritor-ganzúa” no solo por su afinada lectura de Borges sino por tratarse de un pensador que concibe la crítica en una línea barthesiana y wildeana en tanto que una de las formas de la autobiografía. El otro gran aspecto que conecta profundamente a

Piglia con Vila-Matas es el entendimiento de la literatura moderna –por parte de Piglia– como una vida pasada en el extranjero, en la medida en la que “vivir en otra lengua, se ha dicho, es la experiencia de la novela moderna (Piglia, 2001b: 74). Por último, la lectura detectivesca, propia de una atracción intertextual y metaliteraria del espionaje, llevada a cabo por Vila-Matas en torno a la escritura y la vida del escritor en su novela *Extraña forma de vida* (1997), la vemos refrendada por Piglia en el hecho de que nos encontremos ante un pensador que ha asumido la crítica como una variante del género policial, ya que el crítico no es sino un detective que está contando sus investigaciones y dentro de estas pululan los mundos propios de la ficción en su necesidad de ser enmascarados o desenmascarados. Desde los años ochenta Piglia ha venido incidiendo en su interés por trabajar en la indeterminación en la que ficción y verdad cruzan sus caminos, como si prácticamente la verdad tuviera que indemnizar a la ficción, algo que por la misma época haría también Vila-Matas en *Historia abreviada de la literatura portátil* y en sus artículos de entonces. Piglia lo justificaba en 1984 del siguiente modo:

Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar. [...] La realidad está tejida de ficciones [...] La ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso. Y en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción. Mientras que la crítica trabaja con la verdad de otro modo. Trabaja con criterios de verdad más firmes y a la vez más nítidamente ideológicos. Todo el trabajo de la crítica, se podría decir, consiste en borrar la incertidumbre que define a la ficción. El crítico trata de hacer oír su voz como una voz verdadera. [...] El crítico es el que registra el carácter inactual de la ficción, sus desajustes con respecto al presente. Las relaciones de la literatura con la historia y con la realidad son siempre elípticas y cifradas. La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los disfraza, los transforma, los pone siempre en otro lugar. [...] Por mi parte, me interesan mucho los elementos narrativos que hay en la crítica: la crítica como forma de relato; a menudo veo la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe. [...] En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal. Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria. O una utilización magistral de Edgar Poe de las posibilidades narrativas de la crítica. La representación paranoica del escritor como delincuente que borra sus huellas y cifra sus crímenes perseguido por el crítico, descifrador de enigmas. La primera escena del género en *Los crímenes de la rue Morgue* sucede en una librería donde Dupin y el narrador coinciden en la búsqueda del mismo texto inhallable y extraño. Dupin es un gran lector, un hombre de letras, el modelo del crítico literario trasladado al mundo del delito. Dupin trabaja con el complot, la sospecha, la doble vida, la conspiración, el secreto: todas las representaciones alucinantes y persecutorias que el escritor se hace del mundo literario con sus rivales y sus cómplices, sus sociedades secretas y sus espías, con sus envidias, sus enemistades y sus robos (Piglia, 2001a: 10-11 y 13-15).

Son los grandes textos los que producen lectores (*ibid.*, 17), los que hacen cambiar el modo de leer. Según Piglia el uso de la crítica que hace un escritor –después de recordar cómo Baudelaire mantuvo que cada vez se hacía más difícil en su tiempo ser un artista sin ser un crítico y la prueba de ello es que algunos de los mejores críticos son artistas (como Pound, Brecht, Valéry o Auden)– alcanza más valor cuanto más se traiciona lo que se lee. Esto es, estamos de nuevo ante un tratamiento de lo crítico que desfonda visiblemente en el mundo vila-matiano:

De hecho un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que se desvía y ficcionaliza: hay como un exceso en la lectura que hace Borges de Hernández o en la lectura que hace Olson de Melville o Gombrowicz de Dante, hay cierta desviación en esas lecturas, un uso inesperado del otro texto. La discusión sobre Shakespeare en el capítulo de la biblioteca de *Ulysses*, y ese capítulo es para mí el mejor del libro, es un buen ejemplo de esa lectura un poco excéntrica y siempre renovadora. [...] Admiro mucho los ensayos de Auden, de Gottfried Benn, de Butor, la lista podría seguir; las notas de Mastronardi, por ejemplo, son muy buenas. ¿Y qué tendrían en común? Por un lado una gran precisión técnica y por otro lado una estrategia de la provocación. En general la crítica que escriben los escritores plantea siempre y de un modo directo el problema del valor. El juicio de valor y el análisis técnico, diría, más que la interpretación. Los escritores intervienen abiertamente en el combate por la renovación de los clásicos, por la relectura de las obras olvidadas, por el cuestionamiento de las jerarquías literarias. Los ejemplos son variadísimos. El panfleto de Gombrowicz contra la poesía, el rescate de hace Pound de *Bouvard y Pécuchet*, el modo en que Borges lee a “los precursores” de Kafka, la revalorización que hace Butor de la ciencia ficción, los ataques de Nabokov a Faulkner: se trata siempre de probar un desvío, rescatar lo que está olvidado, enfrentar la convención. Los escritores son los estrategas en la lucha por la renovación literaria (*ibid.*, 12-13).

Se hace evidente que las citas precedentes de Piglia reflejan una percepción de la crítica literaria sobre la que se arboriza sensiblemente la escritura de Vila-Matas. Para ambos autores la tradición viene a tener, tal y como mantiene Piglia, la estructura de un sueño en función del cual los robos literarios devienen en recuerdos propios, en un “intento inútil de olvidar lo que está escrito”³⁰⁷. En los dos autores la experiencia lectora equivaldría “a entrar en un entramado repleto de reenvíos intertextuales, de citas desviadas, de rizos espaciotemporales, de juegos especulares, que hacen de la lectura un ejercicio antrópico, [...] no se privan de tensar –a modo de red de seguridad– un horizonte de autores sobre el que se construye su obra. Influenciados por el propio

³⁰⁷ Cfr., Ana Gallego Cuiñas, “Piglia y Onetti: Las relaciones adúlteras con la literatura”, en Carrión, 2008: 58.

autor, la cámara de precursores va de los escritores argentinos más importantes a los extranjeros más egregios”³⁰⁸.

En ambos autores, Piglia y Vila-Matas, hay una fascinación recurrente por la narración ensayística sembrada de citas, al estilo del cine de Godard³⁰⁹. En los dos, en Piglia y Vila-Matas, la escritura se reivindica como la historia de las discusiones sobre el arte de narrar, tal y como ha advertido Villoro sobre las historias de Piglia³¹⁰. Pueden casi tocarse las similitudes entre Piglia y Vila-Matas cuando leemos, por ejemplo, las ideas que hay en la obra del primero *Formas breves*, ensalzadoras de una nueva crítica como dispositivo de conexión y continuación entre ficción y crítica y, a la vez, reparamos en lo que el propio Vila-Matas dice a propósito de la escritura pigliana:

Tal vez la alta y más pura literatura sea esto: el arte de contar algo no narrativo que percibimos como lo único que tiene sentido narrar. De ahí que de un tiempo a esta parte (en realidad desde Cervantes y Sterne) haya ensayos que nos parecen narrativos, y viceversa. Todo esto lleva, una vez más, a la pregunta de qué es narrar. Piglia, que

³⁰⁸ Christian Estrade, en Carrión, 2008: 83-84.

³⁰⁹ Al ser preguntado por Godard, Piglia contesta: “¿Qué es lo que me parece que en Godard es único? La combinación de teoría con género. El modo en que Godard utiliza discusiones teóricas, discusiones filosóficas, fragmentos de textos, citas literarias y encuadra todo eso en un registro de género muy firme, el policial, que es uno de los modelos que Godard trabaja de una manera muy notable y con gran libertad, o la ciencia ficción como en el caso de *Alphaville*, donde aparece Borges al final. El modo en que Godard combina una narración muy intensa con la reflexión, con la cita, con la literatura, me ha parecido siempre un modo muy avanzado, mucho más avanzado de lo que se estaba escribiendo en literatura en ese momento. Godard, a fines de los años 50, estaba usando la narración con una libertad y una apertura, con una intercalación de formas, que en literatura era difícil de encontrar. Por eso dije, un poco en broma, que el mejor narrador contemporáneo era Godard. En el sentido en que me interesa mucho cómo Godard trabaja la narración porque, como digo, construye un tipo de narración en la que es posible incorporar elementos que a primera vista parecen no formar parte de la tradición narrativa.”, “Piglia y el cine. Una entrevista de Emiliano Ovejero (junto con Jorge Carrión)” (Piglia, en Carrión, 2008: 242-243); a ello añade Piglia que Godard, a su vez, ha leído bien a Brecht, el cual usaba esta misma técnica en su dramaturgia, lo que por otra parte se apreciaba en autores –concluye el autor argentino– como Sebald, Enzensberger o Vila-Matas. Veamos brevemente la opinión de Vila-Matas sobre Godard: “Me formé literariamente viendo el cine de vanguardia de los años 60. Y lo que vi en aquellas películas me pareció tan asombrosamente natural que para mí el cine siempre ha sido aquello que vi en esa época de innovaciones estilísticas sin fin [...] Así como Godard decía que quería hacer películas de ficción que fueran como documentales y documentales que fueran como películas de ficción, yo he escrito –o pretendido escribir– narraciones autobiográficas que son como ensayos y ensayos que son como narraciones.” (Vila-Matas, “Intertextualidad y metaliteratura”, 12/05/2008).

³¹⁰ Añadiendo el autor mexicano que en las historias de Piglia no domina sin embargo “[...] el tono levantado de la cátedra sino la errancia sin mapas de la sobremesa, donde los paisajes comunes son vistos con ánimo de expedición. En cuartos de mala muerte, clubes de boxeo, patios sombríos y camastros vencidos, Piglia encuentra un horizonte impreciso, ajeno a las brújulas convencionales. Su obra es una puesta en duda de los valores entendidos, una forma creativa de la desconfianza: los asuntos de siempre adquieren un doble insólito, agrio, muchas veces fatal. Con Mallarmé, Valéry, Borges y Calvino, el autor de *Cuentos con dos rostros* comparte la certeza de que el mundo ya ha sido narrado. Contar no es para él una pasión adánica, el ejercicio de una inteligencia que desordena las colecciones y las salas mil veces visitadas del museo. No es casual que algunos de sus mejores personajes sean escritores o detectives. En una brillante inversión de las tramas policíacas, Piglia encara desastres consumados, y procede a plantear enigmas. Narrar se convierte en una investigación al revés, la paulatina creación de un misterio.” (Villoro, en Carrión, 2008: 308).

mezcla con pericia narrativa y ensayo, podría ahí contestar: «Narrar, decía mi padre, es como jugar al póker, todo el secreto consiste en parecer mentiroso cuando se está diciendo la verdad». [...] La literatura de este escritor argentino es una escritura para la que narrar es pactar con el absurdo, apoyarse en una voz que dice la verdad cuando afirma que la vida no tiene sentido, pero cuyo timbre, el timbre profundo de esa voz, es el eco de ese sentido. [...] Si hay algún realismo en las obras de Piglia (que lo hay) deberíamos denominarlo realismo interior, intelectual, en el sentido más noble de este adjetivo, en el sentido de que todas las narraciones de este autor son lugares donde se discute la literatura. Todas las historias de Ricardo Piglia son intensas discusiones sobre el arte de narrar (Vila-Matas, “Descifrar el arte de narrar”, 2003: 361-2).

Vamos a concluir añadiendo cómo en este mismo texto de Vila-Matas sobre Piglia³¹¹ el autor barcelonés recuerda lo viejo y simplemente continuado, reiterado y retocado que es en realidad todo lo que se tiende a dar por nuevo, así como que aquello que solemos denominar “metaliterario” fue ya inventado en nuestras letras por Cervantes o que con la obra de Faustino Sarmiento *Facundo o Civilización y Barbarie en las pampas argentinas* (1845) se fundó ya en Argentina la unión de ensayo y ficción además de autobiografía, panfleto, diario de viajes, etc. —y de poco después es, recordémoslo, la obra que ya vimos a través de Sontag *Memorias póstumas de Brás Cubas* (1880) de Machado de Assis— y que habría, por último, un evidente aire de familia entre las *formas breves* piglianas y las *sombras breves* de Benjamin en lo relativo al borrado deliberado de los límites entre la crítica y la narrativa de ficción que encontramos en ambas. Algo que el propio Vila-Matas confiesa también hacer —en ideas que nos retrotraen a opiniones ya mantenidas por Javier Marías o Juan Villoro, entre otros— en un “espacio más abierto y en el que se puede respirar mejor”, concluyendo Vila-Matas este texto sobre Piglia con el recuerdo de una conocida escena de Tolstói que nos devuelve a la idea con la que lo comenzamos el presente apartado, la de la crítica como autobiografía: “Sin duda para Piglia [...] la literatura es ese tren en el que viajaba Karenina, donde en un vagón al atardecer cobra vida el placer de la lectura y el descubrimiento de que el mundo es un texto (Mallarmé, Borges), y también el descubrimiento de que ese texto es nuestra vida y está en un libro y en realidad solo vivimos a medida que leemos nuestra vida: esa vida absurda que no dura nada y no es narrativa, pero que es lo único que, bajo la luz de una cabina, siempre tendrá sentido investigar y narrar. Aunque no podamos entenderla nunca, solo *concluirla*.” (Vila-Matas, “Descifrar el arte de narrar”, 2003: 366).

³¹¹ Publicado también bajo el título “Glosa de Ricardo Piglia” en el suplemento *L'autre Amérique* (*Le Monde*, septiembre de 2003) así como en una versión posterior, corregida y aumentada, con el título “La vida doble de Ricardo Piglia” en la revista *Quimera* (número 280, marzo de 2007).

2.1.3.8. Magris, la literatura como sinfonía del vacío de sentido

La literatura es la lengua que se revela contra los tiempos puros de la gramática, para hacer justicia a la vida (Magris, 1998: 136).

Claudio Magris, “Las gramáticas y la vida”, *Ítaca y más allá* (1998).

La literatura moderna europea –y con ella la crisis del individuo y de la modernidad que le son propias–, la que ha jalonado en mayor medida la evolución de las influencias culturales en la trayectoria literaria de Vila-Matas, tiene en la figura de Claudio Magris a uno de sus más finos glosadores, un intelectual que Vila-Matas lee y relea con regular y admirada atención. Con Magris nos referimos a un escritor de la cuerda de Blanchot, si bien con un menor pertrecho de profundidad abstractiva o propiamente filosófico, más próximo en cambio al desentrañamiento crítico de toda una serie de resacas modernistas en torno a un orden literario comparatista de predicamento fundamentalmente centroeuropeo. Por ello Blanchot y Magris serían probablemente, en relación con la historia de la literatura modernista en Europa, las dos piedras de toque fundamentales para entender los mayores intereses culturales –en un sentido tanto narrativo y estilístico como técnico o estructural, además de propiamente ideológico y desde luego ensayístico– de Vila-Matas.

Magris es el analista de las relaciones kafkianas tanto entre literatura y derecho como entre poder y justicia, siendo igualmente el gran glosador de la “extraterritorialidad triestina”, el intuitivo analista de “los hombres desechados de la historia” y uno de los referentes de nuestro tiempo acerca de la crítica de lo que se ha dado en llamar la “ruptura entre el estilo y el yo” –tres aspectos estos que han sido convenientemente señalados por Christopher Domínguez Michael–. Dicha ruptura entre el estilo y el yo se relaciona con la aguda capacidad de Magris como divulgador de la

“crisis del gran estilo” moderno en tanto que imposibilidad de dar cuenta del mundo de forma totalizadora, esto es, deviniendo un intérprete preclaro de la “sinfonía del vacío de sentido” que aqueja a los héroes modernos de la negación.

Apreciamos por ello en el escritor intersticial que es Magris no solo a uno de los paradigmas más notorios de los “escritores-ganzúas” de Vila-Matas³¹² sino a uno de los mayores artífices de la visibilidad de los valores críticos de la tradición literaria moderna y centroeuropea³¹³ en referencia a la perspectiva estética, comparatista y pedagógica de Vila-Matas. Domingo Sánchez-Mesa ha incidido en su ensayo “Oscilando sobre el cable. Vila-Matas y la escritura funambulista” en la feraz ascendencia de Magris respecto al pensamiento y la práctica literaria de Vila-Matas en conexión con lo que Magris ha llamado en *Ítaca y más allá* la búsqueda de otros modelos³¹⁴ tras la crisis del gran estilo, argumentando Sánchez-Mesa que, más allá de aspectos obvios que relacionan a Magris y Vila-Matas –como la presencia de citas, juegos intertextuales, hibridismo de género, etc.–, la influencia del autor italiano sobre el español radicaría en cómo Magris ha interpretado:

[...] el destino de la literatura y la cultura europea contemporáneas [...] en los intersticios de la novela, el ensayo y el relato de viajes, a partir, sobre todo, de la disolución del gran proyecto de la literatura de la *Mitteleuropa* en el momento del desmembramiento del Imperio Austrohúngaro. Magris llama a este proceso “la crisis del gran estilo”, que no es, en síntesis, sino la imposibilidad de dar cuenta del mundo de una forma “total”, anunciada ya por Nietzsche, confirmada por Musil en su novela incompleta y fragmentaria, *El hombre sin atributos*, hasta llegar, entre nosotros, a la misma visión de Francisco Ayala en la escritura híbrida de *El jardín de las delicias*. [...] La literatura del no emana de la conciencia de que no existe ya un sentido objetivo de la vida, como creía Pierre Bezuchov. [...] La sinfonía del vacío de sentido tras la efervescencia de la vida burguesa del segundo imperio resonaba en *La educación sentimental*, una de las novelas preferidas de Kafka. De aquel libro que Flaubert quiso escribir sobre “nada” derivan los grandes héroes de la negación: desde el escribiente Bartleby de Melville, hasta los personajes de Kafka y Walser, que se “arrastran”, dice Magris, “por los rincones oscuros y las fisuras de la vida” [...], como el Wakefield de

³¹² Circunstancia en función de la cual se postula Magris como indudable conector entre Vila-Matas y una serie de revisiones culturales de escritores italianos de amplísima relevancia y recursividad, autores como Sciascia, Svevo, Saba, Calvino, Gadda, Scipio Slataper, Carlo Michelstaedter, Pavese, Pasolini, Moravia, Manganelli, Buzzati, Bufalino, Pirandello, Carlo y Giani Stuparich o Enrico Morelle, entre otros, así como a destacados ensayistas y narradores de hoy como Citati, Calasso, Agamben o Del Giudice.

³¹³ Desde Kafka, Walser, Joseph Roth, Rilke, Jacobsen, Kraus, Bazlen, Schiller, Heinrich von Kleist, Gustav Meyrink, Canetti, Adorno, Max Stirner, Novalis, Arthur Schnitzler o Robert Musil hasta Hugo von Hofmannsthal, Franz Blei, Heimito von Doderer, Isaac Bashevis Singer, Zweig, Broch, Alfred Döblin, Walter Benjamin, Athanasius Kircher, Hermann Broch, Jünger, Celan, Carlo Michelstaedter, Hesse o Hoffmann, entre otros, pero también autores de orígenes geográficos no exactamente centroeuropeos como Beckett, Joyce, Ibsen o Knut Hamsun, de nuevo, entre otros.

³¹⁴ Dice Magris en su ensayo “El estupor de Mefistófeles”: “La negación de una razón unitaria que se considera absoluta no puede impedir, sino que más bien debe permitir, la búsqueda de otros modelos de razón unitaria, unitaria ciertamente sólo en la búsqueda de una unidad, nunca ordenada ni alcanzada definitivamente.” (Magris, 1998: 22).

Hawthorne que se aparta huyendo de la prosa del mundo a espacios invisibles, casi paralelos, como en las novelas de ciencia ficción. Son los héroes de la defensa, que tratan de salvar un reducto de su individualidad aislándose y pertrechándose contra el magma imparable de la totalidad social (desde Akaki Akákievich y Goliadkin a Leopold Bloom o a Kien, el hombre-libro de *Auto de fe*) (Sánchez-Mesa, en Senabre, 2009: 417-418).

Toda la tradición rusa de la negación, el individualismo y el vacío, vislumbrados en personajes que está citando Sánchez-Mesa, como Bezukhov en *Guerra y paz* (1865-1869) de Tolstói, Akaki Akákievich procedente del relato “El capote” (1842) de Gógol, Goliadkin perteneciente a la novela *El doble* (1846) de Dostoievski³¹⁵, los cuales entroncan con el arquetipo literario del hombre superfluo –a menudo ligado a la circunstancia de cierta burocracia plomiza atenazando la mediocre rutina del funcionariado, tal y como se deja notar a lo largo de los siglos XIX y XX en las letras rusas desde numerosos personajes de Chéjov hasta el Príncipe Myshkin en *El idiota* (1868-1869) de Dostoievski, entre otros–; todos ellos se encuentran inconfundiblemente, desde su radicación o especificación rusas, como decimos, en los pliegues que desazonan a la vez que construyen, desde distintas latitudes del mundo decimonónico, la idea del poeta como “expatriado trascendental” en un sentido tanto físico como espiritual, de lo cual se ha hecho eco Magris en *El infinito viajar* (2008) y desde aquí Vila-Matas en distintos lugares de su obra³¹⁶.

La obra de Magris, en efecto, compara “el viaje clásico circular, presente hasta Joyce y en el que Ulises regresa a Ítaca encontrando su propia identidad, con el viaje rectilíneo y sin final, cuyo viajero, al modo de Musil, va deshaciéndose de sí mismo, demoliéndose y reconstruyéndose cada vez, abierto a la indeterminación de múltiples posibilidades antes que al principio de realidad.” (Magris, 2008: 17). La narrativa más auténtica, continúa Magris, no es la que cuenta solo a través de la ficción sino la que recoge trozos de realidad, de sus transformaciones vertiginosas, de un modo parecido a Kapucinski, el reportero enfrascado en la barahúnda de la batalla, incapaz de una síntesis total. Como ya vimos anteriormente, a propósito del

³¹⁵ A los que podríamos añadir el personaje tipológicamente nihilista que encontramos en obras como *Eugene Onegin* (1833) de Aleksandr Pushkin, *Diario de un hombre superfluo* (1850) de Iván Turguénev u *Oblómov* (1858) de Iván Góncarov, la cual, como veremos más adelante, asumirá una influencia explícita en *Aire de Dylan* (2012) de Vila-Matas, con ecos de Kafka, Walser y el *Bartleby* de Melville, entre otros. Probablemente el homenaje más claro de toda su trayectoria literaria a la literatura rusa lo había llevado ya a cabo Vila-Matas unos años antes con su relato de título kafkiano “Fuera de aquí” (*Exploradores del abismo*, 2007).

³¹⁶ Véase, entre otros, el narrador de *Dublinesca* (Vila-Matas, 2010b: 33).

modernismo/posmodernismo en Vila-Matas, Sánchez-Mesa defiende la posición de la obra vila-matiana, leída a la luz de los escritos de Magris, como aquella que se resiste al nuevo nihilismo posmoderno³¹⁷, “lo que el autor triestino llama ‘la nueva inocencia’ de aquellos ‘transgresores’ que se reivindicaban como defensores de ‘lo natural’ en sus representaciones artísticas, capaces de suturar la vieja herida del lenguaje, complacidos habitantes de un mundo carente de sentido y de la liberación de tener que buscarlo (*cfr.*, Magris, 1993: 410-437).

Estamos pensando en la escritura de Vila-Matas como representante, a fin de cuentas, de la tensión dialógica u oscilación propia del siglo XX entre utopía y desencanto, un momento en el que el mundo y la existencia humana parecen ofrecer su cara más caótica. Anegada o incluso ausente la esfera de los valores universales no es posible, sin embargo, dejar de aspirar y buscar las formas recuperadoras de dichos valores: “El desencanto es un oxímoron, una contradicción que el intelecto no puede resolver y que solo la poesía es capaz de expresar y custodiar [...] una voz dice que la vida no tiene sentido, pero su timbre profundo es el eco de ese sentido” (Magris 2001: 14). Se destaca igualmente en el artículo de Sánchez-Mesa el protagonismo de las vanguardias históricas del siglo XX en torno al arte de la negatividad y de la utilización del juego intertextual como traslación y parapeto de su desconfianza ante lo universal, en correspondencia contemporánea con Magris y Vila-Matas:

³¹⁷ Se trata, recordémoslo, de la actitud estética a evitar sobre la que Vila-Matas se ha extendido en distintos lugares a través de la historia de Piczenik, el personaje de Joseph Roth en *El Leviatán* (1940) al que ya nos hemos referido anteriormente y sobre el que Vila-Matas se ha extendido entre otros, en sus textos “El brillo de lo auténtico (Joseph Roth)” (*El País*, 26/03/2011) o el escrito de presentación a la obra *Siete cuentos imposibles* (2002) de Javier Argüello—. Como dijimos la historia de Piczenik se refiere a la vida del comerciante de corales en la ciudad de Progrady que Vila-Matas suele invocar para discurrir sobre el camino hacia el fracaso que determina la traición a uno mismo. En efecto, Piczenik decide ante un tiempo de crisis sustituir sus amados corales auténticos por corales falsos, soliendo esbozar con ello Vila-Matas una crítica de fondo sobre la falsificada literatura que, en su opinión, domina nuestros tiempos, lo cual desarrolla aquí, por ejemplo, relacionando las citadas obras de Roth y Argüello: “[...] este escritor [Roth] que, como dice Magris, es sugestivo, pero no excepcional, pero revela la intensidad con que se siente hoy la exigencia de resistirse a la expropiación total que el nihilismo absoluto amenaza —o promete, según sus apologetas— gracias a su valor universal de cambio y a sus intentos de uniformarnos a todos en el ejército de lo idéntico. Muchos de los personajes de los cuentos de Argüello recuerdan a los de Roth: seres errantes y obstinados, héroes que moran en la periferia de la vida: seres que, como Odiseo, intentan no ser nadie, a fin de salvar de las garras del poder algo propio, una vida que les pertenezca: poco llamativa, oculta, marginal, pero suya. Uno de los personajes de Argüello, a modo de parábola de su propio destino —ligado a los corales verdaderos— y en lucha por la supervivencia, celebra en Londres la vida envuelto en una manta después de haber atravesado Rusia de la forma más alucinante, al modo en que un niño de nueve años, Yegorushka, atraviesa la inmensa estepa meridional rusa para ir a estudiar lejos de casa en «La estepa», aquel inolvidable cuento de Chéjov.” (Vila-Matas, “Celebrar la vida envuelto en una manta”, *Extrañas notas de laboratorio*, 2007: 123).

En efecto, no instalados ya en “la necesidad” de unificar lo real, sino en la “perplejidad” del fluir fragmentario y centrífugo de las cosas, el pastiche y el palimpsesto, el collage múltiple y anónimo, la atomización, los escritores vanguardistas aspiran a superar aquella fractura. [...] La filiación de Vila-Matas respecto a dichos escritores, así como la tradición centroeuropea de la negatividad, se producirá sin embargo en un contexto diferente, que hace aún más extraña su toma de posición pues, a diferencia de la sociedad de los *shandy*, Vila-Matas vive un estado mucho más avanzado de decadencia de lo literario, de espectacularización de lo simbólico y banalización de los valores espirituales que siempre estuvieron en el horizonte utópico de la gran literatura contemporánea, por fragmentaria y desencantada que fuera la lucha por los mismos (Sánchez-Mesa, en Senabre, *op. cit.*, 419).

Aunque volveremos a analizar con más detalle la importancia del arte de la negatividad en Vila-Matas –y que ya vimos en su ascendencia por Blanchot– a través de *Bartleby y compañía*, lo que Sánchez-Mesa está defendiendo es la pertinencia de situar la obra vila-matiana, en buena parte por su influencia de las lecturas de Magris, en el horizonte de la última modernidad, en razón de una constatación de la ruina espiritual que –en medio de un temperamento temático que suele girar en torno a la pérdida, la disolución y la desaparición– prende en la contemporaneidad occidental, dejando en el camino los signos de una lucha concreta así como de las aspiraciones de una sólida trascendencia, solidaria de una responsabilidad que pudiera posicionarse ideológicamente más allá de los miedos humanos, de la instantaneidad “solipsista” y de lo ontológicamente comprensible.

Y sobre ello se centra, precisamente, el primer artículo ensayístico que Vila-Matas consagró a Claudio Magris al filo del cambio de milenio, un artículo en el que ya entonces Vila-Matas establecía una alineación personal y sin fisuras con los modos de Magris a través de la prosa narrativo-ensayística de este y sus artículos literarios en prensa. El artículo de Vila-Matas “Trieste, tres veces triste” (*Revista de Libros*, abril 1999), en cuyo título resuenan guiños a Cabrera Infante y Onetti, es un ensayo centrado en las obras de Magris *Microcosmos* e *Ítaca y más allá* –aunque hay también referencias a *Danubio*, *Otro mar* y *El anillo de Clarisse*–, dos obras que confluyen como hermanos de sangre en buena parte del Vila-Matas recopilador de sus artículos literarios. Con la glosa introductoria de *Microcosmos* –que Vila-Matas ha comparado con *Los anillos de Saturno* de Sebald y *El arte de la fuga* de Pitol en tanto que “tapices

que se disparan en muchas direcciones”³¹⁸ – el texto de Vila-Matas comienza como sigue: “En *Microcosmos*, las máscaras están arriba, sobre el mostrador de madera negra del café San Marcos de Trieste. Y el universo es un café, parece decirnos Claudio Magris. Uno [...] piensa en el Marthino de Arcada, ese café de Lisboa en el que Pessoa habló de las metafísicas perdidas por los rincones de los cafés de todas partes, de las ideas casuales de tanto casual, de las intuiciones de tanto don nadie, que quizá un día con fluido abstracto y sustancia implausible formen un Dios y ocupen el mundo.” (Vila-Matas, “Trieste, tres veces triste”, *Revista de Libros*, abril 1999). A continuación, Vila-Matas se fija en otro aspecto conocidamente ubicuo en el pensamiento y obra de Magris, algo que, salvando las distancias, tampoco es extraño al propio Vila-Matas y que desde luego se presta casi inevitablemente a ser leído en clave metafórica en torno al mestizaje literario: provenir de una tierra multilingüe donde conviven distintas identidades culturales, tierras que, dice Vila-Matas, pensando en autores como Joyce, Kafka, Babel, Kavafis o Canetti, “[...] tienden a enriquecer la literatura con personalidades que asimilan las diferentes culturas ambientales y que, nutridos en las espesas tensiones que una forzada vecindad cobija, logran, sin quizás habérselo propuesto, configurar una voz estrictamente individual. Esas personalidades surgen del magma lingüístico y lo superan a través de una escritura que recoge sus tonos más secretos. «Engendran –dice Pitó– una obra que nace ya con sus propios cánones. Tan diferente es la partitura como la manera de emitir y modular la voz. Trieste, Odesa, Alejandría, Dublín, Praga, las ciudades de la Galizia polaco-ruso-austriaco-ucraniana, la Viena de otros tiempos, han visto nacer a tales hijos.»” (*ibidem*).

Finalmente, Vila-Matas se apresta a analizar a Magris como sigue, poniendo en claro los intereses intelectuales del escritor triestino en relación tanto a la lectura cultural de la Mitteleuropa como a la idiosincrasia de su origen geográfico y sus circunstancias autobiográficas:

El mundo que a Magris le interesa es el que ha perdido el centro y flota a la deriva. Es curioso ver cómo los mejores escritores de este siglo –a excepción de Proust que, en cualquier caso, vivió descentrado, marginado por el señor Gide y otros ilustres bustos solemnes– han escrito siempre alejados de los principales centros culturales de su época, fuera de esos lugares donde se suponía que se cocía todo: Musil, Joyce, Kafka, Borges, Svevo, Gombrowicz, Walser, Schulz, Roth, Bufalino, Pirandello. He hablado de astillas y una de ellas, una de esas astillas a la deriva de un todo que para muchos

³¹⁸ Cfr., el ensayo “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones”, perteneciente a la recopilación *Desde la ciudad nerviosa* (Vila-Matas, 2000: 202), cuyo título, por cierto, procede de una anotación escrita por Vila-Matas en la contraportada de su edición de *Danubio* de Magris (*ibid.*, 192).

nunca ha existido, es la ciudad donde nació y vive Magris, esa ciudad de Trieste que, para el escritor, es un lugar tres veces triste [...] da la impresión de no haber comenzado nunca realmente a existir: se tiene la impresión de que la grandeza no está nunca en el presente, y que en cambio parece estar en el pasado [...] Trieste es una ciudad con la que se tiene una relación edípica, no resuelta. Siempre se dice que había estado mejor antes, pero también los de antes decían lo mismo: que había estado mejor antes, en otro tiempo. Es Trieste, por tanto, como los escritores excéntricos, una astilla a la deriva de un todo que nunca ha existido. Es una ciudad que nunca ha tenido un momento de afirmación presente: está siempre el ocaso, quizá el futuro, o bien la falta de futuro. Es una ciudad que *habría podido ser*: una promesa no mantenida, la llama Magris, y nos dice que esta es una categoría muy importante, y que toda la Mitteleuropa está hecha de ella. De Magris, escritor fronterizo que vaga en un propio y extraño fuera que no posee un dentro, escritor que vaga y divaga desde una ciudad que es una promesa mantenida – y tiene un café que es el mundo –, escritor de quien se diría que cuanto escribe procede siempre de su vagar y divagar [...]” (*ibidem*).

Vemos cómo Vila-Matas vaga en su artículo ensayístico del mismo modo bajo el que lo hace Claudio Magris en sus ensayos: atraídos ambos por los mundos literarios que han perdido el centro, que describen ese desplazamiento que vimos en Borges y ese desarraigo que vimos en Sebald. Mundos literarios que integran, a Magris y Vila-Matas, en el compromiso de una búsqueda en la que es el medio quien justifica los fines y no al contrario, una búsqueda que pueda resistir la incompreensión y el nihilismo instalados en buena parte de la concepción del mundo actual. Vila-Matas habla así de Trieste, la Trieste desplazada por Magris hacia el centro de sus escritores analizados, a la vez que convertida en arquetipo de la ciudad moderna, como si fuera la ciudad triste y sin futuro de todos los escritores alejados de los centros culturales; como si, de hecho, Trieste fuera la ciudad de todos los escritores de fronteras disgregados en un *fuera que no posee dentro* ni centro, ataviados de grandezas que no viven en el presente, escritores rodeados de *astillas a la deriva* dentro de un todo inaprensible o que nunca existió, nostálgicos de una patria invisible porque ningún lugar les ofrece una identificación completa, al decir de Magris.

Escribiendo sobre Magris, Vila-Matas está escribiendo de los estilos literarios que le forman a él mismo, de sus referencias sentimentales ante el ensayo total que se escribe a golpe de mestizaje, la diversidad de identidad y el arreo poético, porque precisamente de este friso de insurrecciones literarias surge la poesía:

Robert Musil decía que no existe ya un hombre completo frente a un mundo completo, sino un algo humano que se mueve en un líquido nutritivo común. Magris comparte esta idea, su mirada es lúcida en torno al tema o drama de la dispersión, es lúcida pero nunca excesivamente amarga. No le angustia la diversidad que desdibuja su identidad, la

confusión entre el mar italiano y el carso esloveno. Es más, encuentra ahí nada menos que la poesía. «Pero esa diversidad imprecisable e incomprensible –de la cual el poeta se congratula porque necesita sentirse incomprensible para saber que existe, ya que de lo contrario, no pudiendo definirse podría dudar de la propia existencia– es el lugar de la poesía.» (*ibidem*).

Tras lo visto, Vila-Matas se retrotrae a la obra que consagró internacionalmente a Magris, *Danubio*, “donde con un lenguaje nuevo y muy vivo explora, como ha escrito José Andrés Rojo, lo que ocurre en la conciencia individual cuando el suelo se abre bajo la suela de nuestros zapatos: «En sus ensayos interroga sobre todo a la conciencia por sus reacciones ante un universo que pierde sus fundamentos. Surgen entonces las respuestas: como metáforas, como personajes, como gestos... Y hablan los *vagabundos* de Walser, el *fugitivo* de Hamsun...» o las grietas que Svevo dice que le separan de la vida, o el *loco* Canetti, todos esos personajes solitarios que pueblan la literatura del siglo XX: hombres *desbrujulizados*, pequeños kafkas que dicen, una y otra vez, que sin duda ha habido un malentendido y ese malentendido es nuestra ruina, la de todos. Sobre esas ruinas aparece la esencia del discurso de Magris, sus derivas en torno al nihilismo contemporáneo. La literatura –viene a decirnos el escritor– es un viaje, una odisea. Pero, ¿qué odisea se presenta ante nosotros, se presenta ante el nihilista de nuestro tiempo?” (*ibidem*). A continuación Vila-Matas nos traslada a la ya citada concepción de Magris sobre los dos tipos de viajes u odiseas existentes tal y como él los entiende, la de estirpe clásica que va desde Homero a Joyce, en la que “el individuo regresa a casa con una identidad reafirmada” (*ibidem*), y la que pertenece a los hombres sin atributos de Musil que describen el viaje rectilíneo y sin retorno, “una odisea en la que el individuo se lanza hacia adelante, sin volver jamás a casa, cambiando su identidad en lugar de reafirmarla” (*ibidem*).

Vila-Matas ve de esta forma tanto en *Ítaca y más allá* como en *Microcosmos* una red de viajes circulares renovados en sí mismos, alcanzándose finalmente con *Microcosmos* “la última playa a la que ha arribado el nihilismo occidental. Magris insinúa que nuestro futuro está en la capacidad de ir más allá de esa playa, de poder hacernos de nuevo a la mar.” (*ibidem*). Del mismo modo compara Vila-Matas *Danubio* y *Microcosmos* con *Moby Dick* y *Bartleby, el escribiente*: “La gran diferencia entre *Danubio* y *Microcosmos* es que el primero es un libro rectilíneo y el segundo continuamente vuelve sobre sus pasos. Si en la obra de Melville se tocaban esos dos extremos que son la grandiosidad (*Moby Dick*) y lo pequeño (*Bartleby, el escribiente*),

en Magris también pasa algo parecido, pues podemos abrírnos a los grandes espacios (*Danubio*) pero también a los pequeños (*Microcosmos*). En este último espacio, el de los pequeños, el del mapa de nuestra memoria privada, Magris logra un libro de extraordinaria belleza y sabiduría.” (*ibidem*).

Conformadas las líneas ideológicas del ensayismo de Magris, Vila-Matas concluye su texto recordando que *Ítaca y más allá* es una obra de artículos que son “un modelo de ensayo culto, preciso y legible; un género en el que [Magris] se mueve como pez en el agua” (*ibidem*) y de los que no dudamos, aun siendo normalmente menos eruditos que los del autor triestino, consanguineidad con los suyos propios:

Mezclando el relato con el ensayo –un género fascinante, que será posiblemente muy frecuentado en el próximo milenio–, va Magris llenando folios bajo las máscaras que de todos nosotros se ríen burlonas, como tratando de indicarnos nuevos caminos en el mar, caminos que nos devuelvan la perdida capacidad de navegar o, por lo menos, hagan confortables el naufragio en el que vivimos y esa desolación que a las mejores almas les produce la cansada escenografía tradicional, ya vieja y muerta. Va Magris llenando folios como quien construye tablas de salvación para que miremos perplejos «la figura de un tronco deshecho pero todavía no cancelado del todo, el perfil de una duna que se disuelve, las huellas de cuando estaba habitada una vieja barraca», va Magris llenando folios, como aquel loco de un manicomio parisino que escribió una pintada en una de las paredes de su encierro, una pintada en la que podía leerse que él viajaba para conocer su geografía (*ibidem*).

Otros artículos dedicados a Magris por Vila-Matas han sido “El filo del horizonte” (*El País*, 14/10/2007) –sobre un encuentro de ambos autores en Roma–, “La ciudad crispada” (*El País*, 05/03/2006) –con la anécdota de los abrigo/identidades de Magris y Vila-Matas intercambiados por error en Madrid y con el discurso de estirpe kafkiana del primero sobre literatura y derecho a propósito de su investidura como doctor *honoris causa* por la Universidad Complutense de Madrid– o una amplia reflexión titulada “El factor Stuparich” (*El País*, 03/05/2008), un texto entre el artículo y el ensayo donde aunque no se habla directamente de Magris sí se hace eco de todo el universo de este al ser un artículo que da cuenta de la obra entonces recién editada en España *La isla* del también autor triestino Giani Stuparich y con epílogo del propio Magris.

Se trata este último de un artículo en el que Vila-Matas vuelve a hacer rotar sobre el eje de su escritura el mundo que le une a Magris, el que hemos dicho que articula la refracción del nihilismo en medio de un horizonte de pérdida y aislamiento. Para ello Vila-Matas, a través de uno de sus artículos de característico ensayismo

narrativo, hace un sugerente recorrido histórico-biográfico por la brillante generación de jóvenes triestinos (Scipio Slataper, Carlo Michelstaedter, Enrico Mreule –cuya historia concreta reconstruye magistralmente Magris en su obra *Otro mar*– o Carlo y Giani Stuparich, entre otros³¹⁹) que en los comienzos del siglo XX se quejaban de la ausencia de tradición cultural de su ciudad:

Michelstaedter se suicidó en 1910, abriendo el fuego de las fugas y de las pérdidas. Tras la muerte de su amigo, Mreule decidió irse a la Patagonia. Como comentaría cuarenta años más tarde Giani Stuparich en *Trieste nei miei ricordi*, había algo en esa ciudad que se oponía a cualquier intento por darle una fisonomía cultural: «Y esto no solo se debía a un espíritu de desintegración, sino también al hecho de que los individuos se aislaban voluntariamente, o bien partían». Después, murieron en la guerra el gran Scipio Slataper y Carlo Stuparich. Y así Giani, el menor de los Stuparich, vio roto muy pronto su sueño de que Trieste, apasionante cruce de culturas, pudiera ser el puente que uniera la civilización milenaria mediterránea con las nuevas civilizaciones que estaban surgiendo en el mundo. Nada de aquel sueño de cultura pudo ser posible, aunque la estela que dejó aquella generación frustrada pervive, porque fundaron la triestinidad y la literatura triestina. Cuando Scipio Slataper se suicidó para no caer en manos del enemigo, dejó una herencia muy ardua. «Giani Stuparich», escribe Claudio Magris en su epílogo de *La isla*, «se vio de alguna forma en la necesidad de ser –de querer, pero también de tener que ser– el heredero y el continuador de Scipio Slataper, jefe reconocido de aquella extraordinaria y malograda partida de jóvenes». Suceder al insustituible Slataper era tarea compleja y seguramente imposible, aunque, eso sí, hermosa e innegablemente heroica. Stuparich se encontró entre las manos la antorcha con la que tenía que seguir adelante, con la que tenía que suceder no solo a su hermano Carlo, sino también al legendario suicida. Y no dio la espalda al esencial reto. Se casaría años más tarde –para incidir aún más en aquella trastornadora tarea tan heroica– con la mujer que amaba a Slataper, la escritora Elody Oblath, y naturalmente fue infeliz en su matrimonio. Pero en ningún momento buscó Giani Stuparich mejores opciones para su vida. Actuó de común acuerdo con su destino: a fin de cuentas era el que reunía más condiciones para recoger la difícil herencia de los grandes amigos malogrados, ya que era escritor de ficción, pero también y sobre todo un intelectual responsable, el representante moral de los valores de aquella generación (Vila-Matas, “El factor Stuparich”, *El País*, 03/05/2008).

El artículo también da pie a Vila-Matas para imaginar –como antes vimos, por ejemplo, esa reunión con la que fantaseaba Piglia entre Macedonio y Duchamp– un presumible encuentro entre Stuparich y Kafka en la Praga de entreguerras: “La herencia –benéfica, según se mire– haría de Stuparich toda la vida un maestro de rectitud civil y de compromiso democrático. Fue a estudiar a Praga, donde se hizo amigo de Masaryk, que luego sería presidente de la república checoslovaca. Y seguramente, allí en Praga, se cruzó con Kafka y fue su compañero de mesa en el café Europa y hablaron del

³¹⁹ Para profundizar en las claves culturales y biográficas de figuras como los hermanos Stuparich o Scipio Slataper consúltese, entre otras, las obras *Scrittori di frontiera: Scipio Slataper, Giani e Carlo Stuparich* (1996) de Sandra Arosio y *Carlo e Giani Stuparich: Itinerari della Grande Guerra sulle tracce di due volontari triestini* (1997) de Fabio Todero.

sentido de la vida y de la literatura, y seguro que lo hicieron siempre bajo la luz fría, objetiva, despiadada de la verdad que uno y otro tanto cortejaron. Podría ser interesante que, algún día, alguien de la estirpe moral de Slataper se decidiera a novelar ese probable encuentro que pudo darse a lo largo de una lenta sucesión de secuencias: el factor Stuparich sintonizando con el factor Kafka en la Praga de los laberintos, los golems, las charadas y las puertas falsas.” (*ibidem*). El cierre del artículo se configura en esta ocasión como la parte más sustanciosa del mismo por cuanto significa de luminosa apuesta en torno al remiendo de los deteriorados hilos de la modernidad a través del factor conciliador de la “triestinidad blanca” de Stuparich:

En la meditación acerca de la muerte es donde suele encontrarse la esencia de la literatura triestina. Ennio Emili habló de una *triestinidad negra* que serpentea a lo largo de la enfermedad sveviana o de los exorcismos del último Saba, esa tendencia *negra* que hallamos también presente en la breve obra que dejara el brillante y seductor, tremendo Slataper. Como señala Magris, el factor que incorpora Stuparich es el reverso de ese lado oscuro. Tal vez ese lado oscuro es el defecto más vistoso del héroe insustituible. Según el propio Ennio Emili, en obras como la magistral *La isla* Stuparich da voz a una *triestinidad blanca*, es decir, sana, vital, positiva, moralmente comprometida, pero sin esa tensión de muerte que tan a menudo acompaña a lo más sublime de cierta moralidad que acaba siendo dictatorial y aplastante. El estilo de *La isla* es lineal y falsamente nítido [...] y lo narrado es distribuido con destreza y gran concentración poética a lo largo de breves secuencias que van componiendo un friso más próximo a la búsqueda de un sentido del instante fugitivo que de cualquier idea negativa. En esa búsqueda la narración de Stuparich descubre la nada o, mejor dicho, su propia nada, pero de esa nada, en la «luz despiadada» del cielo y del mar, extrae un significado inmovible; un significado impregnado del sabor pasajero del mundo, tan furtivo como a la vez saturado de esencia: «Es como este viento que trae el aroma del mar: basta respirarlo». La isla palpita al sol y saborea el aire, vive el instante pletórico, y solo el viento parece ahí decir una verdad que no debe inspirarnos temor: llega la muerte, pero la vida fluye. Leyendo este libro esencial que Stuparich publicó en 1942, uno se da cuenta de cómo la literatura europea ha ido perdiendo fuelle humanista y de Stuparich pertenece al aire de la mañana fresca, no nihilista. Uno imagina las ventanas del despacho triestino del autor, abiertas bajo un cielo vasto y sonoro (*ibidem*).

Hemos visto cómo Magris acompaña y contornea nucleares irisaciones de la visión de la literatura moderna europea en Vila-Matas. Magris realiza, al cabo, “la tarea que compete a los grandes críticos: configurar una familia espiritual en términos contemporáneos y reunirla en un paisaje histórico.” (Domínguez Michael, “El paraíso triestino”, *Letras Libres*, 2000: 86) y de esa familia espiritual, de dicho paisaje histórico, participa toda conclusión por la que pueda pasar la obra vila-matiana. Resulta pertinente destacar aquí cómo Domínguez Michael ha considerado a Magris un magistral historiador de la cultura y desde luego uno de los prosistas más sugerentes del fin del

siglo XX pero no tanto un excelente narrador³²⁰. Se trata esta de una aguda reflexión que no podríamos exactamente extrapolar en sentido inverso al estatuto escritor de Vila-Matas pero que sí ofrece un acercamiento a la mayor concepción como escritor crítico que nos merece Vila-Matas, por mucho que este haya dado sobradas muestras de su talento narrativo –a nuestro parecer, con más acierto en sus relatos breves o en sus novelas igualmente más concisas– y a pesar de no ser tampoco ni un historiador formal de la cultura ni un ensayista de la penetración erudita de Magris. Como sabemos Vila-Matas nos parece un ensayista, atípico como pocos, pero ensayista.

Concluiremos finalmente con una muestra de la ascendencia ética y moral de Magris en Vila-Matas tomada del ensayo “Flaubert y su libro sobre nada” (*Ítaca y más allá*, 1998), con el que se escenifica una de las mayores inquietudes de Vila-Matas en torno a la literatura, la relacionada con la cuestión del estilo:

[...] a propósito de la afección de Kafka por *La educación sentimental* de Flaubert, obra con la que soñaba encontrarse leyéndola en público ininterrumpida e íntegramente [...] Kafka veía en el autor francés «un escritor que él había amado quizá más que a cualquier otro y en el cual él veía al fundador y, al mismo tiempo, también al máximo exponente de aquella literatura moderna de la soledad y de la privación a la que él mismo sabía que pertenecía», Kafka valoraba en la citada obra su «pura e inmaterial forma musical» dice Magris, que junto a lo que Flaubert escribe por carta a Luise Colet en 1852 cerraría el hechizo que la obra ejerce por Kafka cuando el autor francés dice aspirar a escribir «un libro sobre nada, un libro sin pretextos exteriores, que se mantuviese en pie solo por la fuerza intrínseca del estilo, al igual que la tierra que se sostiene en el aire sin necesidad de soporte; un libro casi sin sujeto o al menos en el que el sujeto fuese, si es posible, casi invisible [...] El sujeto inexistente o casi invisible del proyectado libro sobre nada es también el eco vacío de la palabrería sobre el cual se ha construido la civilización y la sociedad, la nada sobre la cual se arquean y giran las palabras y las fes, los osados programas y los triunfos ideales; es el terreno frustrado sobre el que se fundan las ciudades, los estados y las iglesias, las verdades y las

³²⁰ “La admiración por Magris como historiador de la cultura no implica concederle la grandeza del narrador. Sus celebrados relatos breves, como *Otro mar* (1991) y *Conjeturas sobre un sable* (1992), tienen las virtudes de la buena prosa y la arrebatadora devoción clásica junto al temperamento trágico del moderno. Pero como le ocurre a otros críticos que hacen ficción, faltan en Magris esos humores malignos de la sangre y del alma que distinguen al letrado talentoso del novelista de genio. Magris escribe argumentos que un Roth o un Svevo habrían desarrollado magistralmente. La nada despreciable grandeza de Magris está en dotar a sus penates bienamados de motivos de escritura que irremediablemente les será imposible realizar. Magris escribe para sus ancestros. No aprecio *Microcosmos* como ‘ensayo novelado’, pues los fragmentos narrativos suelen ser aburridos y propicios al lugar común. A Magris le cuesta pensar fuera de la historia, y cuando se demora meticulosamente en los hombres y las bestias del Piamonte puede enternecer pero no conmover. Todo cambia cuando en este *Microcosmos* veladamente autobiográfico aparecen los temas capitales de Magris: los hombres desechados por la historia [...], la ruptura entre el estilo y el yo [...] o la extraterritorialidad triestina que tiene en el crítico italiano a su evangelista. Siempre se coloca, como hombre de letras, en la frontera entre la cultura y la política; Magris es un vigía. Por ello, los ecos de las guerras de Croacia y Bosnia hacen de *Microcosmos* un testimonio delicado y apremiante de esa barbarie que al transformar en murmullo, Magris torna insoportable.” (Domínguez Michael, “El paraíso triestino”, *Letras libres*, 30/04/2000).

filosofías; es la inexistencia de un fundamento que transforme toda la realidad en uno de esos Entes Públicos que sobreviven a las exigencias para las cuales habían sido instituidos, y continúan funcionando, perfectamente y sin ninguna finalidad. [...] El estilo es un modo absoluto de ver las cosas en su esencia, es el modo de reencontrar la vida, su sentido angustioso y secreto que brilla solo más allá de las efusiones sentimentales, de las acrobacias intelectuales y de los adornos esteticistas. Este estilo es el fruto de una inimaginable fatiga y sufrimiento, de un rigor que obedece al dicho evangélico, según el cual solo quien está dispuesto a perder la propia vida, la salvará. Sangriento normando, amante de grandes placeres y poco inclinado al sacrificio, Flaubert intuye la brecha que se ha abierto, en la edad moderna, entre la existencia y el significado que debía iluminarla, entre vivir y escribir, pero es la nostalgia de la vida real y no vivida lo que le induce a la escritura. [...] Flaubert –señalaba el joven Lukács– ha realizado el milagro de dar sentido a la insensatez de la vida, e evocar todo lo que ella quita después de haberlo prometido, de narrar la odisea de los hombres modernos expulsados del paraíso terrenal, por una duradera patria de valores, y abandonados a la fugacidad (Magris, 1998: 31-36).

2.1.3.9. Kafka y Pessoa: la modernidad y la absorción literaria

Mi empleo me resulta insoportable, porque contradice mi único anhelo y mi única profesión, que es la literatura. Puesto que no soy otra cosa que literatura, y no puedo ni quiero ser otra cosa, mi empleo no podrá nunca atraerme, pudiendo en cambio destrozarme totalmente. No estoy muy lejos de esta situación. [...] [su hija] conmigo debe ser desgraciada, por lo que a mí se me alcanza. No sólo por mis circunstancias externas, sino mucho más por mi propia manera de ser; soy una persona reservada, silenciosa, insociable, insatisfecha, sin que pueda definirlo para mí como una desgracia, puesto que sólo se trata del reflejo de mis objetivos (Kafka 1995: 199).

F. Kafka [carta destinada al padre de Felice Bauer y escrita en fecha 21/08/1913] (1967).

No hay nada real en la vida que no lo sea porque se ha descrito bien. [...] Soy, en gran parte, la misma prosa que escribo. [...] Me he vuelto una figura de libro, una vida leída (Pessoa, 1996: 361).

F. Pessoa, *Libro del desasosiego* (1982)³²¹.

Nuestra ocupación de las dinastías intelectuales vila-matianas llega a la estación Kafka-Pessoa, dos “autores-modelos” sin los cuales no solo la obra de Vila-Matas no sería la misma sino que, probablemente, la propia historia literaria en términos generales habría quedado huérfana de algo que no acertaríamos exactamente a definir. Quizá cuanto no alcanzamos a decir o explicarnos no sería resultado sino de los escritores que

³²¹ *Livro do Desassossego*, autobiografía y diario íntimo del semiheterónimo pessoano Bernardo Soares, es la obra en prosa más carismática de Fernando Pessoa. Escrita de forma dispersa por su autor entre los años 1913 y 1935, fue publicada –aunque los primeros intentos de edición se remontan a 1960 aproximadamente– por primera vez en 1982 por parte de un equipo de estudiosos portugueses comandado por Jacinto do Prado Coelho y, en segundo término, por Maria Aliete Galhoz y Teresa Sobral Cunha. La primera edición en castellano, del año 1984 y para Seix Barral, corrió a cargo de Ángel Crespo.

nos hemos perdido a lo largo de la historia, los que el azar, las guerras y las enfermedades, entre otros, nos han expoliado³²².

Kafka y Pessoa se encuentran entre los autores imprescindibles de la literatura europea de la modernidad, representando como pocos a esa caravana de autores que Vila-Matas ha llamado los “grandes tarados sin sentimientos”:

La mirada más característica del artista tiene un lado sombrío, que detectamos cuando nos llega la sospecha de que nuestros autores favoritos escribieron con pericia admirable sobre la vida, pero jamás supieron nada acerca de ella. En muchos de ellos es perceptible incluso una especie de paso atrás en la relación con el mundo, un escalón extraño que les separa de la realidad. Pero sin ese escalón sería difícil comprenderlos, porque este paradójicamente les ayudó a sobrevivir y a ser, de paso, falsos conocedores de la vida, sorprendentes narradores, grandes tarados: en el fondo, seres convencidos de que la verdad tiene la estructura de la ficción. Está claro que sus mundos paralelos y sus mentales vidas secretas extremas dificultan la resolución del viejo conflicto de las relaciones del artista con la realidad. Y más cuando a nadie se le escapa que, a fin de cuentas, en las mejores mentes se ha dado siempre, tarde o temprano, esa especie de paso atrás en la relación con el mundo. Quizás todo podría tener una cierta solución si recurriéramos a esta fórmula tan sencilla: el arte no es para nada la vida, solo se le parece. Pero mientras no recurramos a ella, seguiremos intrigados espiando a los artistas de miradas que parecen lugares nublados donde dos realidades conviven del modo más salvaje. Podemos verles a esos extraños personajes de tarde en tarde, cuando se dejan caer por alguna reunión mundana. Se nota a la legua que en ese momento se sienten desplazados de sus cuartos de trabajo. Caminan sin rumbo, desorientados solitarios, creadores constantes de mundos únicos y excepcionales, grandes tarados. Últimos supervivientes de un agónico modo de mirar. Nada que ver con los escritores que consideramos normales, todos tan felices, siempre con buena conducta y las rodilleras impolutas, buenos chicos que no añoran sus mesas de trabajo, pues tienen el vacío

³²² Venía a decir Kafka en una entrada de su *Diario*, concretamente del día 15 de septiembre de 1912, que el hueco que la obra genial ha dejado al quemar todo cuanto nos rodea no era un mal lugar para encender la pequeña luz propia. Recordando las palabras de Thomas Browne “Large are the treasures of oblivion and heaps of things in a state next to nothing almost numberless; much more is buried in silence than recorded, and the largest volumes are but epitomes of what hath been.” (Browne, 1835: 493) —esto es, en traducción de Borges y Bioy Casares: “Amplios son los tesoros del olvido, e innumerables los montones de cosas en un estado próximo a la nulidad; más hechos hay sepultados en el silencio que registrados, y los más copiosos volúmenes son epítomes de lo que ha sucedido” (Borges y Bioy Casares, en Marías, “Falsificaciones literarias”, *El País*, 30/05/1988)— podemos preguntarnos cuántas luces propias han quedado sin encenderse por esos autores u obras geniales de los que nada hemos llegado nunca a saber. No sin razón, tal y como dice Deleuze en *Critique et clinique* (1993), creemos que “[...] la salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta.” (Deleuze, 1996: 15). Por último, y lamentando que la crítica suela hacerse lugar a través de cierta y limitada interpretación del texto y no tanto mediante el análisis de cómo ha sido construido, reivindicando la imperfección —subyacente, como sabemos, al “estilo tardío”— adherida al posible análisis de las derivas invisibles de los libros, se ha referido Vila-Matas a las obras que se perdieron por haberse solo pensado, sin llegar a escribirse nunca: “A veces pienso que todos ellos (tropismos, *odradeks* y los verdaderos nombres de las cosas y de las palabras) fundaron el territorio de los libros fantasmas, de los libros que pudieron ser y nunca han sido, esos libros que la imaginación del autor ha ido proyectando mientras escribía su novela, pero que, a cada momento, cuando se disponía a escribir la línea siguiente, cambiaba por otra idea de novela. Son libros que se han perdido dentro del proyecto final del libro que se publica. Son libros que no están al alcance de ningún crítico, pues son invisibles; han participado intensamente en la elaboración de la estructura y de la trama, pero *no están*, viven una vida en continua deriva invisible, lejos del alcance analítico de cualquier desaprensivo. Ningún crítico tiene acceso a ellos, son *el dolor* del crítico [...]” (Vila-Matas, “El dolor del crítico”, *Letras Libres*, junio 2005).

instalado en ellas, lo que les permite precisamente pasear con naturalidad por los salones del mundo. A los grandes tarados les sucede lo contrario. Se nota que andan dándole vueltas a esa descripción que dejaron interrumpida cuando salieron de viaje al exterior: vueltas y más vueltas a “ese rastro diminuto y cruel de arsénico en un vaso de plástico” o a esa “nieve sombría entre los árboles”. Perdidos en la realidad, confirman con sus actitudes que un escritor que no escribe es, de hecho, un monstruo merodeando la locura. Cuando pienso en ellos, últimos felices extraviados de una cultura cada vez más protectora de obras perezosas o infantiles, cuando pienso en esos grandes tarados sin sentimientos, me acuerdo de John Banville, que dice sentir envidia de los fines de semana de los oficinistas y del lujo de dos días enteros de libertad, pues para él un fin de semana es una tortura de hastío, frustración y el amargo esfuerzo de pasar por un ser humano: “Cuando no está en su mesa, el escritor se siente vacío, siente que es una piel despellejada sin huesos” [...] (Vila-Matas, “Grandes tarados, sin sentimientos”, *El País*, 19/11/2011).

Kafka y Pessoa, palafreneros mayores de la literatura –la que precisamente Banville entiende como el hecho de que uno salga a pelear sabiendo previamente que va a ser derrotado–, escriben soldados a una modernidad insobornable, explican consularmente lo que llamamos “la absorción literaria”. Kafka (1883-1924) fue cinco años mayor que Pessoa (1888-1935) pero murió once años antes. No se conocieron, no llegaron a tratarse, probablemente tampoco llegaron nunca a leerse y sin embargo parecen íntimos. Ambos ejemplifican, de forma plenaria, la literatura a la que se llega por la infelicidad vital³²³ hasta sustanciarse en ella, absorbiéndola completamente.

Ambos son capaces de aglutinar esta noción de la absorción literaria desde la imposición a nuestra contemporaneidad –sin esperar de la vida nada a cambio³²⁴– de sus visiones del mundo. Ambos, estando entre los más grandes creadores, vivieron pequeños, solitarios y huidizos, oficinescos y solteros, filósofos y servidores de la literatura, entregados a la necesitada nocturnidad de sus vicios, entre los que se encontraba de modo absorbente la escritura. Aunque acompañados de sus respectivas influencias y procedencias éticas y morales, ambos construyen una literatura moderna

³²³ “Quien es feliz no describe su felicidad; la vive” (Walser, 2005: 67). El autor suizo, en efecto, sabía de lo que hablaba al relacionar infelicidad y escritura: “La felicidad no es buen material para un escritor. Es demasiado autosuficiente. No necesita comentario. Puede dormir enrollada sobre sí misma, como un erizo. En cambio el dolor, la tragedia y la comedia están llenos de potencial explosivo. No hay más que prender la mecha en el momento oportuno. Entonces suben al cielo como cohetes e iluminan toda la región.” (Walser, en Seelig, 2000: 19).

³²⁴ Wilde venía a decir aproximadamente que ningún artista pretende probar nada ya que incluso las verdades pueden probarse. En el caso de Kafka se trata de un artista que “jamás se propuso hablar de lo importante. No le pidió al mundo que avale su escritura. Propuso un mundo en sí. Y ahí tal vez resida su fuerza. [...] Jamás pretendió ser un revolucionario. Se limitó a poner en marcha una maquinaria de la cual él era al mismo tiempo el mecánico, los engranajes, el funcionario y la víctima.” (Gruss, 2008: 254). En cuanto a Pessoa, la vastedad autónoma de su política heteronímica da testimonio, por sí sola, de la supremacía de la obra sobre la vida.

distinta a la anterior, ensanchada a la vez que quebrada por un impulso identificable, fraguada de caminos abiertos para los autores que llegarían tras ellos.

Cabría incluso decir que como solo ocurre con apenas una docena de escritores de la historia literaria, se trata de dos autores que han hecho de sus ciudades de origen, de Praga y Lisboa, un signo identificativo de sus vidas y personalidades en términos culturales –hoy, también, ensordecedoramente turísticos– casi absolutos.

Tanto en Kafka como en Pessoa se da una identificación totalizadora de sí mismos con la literatura que practicaron y en la que creyeron por encima del mundo sensible. Si Kafka escribe al padre de Felice Bauer no solo que él no es otra cosa que literatura sino que ni puede ni quiere ser otra cosa –y de aquí vendrá en buena parte, como se sabe, la ruptura de su compromiso matrimonial con Felice–, Pessoa se presenta con toda seriedad a su amada Ofélia Queirós³²⁵, cuando la visita en su casa durante la etapa de su segundo noviazgo con ella, como Álvaro de Campos, que no era como se sabe sino una de sus circunvalaciones “heteronímicas” –también ello, en parte, será la causa de la ruptura sentimental definitiva entre ellos en 1931–.

En ambos escritores Vila-Matas encuentra la más seria de las bromas con las que identificar su literatura, la que consiste en crearse, a través de sus libros, la imagen pública de una personalidad hecha libro, por recordar al sinólogo canettiano Peter Kien. Ambos, Kafka y Pessoa, están marcados por la insatisfacción, el dolor y la dificultad. Si Pessoa es el autor que construye el más legendario entramado poético de la historia literaria en torno a las personalidades superpuestas, las identidades desdobladas y fingidoras, Kafka construye inolvidables, profundas y pequeñas historias sin solución ni aparente explicación sobre las que se tensa la cuerda de la modernidad destinada más a hacer tropezar que a ser andada³²⁶. Son dos escritores que han conocido la Primera Guerra Mundial, que contestan a una crisis universal del espíritu de manera visionaria, penetrando literariamente el tejido ontológico de la historia, haciendo de sus diarios, narraciones y poemas una honda llamada o manifiesto intemporal del alma humana. Sería incongruente que no fueran fundamentales en un autor como Vila-Matas.

³²⁵ Escrito indistintamente como tal o como Ophélia Queiroz (1900-1991).

³²⁶ Véase *Aforismos, visiones y sueños* (1917): “El camino verdadero va sobre una cuerda que no está tendida en la altura, sino escasamente sobre el suelo. Parece más destinada a hacer tropezar que a ser andada.” (Kafka, 1998: 3).

Familiarmente hablando ambos se sintieron acogidos por figuras femeninas³²⁷ y en ambos autores se reveló una imperiosa necesidad de salirse de sí mismos a través de sus obras, redoblando sus personalidades a través del sueño, la imaginación y la angustia. Quizá por ello leemos hoy a Kafka y a Pessoa con la sensación de sernos urgentes, superiores, testigos conciliadores de la interminable vigencia de sus textos³²⁸. Todo ello, como parte de los grandes rasgos distintivos de Kafka y Pessoa, vibran hoy regular, notoriamente, en la obra realizada a través del tiempo por Vila-Matas, en el cual la presencia de ambos autores comienza a ser específicamente palpable y en el ámbito concreto de su obra narrativa desde mediados de los últimos años ochenta –a través de *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985)– para explotar posterior y digresivamente en la década de los años noventa –con *Hijos sin hijos* (1993) en el caso de Kafka y con *Extraña forma de vida* (1997) en el de Pessoa– y fundirse ambos finalmente cuajados en *Bartleby y compañía* (2000), momento a partir del cual y hasta el presente tanto Kafka como Pessoa no dejan de mantenerse de una u otra manera presentes, citados, sugeridos o deformados, en la escritura vila-matiana.

En lo referente a artículos y ensayos las referencias veladas o manipuladas de Vila-Matas en relación a Kafka y Pessoa resultan casi una solución textual en bucle. Si nos ocupamos en primer lugar del autor praguense veremos que hay desde un prólogo en catalán –*Els fills*, Franz Kafka (Empúries, 1999), el cual sigue la senda abierta antes en *Hijos sin hijos* a través de una retórica de la ausencia de la paternidad (pivotada siempre en Vila-Matas de forma prioritaria, recordémoslo, entre Duchamp y Kafka)– hasta al menos una decena de artículos consagrados al escritor checo; entre ellos, los que hemos elegido para comentar aquí: “Kafka en Barcelona” (*Letras Libres*, septiembre 1999) –artículo que su autor traslada desde algunos de sus párrafos hacia la

³²⁷ Fundamentalmente, madres y hermanas tanto para uno como para otro y, en el caso de Pessoa, también tías. Igualmente se mostraron Pessoa y Kafka distantes o refractarios a las figuras masculinas de la familia, perdiendo Pessoa a su padre desde pequeño –la relación con su padrastro fue correcta, sin más– y manteniendo Kafka con el suyo, como es bien sabido por distintas biografías y en especial por la célebre carta que le escribió, una relación de rechazo, pavor y soterrado desprecio.

³²⁸ En el caso concreto de Kafka, sobre su capacidad para adelantarse a los acontecimientos y destinos del mundo a través de su literatura se ha escrito abundantemente. Vila-Matas destaca, por ejemplo, el talento de Kafka para descifrar la naturaleza humana inserta en el horizonte filosófico de nuestro tiempo: “Los hombres normales han mirado a Kafka siempre con extrañeza, en realidad con la misma extrañeza con la que él les miraba a ellos, consciente de que no tenía un lugar en este mundo: ‘Dos tareas del inicio de la vida: reducir cada vez más tu ámbito y comprobar una y otra vez que no te encuentres escondido en algún lugar fuera de él’. Kafka quiere siempre transmitirnos que aquello que se nos antoja una alucinación inimaginable es precisamente la realidad de cada cual. Si lo pensamos bien –nos dice Philip Roth– veremos que en todas sus novelas Kafka traza la siguiente crónica: alguien es educado para aceptar que lo que parece fuera de lugar (ridículo y muy por debajo de su dignidad) es de hecho lo que realmente le está sucediendo. Dicho de otro modo, esto que está tan por debajo de nuestra dignidad resulta ser nuestro destino.” (Vila-Matas, “Error y terror cósmico”, *El País*, 12/12/2004).

composición integral de otro artículo como “El arte de ser Kafka” (*El País*, 29/02/2004)–, “Kafkería” (*Las Últimas Noticias*, 06/12/2001), “El banquero en jefe aguardiente” (*El País*, 14/05/2012), “Kafka en Manhattan” (*El País*, 22/09/2001), “Volverás a Verona” (*El País*, 24/02/2008) y “Kafka en tranvía” (*El País*, 22/11/2008) –publicado previamente como “Le tramway de Kafka” (*Le Magazine Littéraire*, 01/10/2004)–.

Cabría empezar diciendo que en el caso de “Kafka en Barcelona” (*Letras Libres*, septiembre 1999) nos encontramos ante un texto en el que su autor llama la atención sobre las circunstancias que relacionaron a Kafka por aquellos días con la ciudad de Barcelona³²⁹. El artículo sirve a Vila-Matas para lamentarse por la situación editorial, periodística y crítica en España en torno a la literatura, la cual prestigia, en su opinión, lo perecedero y lo comercial para silenciar como contrapartida los verdaderos acontecimientos literarios. Vila-Matas reivindica así no solo a Kafka en sí mismo sino al tipo de lector para el que Kafka habría escrito, proyectando a través de ello, como vamos a apreciar, todo un breviario espiritual de su ideología técnico-literaria:

[...] hay cuatro categorías de lectores y ninguna es mejor que la otra, aunque tengo mis preferencias. Están aquellos lectores que son meramente pasivos, moldeados por la tradición novelística del XIX y la peor del XX, cuya única tarea consiste en identificarse con uno de los personajes del relato. Están aquellos que, huyendo de la decepción de su propia existencia, buscan un mundo sustitutivo en el que sucedan cosas que jamás acontecerían en su vida. En tercer lugar, están los que, con sinceras ansias de saber, esperan hallar enseñanzas. A decir verdad, estas tres tendencias lectoras son honradas, pero juegan con fuego y siempre están al filo de acabar en manos de los peores mercaderes. Luego, hay un cuarto de [sic] grupo de lectores, que son aquellos que, por los motivos que sea, van ellos mismos en busca de la verdad, aunque sea de una manera del todo indefinida. Hannah Arendt fue la primera en señalar que ese grupo de lectores es el único capaz de apreciar, por ejemplo, las estructuras de Franz Kafka. Es un tipo de lector –no muy frecuente, por cierto– que busca la verdad y que, en el caso de la lectura de Kafka, se siente agradecido cuando en una sola página o quizá en una sola frase se le hace visible de repente la estructura desnuda de un suceso trivial.” (Vila-Matas, “El arte de ser Kafka”, *El País*, 29/02/2004).

El relato “Kafkería” (*Las Últimas Noticias*, 06/12/2001) expone por su parte un mayor recorrido estructural, incidiendo en la faceta articulística que más nos interesa en Vila-Matas, aquella que no solo aúna ensayo y ficción sino que acomete dicha empresa

³²⁹ Refiriéndose, concretamente Vila-Matas, tanto al trabajo del artista canadiense Jeff Wall en torno a la figura del Odradek –que conocimos en el relato kafkiano *Las preocupaciones del padre de familia* (1916)– en el pabellón de Mies van der Rohe de Barcelona, como a la exposición en el CCCB sobre Praga y Kafka y a la aparición del tercer tomo (*Narraciones y otros escritos*) de la obra completa de Kafka en español editada por Galaxia Gutenberg bajo la coordinación de uno de los mayores incitadores de la lectura de Kafka en Vila-Matas, Jordi Llovet.

sin renunciar al esbozo autoficticio, dando, al cabo, con el tono y el modo de crítica ensayístico-inventiva propios de su autor en la que consideramos su última etapa, la que siendo su fase más madura, como veremos en su momento, no renuncia sin embargo a la inmadurez que estaría asociada a la teoría del estilo tardío.

En este artículo-relato el narrador nos habla de su juventud en el momento en el que él tenía diecisiete años, cuando ayudaba a su padre a vender apartamentos en una oficina inmobiliaria de Palamós: el momento de todo individuo cercano a empezar la verdadera vida, la que supone una remodelación más visible de uno mismo con la formación de gustos, decisiones y autonomías. Un día de verano el narrador cerró la oficina y, de repente, sin esperarlo, sintió la edad adulta como un fardo sobre él: “[...] me habían hecho sentirme un hombre responsable. Pero aquel día de verano yo me sentía fatal. Cerré la oficina y miré al mundo, miré el mar y la montaña. Mar y montaña, montaña y mar, dormir y despertarse, despertarse y dormir. *Tanto abrochar y desabrochar*, que dejó escrito en carta breve un anónimo suicida. Eché el cierre y me senté en el suelo, delante de la oficina cerrada. Me senté en el suelo porque no sabía adónde ir” (Vila-Matas, “Kafkería”, *ANEN*: 58)³³⁰.

Aparece aquí la casquería kafkiana de cuyas vísceras se proyecta uno de los arquetipos del autor praguense: la contradicción entre querer ser un niño eterno³³¹, negarse a adquirir compromisos y, simultáneamente, sentir el deseo de formar parte de un orden cualquiera en el que poder abandonar o ahogar su hiperestesia, póngase por caso, llevar una convencional vida conyugal, lo que en el Kafka adolescente y joven se tradujo en los estragos psicológicos de vivir bajo la férula paterna y la posterior incomodidad experimentada en un puesto de trabajo tan estable como rutinario, a lo que se sumaría la ambigüedad electiva de una proyección matrimonial, llevándole a fijar fechas de matrimonio que nunca se harían efectivas. Vila-Matas discurre así entre los subterfugios de la ficción a manos, por una parte, de los recuerdos de adolescente que podrían ser tanto de Kafka como suyos y, por otra parte, de su condición de lector de

³³⁰ Años después, en *El mal de Montano*, también el niño Montano aparecerá cerrando la oficina en ausencia del padre (Vila-Matas, 2002b: 160).

³³¹ En efecto Kafka no quería renunciar a seguir siendo *el niño irresponsable que era*, tal y como escribiera Bataille en su ensayo “Kafka” (*La littérature et le mal*, 1957) —cfr. Bataille, 1971: 115—. Tenemos muchos testimonios del comportamiento aniñado o infantil de Kafka, así como de su entendimiento profundo y feliz con los niños. Si a ello le sumamos su convicción de haber sido un hombre desarraigado e incomprendido —“Mi odio se extiende también a cosas como esta: la visión del lecho conyugal, en mi casa, la visión de las ropas de cama usadas, de los camisones de dormir cuidadosamente colocados encima de la cama, todo esto es capaz casi de hacerme vomitar, de volver al revés mis entrañas.” (Kafka, 1977: 747)—, nos queda un autor destinado a ser objeto de cierta problematización social.

Kafka en la actualidad: “Me sentía ansioso de encontrar un lugar, siquiera humildísimo, en un Orden cualquiera, en el universo infinito, en la grisura del mundo del trabajo, en una red de espionaje, en un asilo de lunáticos, en una familia con unos padres más sensatos que los míos, en la mediocridad de una vida conyugal apetecible y vista como un mal menor en relación con la soledad” (*ibid.*, 57). Llegará después la literatura como salvación, dice el narrador, la enfermedad por los libros que enseñan a escapar de la soledad para dejar atrás la época en la que confiesa –continúa– haber tenido mucho del triste héroe contemporáneo.

Otro artículo vila-matiano de explícito contenido kafkiano es “El banquero en jefe aguardiente” (*El País*, 14/05/2012), introducido por la frase de Marsé “Me parece que Pío Baroja decía que la única verdad de una novela es lo que se cree el lector” a propósito del aburrimiento que sobreviene a la inverosimilitud en el arte. Para ello se apoya Vila-Matas en una entrada del diario de Kafka –que efectivamente escribió este en su diario en la fecha que dice Vila-Matas– en la que, estando en el cine, un espectador sentado a su lado se había caído de su butaca ante el aburrimiento de un espectáculo. Vila-Matas nos dice que, previamente a la lectura de este fragmento de Kafka, ha ido al cine y que una persona cercana al lugar en el que él estaba se encontraba se ha dejado caer en su butaca por puro aburrimiento. El hecho pertenece más que probablemente a la conocida materia inventada de los artículos vila-matianos, amanerados a costa del avance literario, ideológico o moral de sus ideas:

Miren a su alrededor, por favor. Hay gente cayéndose de mortal aburrimiento por todas partes. Impera el lenguaje económico ininteligible, en el fondo un torpe encubrimiento del enlace hispano entre política y altas finanzas. Me pregunto si no debería al menos narrar esa caída de mi vecino en el cine, pero sospecho que no me creerían, quizás porque el incidente se parece al que, tras la visita a un cabaret, describiera Kafka un 23 de mayo de 1912 [...]. Recordemos la entrada de Kafka en su diario: “Ayer: un hombre se cayó de su butaca detrás de nosotros, de puro aburrimiento”. Recuerdo que el suceso le permitió hablar a favor del derecho al tedio en una época en la que, al igual que ahora, todo el mundo parecía obligado a reírse ante lo que programaba el general en jefe de las carteleras; “el banquero en jefe aguardiente”, podríamos también llamarlo, parafraseando un aforismo de Lichtenberg. También entonces pensar era mal visto. ¿Por qué caímos más bajo que la bolsa y la vida? A los pocos minutos, vuelvo a plantearme si he de narrar la caída de mi vecino, pues a fin de cuentas la curiosa coincidencia con un suceso de la Praga de hace cien años puede sacarme de mi propio tedio y hasta darme la oportunidad de clamar contra tantos años de rumbo errante, de marchar todos sonámbulos, anegados en una política general de ineptitud y desvarío, de una demencia como de orujo. Salgo del cine y, mientras cruzo las calles nocturnas, me voy concentrando en el mundo de la verdad que se esconde en las ficciones. Y ya en casa me ratifico en algo que cada día tengo más claro: a la hora de escribir, lo que cuenta para mí no es la realidad, sino la verdad. Quizás por eso me atraigan tanto los exploradores, los detectives, toda esa clase de husmeadores que se excitan en cuanto sienten que la huella

de la presa se intensifica (Vila-Matas, “El banquero en jefe aguardiente”, *El País*, 14/05/2012).

El siguiente texto de interés es “Kafka en Manhattan” (*El País*, 22/09/2001), un artículo como vemos escrito poco después del famoso atentado yihadista contra las Torres Gemelas de Nueva York, llegando así el modo con el que sabremos que Vila-Matas se encontraba en Lisboa el día del ataque terrorista y que, al parecer, la noticia de los atentados le llevó a pensar en Kafka, el cual, dice Vila-Matas, escribiera en la entrada del 11 de septiembre de 1911 la descripción de una colisión que presencié en una calle de París entre un triciclo y un coche³³², añadiendo que “esa detallada descripción del leve accidente parisiense, esa especie de crónica novelada que incluyó en su diario, acabó deseando convertirla en una narración, lo que, según el profesor Jordi Llovet, demostraría ‘la labilidad de una frontera clara entre realidad y ficción en la obra de Kafka en general’” (Vila-Matas, “Kafka en Manhattan”. (*El País*, 22/09/2001). Vila-Matas se pregunta así qué habría pensado Kafka del espectáculo de fuego en Manhattan, él que “era un ser tan enormemente visual que no podía soportar el cine, porque la rapidez de movimientos y la vertiginosa sucesión de imágenes le condenaban a una visión superficial de forma continuada. Decía que en el cine nunca es la mirada la que escoge las imágenes, sino que son ellas las que escogen la mirada” (*ibidem*).

A partir de aquí Vila-Matas hace un salto a la isla de Manhattan en la actualidad, con referencias a Kafka y Buzzati acerca de la espera, para añadir que así como en aquel incidente en París todos los viandantes se detenían a observar las consecuencias del accidente con la esperanza inconsciente y cándida de que la policía resolviera el conflicto, igualmente nosotros, los seres humanos que vivimos entonces aquel 11 de septiembre de 2001, esperábamos con ansiedad, “deseosos de que se aclare quién es el enemigo, que la policía resuelva el asunto con imparcialidad [...] [con] la impresión de estar viviendo en aquel cuartel de *El desierto de los tártaros*, aquella novela de Dino Buzzati en la que una dotación militar se pasa la vida indagando quién es el enemigo, aquella novela de la que tantas veces se ha dicho que fue escrita bajo la influencia de Kafka.” (*ibidem*). A continuación, Vila-Matas nos recuerda que en la entrada de un año después del incidente presenciado por Kafka en París aquel 11 de septiembre de 1911, esto es, en la entrada de su *Diario* correspondiente al 11 de septiembre de 1912, el autor

³³² Además de aparecer en este artículo, esta historia la reiterará Vila-Matas, entre otros, tanto en sus artículos “Incidente en París” (*El País*, 06/09/2011) y “Lolita al volante” (*El País*, 25/09/2005) como en la novela *El Mal de Montano* (2002: 268-274).

checo da cuenta del sueño que tuvo aquel día encontrándose en el puerto de Nueva York y dentro de una atmósfera confusa, una anécdota que Vila-Matas ha utilizado en reiteradas ocasiones para exponer simbólicamente el poder y la utilidad proféticos de la literatura a través de la figura de Kafka³³³.

Vila-Matas quiere así trasladarnos su atracción por Kafka a través de estas coincidencias, las cuales se mantendrían extrapolables a la capacidad adivinatoria de Kafka sobre nuestra sociedad actual, en especial en lo referente a las relaciones entre poder e individuo³³⁴ y, por extensión, entre miedo y dolor. La obra de Kafka, en efecto, profetizó “[...] las relaciones de poder de un mundo más «molar» que «molecular», más refractario que poroso, y en donde las relaciones de dominio se asientan en la manipulación del dolor, no del placer. Kafka fue, en ese sentido, un maestro. Vio con lucidez casi insostenible los vínculos coercitivos entre el poder y el individuo. Un poder que podía ser representado por el Estado, el padre, la familia, la pareja, la comunidad o el trabajo. Que aparecía cuando menos se esperaba y desaparecía cuando más se lo requería. Allí colocó Kafka toda su fuerza crítica. Y poniéndose muchas veces él mismo como carnada, desentrañó las atávicas relaciones entre el ejercicio del poder de un lado, y la mala conciencia del otro. Poder y mala conciencia: las contrapartes que van y vienen en la escritura kafkiana.” (Hopenhayn, 2000: 6).

³³³ En efecto, Kafka escribe en la entrada de su diario del 11 de septiembre de 1912: “Un sueño: Me hallaba en un malecón construido de sillares, que se adentraba mucho en el mar. Había gente conmigo, pero la conciencia que yo tenía de mí mismo era tan intensa que de ellos solo sabía que les dirigía la palabra. No quedan en mi memoria más que las rodillas levantadas de alguien que estaba sentado junto a mí. Al principio, no sabía exactamente dónde me hallaba; solo cuando me levanté una vez por casualidad, vi a mi izquierda y a mi derecha, detrás de mí, el ancho mar, claramente contorneado, con muchos barcos de guerra formando diversas hileras y sólidamente anclados. A la derecha se veía Nueva York; estábamos en el puerto de Nueva York. El cielo era gris, pero de una claridad uniforme. Yo giraba sobre mí mismo, expuesto libremente a todos los vientos, para verlo todo. En dirección a Nueva York, la mirada descendía un poco; hacia el mar, se remontaba. Advertí además que el agua, a nuestro lado, se agitaba formando olas elevadas, y se desarrollaba en ella un trasiego enorme de buques extranjeros. Recuerdo tan solo que, en lugar de nuestras balsas, había unos troncos atados formando un gigantesco haz redondo, que asomaba más o menos, según la altura de las olas, durante la navegación, dejando visibles los extremos cortados de los troncos; también giraba horizontalmente en el agua. Me senté, encogí los pies contra mi cuerpo, me estremecí de placer, me hundí literalmente en el suelo con gusto, y dije: Esto es aún más interesante que la circulación en los bulevares de París.” (Kafka, 1975: 111-112).

³³⁴ Hay una línea que nace en Kafka y llega en nuestra actual sociedad hasta personas como Julian Assange, Chelsea Manning o Edward Snowden, los cuales tendrían un claro precedente, en tanto que pionero de la filtración informativa, en Herbert O. Yardley. El presente de dicha línea, en tanto que visionaria y paradigmática consecuencia de lo anunciado por Kafka, sitúa la condición del ser humano tardomoderno atada de pies y manos ante los grandes intereses corporativos convertidos en el nuevo poder ecuménico *in pectore* de nuestro tiempo. Hoy más que nunca el individuo sometido a juicio sin justificación ni explicación notificado por Kafka es un ente desposeído de legitimación acerca de su privacidad, su dignidad y su defensa ante las proporciones megalíticas de los mecanismos de control e intervención de los Estados y las grandes empresas. Vila-Matas se refiere a este aspecto de la literatura de Kafka en no pocos lugares de su obra; véase, entre otros, el artículo “Noche de guerra” (*Las Últimas Noticias*, 10/04/2003).

Aunque es sabido que en su vida privada Kafka era dado a la alegría, en especial con sus seres más cercanos si exceptuamos a su padre, resulta común ver relacionado el mundo kafkiano con cierta noción magmática del dolor. Como ha señalado Vila-Matas³³⁵ leer a Kafka lleva a pensar en los versos de Auden acerca de que la desgracia ocurre mientras otros están comiendo³³⁶ porque, en efecto, parece siempre que el dolor esté de una u otra manera a punto de manifestarse en la escritura de Kafka. Lograr infundirnos en tanto que lectores esta sensación, como una gasa que todo lo envuelve, resulta ser una de las grandezas del autor checo.

El artículo “Volverás a Verona” (*El País*, 24/02/2008) se centrará por su parte en la necesidad que puede sentir un viajero de volver reiteradamente a Verona para contemplar la escultura del enano que sostiene la pila de agua bendita en la iglesia de Santa Anastasia a raíz de la impresión que dicha escultura provocó en Kafka: “[...] en nuestras anteriores visitas nos perdimos lo mejor de la ciudad: el enano *de tamaño natural* con el que se identificó Kafka. El escritor llegó melancólico a esa ciudad, paralizado por su incapacidad para tomar decisiones con respecto a su relación con Felice Bauer. ‘Estoy en la iglesia de Santa Anastasia en Verona, cansado, sentado en un banco de la iglesia frente a un enano de mármol de tamaño natural que con expresión de felicidad en el rostro carga con la pila de agua bendita’, le escribe Kafka en una postal a la propia Bauer. Es un fragmento encantador en el que Hanns Zischler relaciona al enano de mármol con las relaciones de Kafka con el cine.” (Vila-Matas, “Volverás a Verona”, *El País*, 24/02/2008)³³⁷. Nótese cómo Vila-Matas se refiere aquí a “los *simuladores* de Praga (los *versteller*, en yídish), aquellos hombres que en los cines praguenses actuaban de expertos *narradores* o *recitadores*, añadiendo no solo texto caprichosamente a la película sino formando parte del espectáculo mismo que se veía en

³³⁵ Por ejemplo en sus artículos “Decirlo todo” (*El País*, 13/01/2008) o “El dolor de Madeira” (*El País*, 28/03/2010).

³³⁶ Con unos versos materializados en diciembre de 1938 –inspirados a partir de la contemplación del cuadro *The Fall of Icarus* (1554-1555) de Pieter Brueghel el Viejo en el curso de una visita al conjunto de Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica y acompañado por Christopher Isherwood– y con los que Auden comienza la primera estrofa del poema “Musée des Beaux Arts”, nos estamos refiriendo al poema que Auden publicó por primera vez bajo el título “Palais des beaux arts” (1939) en la revista modernista de John Lehman *New Writing* y más tarde en el volumen de poemas propios *Another Time* (Random House, 1940). Los versos dicen en su edición original: “About suffering they were never wrong, / The Old Masters: how well they understood / Its human position; how it takes place / While someone else is eating or opening a window or just walking dully along; [...]”; esto es: “Acerca del sufrimiento ellos nunca se equivocaban, / los maestros antiguos: qué bien comprendían / su lugar humano: cómo ocurre / mientras alguien come o abre una ventana o camina sin más; [...]” (Auden, en Eagleton, 2010: 11).

³³⁷ En efecto así lo hace Hanns Zischler en *Kafka geht ins Kino* (1996), traducida en España como *Kafka va al cine* (2008) y antes aún, como vamos a ver en breve, se ocupó Sebald en *Schwindel. Gefühle* (1990) –*Vértigo* (2010) en su edición española– de la fijación de Kafka con esta escultura.

la pantalla. Estos narradores entraron pronto en la órbita de Kafka, como años después lo haría también el dichoso enano de Verona.” (*ibidem*). Cómo no sentirse atraídos, tanto en el caso de Kafka como en el de Vila-Matas, por la figura de un simulador-narrador y, por extensión, por la propia estructura de un discurso artístico fabricado en torno al movimiento de la imagen. Por otra parte el cine ofrecía un elemento de distorsión, de inquietud en el joven Kafka, debido a su preferencia por “las esculturas sólidas y compactas que permiten que uno se *fije* en ellas, y no tanto las secuencias cinematográficas, que pasan raudas y no pueden ser *fijadas* y no permiten ser pensadas. [...] Le imagino allá en aquella iglesia, mudo todavía de espanto, sobrellevando como puede tanto la pila bautismal como el grito que le añadió, a su paso por Santa Anastasia, el *simulador* Kafka al fijar para siempre su imagen y su destino: un terrible grito de ayuda cortésmente atenuado por la caliza.” (*ibidem*).

Añade Vila-Matas que la atracción de Kafka por el cinematógrafo provendría igual y probablemente³³⁸ del gusto del autor checo por el teatro yídish, frecuentado por él en “el mísero Café Savoy y otros lugares de Praga y que fue siempre una influencia importante para su poética. Kafka le daba una importancia grande a la gestualidad que se daba en ese teatro judío” (*ibidem*). A partir de aquí resulta curioso apreciar cómo este artículo vila-matiano persiste y se amplía en sus motivos a través de una continuación textual producida dos semanas después con el artículo “El viaje del doctor K.” (*El País*, 02/03/2008) al preguntarse Vila-Matas por el hecho de si, quizá, Sebald habría hecho alguna referencia a la escultura de la iglesia veronesa en sus textos dedicados a Kafka en *Vértigo* “All’estero” y “Viaje del doctor K. a un sanatorio de Riva” —a propósito, recordemos, de dos viajes de Sebald a Verona en el transcurso de siete años—. Vila-Matas descubre así que si bien no hay referencia a la escultura en el texto “All’estero”, en el texto “Viaje del doctor K. a un sanatorio de Riva” resulta que “En Verona, Sebald regresa a la Via Roma y busca la pizzería donde siete años antes le entrara un pánico glacial. La pizzería lleva tiempo cerrada, tal vez desde el día en que él mismo huyó de allí aterrado. Fotografía la puerta del restaurante difunto y luego se encamina de nuevo a Santa Anastasia, a reencontrarse con el fresco de Pisanello. Mientras va hacia la iglesia, se acuerda de que Kafka, la tarde de septiembre de 1913 en que llegó a Verona, caminó por las callejuelas de la ciudad hasta fatigarse, y decidió entrar a descansar en Santa Anastasia y, después del reposo en aquel espacio fresco, en penumbra, ‘se puso de

³³⁸ Así lo ha señalado Reiner Stach en *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen* (2002), obra traducida en España como *Los años de las decisiones* (2003).

nuevo en camino y aún al salir condujo sus dedos, como a un hijo o a un hermano pequeño, por los rizos de mármol del enano que desde hacía cientos de años perseveraba bajo la pesada carga de una pila de agua bendita al pie de una de las poderosas columnas...” (Vila-Matas, “El viaje del doctor K.”, *El País*, 02/03/2008). Ello nos lleva a atestiguar una vez más, en esta ocasión a través de Kafka y Sebald, cómo los artículos vila-matianos se recurren unos a otros, a veces reinterpretándose, otras bifurcándose y otras simplemente reencontrándose, a través de un tejido literario continuo que se refuerza a sí mismo desde diversas versiones de los mismos motivos.

Por último, con “Kafka en tranvía” (*El País*, 22/11/2008) estamos ante un texto en el que Vila-Matas analiza a Kafka desde sus vacilantes años de formación –en los que el autor checo inventó su estilo a la sombra de Walser, Kleist, Chéjov, Dickens y del cervantino Flaubert, dice Vila-Matas–, así como también desde sus años de formación del humor, si bien siempre entreverado este entre la angustia y el absurdo. Este contenido lo lleva a cabo Vila-Matas a partir de su lectura reciente de la citada *Kafka. Los años de las decisiones* (2003) y, de forma aún más importante de la prosa breve de Kafka “El pasajero” (*Contemplación*, 1912), la cual ejerce de *leitmotiv* de fondo en la elaboración del artículo, si bien antes de ello Vila-Matas se apresta a relacionar el escrito “Deseo de convertirse en indio” (*Contemplación*, 1912) de Kafka con el penúltimo fragmento de *Jakob von Gunten* (1909) de Walser con el propósito de indicar un más que legítimo aire de familia entre ambos autores a la vez que nos muestra a nosotros, sus lectores de hoy, una serie de clarividentes claves sobre su propia escritura, como vamos a poder comprobar:

[...] En esa juvenil y breve prosa indecisa, Kafka muestra su deseo de ser de verdad un indio, siempre alerta, sobre el caballo galopante, en viaje sin bridas por el ancho mundo. Aunque es una prosa indecisa, aunque es un texto de sus primeros tiempos, ahí está ya en toda su plenitud el espíritu de un Kafka recién salido de las lecturas de Walser. [...] me hace caer en la cuenta de que no siempre Kafka fue Kafka. [...] hubo una etapa [...] en la que pasó por el clásico trance por el que transitan aquellos que desean cabalgar sin bridas y ser extranjeros dentro del doméstico y pusilánime paisaje literario de su época. Es decir, también Kafka tuvo que forjarse un estilo. Lo inventó a la sombra de Walser, pero también de Kleist, de Chéjov, de Dickens y del cervantino Flaubert. [...] Sin duda, Kafka fue un genio, pero no estaba tan ciego como para haber querido producir sus textos a partir de una interioridad carente de experiencia. «Al contrario: precisamente su trato controlado, artesanalmente refinado, con influencias y hechos, le señala como autor de la Modernidad, que –al menos en este sentido– se alinea con Musil, Joyce, Broch y Arno Schmidt», nos dice Reiner Stach, estudioso de los años en los que un escritor de Praga deseaba convertirse en Kafka y para ello tuvo que librarse, ante todo, de su amigo Brod, que le proponía escribir prosas a cuatro manos. Y luego, tras librarse de semejante pelmazo, leer en profundidad, por ejemplo, a Dickens, un autor con grandes dosis de humorismo en sus obras, ese humorismo que ha tardado tanto en ser

percibido en Kafka, que escribió *El desaparecido* pensando en escribir a ratos una novela cómica dickensiana, y de ahí que Walter Benjamin dijera que ese libro era, sobre todo, una gran payasada, ya que en él uno podía reírse en cada página. Pero es que incluso en *El castillo* y *El proceso*, que son novelas que han agobiado y angustiado tanto, hay muchas situaciones que pueden despertar hilaridad. Hilaridad que el lector en ocasiones reprime porque está metido dentro de un absurdo, de una problemática que es aterradora. Pero esos elementos humorísticos son el contrapunto que el propio Kafka establecía para restarle presión al drama. Una hilaridad aprendida de los días en que leía precisamente a Robert Walser en voz alta y se partía literalmente de risa, muy especialmente con *Jacob von Gunten*: «Aquí se aprende muy poco, falta personal docente y nosotros, los muchachos del Instituto Benjamenta, jamás llegaremos a nada». El personal docente lo encontró Kafka en los libros de sus autores preferidos. En los días de aprendizaje, hacia 1910, empezó a trabajar en un peculiar laboratorio de influencias, el más singular del siglo pasado. Los *Diarios*, por un lado. Y, por el otro, las prosas indecisas que acabarían conformando su primer libro, *Contemplación* [...] (Vila-Matas, “Kafka en tranvía”, *El País*, 22/11/2008).

Como decíamos, el artículo va a continuarse con la rememoración del texto de Kafka “El pasajero” (*Contemplación*, 1912), que sirve a nuestro autor para pensar en Kafka como un pasajero tranviario entre sus influencias durante la etapa de búsqueda de sí mismo en tanto que escritor. El texto permite a Vila-Matas igualmente adentrarse —en una de sus acostumbradas maneras de establecer un imperceptible poso de ambigua ficción en sus artículos ensayísticos— en un supuesto encuentro entre Kafka y Nabokov en un tranvía berlinés, lo cual Vila-Matas da por cierto a través del testimonio que efectivamente ofreció Vera Nabokov³³⁹:

«Estoy en la plataforma de un tranvía y me siento totalmente inseguro con respecto a la posición que ocupo en este mundo, en esta ciudad, en el seno de mi familia», escribió en *El pasajero*, prosa breve de *Contemplación*. En esos días, Kafka ni siquiera se sentía capaz de justificar qué hacía allí en aquella plataforma, sujeto de aquella correa, dejándose llevar por el tranvía. [...] Todo eso ocurrió en los años de las lecturas decisivas, en los años de las incertidumbres repartidas por las plataformas de todos los tranvías. Durante un tiempo, el matrimonio Nabokov, en el Berlín de 1922, subió al mismo tranvía que tomaba Kafka, el Berlín-Lichterfelde. Nunca le hablaron porque no sabían que era él, pero Vera Nabokov siempre dijo recordar «aquella cara, su palidez, la

³³⁹ Si bien cabe precisar que nos estamos refiriendo a un recuerdo de la esposa de Nabokov hecho *a posteriori*. Brian Boyd se ha ocupado de esta hipótesis escribiendo sobre su probable inexistencia argumentando que Kafka y Dora llegaron a Berlín únicamente en septiembre de 1923 y que el azaroso encuentro entre los dos escritores lo sitúa Nabokov entre los años 1921 y 1923: “Later in life Nabokov liked to think that on his way back from Svetlana and Lichterfelde he often shared a streetcar with Kafka: «One not could forget that face, its pallor, the tightness of the skin, those most extraordinary eyes, hypnotic eyes glowing in a cave. Years later when I first saw a photo of Kafka I recognized him immediately... Imagine I could have spoken to Kafka». But although Nabokov remembered these sightings «on the Berlin-Lichterfelde streetcar» in connection with his return from the Siewerts —and therefore in autumn 1921 or 1922, not 1922 or 1923 like he hazarded— Kafka and his Dora came to Berlin only in September 1923. Nabokov knew that these were only «theoretically possible glimpses of Kafka» that mixed memory and desire. As Vera Nabokov commented: «This reminiscence» was born many years later.” (Boyd, 1990: 202). El interés de Nabokov por Kafka fue una constante en la vida del primero, el cual analizó con maestría *La metamorfosis* (1915) en su *Curso de literatura europea* (1980). Más tarde, Peter Medak realizaría una película para televisión bajo el título *Nabokov on Kafka* (1989).

tirantez de la piel, aquellos ojos tan extraordinarios, ojos hipnóticos resplandeciendo en una cueva». De los años de formación en la oscura cueva no se ha librado nunca nadie. Ni Kafka. Nadie le exigía en aquellos días que justificara sus lecturas, ni su presencia en la extraña plataforma de la vida. Pero el gran tranvía, más allá de las iniciales influencias, se estaba ya poniendo en marcha (“Kafka en tranvía”, *El País*, 22/11/2008).

Para cerrar la influencia kafkiana en Vila-Matas vista a la luz de los artículos de este queríamos llamar la atención sobre uno de los elementos que mejor nos permitirá hacer la transición de Kafka a Pessoa y que no es otro que la estela *shandy*, soltera y de hijos sin hijos, de seres solitarios y extrañados, que dejan en sus escritos estos autores, escritos que de alguna manera deberían poder completarse por unas manos capaces de sostenerse autónomamente una vez el autor del texto se haya perdido en el interior del mismo³⁴⁰. Veamos cómo Kafka es el escritor que se declaraba desprovisto de toda sensibilidad para la vida de familia, descontento y poco sociable –sin que a su vez ello le hiciera necesariamente infeliz–, deviniendo potencialmente un extraño entre sus próximos, que no tenía mucho que decir a los miembros de su familia –excepto quizá a sus hermanas y en menor medida a su madre– y creyendo que solo la escritura era la expresión adecuada a su persona. En una entrada de sus *Diarios* del día 21 de julio de 1913 escribe:

Recopilación de todo lo que se puede decir a favor y en contra de mi matrimonio: 1. Incapacidad de soportar la vida solo, aunque no incapacidad de vivir, sino al contrario; quizás es improbable que sepa vivir con alguien; pero sí soy incapaz de soportar a solas el embate de mi propia vida, las exigencias de mi propia persona, la ofensiva del tiempo y de la edad, la vaga afluencia del gusto por escribir, el insomnio, la proximidad de la locura. Puede que, naturalmente, lo mezcle todo. La unión con F. daría a mi existencia mayor capacidad de resistir. 2. Todas las cosas me dan en seguida que pensar. Cada uno de los chistes de la revista humorística, el recuerdo de Flaubert y de Grillparzer, la visión de los camisones dispuestos para acostarse sobre la cama de mis padres, el matrimonio de Max. Ayer le dije a mi hermana: «Todos los casados (entre nuestras amistades) son felices, no puedo concebirlo»; también esta manifestación me dio que pensar y volvía a sentir angustia. 3. Necesito estar solo mucho tiempo. Lo que he realizado hasta ahora no es más que un triunfo de la soledad. 4. Odio todo lo que no tiene relación con la literatura, me aburre sostener conversaciones (aunque sean sobre literatura), me aburre ir de visita; las penas y las alegrías de mis parientes me llenan el alma de aburrimiento. Las conversaciones quitan la importancia, la seriedad, la verdad a todo lo que pienso. 5. El miedo a la unión, a dar el paso. Ya nunca más estaré solo. 6. Ante mis hermanas, así ocurría al menos en otro tiempo, he sido una persona completamente distinta a como soy ante la otra gente, intrépido, expuesto a todo, poderoso, sorprendente, conmovido como solo lo estoy cuando escribo. ¡Si pudiera ser así ante todo el mundo por mediación de mi mujer! Pero, ¿no sería en detrimento de la

³⁴⁰ “El más insignificante ensayo exige que el autor esté satisfecho de sí mismo y se pierda en su interior... y desde fuera tenemos que completar el final con unas manos que no solo deben trabajar, sino también sostenerse a sí mismas” (Kafka, *Diarios*. Vol. I, 1975: 193).

literatura? ¡Eso sí que no! 7. Solo, es posible que alguna vez pudiese dejar mi empleo. Casado, nunca será posible (Kafka, *Diarios*, vol. I, 1975: 121).

Pessoa, por su parte, había escrito en su *Diario*, en inglés esta vez, en el mismo mes de julio que hemos leído en Kafka pero seis años antes, concretamente el 25 de julio de 1907:

I have no one in whom to confide. My family understands nothing. My friends I cannot trouble with these things; I have no really intimate friends, and even were there one intimate, in world's way, yet he were not intimate in the way I understand intimacy. I am shy and unwilling to make known my woes. An intimate friend is one of my ideal things, one of my day-dreams yet an intimate friend is a thing I never shall have. No temperament fits me; there is no character in this world which shows a chance of approaching to that I dream in an intimate friend. No more of this. Mistress or sweetheart I have none; it is another of my ideals and one fraught, into the soul of it, with a real nothingness. It cannot be, as I dream. Alas! poor Alastor! Shelley, how I understand thee! Can I confide in Mother? Would that I had her here. I cannot confide to her also, but her presence would abate much of my pain. I feel as lonely as a wreck in sea. And I am a wreck indeed. So I confide in myself. In myself? What confidence is there in these lines? There is none. As I read them over I ache in mind to perceive how pretentious, how literary-diary-like they are! In some I have even made style. Yet I suffer none the less. A man may suffer as much in a suit of silks as in a sack or in a tora blanket. No more (Pessoa, en Rita Lopes, 1990: 26).

Se hace obvio comparar a Kafka y a Pessoa en sus temperamentos sociales y algo no muy distinto podría decirse, como ya apuntamos, en relación con la renuencia al matrimonio y los consecuentes –en parte, conscientemente buscados– fracasos sentimentales de ambos a manos de la amante siempre ganadora, la literatura. Ambos responden así pues, con esta marca, a la naturaleza *shandy* expresamente confeccionada por Vila-Matas en *HALP* para despachar en 1985 la que iba a ser su obra más importante hasta prácticamente el cambio de siglo que entonces estaba por acontecer.

Por lo que concierne a Pessoa, si pasamos a verlo explícitamente allegado a los artículos vila-matianos, podemos referirnos, entre otros, desde textos como “En el Chevrolet prestado” (*Diario 16*, 20/04/1991) hasta “Insomnio infinito de Pessoa” (*Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 19/12/2002) y pasando por “En la barbería del Chiado” (*El País*, 13/06/2008), “El hombre que se parecía a Pessoa – Álvaro de Campos” (*Diario 16*, 05/11/1995), “Nos abrigamos mal – Fernando Pessoa” (*Diario 16*, 16/06/1996), “Otro fantasma animado de Pessoa” (*Letras Libres*, enero 1999) o

“Inmersión en la alegría de Lisboa” (*El País*, 17/05/2003)³⁴¹. Empecemos indicando que, como en el caso de Kafka, también a través de la figura de Pessoa suele construir Vila-Matas artículos no enteramente consagrados al escritor portugués y, sin embargo, dan a aquellos sustancia y armazón pessoanas³⁴². Cabe comenzar señalando al respecto que con “En el Chevrolet prestado” (*Diario 16*, 20/04/1991) no solo encontramos el primero de los artículos de Vila-Matas dedicado al escritor portugués sino que, por haber sido también uno de los artículos de Vila-Matas más difundidos en antologías u obras conjuntas, resulta hoy uno de sus textos más conocidos. Se trata de un artículo de signo intimista, inspirado en el conocido y bellissimo poema “Al volante del *Chevrolet...*” (11/05/1928) del heterónimo pessoano Álvaro de Campos³⁴³.

³⁴¹ Artículo que, aunque estaba entonces mayoritariamente dedicado a Lisboa, fue ampliado en una versión posterior para conferir un protagonismo mucho más patente a Pessoa bajo el título “Pessoa et autres messieurs” (*Le Magazine Littéraire*, número 463, 01/04/2007).

³⁴² Es el caso, por ejemplo, de un artículo en el que Vila-Matas reflexiona sobre las calles de su barrio barcelonés para extrapolar su pensamiento a una lectura ensayística y acechante de la modernidad: “Me he acordado de Pessoa, que se preguntaba por el viejecito redondo y colorado del puro habano a la puerta del estanco. Y por el dueño del estanco. Todos habían ya partido hacia el reino de la luz del otro barrio. ‘Mañana’, escribía Fernando Pessoa, ‘también desapareceré yo de Rua da Prata, de Rua dos Douradores, de Rua dos Fanqueiros mañana, también yo, sí, mañana yo también seré el que dejó de pasar por estas calles, el que otros vagamente evocarán con un *qué habrá sido de él*. Y todo cuanto hago, todo cuanto siento, todo cuanto vivo, no será más que un transeúnte menos en la cotidianidad de las calles de una ciudad cualquiera’. Tan imprescindibles son *Los ensayos* de Michel de Montaigne para entender los orígenes de la modernidad [...] como los libros de Fernando Pessoa para entender las calles habituales de esa modernidad, los desasosiegos de la inteligencia contemporánea. En realidad, todo empezó cuando en 1580 Michel de Montaigne confesó al comienzo de *Los ensayos* que escribía con la intención de conocerse a sí mismo. Toda la época moderna está dominada por la idea de que el sujeto se construye no solamente en el campo de la palabra sino, más específicamente, en el de la escritura. Pero nunca ha sido ni será un recorrido fácil. Nada más comenzar a *buscarnos a nosotros mismos* en el campo de la escritura, comenzó a desarrollarse una progresiva desconfianza en las posibilidades del lenguaje y el temor a que este nos arrastrara a zonas de honda perplejidad. Pessoa vio pronto que la materia verbal no podía llegar a ser nunca una materia plenamente transparente. Y, consciente de esto, se dividió él mismo en una serie de personajes heterónimos. Fue su estrategia para situarse a la misma altura de la radical imposibilidad de afirmarse como un sujeto unitario y perfectamente perfilado. A Pessoa y sus heterónimos les encuadraba recientemente Jordi Llovet en lo que podría considerarse un capítulo o episodio rarísimo (todavía por escribir) de la historia del género épico, que incluiría a todos los escritores, desde Montaigne o Cervantes hasta Beckett, Celan o Péric, que lucharon con un esfuerzo titánico contra toda forma de fingimiento o de impostura, cosa sin duda paradójica. Luchaban esos escritores —y luchan hoy los de su estirpe— aun sabiendo que ningún problema tiene solución ni va camino de tenerla nunca. Es más, sabiendo que a estas alturas de la expedición es un hecho más que probado que nadie ha desatado nunca el nudo gordiano de ese viaje que es nuestra vida, un viaje por entero imaginario. ¿Es nuestra vida una novela, una simple historia ficticia que cruza por unas calles siempre habituales?” (Vila-Matas, “Las calles habituales”, *El País*, 02/12/2007). Veremos también algo más tarde que con el artículo “En la barbería del Chiado” (*El País*, 13/06/2008) Vila-Matas retomará las ideas de este artículo acerca de la modernidad de Pessoa.

³⁴³ El poema en portugués, titulado “Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra”, dice: “Vou passar a noite a Sintra por não poder passá-la em Lisboa, / Mas, quando chegar a Sintra, terei pena de não ter ficado em Lisboa. / Sempre esta inquietação sem propósito, sem nexo, sem consequência, / Sempre, sempre, sempre, / Esta angústia excessiva do espírito por coisa nenhuma, / Na estrada de Sintra, ou na estrada do sonho, ou na estrada da vida... [...] Na estrada de Sintra, perto da meia-noite, ao luar, ao volante, / Na estrada de Sintra, que cansaço da própria imaginação [...]” (Álvaro de Campos, 1993: 37).

El narrador vila-matiano de carácter autoficticio de este texto, el cual deambula entre el relato y el artículo, se encuentra viajando por la carretera de Mondoñedo (la ciudad de otro Álvaro, en este caso Cunqueiro, una ciudad que “dignifica el silencio”, dice el narrador) hacia Lugo, a la vez que recuerda los referidos versos pessoanos para imaginarse viajando de Lisboa a Sintra (que es el camino que está haciendo, como sabemos, Álvaro de Campos con su Chevrolet prestado en el poema pessoano). Ambos, el narrador vila-matiano y el heterónimo de Pessoa, sienten la “angustia excesiva del espíritu por nada” y el “cansancio de la propia imaginación”, a lo que el primero añade un nostálgico viaje del pasado para darnos noticia del día en el que, en un pasillo de una casa de Madrid, pudo conocer a Bioy Casares³⁴⁴, ocasión en la que, por timidez, no osó confesarle su viaje a Buenos Aires dos años antes. Aquella vez en la capital argentina, nos dice el narrador, se paseó por la borgesiana calle Maipú, y por la calle Posadas en la que viviera Bioy, pero no vio a nadie. De repente, en la Plaza Francia de Buenos Aires, al parecer, se topó con Bioy pero el sobresalto le hizo volver sobre sus pasos, incapaz de presentarse ante él. El artículo lo cierra Vila-Matas escribiendo que en el referido encuentro en Madrid no le dijo nada de todo ello a Bioy Casares y que, por el contrario, hablaron de Conrad y de todo menos de la carretera de Sintra a Lisboa ni de la angustia excesiva del espíritu por nada, porque esta carga de angustia es precisamente, nos parece, la que se hace más literaturizable en el artículo vila-matiano, al no corresponderse con una ubicación o causa definidas.

Nos encontramos en definitiva ante un texto de tipo paradigmático en Vila-Matas, en el que su autor endosa su experiencia cotidiana a los movimientos aparentemente imprevisibles de su memoria literaria, la cual puede abigarrarse de recuerdos inventados, desplazados o ajenos, haciéndonos, en tanto que lectores, viajar atrapados en el zigzagueante dispositivo de su imaginación. Como suele ocurrir, ciertos pasajes rememorados o confesados por Vila-Matas resultan inverificables a la vez que pudieran haber sido reales o inventados, residiendo quizá en esta estratagema de la ambigüedad su mayor razón de ser. En otras ocasiones los artículos de Vila-Matas pueden darnos datos relativos a él mismo que otros autores, haciendo algún tipo de referencia genérica sobre aquel, no han terminado de desvelar específicamente.

De hecho, y a propósito de “En el Chevrolet prestado” (*Diario 16*, 20/04/1991), el artículo vila-matiano se incardina en las claves de un espacio interpretativo que se

³⁴⁴ En artículos posteriores Vila-Matas ha relatado la amistad que con el tiempo se forjó con Bioy Casares. *Cfr.*, por ejemplo, Vila-Matas, “El lado cómico de la realidad”, *El País*, 10/03/1999.

extiende más allá del propio texto; un ejemplo de ello podría ser la obra de Jesús Marchamalo *Donde se guardan los libros* (2011)³⁴⁵, en la que podemos leer que Vila-Matas posee un libro con la dedicatoria de Bioy Casares que reza: “Para Enrique, con afecto”. Aunque Marchamalo no desvela de qué título se trata, sabemos que debe de tratarse de *Unos días en el Brasil* (1991) porque así lo describe el propio Vila-Matas en su artículo “Ophelinha (Una pena romántica)” (*DLCN*, 2000). A propósito de ello cabe resaltar la siguiente concatenación de curiosidades, la cual, sea o no obra del azar, potencia sin duda esa extraña mezcla de aparente determinismo surrealista y serendipia intertextual que puede acompañar a la escritura vila-matiana en el requerimiento de su propia naturaleza autoficticia: a) Vila-Matas comienza relacionando en su artículo “En el Chevrolet prestado” (1991) a Pessoa y a Bioy Casares para terminar refiriéndose a su encuentro personal con el segundo acaecido en aquel mismo año 1991; b) En dicho encuentro el autor argentino firma un libro a Vila-Matas (*Unos días en el Brasil*), entonces recién editado, en el que se habla de una tal Ophelinha³⁴⁶; c) “Ophelinha” es precisamente el nombre con el que Pessoa llamaba a su amada Ophélia Queiroz, fallecida para más inri en 1991 (a los 91 años, además), esto es, el mismo año en el que Vila-Matas escribió “En el Chevrolet prestado”.

Hay por lo demás otro artículo de Vila-Matas dedicado a los viajes en coche – “Poesía perdida del automóvil” (*Las Últimas Noticias*, 19/04/2001)– que tiene, de nuevo, una explícita referencia al mismo poema de Álvaro de Campos que acabamos de ver. En este artículo Vila-Matas se encuentra viajando con un amigo, con el que habla de Huidobro y Marinetti en relación al entusiasmo y la grandilocuencia con que los automóviles han sido ponderados en tanto que fetiches vanguardistas antes de convertirse en máquinas mortales para el ser humano. El caso es que Vila-Matas viaja en la parte posterior del coche leyendo a Omar Cáceres y de nuevo acaba imponiéndose en la escritura del texto, como decimos, el recuerdo del poema de Álvaro de Campos:

³⁴⁵ Autor que ha dedicado ya otros títulos de su obra a los libros y las bibliotecas; véase, por ejemplo, *Las bibliotecas perdidas* (2008), *Tocar los libros* (2008) o *Cortázar y los libros* (2011).

³⁴⁶ La cual no fue sino una joven que, al parecer, se habría desmayado en un barco mirando arrobadamente a Bioy Casares tal y como lo escribe Vila-Matas en “Ophelinha (Una pena romántica)”, añadiendo posteriormente diversos detalles en torno a la romántica pena de seductor viejo verde que sufrió Bioy cuando, pasados los años, intentara encontrar sin éxito a dicha muchacha en Brasil. Cabría decir aquí que aunque Vila-Matas ha escrito en otras ocasiones sobre Bioy Casares hay un artículo que sobresale al respecto y no es otro que “Bioynventario” (*Diario 16*, 24/11/1990), en el que se hace un recorrido por la obra y personalidad del autor bonaerense a través de su escritura y a partir de temas como el amor, las muertes admirables, el humor, la identidad, la máxima de Bioy que reza “ser una sola persona [le] parecía muy poco”, los suicidios de tres de sus tíos o la idea, que también leemos en *La invención de Morel*, acerca de que todos estamos marcados por una enfermedad misteriosa o signo aciago que remite, al cabo, a la imposible posesión del ser amado.

“(…) la extrañeza del escritor al verse en un automóvil por un camino, y también –léase a Pessoa en su *Al volante del Chevrolet por la carretera de Sintra*– para adquirir una conciencia que se mira a sí misma mientras ‘se pierde’ por una carretera a bordo de una máquina literalmente extraordinaria.” (ANEN, 2003: 44).

Álvaro de Campos merecerá por otra parte un artículo de Vila-Matas enteramente consagrado a él con “El hombre que se parecía a Pessoa – Álvaro de Campos” (*Diario 16*, 05/11/1995), el cual nos traslada a la vida del heterónimo pessoano que no distinguía entre prosa y poesía, el mismo heterónimo que en *Lisbon revisited* (1928) decía, nos recuerda Vila-Matas, que no le fuéramos con conclusiones, que la única conclusión es morir. No queda duda, como vemos, de que tanto Kafka como Pessoa tienden un “absorbente” puente de expresa modernidad literaria entre sus obras y el tiempo que estaba entonces por venir, un rasgo adscrito a los intereses prioritarios que miden la atracción de Vila-Matas hacia ambos escritores. En no pocos de los artículos dedicados a ambos deja patente, de hecho, dicha circunstancia Vila-Matas.

Veámoslo por ejemplo específicamente requerido por Vila-Matas en el artículo “En la barbería del Chiado” (*El País*, 13/06/2008) –publicado el día en el que se cumplía el 120 aniversario del nacimiento de Pessoa, si bien nada se dice de ello en el texto–, en el que Vila-Matas reivindica ante todo la modernidad de Pessoa –en una línea que continúa, como hemos dicho, la que ya vimos trazada por Vila-Matas a través del artículo “Las calles habituales” (*El País*, 02/12/2007)–, remontándose para ello a Montaigne y a Hofmannsthal del modo que sigue: “Es probable que toda la literatura de la edad moderna comenzara en el instante en que Montaigne inventó el *ensayo*, en el momento en que afirmó que escribía con la intención de conocerse a sí mismo. Desde que empezamos a ‘buscarnos a nosotros mismos’, se puso en marcha una lenta pero progresiva desconfianza en las posibilidades del lenguaje y el temor a que este nos arrastrara a zonas de profunda perplejidad. A principios del siglo pasado, la famosa carta ficticia en la que Hofmannsthal, en nombre de lord Chandos, renunciaba a la escritura antecedería a casos como el de Fernando Pessoa, que percibió muy pronto que la materia verbal no podía llegar a ser nunca una materia plenamente transparente y, consciente de esto, se fraccionó él mismo en una serie de personajes heterónimos: toda una estrategia para poder adaptarse a la imposibilidad de afirmarse como un sujeto indisoluble, compacto y perfectamente perfilado.” (Vila-Matas, “En la barbería del Chiado”, *El País*, 13/06/2008).

Vila-Matas prosigue su razonamiento acerca de la modernidad del poeta portugués discurriendo en torno a la heteronimia a medias que era Soares sobre Pessoa, así como a las fluctuaciones registradas entre ambos, compartiendo los códigos y las señales de lo extraño y de lo familiar: “Paradójicamente, donde menos asoma la heteronimia en Pessoa es en *Libro del desasosiego*, el diario personal de Bernardo Soares, ayudante de tenedor de libros de contabilidad de la ciudad de Lisboa, autor ficticio del libro y heterónimo a medias solamente, porque, como decía el propio Pessoa, ‘no siendo mía la personalidad, es, no diferente de la mía, sino una simple mutilación de ella’. Pessoa era Soares, y en cualquier caso era siempre el que entraba en la barbería del Chiado de la manera habitual, con la tranquilidad de hallarse en un lugar familiar, es decir, el que entraba con la calma que solo obtenía de pisar lugares conocidos: ‘Tengo calma solo donde ya he estado’. Y era el mismo que, ya dentro de la barbería, hasta las cosas familiares las percibía con la extrañeza y vértigo de Soares, para quien el terror de la velocidad no necesitaba trenes expresos y, además, después escribía lo que había pensado en la barbería. Soares perdía la calma si se iba Pessoa, y Pessoa era el que, al salir Soares a las calles lentas del barrio, se recuperaba de sí mismo, y decía que amaba la calma del mundo. Y la gloria nocturna, decía Soares, de ser grande no siendo nada.” (*ibidem*).

Un nuevo artículo con protagonismo pessoano es “Nos abrigamos mal – Fernando Pessoa” (*Diario 16*, 16/06/1996), en el que Vila-Matas homenajea explícitamente la obra magna de la narrativa pessoana³⁴⁷ con un título que remite al pasaje de *Libro del desasosiego* en el que su narrador Bernardo Soares opina que nos abrigamos mal en la casa sin puertas que somos nosotros mismos. Es esta una referencia

³⁴⁷ Bernardo Soares, el semiheterónimo o personalidad mutilada de Pessoa, del que este dijo que era él mismo menos el raciocinio y la afectividad, es una personalidad frecuentemente invocada por Vila-Matas. Lo mismo ocurre con ese “breviario del decadentismo” –en palabras de Georg Rudolf Lind– que es *Libro del desasosiego*, escrito por Pessoa entre 1913 y 1935 y publicado por primera vez en 1982, siendo una obra que recae sobre toda la línea de flotación de la literatura moderna: “Bernardo Soares, el hombre de la angustia calma, es el obstinado testigo-escribiente de lo cotidiano absurdo. En su libro se destituye el ya precario sujeto moderno y se constata una vez más la insuficiencia de la palabra ante el absurdo del mundo y de lo humano, ante la abismal cotidianeidad. Libro interperso –sin principio ni fin predeterminados y ensamblado póstumamente como si de un rompecabezas se tratara– de intensas imágenes, fragmentario e inconcluso, en especial cercanía con destacadas expresiones literarias del siglo XX, tales como: el *Innombrable*, de Samuel Beckett; *El oficio de vivir*, de Cesare Pavese; y [...] *El hombre sin atributos*, de Robert Musil. Y entre ellos son comunes algunos rasgos: la visión de lo absurdo, el develamiento de la finalidad sin fin, la necesidad sin causa y la ilusión del devenir. Estos textos muestran cómo lo absurdo y la literatura se reclaman entre sí.” (Salas, 2009: 150).

que, por cierto, volveremos a ver en otro artículo vila-matiano, esta vez el titulado “Insomnio infinito de Pessoa” (*Las Últimas Noticias*, 19/12/2002)³⁴⁸, en el que leemos:

[...] un diario íntimo de Pessoa, que es también poema en prosa y es ensayo y es ficción y también es un compendio angustiado de visitas al barbero, que, por cierto, son otro género literario. [...] El oficinista que mira por la ventana es un ayudante de tenedor de libros de contabilidad de la ciudad de Lisboa y al mismo tiempo es el autor ficticio de un Libro en el que su autor afirma estar asistiendo, de incógnito, al desfallecimiento gradual de su vida y al zozobrar lento de todo cuanto quiso ser. Y es alguien que [...] afirma que la literatura, que para él es «el arte casado con el pensamiento y la realización sin la mancha de la realidad», se le antoja el fin hacia el que debería tender todo esfuerzo humano. [...] El oficinista Soares que mira siempre de incógnito por la ventana de una vieja empresa textil del centro comercial de la ciudad, la Baixa pombalina, el oficinista de una vida interior e inventada [...] la ventana de Soares tiene contraventanas que se pueden abrir en doble sentido, hacia fuera y hacia dentro, sin llegar a nada. Hacia fuera por motivos obvios [...] hacia dentro porque todo acaba ahí, en un lugar interior que no conocemos y en una angustia excesiva del ser para la nada. [...] El oficinista para el que sentir lo mismo dos días no es sentir: «Dicen que finjo o miento cuando escribo. No. Yo simplemente siento con la imaginación: no uso el corazón.» (Vila-Matas, *ANEN*, 2003: 95-96).

Es este Pessoa, el mezclador y fingidor de ensayo y ficción, el que inventa una vida interior trasmutada en docenas de heterónimos, de personalidades desvalijadas, amontonadas unas sobre otras en un despacho de lo ininteligible y universal que a todos nos toca o del que todos estamos hechos a golpe de modernidad más o menos descalabrada, lo que trae regularmente a Vila-Matas sobre uno de sus referentes literarios más queridos y, desde luego, de los más poéticos y oficiados. Otros artículos vila-matianos que, como acabamos de ver, son también dedicados a Pessoa a través del *leitmotiv* de la novedad editorial son los textos “Y el barón se mató” (*El País*, 08/06/1999) u “Otro fantasma animado de Pessoa” (*Letras Libres*, enero 1999), en los que su autor da cuenta de la aparición entonces de un inédito de Pessoa como *A educação do estóico*, del heterónimo pessoano Barón de Teive –el cual escribiera lúcidamente sobre su imposibilidad de escribir antes de matarse–, dándose la añadida curiosidad de que en este último artículo Vila-Matas dé cuenta de su amistad con Manuel Herminio Monteiro –propietario del baúl de inéditos de Pessoa, del cual no tuvimos un inventario formal sobre sus 27 543 documentos hasta 1968–. La citada obra

³⁴⁸ Se trata de un artículo publicado a propósito de la edición completa en castellano, en aquel año 2002 y por parte de la editorial Acantilado, de *Libro del desasosiego* –recordemos que la versión de 1984 de Ángel Crespo con la que buena parte de los españoles conocimos la obra contenía solo una cuarta parte del total del texto–.

del Barón de Teive lleva por subtítulo “De la imposibilidad de hacer arte superior”, lo cual conduce a Vila-Matas a discurrir sobre la honorabilidad de esta idea:

[...] «La dignidad de la inteligencia reside en reconocer que está limitada y que el universo se encuentra fuera de ella». Así pues, debido a que no se puede hacer un arte superior, el Barón prefiere pasarse, con toda la dignidad del mundo, al país de los hechiceros infelices que renuncian a la engañosa magia de cuatro palabras bien colocadas en cuatro libros brillantes pero en el fondo impotentes en su intento de alcanzar un arte superior que logre fundirse con el universo entero. Si a esta aspiración universal inalcanzable añadimos aquello que decía Oscar Wilde de que el público tiene una curiosidad insaciable por conocerlo todo, excepto lo que merece la pena, llegaremos a la conclusión de que el Barón hizo muy bien en ser tan lúcido, escribir sobre su imposibilidad de escribir, y matarse. [...] ¿Qué más podía hacer ese Barón tan terriblemente lúcido? Mandar a paseo a su vida y también, por inalcanzable, a la posibilidad de hacer un arte superior. Mandar a paseo su vida, del mismo modo que lo hacía Álvaro de Campos cuando decía que no había metafísica en el mundo como los chocolates, y luego tomaba el papel de plata de la cubierta y lo echaba por tierra, como había echado antes por tierra a la vida misma. El Barón sabía que, como decía Pessoa, necesitar, lo que se dice necesitar, solo «verdad y aspirina». [...] en la literatura y en la vida no había nada más que hacer, solo reconocer la aristocracia del alma. Y marcharse. Somos tímidos con las mujeres (piensa el Barón), Dios no existe, Cristo no tenía ni biblioteca, pero al menos alguien inventó la dignidad (Vila-Matas, “Otro fantasma animado de Pessoa”, *Letras Libres*, núm. 12, ed. mexicana, enero 1999: 102).

Hemos compendiado así con Kafka y Pessoa una de las duplas literarias de más infatigable resonancia a lo largo del recorrido de las dinastías intelectuales vila-matianas. Dos obras y dos autores que no solo representan una absoluta personificación de la absorción literaria sino que no dejan de mostrarse como dos auténticos émbolos de la modernidad literaria, cualidades por las que con toda seguridad seguirán apareciendo interminablemente de la escritura de Vila-Matas.

2.1.3.10. Sterne: el hombre digresivo y la ironía

Digressions, incontestably, are the sunshine [...] they are the life, the soul of reading [...] take them out of this book for instance [...] you might as well take the book along with them (Sterne, 1849: 54).³⁴⁹

Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767).

Nunca pude ler um livro com entrega a ele; sempre, a cada passo, o comentário da inteligência ou da imaginação me estorvou a sequência da própria narrativa. No fim de minutos, quem escrevia era eu, e o que estava escrito não estava em parte alguma (Pessoa, 2010: 295).³⁵⁰

F. Pessoa, *Livro do Desassossego* [1913-1935] (1982).

El penúltimo autor de nuestro itinerario fundamental por las dinastías intelectuales de Vila-Matas será el escritor que, desandando el tiempo, proveyó al escritor barcelonés del que fuera probablemente uno de los primeros destinos estilísticos de su obra. Hacedor en el siglo XVIII de una literatura narrativa pegada al permanente y lúdico hueso de la digresión, Laurence Sterne vino a significar para Vila-Matas en los años setenta la luminosa concatenación de Cervantes y Montaigne, tratándose de un “escritor-modelo” que añadiría con el tiempo a dicha fusión los elementos propios de una particularizada vibración del humor inglés, una intratable afición viajera, un sarcasmo intrépido y una fantasiosa melancolía; todo ello suele además darse regado en las páginas de Sterne de un entusiasmo vital de signo meditabundo, cercano a un sentido recreativo y envidador de la filosofía, con una irreverencia tipográfica de pujanza

³⁴⁹ “Las digresiones, incontestablemente, son la luz solar [...] la vida, el alma de la lectura [...] sáquense de este libro, por ejemplo [...], con ellas se marchará también el libro” [traducción propia].

³⁵⁰ “Nunca pude leer un libro entregándome a él; siempre, a cada paso, el comentario de la inteligencia o de la imaginación me ha interrumpido la secuencia de la propia narrativa. Después de unos minutos, quien escribía era yo, y lo que estaba escrito no estaba en ninguna parte” [traducción propia].

semiótica y con el uso de una omnímoda exposición culturalista que no suele entender de graduaciones intelectuales.

Desde este cuadro clínico Sterne compone una manifestación autoral que, como friso de inquietud, innovación y reflexividad literarias, está llamada a ser la punta de lanza de las aspiraciones escriturales de Vila-Matas, depuradas y estilizadas en torno a dos nociones capitales como son la digresión y la ironía, las cuales vendrían secundadas por un ímpetu vanguardista que pretendería hacer de la alegría una escuela de valores universales. Por si todo ello fuera poco, el escritor de Clonmel dispone en casi todo momento sobre su obra una equilibrada estructura de la hibridez genérica, la cual, apostando por una poética de la civilidad incorrecta –a la que se suma el complejo contrapeso tanto de un sentido de la felicidad que trata de no tomarse nunca demasiado en serio su condición de autor como de un compromiso por tratar de explicarse el mundo que le rodea desde los nervios metaliterarios de su obra– se sabe durante el transcurso de la segunda mitad del siglo XVIII transportadora de aquel modo de comunicación literaria que recupera y funde, como decíamos, a Montaigne y Cervantes.

Cuando Vila-Matas lee, en fin, a Sterne sabe que será uno de sus autores de cabecera. El recurso de la ironía tiene un recorrido fecundísimo y permanente en la obra de Vila-Matas, la encontramos sin duda en el reverso de buena parte de las reflexiones literarias mejor llevadas a cabo por Vila-Matas en sus novelas y ensayos y ha sido revelada a este de forma fundamental –si bien, claro está, no exclusiva– a través de Sterne.

Respecto al arte del inciso y el circunloquio literarios, que de modo tan carismático caracteriza a Sterne –pero también a Pessoa, entre otros–, sucede que no solo un autor digresivo suele proceder de un lector que merece análoga adjetivación sino que si reparamos en los autores sobre los que la escritura de Vila-Matas sujeta sus sombras, raros son aquellos no dados a la digresión. Por otro lado, si bien las dinastías intelectuales de Vila-Matas en el ámbito de la cultura anglosajona, ya sea en forma de autores modelos, ganzúas o deudos, han ido ensanchándose considerablemente con el tiempo, no es menos cierto que con la relativa excepción que suponen norteamericanos como, entre otros, Hemingway, Fitzgerald, Auster, Pynchon o Melville y de irlandeses como Beckett, Banville o Joyce, no hay un autor anglosajón que haya influido de un modo tan perceptible y confesado en la poética literaria de Vila-Matas como Sterne.

Los artículos vila-matianos a través de los cuales vamos a poder apreciar esta circunstancia, cuya mayor parte han sido escritos en el siglo XXI y en torno a la obra

Tristram Shandy –publicada en España por primera vez en 1978 a cargo de la aclamada traducción de Javier Marías–, serán básicamente “La sociedad de la alegría – Laurence Sterne” (*Diario 16*, 19/11/1995), “En el País de Tristram” (*Letras Libres*, marzo 2004), “Double shandy” (prólogo de *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, 2009), “La vida es seria” (*El País*, 15/02/2011), “La vida es Shandy” (*YPNE*, 2008) y “El lector activo” (*El País*, 27/09/2009).

En el primero de estos artículos, “La sociedad de la alegría – Laurence Sterne” (*Diario 16*, 19/11/1995), Vila-Matas da cuenta de la presunta existencia de la Sociedad de Amigos de Sterne en Barcelona, lo cual tendrá un paralelismo años después con la *Orden de Finnegans* que creará el propio Vila-Matas con otros amigos escritores en torno al *Bloomsday* joyceano. En este artículo Vila-Matas nos dice pertenecer, en efecto, a dicha Sociedad de Amigos de Laurence Sterne, la cual oficiaría sus reuniones no solo cada 24 de noviembre –por ser el aniversario del nacimiento del autor irlandés– sino, al parecer, en un supuesto bar barcelonés llamado Clonmel. Dicha Sociedad de Amigos de Sterne es no solo la jubilosa sociedad que da título al artículo sino el correlato ficticio que a su vez carta de naturaleza diez años antes a la sociedad materializada entre los pliegues inventivos, en este caso los dirigidos al vanguardismo de impronta *shandy*. Este artículo, que formaría parte de la colección de textos vila-matianos destinada al volumen que versaba sobre las necrológicas para acabar con los números redondos³⁵¹, se suma de nuevo al tipo de escritura mestiza entre el periodismo y la literatura en la que, a su vez, la ficción desaloja su volumen de fluida interposición entre la realidad y la actualidad. El artículo concluye con el aderezo de una cita del *Tristram Shandy* de Sterne tomada de Epicteto (“No son las cosas mismas, sino las opiniones sobre las cosas, las que perturban a los hombres”) para, acto seguido, opinar

³⁵¹ El gusto de Vila-Matas por los números no redondos en torno a los escritores es un tema que no dejará de aparecer en su obra tras sus artículos publicados originalmente en *Diario 16* y recopilados en *Para acabar con los números redondos* (1997). Véase, entre otros, los artículos vila-matianos “El camino de Mantua” (*El País*, 09/09/2007), hilado a través de autores como Pavese, Buzzati, Antonioni y Gracq en torno al concepto de la espera; “De Roger Bacon a las ranas hervidas” (*El País*, 02/10/2005), cuya introducción se centra en el arrepentimiento de Vila-Matas por haber visitado una exposición acerca de Jules Verne a propósito de una redonda efemérides sobre el mismo; o, por último, “Contra los centenarios” (*El País*, 30/01/2005), artículo en el que leemos: “Soy un viejo combatiente, que ha participado en numerosas manifestaciones contra el absurdo prestigio de los números redondos, pues nunca he comprendido por qué el número 100 tiene más categoría o trascendencia que el 101, por ejemplo. Combatí durante años contra el tostón de los centenarios y de los aniversarios y contra todo aquello que convierte las páginas culturales de los periódicos en un monográfico que toca una sola tecla todo el rato (la vida y obra de cualquier autor centenario ligado a la matraca pura y dura) y hace que nos perdamos ese delicioso artículo sobre la obra del secreto y, sin embargo, inmortal Emmanuel Bove, por ejemplo [...]”.

que la historia de Tristram Shandy es la de un fracaso dicho con la alegría de la que procede la razón de ser de este personaje.

Si continuamos fijándonos en los artículos vila-matianos sobre Sterne encontraremos con “En el País de Tristram” (*Letras Libres*, marzo 2004) el indisimulable entusiasmo de Vila-Matas por la nueva traducción al francés de *Tristram Shandy*, de lo que se congratula deambulando por los *Champs Élysées* parisinos a la vez que rememorando las diferentes traducciones que la obra ha tenido en España y mezclando todo ello con azarosas referencias a la muerte de Ödön von Horváth en el umbral del Teatro Marigny –al ser golpeado por la rama pesada de un árbol y entendiendo Vila-Matas dicha muerte como un bello destino *shandy*– o recordando los paseos “que hacía el joven Ernst Jünger cuando, entre combate y combate en Bapaum, se dedicaba en pleno frente, con alegría shandy, a leer el Tristram, que para él era una fuente de diversión y de energía en medio del desastre bélico” (“En el País de Tristram”, *Letras Libres*, marzo 2004: 56). Tras reiterar su presunta membresía a la Sociedad de Amigos de Sterne en Barcelona, Vila-Matas enumera aquí las características primordiales que, hablando en esencia y entre líneas del propio Vila-Matas, como vamos a ver, hacen del *Tristram* de Sterne una obra incontrovertiblemente vanguardista desde hace más de dos siglos: “Me fascina esta novela tramada con un tenue hilo narrativo y unos monólogos donde los recuerdos reales –como en la mejor de las hoy tan en boga autoficciones– ocupan muchas veces el lugar de los sucesos imaginados. Donde, como decía Alfonso Reyes, la risa está siempre a punto de estallar y de pronto se resuelve en lágrimas. Donde uno descubre de golpe, al borde del llanto alegre, que la vida puede ser triste. Claro que sí. La vida es *shandy*” (*ibidem*).

Un artículo, este que acabamos de ver, que tendrá su ampliación en el ensayo titulado “La vida es Shandy” (*YPNE*, 2008), el cual se abre reparando su autor en el posible juego de palabras que escondería el deliberado título de *Tristram Shandy*³⁵². La ampliación de lo ya mantenido sobre Sterne en otros textos acontece aquí cuando Vila-Matas no solo reafirma que Sterne inventó con su obra capital la novela-ensayo, abordando antes que Rousseau el género de las confesiones, anticipando obras como *Oliver Twist*, *Wilhelm Meister* o *Los miserables*, siendo heredero premeditado de

³⁵² Se refiere Vila-Matas a la raíz del vocablo “triste” en sus formas latina y francesa, algo que Sterne debía de conocer, y a la voz “alegre” a la que remitiría “shan” en el dialecto del condado de Yorkshire en el que vivió Sterne, detalle este último del que ya se hiciera eco Vila-Matas en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985). Entre ambos artículos, por cierto, “En el País de Tristram” y “La vida es Shandy”, aparece también una versión de ambos en *Doctor Pasavento* (Vila-Matas, 2005: 43-45).

Cervantes y Montaigne, adivinándose en ella el movimiento romántico, poniendo en liza lo caprichoso, lo voluble y lo chiflado como ruptura con lo ceremonioso y monótono del siglo XVIII, sino que, por si fuera poco, añade Vila-Matas, acabó inventando un segundo género, el del viaje sentimental expuesto en *Viaje sentimental por Francia e Italia*, obra en la que Sterne escribe sobre sus menudas experiencias diarias, justificándolo Vila-Matas como sigue: “Hoy todos estamos inclinados a escribir viajes sentimentales y difícilmente concebimos la energía revolucionaria o la virginidad mental que hacía falta para crear el género.” (YPNE, 2008: 113).

Cuando a partir de aquí nos confiesa Vila-Matas que *Tristram Shandy* no solo fue el libro en el que lo aprendió todo sino que es hoy su libro favorito, de los más releídos por él, al entusiasmarle por ser “un vendaval de humorismo a finales de un siglo solemne y triste” (*ibidem*) o admirando sus cualidades revolucionarias a partir de “[...] su levísimo contenido narrativo [...], sus constantes y gloriosas digresiones y los comentarios eruditos que puntúan todo el texto, la innovadora *puesta en página*, con tipografías diferentes, asteriscos, guiones, hojas en negro, en blanco, imitando el mármol. Y, por encima de todo, una gran exhibición de ironía cervantina, sus asombrosas complicidades con el lector, la utilización del *flujo de conciencia* que otros luego dirían que habían sido ellos quienes lo habían inventado. Y por inventar que no quede: en Sterne encontramos una fabulosa capacidad freudiana para la asociación de ideas” (*ibid.*, 114), con todo ello, decimos, Vila-Matas está trasladándonos el cifrado exacto de sus aspiraciones literarias, las cuales alcanzarían asimismo el hecho de que *Tristram Shandy* sea un libro sobre la “gestación” de una novela, un libro en el que, de hecho, la novela es el protagonista y viceversa en medio de una ficción que se cuela o inmiscuye inadvertidamente en la historiografía, dice Vila-Matas.

Ello no hace sino reiterar la condición de Sterne de haber sido uno de los escritores más influyentes en Joyce, Woolf, Beckett, Butor o Perec, inventado prácticamente la novela hecha de digresiones, lo que después continuó Diderot y lo que supone –apoyándose Vila-Matas en la opinión al respecto de Carlo Levi– una huida de la muerte desde el momento en el que Tristram no quiere nacer porque no quiere morir. Su secreto sería, escribe Vila-Matas utilizando palabras de Calvino, “su espíritu divagante y el sentido de un tiempo ilimitado aun a la observación de los problemas sociales” (*ibid.*, 115).

Admira Vila-Matas, en suma, que Sterne “pusiera toda la tradición de la novela pretenciosa y solemne boca abajo [...] centró su mirada en lo que de excéntrico hay en

la conducta humana” (*ibid.*, 116). Sterne logra así dirigirse a los lectores en una forma que no se conocía hasta entonces, una familiaridad que consigue que nadie se tome el libro con demasiada literalidad, dice Vila-Matas, el cual transforma levemente una cita de Sterne en su *Tristram* para añadir que “la seriedad es un continente misterioso del cuerpo que sirve para ocultar los defectos de la mente” (*ibid.*, 117).

Con lo que supone de todos modos este ensayo en tanto que indudable esclarecimiento de la alargada sombra de Sterne en Vila-Matas, hay otro texto al respecto igual de importante, si no más, en el que merece la pena detenernos concienzudamente. Estamos refiriéndonos al prólogo que Vila-Matas escribió en 2009 titulado “Double shandy” a propósito de la reedición en Francia de la obra de Jean-Yves Jouannais *Artistes sans œuvres. I would prefer not to* (1997), un autor con el que Vila-Matas³⁵³ ha establecido un curioso y semicifrado cruce discursivo a través de las obras de cada uno de ellos en torno a la invención literaria y la bibliografía falseada.

Sin que se centre explícitamente en Sterne o en sus obras, dicho prólogo está completamente insuflado, desde su título y a lo largo de todo su contenido, del espíritu “shandy” que Sterne puso en funcionamiento en su *Tristram Shandy* y que Vila-Matas homenajeó con su conspiración de *shandys* portátiles. En dicho prólogo, de hecho, Vila-Matas narra con muchos datos verídicos y alguno ficticio el origen de su obra *Bartleby y compañía* y su íntima conexión con *Historia abreviada de la literatura portátil* a través precisamente de Sterne.

Vamos a ver en este prólogo de ensayismo inventivo un hecho sintomático: cuando Vila-Matas ensaya sobre Sterne, o por Sterne, lo hace ensamblando directamente a Sterne con su lector de hoy, continuando a Sterne por intercesión textual explícita en la tarea creativa de su labor ensayística. En efecto, todo comenzó cuando Jean-Yves Jouannais leyó, dejándole ello un amplio poso de estupor admirativo, *Abrégé d’histoire de la littérature portative* (1990)³⁵⁴ y escribió posteriormente *Artistes sans*

³⁵³ Como ha ocurrido, por ejemplo, con Tabucchi a través de supuestos capítulos de sus biografías entremezcladas que no obedecen sino a un premeditado acuerdo entre los dos autores con el fin de hacer saltar la banca de la realidad por medio de la ficción y sus extraversiones lúdicas. También ha habido por parte de Vila-Matas un entremezclamiento de autoficciones y obras artísticas, entre otros, con la artista Sophie Calle tanto en los artículos “Sophie Calle y sus novelas de pared” (*El País*, 18/02/1997), “La agenda de la mujer doble” (*Letras Libres*, octubre de 2000), “El factor francés” (*El País*, 08/01/2006), “El largo adiós de Sophie Calle” (*El País*, 07/10/2007) o “Acerca de PORQUE ELLA NO LO PIDIÓ (Sophie Calle)” (*Ahora*, 17/04/2015) como con el relato “Porque ella no lo pidió” (*Exploradores del abismo*, 2007).

³⁵⁴ En la traducción francesa de *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) realizada por Éric Beaumatin para la editorial parisina Christian Bourgois.

œuvres. I would prefer not to (1997)³⁵⁵, un peculiarísimo ensayo en el que el autor francés quiso que se filtrara un explícito homenaje a la historia de los *shandys* vila-matianos que tanto le había interesado años atrás, fascinado por aquel libro que proponía una tipología de novela-ensayo *sui generis*, perdigado por una libertad creativa que no dudaba en extraviarse en pos de una serie de determinados asaltos a la veracidad de la historia literaria y que, en fin, irritaba bajo la sombra de Sterne “toda la tradición de la novela pretenciosa y solemne”.

Dicha forma de escritura llevó a Jouannais a escribir su ensayo propulsado por cierta escuela ensayística de la irreverencia formal, incluyendo no solo en su estudio artistas sin obras completamente ficticios sino citando la obra de Vila-Matas *Historia abreviada de la literatura portátil* con la vuelta de tuerca añadida de incorporar, inventándolo, un personaje *shandy* que Jouannais decía haber tomado de los *shandys* vila-matianos y del que ni siquiera Vila-Matas había tenido nunca noticia alguna³⁵⁶.

³⁵⁵ Obra inspirada, entre otros, tanto en el *Bartleby* de Melville como en una nutrida caravana de artistas históricos, los cuales prefirieron no tener obra escrita o, en su defecto, la tuvieron de una manera fragmentaria, desconocida, casual o frustrada. La traducción española tuvo lugar en 2014 en el sello Acanalado.

³⁵⁶ Nos referimos a Félicien Marbœuf (1852-1924), escritor sin obra y efectivamente inventado por Jouannais –al igual que ocurre, por ejemplo, con el viajero cuya obra artística se reducía a la mirada de sus ojos Firmin Quintrat (1902-1958)– y expuesto en la obra de Jouannais bajo la misma jerarquía de realidad que otros personajes (estos sí realmente históricos) como Félix Fénéon, Richard Brautigan, Armand Robin, J. Rigaut, Arthur Cravan o Pierre Guyotat, entre otros. El personaje de Marbœuf contrae, además, una extensión comunicativa de sí mismo hacia otras representaciones del arte que buscan instituir la realidad a partir de la ficción. Ello tiene lugar cuando, de hecho, Jouannais convierte a Marbœuf en ciudadano de honor de la canadiense ciudad ficticia de Glooscap –creada por el artista de Lyon Alain Bublex en un proyecto de “oeuvre-ville” sobre el que Bublex trabaja desde 1985. Vila-Matas se ha referido a ello como sigue: “Félicien Marbœuf, considerado ‘el más grande de entre los escritores que no han escrito nunca nada’, autor de una serie de magníficas novelas no escritas y ciudadano de honor de Glooscap, lugar situado en algún punto de la costa de Canadá. Alain Bublex, que es el creador de esa ciudad, lleva más de una década trazando incesantemente mapas de distintas épocas de Glooscap, fotografiando o diseñando sus improbables edificios y coleccionando tarjetas postales de los mejores rincones de ese lugar inventado. No me extrañaría que pronto comenzaran a aparecer ofertas de viajes a Glooscap” (Vila-Matas, “Gente bien”, *El país*, 18/03/2007). Marbœuf ha llegado incluso a protagonizar una exposición colectiva organizada por Jouannais, la cual, bajo el título «*Félicien Marbœuf*» (1852-1924), tuvo lugar en la Fondation Ricard (12 rue Boissy d’Anglas, Paris 8e) entre las fechas 03/06/2009 y 11/07/2009: “Belle fiction qui, jusqu’alors, était restée dans le domaine littéraire, et à laquelle Jouannais a eu envie de donner une suite dans les arts plastiques. Invité par la fondation d’entreprise Ricard en tant que commissaire d’exposition, il a en effet proposé à une vingtaine d’artistes de toutes disciplines (écrivains, stylistes, plasticiens, la plupart méconnus) de réaliser une œuvre autour de celui qui, à la manière d’un Borgès, a donc rêvé la littérature. Dès l’entrée, Dora Garcia a inscrit sur le mur «*100 œuvres d’art impossible*», soit 100 aphorismes comme autant de propositions, de situations inconcevables, avec en filigrane une 101^e qui serait justement celle de monter une expo sur quelqu’un qui n’a pas existé. Un peu plus loin Alain Rivière a accroché un ensemble de photos des écrivains que Félicien Marbœuf aurait pu rencontrer, Baudelaire, Jarry, Cros, Proust évidemment... Rivière a trafiqué les images en fermant les yeux des intéressés et pour certains en les allongeant, comme s’ils étaient endormis ou morts, entourés de fleurs. L’œuvre est d’une très grande force. Juste devant, Antoine Poncet a dessiné au graphite sur papier la pierre tombale de Marbœuf, si bien faite qu’on la croit vraie. Dans une vidéo, montage de photos de stations de métro, Guy Girard a inventé la station Marbœuf [...]” (Debailleux, “Félicien Marbœuf, cet illustre inconnu”, *Libération*, 03/07/2009).

Tras ello, cuando Vila-Matas se ve citado en la obra de Jouannais como creador o recensor de un autor como Marbœuf, al que Vila-Matas, como decimos, desconoce entonces, no solo se pone en funcionamiento lo que será su novela-ensayo *Bartleby y compañía* (2000) –publicada por Vila-Matas poco tiempo después– sino que, entre las páginas de esta, Vila-Matas devolverá el guiño que Jouannais le hizo con la figura Marbœuf (lo que, en este caso, se concretó tras un previo acuerdo epistolar) a través de la también inventada figura, dada falsaria e igualmente como histórica por parte de Vila-Matas, de Clément Cadou en *Bartleby y compañía*.

Al respecto, Jouannais podía prever, como así finalmente ocurrió, que con su tergiversación sobre el tejido *shandy*, las obras de dos *ensayistas mentirosos* como él y Vila-Matas se acabarían cruzando en algún momento pero no ya, como había ocurrido hasta el momento, con el desconocimiento u omisión de una de las partes sino desde una cooperación de avance lúdico-creativo desarrollada compinchadamente. Queda aquí sembrada pues una constelación de situaciones *shandy*, gestos literarios de ida y vuelta por parte de autores de hoy que hacen desplazarse y comunicarse los modos de sus obras bajo la ascendencia voluble y el espíritu *décontracté* de Sterne, todo un proceso que Vila-Matas finalizó por detallar y desvelar como sigue:

[...] un amigo de Barcelona me informó de que había aparecido en Francia un libro que era, sin rodeo alguno, directamente *shandy*. Me acordaré siempre [...] del momento y del lugar en que me lo dijo. Fue el 18 de diciembre de 1997 en la librería Laie, de Barcelona. Me anotó en un papelito el título de la obra y el del autor. El autor se llamaba Jean-Yves Jouannais. [...] No sé en qué momento de finales del 98 [...] me vi de pronto enfrascado en un repentino intercambio febril de correspondencia escrita con Jean-Yves Jouannais. La primera carta la envié él [...] comenzamos a cruzarnos cartas y que en un momento determinado Jouannais me propuso crear un personaje, un artista: “Il s’agirait de nous entretenir d’un artiste, d’un écrivain sur lequel nous serions les seuls à posséder quelques informations et dont le portrait et l’œuvre fantasques se contraindraient au fur et à mesure de nos échanges”. [...] Yo estaba ya por esos días, sin duda bajo la influencia de su libro y metido de lleno en la escritura de *Bartleby y compañía*, un viejo proyecto que giraba en torno al tema de los que renuncian a la escritura; un antiguo proyecto que finalmente había arrancado, en parte por el influjo precisamente de la lectura de *Artistes sans oeuvres*, libro que me había devuelto los deseos de explorar el misterioso asunto de los escritores que se retiran de la escritura. [...] opté por hablarle a Jouannais de un artista que ya tenía construido desde hacía unas semanas: Clément Cadou, un personaje que aparecía en mi libro y que había surgido a la sombra precisamente de la historia de aquel joven Marbœuf que se había sentido un mueble cuando Flaubert visitó a sus padres. De hecho, yo en *Bartleby y compañía* ya había escrito que “la extraña actitud del joven Cadou –nada menos que, para olvidarse de escribir, se pasó toda la vida considerándose un mueble– tiene puntos en común con la no menos extraña biografía de Félicien Marbœuf, un ágrafo del que he tenido noticia a través de *Artistes sans oeuvres*, un ingenioso libro de Jean-Yves Jouannais en torno al tema de los creadores que han optado por no crear”. [...] Cuando Jouannais recibió mi carta, dijo haber sentido una violenta emoción. Y un 6 de abril del 99 me escribió: “Le

nom de Clément Cadou s'est trouvé si peu souvent cité, évoqué, depuis sa mort, en 1972, que de le voir réapparaître ainsi sous votre plume m'a causé une émotion violente, émotion qu'accompagna un frisson de honte parce que mêlée d'un certain goût morbide". [...] los textos que más me habían acompañado a lo largo y lo ancho de la redacción de mi *Bartleby: El estadio de Wimblendon*, de Daniele del Giudice, los cuadernos azules de Vaché y de Rigaut y *Artistes sans oeuvres. I would prefer not to* de Jean-Yves Jouannais (Vila-Matas, "Double shandy", prólogo a *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, 2009).

Pero aquí no acabaría el juego. Tras ello, en el posterior ensayo inventivo de Jouannais titulado "Où l'on commence, naturellement, par ensavoir davantage sur le véritable auteur de cet ouvrage" (Jouannais, 2012: 11-16) dentro de su obra *L'Usage des ruines. Portraits obsidionaux* (2012), después de revelar que en realidad Vila-Matas sería el autor de *Artistes sans œuvres. I would prefer not to* y él, Jouannais, lo sería de *Abrégé d'histoire de la littérature portative*, añade que la obra presente le ha sido enviada por su "padre" Vila-Matas previa parada en la obra de Sebald *Sobre la historia natural de la destrucción* (2003) –*Luftkrieg und Literatur* (1997)–. Vale la pena, ya que a día de hoy no tenemos traducción española de esta obra, recuperar aquí de manera extensa buena parte de este excelente ensayo de Jouannais, el cual su autor escribe tras su encuentro con Vila-Matas en el Centre Pompidou el 24 de octubre de 2009:

Il me demanda si nos secrets me pesaient, si une part de culpabilité venait parfois corrompre la jouissance que je prenais à nos fabulations. Je lui répondis que la nature de notre commerce me convenait, mais qu'il ne me comblait pas. Je lui expliquai que les écrivains étaient à mes yeux une donnée secondaire dans l'histoire de la littérature ; Borges nous l'avait enseigné. Que les livres n'avaient guère plus d'importance ; Vaché nous l'avait prouvé. La littérature pouvait advenir sans les premiers, circuler sans les seconds. Cela m'avait infiniment plu, ému, d'être l'auteur d'un livre d'Enrique Vila-Matas, mais je lui confi ai mon fantasme : devenir l'un de ses personnages de fiction. Un silence s'invita à notre table. Son regard s'élança loin derrière mon dos. J'entendis le crépitement des glaçons dans son cocktail, comme le galop de chevaux sur une banquise. Je m'en souviens parce que m'était venue à l'esprit une gravure représentant la capture, par le 8e régiment de hussards, de la flotte hollandaise prise dans les glaces au Helder, la nuit du 23 janvier 1795. Il eut alors une formule bizarre. Il me dit qu'il acceptait de faire de moi « son enfant ». Je lui répondis que cela me touchait, mais que le plus important n'était pas là. Je voulais qu'il fît de moi « son enfant » à la seule fin de l'envoyer à la guerre. Pourquoi moi ? me demanda-t-il. Parce que Sebald est mort. Et je veux savoir le mystère de la mélancolie. Or, ce n'est pas une qualité propre aux auteurs. Ce n'est pas un chant dont ils ont la maîtrise. Le grillon ne sait rien des stridulations produites par l'archet et le plectrum de ses élytres. La mélancolie est produite par le mouvement de l'auteur autour de son objet, par le frottement occasionné par cette giration rapprochée. Lorsqu'il arpente, il contourne. Il va, droit, tandis qu'une force de Coriolis infléchit sa trajectoire. Seuls les personnages de roman connaissent, vivent la mélancolie que les auteurs produisent sans l'éprouver. Je rappelais à Enrique ce qu'il avait dit à propos de son récit « La mort par saudade » dans *Suicides exemplaires*, expliquant avoir été frappé par une théorie d'Antonio Tabucchi sur le lien entre le suicide et la ville de Lisbonne : « Quant à la saudade, elle est pure mélancolie. Je pense

qu'elle ne mène ni de près ni de loin au suicide mais à la contemplation de l'endroit d'où l'on peut sauter. » Quant à moi, lui expliquai-je, je ne désirais pas demeurer sur ce seuil, mais plonger – suspendu au fil de l'imagination d'autrui – dans l'obsession, qui est le nom véritable de la mélancolie. J'enfermais mon compagnon dans un pénible monologue qu'il eut la politesse de soutenir sans bâiller. Ce autour de quoi vous tournez, toi, Sebald, ce sont les ruines. Vous ne les quittez pas des yeux et votre attention à leur égard ne se relâche jamais. Mais vous n'y pénétrez pas. Qu'il y ait là calcul ou innocence, il n'en demeure pas moins que vous maintenez une distance constante avec les images des villes rompues, des vies interrompues, des vocations défaites. La portée des écritures est désaxée par la force de Coriolis qui explique également la déviation de la trajectoire des bombes et des projectiles à longue portée. La mélancolie serait cela, de tourner longtemps, continûment autour des ruines. Et ainsi de ne pas les connaître. Ne pas les connaître afin que perdure leur caractère spectral, inouï. Ne pas les connaître pour que la littérature continue de graviter dans le champ des possibles. Un jour, Sebald a brisé ce mouvement concentrique qui, par son économie seule, produisait la mélancolie et l'importait dans l'oeuvre. Il a décidé de pénétrer les ruines. De la destruction comme élément de l'histoire naturelle est le résultat de cette décision. Cet essai, composé de conférences données sur le thème « Guerre aérienne et littérature », aspirait à être l'accomplissement d'un projet antérieur, non réalisé, de l'écrivain anglais Solly Zuckerman. Dès la fin de la guerre, ce dernier s'était rendu à Cologne observer les effets des bombardements alliés sur la ville et ses habitants. Il revint, bouleversé, avec le projet d'un article qu'il aurait intitulé De la destruction comme élément de l'histoire naturelle. En définitive, Zuckerman n'écrira rien. Pourquoi ? Les tempêtes de feu déclenchées dans les villes allemandes auraient consommé l'atmosphère. L'air s'y serait durablement raréfié. Aucune forme de lyrisme ne saurait s'y développer, aucune mélancolie y prospérer. Alors Sebald cesse d'être romancier pour entrer dans les ruines [...] En prenant la décision de pénétrer les ruines, Sebald contraint à l'extinction le chant de sa mélancolie. L'auteur, quant à lui, s'éteint peu après. Il meurt le 14 décembre 2001. Un jour anniversaire : le 14 décembre 1943, la 8e Air Force américaine débutait ses bombardements à longues distances sur l'Allemagne, produisant le paysage affalé, oublié de toute symétrie, contre quoi Sebald passerait sa courte vie à frotter ses élytres [...] J'eus la surprise, deux ans plus tard, précisément le 24 octobre 2011, de recevoir un pli en provenance de Barcelone. Il contenait un manuscrit accompagné d'une lettre d'Enrique. Il m'écrivait qu'il acceptait d'envoyer « son enfant » à la guerre, et que c'était même une fierté pour lui de l'envoyer au carnage, au pays des ruines. » (Jouannais, 2012: 12-18).

Se hace evidente con todo ello cómo la tipología de ensayo que desarrolla Jouannais –uno de los más claros epígonos de Vila-Matas en el ensayismo escrito en lengua no española–, la que entraña la concitación de prosa poética, reflexión histórica y literaria, informal autobiografía sentimental e invención lúdico-creativa, viene a informar o albergar el grado más alto de la evolución emprendida por Sterne y cíclicamente presentada por Vila-Matas.

La continuación de artículos y ensayos vila-matianos escritos al amparo de Sterne pasaría también por los textos que se contruyen por concatenación con otros. Es el caso, por ejemplo, del artículo “La vida es seria” (*El País*, 15/02/2011), que tiene su origen en la obra de Pechmann *La Biblioteca de los libros perdidos*. Este libro,

encabezado por la cita “basta que un libro sea posible para que exista” –del relato borgesiano “La Biblioteca de Babel” (*El jardín de los senderos que se bifurcan*, 1941)– es un estudio sobre las obras literarias perdidas o destruidas, el cual se conectaría precisamente, quizá por una especie de puerta de servicio, con el texto que acabamos de ver “Double shandy” sobre los escritores sin obras. De hecho Vila-Matas concluye su artículo echando de menos que Pechmann no haya citado en su capítulo titulado *Los autores sin obra* el libro de Jouannais y, con ello, añade, a héroes de la no escritura como Marboeuf o Pepín Bello, situando de nuevo Vila-Matas a personajes ficticios junto a personajes reales³⁵⁷. Le interesa a Vila-Matas cerrar su artículo estableciendo la conexión entre el aire paradójicamente divertido (una serie de libros perdidos podría considerarse, en principio, como un acontecimiento más triste que alegre) que transpira el libro de Pechmann con la imperturbable templanza risueña de Sterne:

El divertido libro rescata una serie de obras que por muy diversos motivos, a causa, por ejemplo, de la locura o de la ira (Balzac quemando un manuscrito solo para fastidiar a su mezquino editor), se perdieron o fueron destruidas. Es un libro divertido, quizás porque conecta con el espíritu de “la vida es seria, el arte es alegre”, variante que Schiller imaginó para un célebre lema sobre la vida breve y el arte largo. El libro opta por el arte alegre, y sus páginas huyen de las máscaras de la solemnidad que tanto aterraban a Laurence Sterne, para quien la misma esencia de la seriedad era la maquinación, y en consecuencia, el engaño. El mismo Sterne aparece riendo en el capítulo de los libros falsos que surgen de textos perdidos. Cuando Sterne murió, su mojigato cuñado destruyó sus papeles y solo quedaron unos textos que también se perdieron, pero que reaparecieron años después en forma de memorias. El volumen autobiográfico siempre pareció falso, lo que a un amante del arte alegre como Sterne seguramente le habría divertido. ¿O no le faltan intencionadamente páginas a su *Tristram Shandy*? (Vila-Matas, “La vida es seria”, *El País*, 15/02/2011).

El último artículo de Vila-Matas al que haremos referencia aquí a colación de Sterne será “El lector activo” (*El País*, 27/09/2009). Un texto con el que, basculando entre Barthes, Nabokov, Eco y Sterne, entre otros, afirma su autor:

Hasta donde alcanza la memoria, mi icono clásico del lector activo es una lectora, Anna Karenina, viajando de noche en el tren de Moscú a San Petersburgo. Justo en el momento en el que Tolstói parece haber suspendido ligeramente la intriga, Anna se coloca en las rodillas un almohadón y, envolviéndose las piernas con una manta, se

³⁵⁷ Así por ejemplo Vila-Matas se hace eco, entre los personajes históricos citados por Pechmann, del “empleado bancario Ernst Polak, un vienés que inspiró a Kafka un personaje de *El castillo* y que no escribió nunca nada propio, pero coleccionaba citas, como si toda su existencia estuviera contenida en esa colección de frases que, según todos los indicios, se ha perdido” (Vila-Matas, “La vida es seria”, *El País*, 15/02/2011). Ernst Pollak –a veces escrito Pollack o Polak, como lo ha escrito en esta ocasión Vila-Matas– fue, en efecto, un escritor austriaco de origen judío y primer esposo de la periodista y traductora checa Milena Jesenská, más conocida sin embargo por la correspondencia amorosa que mantuvo con Kafka entre 1920 y 1922.

arrellana cómodamente. Después, pide a Aniuska una linterna, que sujeta en el brazo de la butaca, y saca de su bolsita roja un cortapapeles y una novela inglesa. En mi recuerdo, el momento es pura iluminación. Asocio la linterna de Anna con aquella peculiar luz propia, cuya necesaria existencia percibiera Paul Valéry cuando en sus Cuadernos consideró plausibles un tipo de obras que contaran con la iluminación propia del lector, es decir, un tipo de obras escritas sin pensar en darle algo a quien lee, sino, al contrario, pensando en recibir de él: “Ofrecer al lector la oportunidad de un placer – trabajo activo– en lugar de proponerle un disfrute pasivo. Un escrito hecho expresamente para recibir un sentido, y no solo un sentido, sino tantos sentidos como pueda producir la acción de una mente sobre un texto” (Vila-Matas, “El lector activo”, *El País*, 27/09/2009).

Se hace apreciable en este artículo, de nuevo, una concentración de ideas fundamentales en el entendimiento crítico del oficio literario por parte de Vila-Matas desde su doble vertiente de autor y lector, partiendo de Sterne y llegando hasta el concepto barthesiano de la muerte del autor con el que ya vimos que Vila-Matas mantiene hoy una posición simultáneamente crítica y admirativa:

Décadas después, Roland Barthes recogería el guante y diría que para devolverle su porvenir a la escritura había que darle la vuelta al mito: “El nacimiento del lector se paga con la muerte del autor”. Exageró, pero con su idea dejó entretenidas a dos generaciones de estudiosos y demostró, además, que del acontecer implacable que conduce a la muerte nada nos distrae tanto como la lectura activa. La famosa muerte. La he visto esconderse en los relojes en *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, esa novela con la que Laurence Sterne llenó de salud la relación del escritor con el lector: “A medida que prosiga usted en mi compañía, el ligero trato que ahora se está iniciando entre nosotros se convertirá en familiaridad, y esta, a menos que uno de los dos falle, acabará en amistad”. Puede que fallarle a tipos como al gran Sterne sea el error de tantos lectores de ahora, consumidores de sucedáneos de la literatura. Pero anima saber que hay indicios del regreso del lector activo. Algo comienza a moverse en medio del barullo de las novelas esotéricas y otros engendros, y se diría que hasta incluso pierde ya fuelle la estúpida exaltación del lector pasivo, que esconde en realidad la exaltación de los que no leen. Reaparece el lector con talento y parece que comienzan a replantearse los términos del contrato moral entre autor y público. Respiran de nuevo los escritores que se desviven por un tipo de lector que sea lo suficientemente abierto como para permitir en su mente el dibujo de una conciencia extraña, incluso radicalmente diferente de la suya propia (*ibidem*).

Las conclusiones finales del artículo circulan por la equiparación de rigores literarios que Vila-Matas cree que hay que exigir al lector de hoy por mutuo respeto intelectual y en la medida que supo hacerlo Sterne con el lector de su tiempo, lo que en el caso del autor irlandés ha provocado que todavía el lector de hoy tenga la posibilidad de postularse como verdadero y crítico dispositivo de autoconocimiento e intervención activa ante obras que llevan siglos escritas. Dicha exigencia viene animada a partir de los signos esperanzadores que, como acabamos de ver, cree adivinar Vila-Matas en

buena parte de los lectores de hoy, lo que sin duda viene favorecido por la percepción del propio autor sobre la mayor recepción y consideración de un tipo de obras que, como la suya, han intentado mantenerse relativamente fieles a unos principios poéticos que se encuentran lejos de consolarse con el hecho de “escribir bien” (así como de escribir preocupándose más por la historia en sí que por el modo de contarla —es aquí donde radicaré, en su opinión, la literatura más rescatable del futuro—) y que, sin embargo, con el tiempo, acaban encontrando a sus lectores, editoriales y críticos.

Digamos para concluir que este artículo viene a probar una vez más el intento de Vila-Matas por interactuar con el lector en cierta dimensión de inmediatez temporal: su pretensión es mantener en pie una escritura crítica mientras se esfuerza por detectar al lector que desea tener, al lector que él mismo desea ser, sin a su vez renunciar a la ficción en sí misma —en este caso, a través de Vilém Vok—, permitiéndole con ello transmutar su personalidad articulística en otra máscara literaria utilizada como refuerzo externo de su discurso, emulsionado por la incertidumbre que desprende Vilém Vok, elemento de curiosidad que quizá obligue al “lector activo” a buscarlo, participando de cierto proceso de autoactivación discursiva mediante la reflexión y la inquisición en tanto que puentes receptores del compromiso que detenta el mensaje literario:

La secuencia central de toda lectura activa contiene el gesto más profundamente democrático que conozco. Es el gesto de quien sabe abrirse al mundo y a las verdades relativas del otro, a la sagrada revelación de una conciencia ajena. Si se exige talento a un escritor, debe exigírsele también al lector. Porque el viaje de la lectura pasa muchas veces por terrenos difíciles que reclaman tolerancia, espíritu libre, capacidad de emoción inteligente, deseos de comprender al otro y de acercarse a un lenguaje distinto del que nos tiene secuestrados. Como dice Vilém Vok, no es tan sencillo para un lector sentir el mundo como lo sintió Kafka: un mundo en el que se niega el movimiento y resulta imposible siquiera ir de un poblado a otro. Las relaciones entre lector y escritor remiten tanto a un mundo radicalmente negado para el movimiento como a la escena más opuesta: dos aislados poblados kafkianos, acercándose. Una novela es una calle de dos direcciones, animada por dos talentos; una calle en la que la tarea que se requiere a ambos lados es, al final, la misma. Leer, cuando se lleva a cabo con linterna propia, es tan difícil y apasionante como escribir. Tanto quien escribe como quien lee, aun entreviendo el fracaso, buscan la revelación certera de lo que somos, la revelación exacta de la conciencia personal de uno mismo, y también de la del otro. Y aquellos que sitúan la lectura al nivel de la experiencia pasiva de ver televisión lo único que hacen es vejar a la lectura y a los lectores. De hecho, las mismas destrezas que se necesitan para escribir se precisan también para leer. Los escritores fallan a los lectores, pero también ocurre al revés y los lectores les fallan a los escritores cuando solo buscan en estos la confirmación de que el mundo es como lo ven en su pequeña pantalla. Los nuevos tiempos traen esa revisión y renovación del pacto exigente entre escritores y lectores. Cabe esperar, parafraseando a Henry James, que pronto pueda decirse que unos y otros trabajan con lo que tienen, y sus grandes dudas son su pasión, y esa pasión es precisamente su gran tarea (*ibidem*).

2.1.3.11. Benjamin: gurú de la Modernidad

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable (Baudelaire, 1976: 695).

Charles Baudelaire, "Le Peintre de la vie modern" (26/11/1863 – 03/12/1863, *Le Figaro*).

Esta famosa cita sobre la Modernidad, escrita por Baudelaire a propósito de Constantin Guys y recogida por Benjamin en su *Libro de los pasajes* –como también se hacía eco el autor berlinés a propósito de Baudelaire de frases como “Chaque époque rêve la suivante” (Jules Michelet, *Avenir! Avenir!*, 1847) o “Le premier il a rompu avec le public” (Jules Laforgue, *Mélanges posthumes*, 1903)– viene a incidir en la vasta corriente de ideario moderno que acompaña a la obra de Vila-Matas de la mano de uno de los incontestables gurús del análisis y la interpretación de la Modernidad como es Walter Benjamin, una interpretación normalmente espejeada, ajetreada en su caso, en derredor de la figura de Baudelaire.

En el *Libro de los pasajes* Benjamin nos dice que no hubo nunca una época que no se haya creído “moderna” en un sentido excéntrico, ni una época que no creyera estar asentada ante el abismo a causa de la desesperación de la conciencia, en razón de contemplarse claramente situada en el centro de una grave y decisiva crisis para la humanidad. Una parte nuclear, ineludible, de la visión vila-matiana sobre la historia del arte, sobre su evolución personal como escritor y sobre su propia escritura participa de la completa asunción de dicha idea³⁵⁸.

A partir de aquí diversos aspectos ideológicos y estilísticos terminan por situar a Benjamin como indudable preceptor intelectual de Vila-Matas, destacando entre

³⁵⁸ Tendríamos aquí parte del reverso de aquel arte de la felicidad o escuela *shandy* de la alegría que veíamos profesados por Vila-Matas vía Sterne. Ambas tendencias cohabitan en la escritura vila-matiana según el momento y el tema abordados y en ocasiones pueden entrelazarse a través de la contracción irónica.

aquellos la cita y la necesaria toma de partido por parte del crítico. Así, por ejemplo, en su texto “Qué es el teatro épico” escribe Benjamin: “La interrupción constituye uno de los procedimientos fundamentales de toda clase de donación de forma. La interrupción va mucho más allá del ámbito del arte: se encuentra a la base de la cita” (Benjamin, 2008b: 141).

Igualmente opina Benjamin que, de forma básica, el crítico no tiene público, de aquí que su necesaria toma de partido suponga un combate literario: “[...] el crítico es un estratega en el combate literario [...] Quien no pueda tomar partido, debe callar [...] Para el crítico, sus colegas son la instancia suprema. No el público. Y mucho menos la posteridad” (Benjamin, 1987: 45-46).

En el amplio horizonte temático-moral de la Modernidad, pues, así como en esta fenomenología de la interrupción a la que se ha referido Benjamin –vehiculada en diversos géneros a través del recurso de la cita–, en la conciencia irremediabilmente crítica, en el cuestionamiento del presente, en la introspección en uno mismo en relación con su realidad y sus semejantes, en la investigación por las formas y en la ideología que preside elecciones y decisiones, encontramos el prontuario más ajustado de las concomitancias de Benjamin respecto al ámbito vila-matiano, lo que finalmente se ve atraído hacia el mundo del autor berlinés a causa de su escritura que entremezcla elementos filosóficos y literarios, en un proceso de ensamblaje propio del que recolecta o colecciona.

La concreción cronológica de la importancia de Benjamin como “escritor-modelo” en Vila-Matas se retrotrae al momento en el que se publica *HALP* (1985), siendo Benjamin desde entonces –y junto a los paralelos predicamentos estéticos de Duchamp, Larbaud y Roussel en lo que concierne a la génesis de dicha obra– un autor discretamente infiltrado a lo largo del bagaje emocional y escritural de Vila-Matas. Ello tiene lugar concretamente en *HALP* a partir de la ideación de Vila-Matas sobre Benjamin como inventor de la *máquina risueña*³⁵⁹, la misma que permitiría *el movimiento libresco*, el moverse entre libros y el moverse con los libros y que, creemos,

³⁵⁹ En efecto, en *HALP* Vila-Matas señala a Benjamin como el ingeniero de la *máquina risueña*, una máquina cuya finalidad consiste en pesar los libros portátiles, esos libros con los que debería ser posible moverse libremente para su uso y disfrute sin fin. En la versión disidente de *HALP*, no publicada hasta hoy en papel, leemos: “«Dentro de todo hombre obeso hay una máquina delgada que gesticula violentamente para que la dejen salir» (Boris Vian). Me acuerdo de esta frase de Vian y acabo pensando en Walter Benjamin, tan insustituible en la conjura shandy como su imprescindible *máquina risueña de pesar libros*, inventada para detectar las obras literarias que resultaban pesadas e insoportables y, por tanto, intransportables.” (cfr., *Versión disidente de HALP*, entrada 11, www.vila-matas.com).

se relaciona simbólicamente, entre otros objetos y temáticas, con la *maleta* como ente poético³⁶⁰.

En un viajero expatriado como Benjamin toma un inevitable protagonismo la maleta como objeto que contiene una vida, de los libros leídos que Benjamin no llevaba consigo pero de los que nunca fue desposeído. Sin embargo, y en comparación con la maleta-escritorio de Morand o la caja-maleta de Duchamp, la maleta de Walter Benjamin contiene una resonancia dramática aparejada a una vida llena de estrecheces materiales, de una errancia casi profesional y de un aura de leyenda favorecido por las trágicas circunstancias de su muerte en 1940, de la que se sustrae, por otra parte, una variada mitología en torno a ciertos objetos, como sería el caso de las maletas³⁶¹. Martínez-Lage, por ejemplo, se ha referido en *La coz en el tintero (Poemas, 1988-2008)* (2009) a la maleta de Benjamin a través del poema “Travesías (1940)”, dedicado tanto al autor alemán como a Nabokov: “Deja la fronda paso a los prados, / hace sitio el ascenso al falso llano. / Lejos queda la noche helada, el alba hialina, / aquel último

³⁶⁰ En torno a los libros, como con tantos otros objetos, hay siempre lecturas en movimiento, en ocasiones abigarradas de un desencanto y una melancolía fulgurantes, a los ojos de Benjamin. En 1928 Benjamin compara, por ejemplo, los libros con las prostitutas, a las que considera las *oyentes por excelencia*: “Los libros y las prostitutas pueden llevarse a la cama [...] dominan la noche como el día y el día como la noche [...] se han amado desde siempre con un amor desgraciado [...] tienen cada cual su tipo de hombres que viven de ellos y los atormentan. A los libros, los críticos [...] les gusta lucir el lomo cuando se exhiben [...] ventilan sus discusiones en público [...] las notas al pie de página son para aquellos lo que, para estas, los billetes ocultos en las medias [...]” (Benjamin, 1987: 47-48).

³⁶¹ Recordemos que Benjamin, de 48 años y enfermo del corazón, viajó entonces a Portbou atravesando a pie la frontera pirenaica, escapando del antisemitismo nazi y acompañado de la fotógrafa – futura esposa en Estados Unidos de Erich Fromm– Henny Gurland y el hijo de esta, Joseph. Los tres fueron guiados por la activista republicana Lisa Fittko, la cual habló siempre y hasta su muerte, ocurrida en 2005, de un manuscrito que Benjamín habría guardado celosamente junto a él, durante el agotador viaje, en el interior de su maleta negra de piel. La maleta de Benjamin acabó perdiéndose y hoy se desconoce su destino. Lisa Fittko recogió esta experiencia en su obra *Mi travesía de los Pirineos* (1988), pudiéndose también consultar al respecto, entre otros, la obra de Ingrid y Konrad Scheurmann: *Para Walter Benjamin* (edición en castellano, inglés y alemán, Bonn: AsKI i Inter Naciones, 1994), la biografía de Bruno Tackels *Walter Benjamin: Una vida en los textos* (2012) o el largometraje pionero sobre la muerte de Benjamin *La última frontera* (Manuel Cussó-Ferrer, 1991). Según el testimonio del juez, la maleta de Benjamin –descubierta el 26 de septiembre de 1940 en la cama de su habitación, la entonces número 3 del Hotel Francia de Portbou– contenía, entre otros objetos personales, el dinero (una pequeña cantidad de dólares y francos) con el que se costearon los gastos del entierro del escritor (véase, Cristina Masanés, Ajuntament de Portbou, <http://walterbenjaminportbou.cat/es/content/el-darrer-passatge>). Al parecer Benjamin había ingerido la noche anterior una fuerte dosis de morfina que él mismo había traído consigo desde Marsella. Si bien tanto Stuart Jeffries, que sostiene que Benjamin fue asesinado por agentes estalinistas (véase, “Did Stalin Killers liquidate Walter Benjamin?”, *theguardian*, 8 July 2001), como el documental *Quién mató a Walter Benjamin* (David Mauas, 2005), entre otros, ponen en duda la tesis del suicidio del escritor. En cuanto a las maletas, en general, la relación de ellas con Benjamin, indisoluble viajero que llegó a tener hasta 28 direcciones durante los últimos siete años de su vida al estar exiliado en distintos puntos de Europa, es de sobra conocida. Existe incluso desde septiembre-octubre de 2013 la revista de humanidades y economía dirigida por Josep Ramoneda *La maleta de Portbou*, la cual recibe su nombre como homenaje a Benjamin y con el recuerdo de la revista de pensamiento proyectada por Benjamin *Angelus Novus* (por el dibujo a tinta china, tiza y acuarela sobre papel pintado “Angelus Novus” (1920) de Klee, que en su momento adquirió Benjamin), la cual nunca llegaría a existir.

viñedo vertical / en el plomo derretido del mediodía. / Rendida el alma al pie del Pirineo, / el día engaña tanto como esplende el mar. // Benjamin camina un minuto / de reloj y dos descansa. / Abajo le espera una tumba en Portbou, / noche aciaga, la maleta abrazada / y llena de papeles que han de arder [...] A Benjamin no lo esperaban barcos ni trenes / tras tantos pasajes por París. Con el corazón en la boca, / a la espalda los días malbaratados en Marsella, / y el bolsillo lleno de morfina, por si acaso, / solo encontró ordenanzas adustos y una condena. / Todo en la atrocidad de un mismo año.”³⁶².

De las circunstancias trágicas en torno a Benjamin sin embargo Vila-Matas no solo se inhibe en su obra sobre los artistas *shandys*³⁶³ sino que adjudica al autor berlinés la creación de la ya citada y ficticia *máquina risueña* en nombre del aire de chifladura y mistificación que compone la conspiración de los portátiles como convencido método de reconducción de la historia literaria, llevando a cabo con ello una relectura de –por decirlo con expresiones de Benjamin– *lo nuevo en el contexto de lo ya-siempre-ahí-sido* y alegoría funcional en tanto que *armadura de lo moderno* en relación a los intereses e intenciones vila-matianos. Así, la obra literaria debe ser, por padrinazgo de Benjamin, una obra tan portátil como mínima. De lo contrario, siendo intransportable por grosor o extensión físicos devendría un objeto *anti-shandy*, “insoportable” en términos de peso pero sobre todo de gusto estético.

Veremos más adelante, con motivo del apartado de nuestro trabajo dedicado al plagio inventivo en Vila-Matas el caso de Benjamin plagiado creativamente a través de textos de Sontag sobre Benjamin. De momento, quedémonos con el hecho de que en el vila-matiano ensayo de ficción que podría ser *HALP* Benjamin comparece, ante todo, como saturnino y moderno guía espiritual de dicha obra a través de temas-conceptos tan característicos en él como la portabilidad³⁶⁴, la abundancia de la cita literaria, el tomarse lo autobiográfico como ensayo, incurrir prácticamente por imperativo categórico en la

³⁶² Lage, en <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrmartlage3.html>. Añadamos que el 24 de octubre 2009 (el mismo día en el Jouannais se había reunido con Vila-Matas, como vimos anteriormente) Vila-Matas participó en el parisino Centre Georges Pompidou en un programa de literatura conducido por Jean-Pierre Criqui y Michel Gauthier consistente en sugerir a diversos escritores una intervención pública en la que se vieran acompañados de su particular “Rosebud” como objeto que simbolizara el origen de una obra. Entre otras razones, como homenaje a Duchamp –y por extensión a Benjamin, a Paul Morand y a todo el universo *shandy* en tanto que alegoría del viaje que la escritura anticipa antes de haberlo vivido y símbolo último de la portabilidad literaria–, Vila-Matas eligió una maleta como su objeto “Rosebud”..

³⁶³ Sí se ocupará Vila-Matas, como veremos en breve, de las penosas circunstancias de la muerte de Benjamin en su artículo “Ser extranjero siempre” (*El País*, 26/09/2000).

³⁶⁴ En relación, por ejemplo, a *HALP* y a las citadas *Boîte-en-valise* de Duchamp y la maleta-escritorio de Paul Morand con la que este “recorría en trenes de lujo la iluminada Europa nocturna” (*cfr.*, *HALP*, 2000: 9 o *El mal de Montano*, 2002: 231).

errancia viajera, convertirse en súbdito de la marginalidad, la soltería y la no descendencia genética, el coleccionismo, la dispersión y el fragmento, el espíritu crítico, el exilio y la miniaturización, la trasgresión y la intuición, los libros como ruta sentimental y los mapas de la vida hechos “embriaguez religiosa de las grandes ciudades” (dice Benjamin citando a Baudelaire), entre otros. Vale la pena por ello hacernos eco aquí de la semblanza de Benjamin –que respetaremos a pesar de su considerable extensión por la serie de agudas claves que contiene– que ha hecho Ricardo Forster para pensarla a luz del temperamento de los narradores vila-matianos tanto en cuentos como en artículos, ensayos y novelas:

Viajero de los márgenes. Eso es Benjamin, y en un doble sentido: marginal del mundo académico, su vida transcurre diaspóricamente, viajando, haciéndose cargo de aquella imagen baudelaireana. Los verdaderos viajeros son solo aquellos que parten por partir, personajes destinados a construir una escritura de la dispersión, del fragmento, de lo inconcluso, una marginalización que le permite purgar su pensamiento laberíntico, pero a salvo de las concesiones espúreas, las que surgen de las necesidades impuestas por el reconocimiento académico, y no las que nacen del hambre y del imperativo de sobrevivir. El viaje hacia los márgenes impulsa traumáticamente el acto creativo, exacerba la función de la palabra. Doble, entonces, el sentido. Allí en los umbrales se congestiona el gesto de la escritura y el ensayista se atreve a internarse por aquellas callejuelas que esconden algunos de los segmentos constitutivos de la cultura moderna. Una biografía atravesada por el exilio, como la de Benjamin, aprende a escudriñar, a mirar de otro modo, a templar el espíritu crítico. Se desprende, en su errancia ecuménica y apátrida, de cualquier simbología del absoluto. Se enfrenta, aunque no lo quiera, al poder del padre. Es duro separarse, por así decir, de la última orilla. La frase de Schelling acompaña vitalmente a Benjamin. Le devuelve una y otra vez las imágenes fantasmagóricas de un mundo en estado de catástrofe. Pero también, y a través de la rememoración, lo suelda con la infancia perdida, con la espontaneidad despreocupada de quien habita una sólida casa. [...] el mundo de la infancia es como el mundo del coleccionista; cada objeto, para el niño y para el coleccionista es algo único, algo indescifrable en su infinitud. Algo que hay que proteger, que cobra vida propia: el niño dialoga con las cosas, deja que las cosas golpeen sobre su sensibilidad. Le devuelve al mundo su vitalidad, su ser. Es amable, es pudoroso, diría Benjamin, con la naturaleza, con sus objetos. Los objetos no son cosas listas para ser usadas, para ser manipuladas, para ser transformadas. Los objetos cobran vida. Los objetos tienen vida, como dentro de una colección. [...] Benjamin dice que es como si en los niños todavía lo azaroso, lo fortuito, lo inesperado, se volviese realmente vínculo con el mundo. Aquí Benjamin no está pensando en los niños; está pensando en la sociedad moderna, pensando un modo de relación. Está yendo más allá de la reflexión sobre la infancia, está tratando de indagar qué pasa con el hombre, qué pasa con nosotros cuando hemos llegado al límite del desencantamiento del mundo, cuando hemos perdido el misterio de las cosas, cuando hemos perdido nuestra niñez, nuestra infancia, nuestra libertad. Benjamin dice que aquel que no se ha escapado de su casa en algún momento de su infancia o de su pubertad, jamás reencontrará en su vida el verdadero sentido de la libertad. Esto que es metafórico, que para algunos representó una oportunidad, pero para la mayoría no, es un modo de pensar también la sociedad, esa sociedad que parece que nos impide salirnos de ella. El gesto de transgredir, de quebrar la frontera, de convertirse en un tráfuga, en un viajero, en un bohemio de las discursividades establecidas, es una manera de proteger el resto de infancia que todavía queda en nuestro pensamiento. El pensamiento

que pierde la infancia, diría Benjamin, se vuelve frío, helado, y se convierte en discurso instrumental. En este sentido aparece precisamente esta concepción benjaminiana de “auscultar lo pequeño”, dejar que no pase desapercibido lo minúsculo; de mirar con un microscopio la pluralidad de la vida. De tratar de recoger los restos, los fragmentos, no como expresión de la agonía del mundo, sino como huellas que le permiten al viajero intelectual, al hombre sensible, recorrer el camino del peligro y la catástrofe. Huellas que permiten recorrer la memoria, que permiten armar tradiciones que están en vías de extinción. Este es el sentido de lo que Benjamin está planteando, que es la misma relación quizás, que la que se establece con los libros. Difícilmente, para aquellos que tuvieron la felicidad de la lectura infantil –felicidad que se va gastando aceleradamente en nuestros tiempos–, uno vuelva, como adulto, a recuperar la sensación de pertenencia, de pérdida, de exaltación, de totalidad, que estaba inscrita en esa lectura infantil. Uno era ese mundo de la infancia, uno era esa aventura del personaje. Uno era Sandokán, era Tom Sawyer, o quien fuera. Hay un atravesar la narración, y hay un crear desde la narración una relación con lo real. En Benjamin aparece muy claro este despojamiento de la sociedad massmediática, industrializada, desespiritualizada, homogeneizante y cuantificadora que está operando precisamente sobre ese misterio de la narración, del libro (Forster, en Casullo [ed.], 2009: 156-157).

Si nos fijamos ahora en la presencia de Benjamin en el articulismo y ensayismo vila-matianos veremos que destacan, por ejemplo, dos textos separados por algo más de una década: “Ser extranjero siempre” (*El País*, 26/09/2000) y “El fondo eterno (Walter Benjamin)” (*El País*, 18/09/2010). El primero de estos artículos, escrito a propósito del sesenta aniversario de la muerte de Benjamin en Portbou con la consiguiente reedición de la novela de Ricardo Cano Gaviria *El pasajero Walter Benjamin* (1989), es una semblanza a la vez desencantada y jubilosa sobre los últimos momentos de la vida de Benjamin, el eterno extranjero: la red de ambigüedades, incertidumbres o cabos sueltos que –como decíamos más arriba– ha dejado la muerte de Benjamin da efectivamente pie a Vila-Matas para recrear con pesadumbre las últimas horas del escritor alemán a través del desleimiento de las fronteras (mentales y físicas para Benjamin en la diseminación de su conciencia tras la presunta ingesta de la morfina, por una parte, y universales para Vila-Matas en lo referente al entendimiento de los géneros, las culturas y las naciones) a la vez que apelando al desarraigo material y patriótico al que le empujan en general la celebración de los congresos y las efemérides del academicismo literario:

Quizás la historia no es suficientemente conocida y, aunque lo sea, debe hacerse lo imposible para que no sea olvidada: Benjamin comenzó su fatigoso paso de frontera en Banyuls-sur-mer el 25 de septiembre de 1940 y, tras una noche en las montañas, alcanzó Portbou al día siguiente y, al igual que todos los otros fugitivos que habían osado antes de él la huida a través de las montañas, había sido instruido en Francia en el sentido de que se presentase inmediatamente después de su llegada a la Casa de Aduana del lugar, casi totalmente destruida en la guerra civil, con objeto de resolver las formalidades legales. Pero en la pequeña oficina española le fue denegado el sello salvador que habría legalizado su salida de la Francia de Vichy. [...] el misterio que

encierra esas últimas horas de Benjamin en su cuarto de hotel de Portbou es tan grande que a todos nos permite imaginar lo que pudo vivir y pensar el escritor berlinés en sus últimos momentos. [...] Es especialmente emotivo el destello de lejanía en los ojos y la sonrisa incierta en los labios pálidos de la Dama que visita a Benjamin al final de la novela de su vida. En el abismo de la mirada de la desconocida me ha parecido ver ese descubrimiento de la luz en las tinieblas y de la pasión de no tener nada y ser extranjero siempre, que es lo que veremos el día en que a cada uno de nosotros le llegue la evidencia de que es absurdo pensar que hay fronteras. Creo que esa imagen de abismo y destello que encontramos al final de *El pasajero Walter Benjamin* va a valer más que las mil y una palabras que se pronuncien en ese congreso que ha organizado estos días la Unesco en Portbou, con la participación de intelectuales como Umberto Eco, Jorge Semprún, Adam Michnick o Henry Meyric Hugues. Cada vez me gustan más las buenas novelas y menos los dicharacheros congresos, tan incapaces ellos de reflejar en toda su intensidad ciertas miradas que a todos nos esperan a la vuelta del camino, más allá de todas las fronteras, cuando ya no tengamos nada y seamos extranjeros para siempre, y sepamos que eso nos va a ocurrir infinitamente, por toda una eternidad (Vila-Matas, “Ser extranjero siempre”, *El País*, 26/09/2000).

El otro texto importante que hemos citado de Vila-Matas sobre Benjamin, “El fondo eterno (Walter Benjamin)” (*El País*, 18/09/2010), remite a un breve ensayo prototípicamente vila-matiano por cuanto supone de invitación a una relectura alternativa en torno a la figura de Benjamin. Ello se lleva a cabo a través de un tratamiento heterogéneo de materiales, que deambulan entre la realidad y la ficción, entre los escritores-personajes y los libros que se leen a través de los demás pero que, sobre todo, dibuja, como decimos, un modo alterno de acercarse críticamente a Benjamin, estipulando aquí el proceso crítico con una perspectiva “ambientada” entre datos de presunta –y aparentemente tan intrascendente como azarosa– autobiografía unidos a unos pocos y serviciales filamentos del recuerdo.

El artículo trata concretamente sobre el viaje del narrador a Sarzana, en el norte de Italia. Justo en el momento en el que el avión despegaba hacia el país transalpino, el narrador se da cuenta de que ha olvidado el libro que pensaba releer durante el viaje con miras a escribir el artículo correspondiente a aquellos días. El libro no era otro que la edición de los *Ensayos escogidos* (Sur, 1967) de Benjamin que el narrador, nos dice, había leído treinta años atrás. Por tanto, va a interesarnos aquí desgranar cómo Vila-Matas pone en escena el supuesto olvido –no podemos saber realmente si fue tal o no– de un libro para escribir sobre el mismo desde una lectura en ausencia, para releerlo desde la contingencia y el vestigio de la memoria, procediendo con ello a una suerte de reinención retrospectiva:

Recordaba, un tanto obsesivamente, la primera frase, que me había llamado la atención hacía treinta años, quizás porque no la comprendí del todo entonces y fui alimentando,

con el tiempo, la idea de que algún día, ya más maduro o simplemente más leído, sabría comprenderla a la perfección: “Baudelaire confiaba en lectores a los que la lectura de la lírica pone en dificultades”. ¿Pueden todavía las lenguas caídas, en la totalidad de sus intenciones, acercarnos al lenguaje puro? [...] jugué a resolver su enigma. Estaba claro que en la frase había una confianza en un tipo de lector activo, parecido a ese tipo de escritor exigente en el que Roberto Bolaño percibía una disposición intelectual que le llevaba a ver, en todo giro del destino, un problema de ajedrez o una trama policiaca a clarificar (Vila-Matas, “El fondo eterno (Walter Benjamin)”, *El País*, 18/09/2010).

En efecto, la frase que recuerda Vila-Matas, “Baudelaire confiaba en lectores a los que la lectura de la lírica pone en dificultades” abre el ensayo de Benjamin desde el ensayo “Sobre algunos temas en Baudelaire” y con ella Benjamin se está refiriendo a los lectores del poema inicial de *Les fleurs du mal* (1857), a los lectores que concretamente se asemejan al propio Baudelaire o los que le serían proporcionados básicamente por la época siguiente, añade Benjamin.

Como vemos, a partir de aquí, estamos, en tanto que lectores, situados en las coordenadas propicias al interés poético-discursivo de Vila-Matas, el cual, utilizando un armado narrativo cualquiera –en este caso, un viaje, el olvido de un libro, los recuerdos posteriores, etc.– como disculpable trasfondo o aparente camino dominado por el azar, acaba situando su tema de interés en el centro de su artículo-ensayo: esto es, llevando a cabo una reivindicación de cierta tradición y tipología de recepción lectora, aspecto que se especifica con la inclusión de una hipótesis sobre el tipo de lector activo que esperaría Benjamin de sus ensayos y un lector que Vila-Matas emplaza entre Baudelaire y Bolaño. Entre tanto, el ensayo comienza a mezclarse con los detalles del viaje en sí y Vila-Matas realiza aquello característico en él: mezclar posos de una realidad que le va saliendo al paso con nudos de invención que le acerquen a sus propósitos de escritura crítico-literaria. Es así como, finalmente, Vila-Matas nos dice que un amigo de Brescia, apiadado de verle sin libros, le ha prestado una traducción italiana de *Inner workings*³⁶⁵ de Coetzee, obra en la que casualmente hay un ensayo –el “ensayo de al lado”, dirá Vila-Matas– dedicado a Benjamin, del que Coetzee dice en palabras de Vila-Matas:

[Benjamin] había explorado a fondo el pensamiento místico judío [...] era de 1916 su ensayo clave, *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*. En él, Benjamin sostenía que una palabra no es un signo, un sustituto de otra cosa, sino el nombre de una Idea. En Proust, en Kafka, en los surrealistas, la palabra se aparta del significado en el sentido “burgués” y retoma su poder elemental y gestual. La palabra como gesto es “la forma suprema en que la verdad se nos puede presentar en una época

³⁶⁵ Un año antes de la escritura de este ensayo de Vila-Matas se había traducido al español *Inner workings* (Harvill Secker, 2007) de Coetzee bajo el título *Mecanismos internos* (2009).

despojada de la doctrina teológica”. En los tiempos de Adán, la palabra y el gesto de nombrar eran lo mismo. Desde entonces, el lenguaje habría experimentado una gran caída, de la que Babel, según Benjamin, sería solo una etapa. La tarea de la teología consistiría en recuperar la palabra, en todo su poder mimético originario, de los textos sagrados en los que ha sido conservada (*ibidem*).

Como solemos ver en Vila-Matas, su escritura consiste en recordar y filtrar a los demás, lo que se sustancia textualmente a través de una búsqueda que inventa tramos de la escritura en los que poder encajar su *caracteriología* y biografía del momento, porque con esa búsqueda de los autores que, como Benjamin, proponen una muy determinada historia de las ideas, se explica el autor a sí mismo. Veamos cómo el proceso descrito concuerda o se subsume con el hecho de hablarse en última instancia a sí mismo – explicándose, en este caso, los cabos sueltos de su patrimonio lector–, de mixturar sus preocupaciones de escritor con azares más o menos inventados y con comparecencias de amigos personales que inspiran sus recuerdos a la vez que materializan la constitución continuista de su artículo entre el ensayo literario y la narración novelesca:

Comprendiendo de golpe que, en el fondo, toda mi vida, sin ser consciente de ello, había estado intentando reconstruir un discurso desarticulado (el discurso original), recordé a mi amigo Paco Monge, que un día me dejó esta nota: “¿Por qué no pensar que, allá abajo, también hay otro bosque en el que los nombres no tienen cosas?” [...] Me dormí. Avanzaban en el sueño, con pasos muy presurosos, dos amigos, Sergio Pitol y Raúl Escari. Caminaban, eléctricos, por los callejones de un viejo núcleo urbano, posiblemente europeo. La lluvia, en cambio, no ofrecía dudas: era mexicana. Entraron en un aula de estudios y Sergio comenzó a escribir signos que yo nunca había visto, los escribía con gran velocidad en una pizarra de un color verde extraordinariamente potente. La pizarra se transformó en una puerta encajada en un arco ojival árabe, una puerta de un verde aún más potente y sobre la que Pitol inscribía, ralentizando el ritmo de su mano, la poesía de un álgebra desconocida: fórmulas y misteriosos mensajes de aire cabalístico, judío, aunque quizás el aire fuera solo musulmán, musulmán de la China, o simplemente italiano, de los tiempos de Petrarca; poesía de un álgebra extraña, sin patria, que me remitía al centro del misterio del mundo. [...] la sensación de haber estado muy cerca de un mensaje esencial –del que Pitol conocería su extensión más profunda– me fue dejando marca indeleble (*ibidem*).

Desbordado momentáneamente el artículo por el panorama descrito, su autor vuelve al redil que lo originó y ata cabos en torno a la respuesta que le ha dado el pensamiento de Benjamin a través de los otros, de la “experiencia onírica que da acceso a un inconsciente humano común, sede del lenguaje y de las Ideas” a la que Vila-Matas se acoge convencido por la consistencia de saber que no está diciendo nada nuevo o que no hayan dicho otros antes, recordando su papel barthesiano en el batiburrillo literario: Vila-Matas es así *otro tipo de reiterador*, uno que se añade a la larga cadena en la que

todos nos glosamos a todos pero que ha encontrado en cambio, como decimos, su forma particular de hacerlo, la que da las cosas por releídas sin haberlo hecho³⁶⁶:

Recuperar la palabra, me dije pensando en Benjamin y me pregunté si este seguiría sosteniendo en el mundo de hoy que el acto de leer tiene el potencial de convertirse en una especie de experiencia onírica que da acceso a un inconsciente humano común, sede del lenguaje y de las Ideas. [...] me pareció que el balance de las últimas horas pasaba por reconocer que había encontrado una forma alternativa de releer o de descifrar aquel ensayo de Benjamin olvidado en Barcelona, aquel ensayo que sin duda me esperaba en casa, pero que ahora sabía que no releería, porque lo daba por bien releído, aunque supiera que, por error, había terminado leyendo el ensayo de al lado: un ensayo del que me era imposible olvidar la puerta ojival en la que, como sabe muy bien Pitol, un día se reencarnarán todas las viejas palabras, las antiguas Ideas, el fondo eterno (*ibidem*).

Como diáfano “escritor-modelo”, Benjamin, en fin, aporta a Vila-Matas no solo un referente superlativo de poeticidad moderna para su ficción ensayística sino ese tipológico autor de crítica imaginativa proyectado siempre hacia el devenir desde el conocimiento del pasado.

Llegado aquí el momento de cerrar esta parte de nuestro trabajo no queremos dejar de hacer antes referencia a los posibles *autores dinásticos* que se habrían quedado fuera de nuestra selección por razones de espacio y por estar ya representados, como ya dijimos, en alguno de los autores de los que sí nos hemos ocupado. Queremos referirnos al menos a dichos escritores obviados –aunque hayan sido citados cuando presentamos en su momento las categorías “modelos”, “ganzúas” y “deudos”– a partir de bloques constituidos en función de su lengua, cultura u origen geográfico.

Aunque desde luego hay autores importantes en Vila-Matas procedentes de países como, por ejemplo, Portugal o Rusia, creemos que las grandes influencias vila-matianas, más allá de los autores que hemos analizado explícitamente en el presente capítulo de nuestro trabajo, proceden de forma fundamental de las culturas francesa, italiana, anglosajona, latinoamericana y centroeuropea. Por ello, dentro de la cultura en lengua francesa tendríamos que situarnos ineludiblemente en una línea que se abriría con Montaigne para continuarse estrepitosamente con la imponente figura del planeta Raymond Roussel, con el que la conexión vila-matiana proviene, más allá de las célebres extravagancias y carismática existencia de Roussel, tanto de su determinación

³⁶⁶ No olvidemos que dar las cosas por releídas sin haberlo hecho no es sino la variante de aquella otra fórmula que practicara Vila-Matas desde sus comienzos, una especie de irresponsabilidad de lo inventado: dar las cosas directamente por leídas y vistas (tanto en libros como en películas) sin haberlo hecho y no por ello abstenerse de opinar desde un criterio construido mediante la impostación, la osadía y la imaginación.

acerca de que una obra literaria no debe contener nada real, nada distinto a combinaciones de objetos imaginarios, como de la casi entera dedicación del autor parisino al perfeccionamiento de un único método de escritura basado en la exploración del potencial inventivo de la homonimia. La influencia francesa o francófona se continuaría con Renard (por sus *Diarios*, sobre todo), avanzaría a través de Rigaut, Stendhal, Flaubert, Proust, Valéry, Robbe-Grillet, Gide, Schwob, Michaux, Céline, Larbaud, Baudelaire, Rimbaud, Maupassant, Gracq o Duras y concluiría con Jouannais, Bernard Quiriny, Modiano, Michon, Echenoz y el que probablemente sea el último gran autor francés –quizá el más digno heredero de Roussel en según qué sentidos– de plena predilección vila-matiana, Perec.

Si desde Francia nos trasladamos a Italia, los autores que resuenan más regularmente entre las historias y los pensamientos vila-matianos serían sin duda Calvino, Gadda, Manganelli, Buzzati, Pavese, Svevo, Natalia Ginzburg, Tabucchi, Citati, Saba, Scipio Slataper, Carlo Michelstaedter, Pasolini, Moravia, Bufalino, Pirandello, Fo, Carlo y Giani Stuparich, Enrico Morea, Roberto Bazlen, Citati, Calasso, Agamben o Del Giudice y, desde luego, Sciascia, del que Vila-Matas ha escrito algo que nos hace pensar en él mismo al afirmar que Sciascia inauguró “un género anfibio – la investigación narrada de corte ensayístico– que se fue expandiendo a finales del siglo pasado en las letras europeas: textos en los que se potenciaba más la tendencia al arte de narrar el misterio que el hosco y corriente discurso que quiere tener explicaciones para todo...” (Vila-Matas, “Una versión no oficial”, *El País*, 23/11/2010)³⁶⁷.

A continuación deberíamos fijarnos en la influencia que le ha llegado a Vila-Matas desde el ámbito anglosajón, empezando por ejemplo con el sudafricano Coetzee, continuando desde Irlanda con los casos de Beckett, Banville y Joyce y finalizando desde EE. UU. con Melville, Hawthorne, Poe, Scott Fitzgerald, Hemingway, Salinger,

³⁶⁷ A propósito del estudio de Sciascia sobre la muerte de Roussel, Julio Reija ha establecido la *relación insular* que puede unir a dos autores tan disímiles en apariencia como Roussel y Sciascia, lo que resulta útil rescatar aquí porque de la mezcla de estilos y personalidades de Sciascia y Roussel sale precisamente lo que podría ser una parcial pero certera caracterización de Vila-Matas. Así ocurre, en efecto, en referencia a la elaboración de una obra que no siempre se entiende en la sociedad de su tiempo, en el caso de Roussel, o en el inconformismo herético, discutiendo de las verdades aceptadas y en oposición a un entorno social desajustado con las conciencias críticas, en el caso de Sciascia: “[...] tanto Roussel como Sciascia fueron (y se sintieron) hombres aislados: uno dentro de su patología (o su genio) en una sociedad biempensante que aún no estaba preparada para su obra; el otro –aparte de en la insularidad intrínseca del individuo siciliano–, en su herético inconformismo, en su empeño humanista, moralista y discutiendo de las verdades mayoritariamente aceptadas, en medio de un árido paisaje geográfico y social, una tierra malpensada que nunca ha tragado ni digerido bien a las conciencias críticas.” (Reija, 2010: 102).

Pynchon, Auster, el autor ruso nacionalizado estadounidense Nabokov, Cheever y De Lillo.

El recuento continuaría con la insoslayable influencia sudamericana a través de autores como Aira, Pauls, Christopher Domínguez Michael, Roberto Brodsky, Pitol, Saer, Ribeyro, Monterroso, Piglia, Rulfo, Faciolince, Vallejo, Arlt, Villoro, Bolaño, Juan Emar, Onetti, Bioy Casares, Macedonio Fernández, Cortázar, Bryce Echenique, Fogwill, Fresán, Chejfec, Marcelo Cohen, Chitarroni o Néstor Sánchez y, por último, con la nómina de los autores centroeuropeos más relevantes para Vila-Matas como Canetti, Musil, Nietzsche, Bruno Schulz, Arno Schmidt, Joseph Roth, Thomas Mann, Sebald, Broch, Rilke, Lichtenberg, Handke, Kundera, Hölderlin, Hofmannsthal, von Kleist, Bernhard, Stefan Zweig o Goethe.

La conclusión final que queda con el planteamiento de las dinastías intelectuales de Vila-Matas reside en la confirmación de encontrarnos ante un autor de autores, un autor que entiende la creación literaria apostado en un compromiso personal con la literatura personificada en una serie de escritores de perceptible estirpe modernista, vanguardista y ensayista. Hay un repostaje de material literario explícito, de incisión intertextual, en dichos autores para manifestarse discursivamente desde un credo de experimentación y reflexión propias. El ejercicio comparatista que hemos llevado a cabo con dichas dinastías intelectuales establece un reguero creativo en Vila-Matas potenciado por el estímulo reivindicativo de sus padres espirituales. De alguna manera la escritura de Vila-Matas desprecia la creación literaria que se basta a sí misma desde la urdimbre propiamente narrativa o fabuladora desde peripecias en las que no interviene activamente la historia literaria. No solo debe acompañarse esta factura narrativa de la producción literaria de sus correspondencias y divergencias ensayísticas sino que debe hacerlo trayendo a un primer plano la imposibilidad de olvido u omisión de los autores que han abierto en el pasado la reevaluación de su tiempo histórico a la vez que han concurrido al asedio de los espacios de posible avance literario, una conducta que, de conformidad con la adaptación sobre su presente inmediato, pretende incorporar Vila-Matas a su metodología de actuación literaria.

2.2. Autocracia y dialéctica del estilo

All my stories are webs of style and none seems at first blush to contain much kinetic matter [...] For me “style” is matter (Nabokov, 1989: 115-116).

V. Nabokov, *Selected letters 1940-1977* (1989).

Ese estilo emocionado, que acaba derivando hacia la melancolía más turbadora, consiste en detestar la línea recta y vagar, ribetear, seguir elipsis y laberintos, retroceder, dar vueltas en círculo, tocar de repente ese inalcanzable centro [...] y de nuevo retroceder y de nuevo más rodeos obedeciendo a instintos opuestos, o lo que es lo mismo: hasta desnudar y ridiculizar sin piedad la verdad, cualquier verdad de cualquier cosa susceptible de ser cierta (Vila-Matas, 2002b: 29-30).

E. Vila-Matas, *El mal de Montano* (2002).

[...] mientras los libros sigan teniendo rugosos o lisos lomos, habrá vida en la playa y seguiremos buscando cínicamente, lejos de nuestros privados delitos contra la autoría, ese estilo que llega al fondo de las cosas, ese estilo que contiene las desdichadas formas de la individualidad, de la libertad, de la independencia, acaso también de la maestría (Vila-Matas, *YPNE*, 2008: 48).

Vila-Matas, “El libro por venir” (*El País*, 16/09/2006).

Vila-Matas ha pensado toda su vida en el estilo. En una antigua dedicatoria manuscrita, disponible en la página web oficial del autor, fechada el 10 de marzo de 1977 y destinada a Paula Massot³⁶⁸, puede leerse: “A Paula de Parma. La inspiración y el estilo y los idus de Marzo. En un barrio ineficiente. Y mi corazón latiente. Enrique.”. Debía quizá ya conocer por entonces Vila-Matas la máxima del Conde de Buffon

³⁶⁸ Desde finales de los años sesenta, momento en el que se conocen en Barcelona, Paula Massot será amiga y posterior compañera sentimental de Vila-Matas. A ella están dedicados la mayor parte de los libros del autor como “A Paula de Parma”.

cuando afirmaba que el estilo es el hombre mismo³⁶⁹, aquello que se siente en las tripas³⁷⁰, escribía Flaubert a Louise Colet por carta (29/01/1853), o aquello otro que *avanza dando triunfales zancadas mientras la trama camina detrás arrastrando los pies*³⁷¹, incluso lo único capaz de embalsamar “por los siglos de los siglos la momia de las ideas”³⁷². En efecto, si estuviéramos de acuerdo en que la literatura, en su reverso de reencarnación y redención de la realidad, se fragua desde el principio de los tiempos históricos como aquel espacio de conocimiento estético en el que la existencia se hace acreedora de una nueva oportunidad expresiva, de una coyuntura del decir que acaba ajustándose entre los ejes de lo probable y lo imposible para tornarse potencialmente inagotable en sí misma, podríamos entonces coincidir en que el estilo es aquello que disemina en el seno de la literatura la faz de lo irreductible³⁷³.

Lectores y escritores militamos así en búsquedas de sentido más o menos líricas, más o menos válidas. Nos aventuramos, animosos, a intentar revertir la amnesia imaginativa, enhebrar el caos que nos rodea en esperanzas con forma de aguja, sublimar las primeras y mejorables impresiones que nos produce la realidad. Y de cómo llevemos esto a cabo dependerá nuestra vida y desde aquí el estilo con ella materializado. La escritura, lectura y la crítica discurren entonces como dispositivos interactuantes y ensanchadores de los significados y creencias que nos contemplan, de la consecución del estilo, esa “sutura del cuerpo textual”³⁷⁴. Flaubert siempre pensó que el estilo, como escribió en otra carta a Louise Colet (07/09/1853), es una forma absoluta de ver las cosas: “[...] le style c’est la vie, c’est le sang même de la pensée [...] la connaissance

³⁶⁹ Cfr., Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon, “Discours sur le style” (25/08/1753).

³⁷⁰ “Où est donc le style ? En quoi consiste-t-il ? Je ne sais plus du tout ce que ça veut dire. Mais si, mais si pourtant ! Je me le sens dans le ventre.” (Flaubert, 1980: 245).

³⁷¹ Es esta una cita sobre el estilo que Vila-Matas ha recordado en numerosas ocasiones. Fue dicha por John Banville a Rodrigo Fresán en una entrevista mantenida por correo electrónico: “P. ¿El estilo es rey y la trama soldado raso? ¿O viceversa? / R. El estilo avanza dando triunfales zancadas, la trama camina detrás arrastrando los pies.” (Fresán, “Los otros territorios literarios”, *El País*, 30/12/2006).

³⁷² Así lo veía, en efecto, Lampedusa opinando sobre el estilo de Montaigne: “Las ideas de Montaigne pueden ser bellas y buenas; otros las tuvieron antes que él, otros las tendrán después de él. Si hubieran sido expresadas por un ‘vacuo retore’, o por un árido ‘ideologue’, nadie las recordaría ya. Las ideas se dan siempre en número limitado, como las sensaciones, como las confesiones. La única momia que embalsama por los siglos de los siglos la momia de las ideas, es el estilo.” (Lampedusa, 1983: 179).

³⁷³ Como en parte también vimos a través de Said en la introducción de este trabajo, Chris Anderson afirmaba en *Style as Argument* (1987) que el estilo era aquello que surge de lo que no se dice o de lo que no se puede decir.

³⁷⁴ “En su sentido etimológico el término «estilo» proviene del latín «stilus», punzón o instrumento para escribir sobre tablillas de cera, que puede derivar en «estilete». Esta serpiente etimológica sirve para ilustrar cómo el estilo [...] se construye [en función de] la aplicación sistemática del «estilete», en tanto instrumento que sirve para «reconocer» y «exponer», sobre la superficie verbal, las vinculaciones entre la materia narrada y la recepción lectora. Esto hace que la novela sea como una mesa de disección en la cual se sutura el «cuerpo textual».” (Bravo, “Machado de Assis: estilo y estilete”, *Agulha*, 2008).

qui leur manque à tous, c'est l'*anatomie du style*, savoir comment une phrase se membre et par où elle s'attache" (Flaubert, 1980: 427). En no muy distinta posición se encontraba Nabokov, cuyas palabras citadas más arriba pertenecen a una carta (17/03/1951) escrita desde Ithaca a Katharine A. White con la intención de reivindicar la importancia del estilo por encima de todo, un estilo que Vila-Matas asocia indefectiblemente, en relación con Nabokov, con la felicidad³⁷⁵. Nabokov encontraba desde luego en la cuestión estilística el patrimonio entero del escritor, en el mismo sentido con el que Hölderlin decía que vivir es defender una forma.

En el caso de Vila-Matas la cuestión del estilo se muestra explícitamente traída a un primer plano del establecimiento, la elaboración y la conceptualización del hecho literario hasta tal punto que hace comparecer desde su escritura una *autocracia del estilo* marcada por la dialéctica literaria que le es propia. Probablemente haya en todo estilo de escritura o expresión artística una recóndita tensión entre información y fantasía, actuando una sobre la otra, bien como dogal, bien como celaje, según el caso³⁷⁶.

³⁷⁵ Fresán, criticando *Dietario voluble*, se ha referido a un "estilo de la felicidad" en Vila-Matas (Fresán, "El estilo de la felicidad", *Página 12*, 28/09/2008). En efecto, Nabokov ha sido siempre para Vila-Matas un representante de "la felicidad del estilo": "*Pálido fuego* consigue ponerme siempre de buen humor, me ensancha al mundo, me permite huir de las complicaciones burdas, cuando no innecesarias, de la literatura experimental de hoy en día, tan rancia. No en vano, Nabokov y *Pálido fuego* fueron para mí durante años, como también Hockney, los representantes de la vanguardia verdadera y feliz. Hoy les asocio con esa extraña alegría que llega en la edad madura cuando vemos que las cosas son irremediables y, sin embargo, estamos decididos a hacer que sean de otro modo, lo que nos deja en un estado de felicidad irreal, ciertamente inverosímil, pero siempre exultante, al menos ante el gato eterno." (Vila-Matas, "La vanguardia verdadera y feliz", *El País*, 05/03/2012). El artículo está probablemente influido por la previa aparición de la novela-ensayo Lila Azam Zanganeh *The Enchanter: Nabokov and Happiness* (2011) –traducida en España como *El encantador. Nabokov y la felicidad* (2012)– y a la que también Vila-Matas dedicaría parcialmente su artículo "Una novela no 'elefante'" (*El País*, 09/07/2012). En una opinión que con toda seguridad suscribiría Vila-Matas, ha añadido Aparicio Maydeu sobre *Pálido fuego*: "[...] ni está claro quién es el héroe [...], ni el narrador es digno de confianza, ni la intriga parece lógica ni se reconoce el género ni nada de nada... salvo el lenguaje de un estilo de laboratorio elevándose por encima del héroe, del narrador, de la intriga y del género. [...] Nabokov siempre dijo que el arte es puro artificio e, hijo de las vanguardias históricas, pretende exaltar la propia creación artística, moverse en coordenadas literarias en vez de obligarse a rendirle cuentas en todo momento a una realidad convencional. Siempre perverso, convierte *Pálido fuego* en un genuino laberinto creativo en el que espera que se pierda irremediablemente el lector, y a la vez en una suerte de salón de los espejos en los que cada instancia narrativa se refleja viéndose convertida en otra" (Aparicio Maydeu, 2011: 367-368). Por último, recordemos cómo Vila-Matas ha admirado en Nabokov su falta de sentido común en el ensayo "Episodios anormales", apoyándose en algo que Nabokov dijera a sus alumnos: "Cualquiera cuya mente es lo bastante orgullosa como para no formarse en la disciplina lleva oculta, secreta, una bomba en el fondo del cerebro. Y sugiero, aunque sólo sea por diversión, que coja esa bomba particular y la deje caer con cautela sobre la ciudad moderna del sentido común." (Vila-Matas, 2001a: 67).

³⁷⁶ En el capítulo "La fantasía", de su obra *La agonía del Eros* Byung-Chul Han antepone, dentro del registro de la relación amorosa, la información a la fantasía: "La alta definición [...] de la información no deja nada indefinido. La fantasía, en cambio, habita en un *espacio indefinido*. Información y fantasía son fuerzas opuestas. Así, no hay ninguna imaginación 'densa en información' que no esté en condiciones de 'idealizar' al otro." (Han, 2014: 59).

Lo que otorga al estilo literario de Vila-Matas una resonancia distintiva es que cuando la información monopoliza el espacio de escritura no lo hace necesariamente a costa de la fantasía sino en cómplice argucia con ella a través de la *ficción informativa* o, si se quiere, de la *información inventada*. Por otra parte, los engranajes productores del estilo de Vila-Matas responden a la actitud del escritor que escribe una obra sobre lo dificultoso, lo desdibujado o lo periférico, apuntándose en la medida de sus posibilidades a inventariar un sentido innovador del estilo literario, una obra que debe ejercer la reivindicación crítica del arte que permita buscar, conectar y entender los dilemas y miedos morales de nuestro tiempo sin renunciar a la defensa de la imaginación y la ironía. Quizá desde Duchamp³⁷⁷ el arte resida más en la actitud que en la elaboración y el estilo en Vila-Matas es actitud. Actitud que se recrea a sí misma, tomando innúmeros cabotajes en otros estilos para reverdecer en el propio, actitud envuelta en el meollo de las discusiones sobre lo literario, en los logros del pasado y en las posibilidades del futuro que distorsionan convenciones, actitud que se avitualla de digresiones o que urde entre los límites de lo ya hecho disociaciones enaltecidas.

Entendemos la autocracia del estilo vila-matiano en su obra como un plan que sería prácticamente un género en sí mismo a la manera de la obra, a la vez digresiva y progresiva, que Sterne veía en su *Tristram Shandy*³⁷⁸. El estilo se ha hecho con un dominio tan evidente en la escritura de Vila-Matas que con el tiempo su razón de ser, las motivaciones internas que le han dado sustento, han acaparado en ocasiones tanto o mayor espacio que, por ejemplo, la propia narratividad de su novelística, engrasándose lo ensayado dentro de lo novelesco y preocupándole desde luego más al autor la explicación del estilo y la preponderancia de cierta tradición literaria que el hilo de las tramas. Tramas narrativas cuya relativización o *etereidad* no hacen sino apoyar el desentrañamiento reflexivo de naturalezas problemáticas en torno a la literatura, la cultura, la sociedad y la historia en descrédito de la distensión o dispersión *distractivas* montadas sobre un argumento novelesco. Ello no coarta, de todos modos, que dentro de

³⁷⁷ Lo cual decimos pensando –en la línea de lo que dijera Todorov sobre el hecho de que la simple usurpación de un espacio físico por parte de un objeto en un entorno artístico predispondría a mirarlo artísticamente– en el famoso paradigma del urinario colocado en un lugar destinado a las obras de arte.

³⁷⁸ “[...] el plan en mi obra es en sí mismo un género. En ella conviven dos fuerzas contrarias que se reconcilian. Es, en definitiva, una obra digresiva y al propio tiempo progresiva. Esto es algo diferente, señor, a la historia de la tierra girando en torno a su eje en su rotación diaria, mientras avanza en su órbita elíptica de traslación anual, dando lugar a los cambios estacionales de que disfrutamos. [...] Las digresiones, no cabe duda de que son la aurora, la vida, el alma de la lectura. Sáquenla de este libro, por ejemplo, y no quedaría nada de él. Sería todo él como un frío y largo invierno. [...] Todo el acierto reside en su buen adobo y sabia utilización.” (Sterne, 1985: 125).

los mayoritarios dispositivos de reflexión vila-matiana se eche mano de lo “novelesco” o ficcional³⁷⁹. Es decir, en la narrativa y el articulismo vila-matianos todo itinerario ensayístico conforma el gran paréntesis estilístico³⁸⁰ sin el que aquellos no se habrían encontrado a sí mismos con el devenir del tiempo.

Vila-Matas ha recordado reiteradamente la idea nabokoviana de considerar como la mejor parte de la biografía de un escritor la historia de su propio estilo y no la crónica de sus aventuras porque el estilo apunta precisamente a la abstracta permanencia de nuestro modo de ser en la realidad³⁸¹.

La escritura de Vila-Matas entronca con el sentido de un estilo que apela a la biografía de sí mismo a la vez que convoca mediante una irrestricta fe en la invención cierta celebración de la búsqueda y la insatisfacción, accediendo así a una serie de balances compensatorios sobre la posibilidad del acriticismo literario. He aquí la razón por la que en Vila-Matas el estilo lo es igualmente fundado tanto en el registro ficcionalizado de la entidad autobiográfica como en un estatuto incivil de la verdad en la línea de lo que solía mantener Unamuno acerca de que la mejor verdad era la de aquel que mejor la contase, apostando por el hecho de que pocos podrían acercarse a la verdad al nivel del que mejor miente³⁸², lo que Sebald ha justificado añadiendo que

³⁷⁹ Quizá para equilibrar supuestos bloques de contenido entre ensayo y narrativa pero procediendo a dicho equilibrio, como decimos, desde una ficción que no siempre surge propiamente de la invención pura en Vila-Matas sino que se debe a un origen entreverado a referentes más o menos históricos (incluida la propia identidad personal del autor) y reflexivos, o lo que es lo mismo, a una confabulación de intenciones ensayísticas.

³⁸⁰ La profesora Huet-Brichard mantiene que “L’essai serait l’art de la parenthèse” (Paredes, 2008: 7), es decir, el ensayo sería el arte del paréntesis entendiendo todo aquello que pensamos y decimos como un espacio que, sin dejar de estar conectado a la globalidad discursiva, instituye una vida propia.

³⁸¹ “Cuentan que Nabokov, cansado por la cantidad de trabajos biográficos que se escribían en su época sobre la vida de Joyce, decía a sus alumnos que la única biografía valiosa de un escritor debía circunscribirse a los vaivenes de su estilo de escritura, a los vaivenes de sus lecturas, y a los vaivenes de sus reflexiones sobre esas lecturas.” (Nieva, “El diario íntimo de Witold Gombrowicz”, *Soles Digital*, 19/07/2010).

³⁸² A propósito de la verdad que despega desde la impostación y la mentira Vargas Llosa discurre en un artículo publicado originalmente en prensa (“El arte de mentir”, *El País*, 25/07/1984) sobre la naturaleza ficticia y ontológica de la creación literaria como sigue: “Los inquisidores españoles [...] prohibieron que se publicaran o importaran novelas en las colonias hispanoamericanas con el argumento de que esos libros disparatados y absurdos –es decir, mentirosos– podían ser perjudiciales para la salud espiritual de los indios [...] Ahora pienso que los inquisidores españoles fueron los primeros en entender –antes que los críticos y que los propios novelistas– la naturaleza de la ficción y sus propensiones sediciosas [...] En efecto, las novelas mienten –no pueden hacer otra cosa–, pero ésa es solo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que solo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es [...] Los hombres no están contentos con su suerte, y casi todos –ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros– quisieran una vida distinta de la que llevan. Para aplicar –tramposamente– ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. [...] la ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y la facultad de desear mil. Ese espacio entre la vida real y los deseos y fantasías que le exigen ser más rica y diversa es el que ocupan las ficciones [...]” (Vargas Llosa, 2005: 281-287).

precisamente a partir de un tejido de mentiras, o por medio de este subterfugio, obtenemos algo que es más fiel a la verdad que si nos ocupásemos de trasladarla desde realidades estrictamente verificables (*cfr.*, Sebald, *Face à Sebald*, 2011: 106)³⁸³.

Con la lectura de Vila-Matas estamos ante la “la repetición distinta” de sus propios mundos literarios y personales y, en último término, abocados a un autor aferente a transformar la realidad en libro³⁸⁴ desde la insatisfacción, la infinitud y la incertidumbre, cercano tanto al Cioran que encuentra su fuerza en no haberle encontrado respuesta a nada como al Borges que alaba a Valéry por proponer una historia de la literatura sin nombre de autor, convencido en todo caso de la necesidad de trastocar el estado de realidades dadas así como de sacar a las palabras de sus goznes con el fin de liberar una mínima vibración de estilo propio:

No nos engañemos: escribimos siempre después de otros. En mi caso, a esa operación de ideas y frases de otros que adquieren otro sentido al ser retocadas levemente, hay que añadir una operación paralela y casi idéntica: la invasión en mis textos de citas literarias totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas. [...] detrás de ese método, hay un intento de modificar ligeramente el estilo, tal vez porque hace ya tiempo que pienso que en novela todo es cuestión de estilo. Aunque muchos aún no se han enterado, la novela dejó, hace ya más de un siglo, de tener la misión que tuvo en la época de Balzac, Galdós o Flaubert. Su papel documental, e incluso el psicológico, han terminado. “¿Y entonces que le queda a la novela?”, preguntaba Louis Ferdinand Céline. “Pues no le queda gran cosa –decía–, le queda el estilo [...] Ese estilo está hecho a partir de una cierta forma de forzar las frases a salir ligeramente de su significado habitual, de sacarlas de sus goznes, para decirlo de alguna manera, y forzar así al lector a que desplace también su sentido. ¡Pero muy ligeramente! Porque en todo esto, si lo haces demasiado pesado, cometes un error, es *el error*, ¿no es así? Entonces eso requiere grandes dosis de distancia, de sensibilidad; es muy difícil de hacer, porque hay que dar vueltas alrededor. ¿Alrededor de qué? Alrededor de la emoción” (Vila-Matas, “Intertextualidad y metaliteratura”, 01/08/2008).

En este equilibrio entre formas e intenciones que veía Céline, en la medida en que la rebelión del significado de las palabras sepa contornar la emoción, resume Vila-Matas su sentido del estilo, convocador por lo demás, como vamos a ver, de cuatro puntos cardinales: lo metaliterario, la autoficción, el plagio de traslación inventiva y la marcada oposición al realismo.

³⁸³ Otros autores, con palabras que se han hecho célebres, lo han dicho de muchas maneras diferentes: “In the long run the truth does not matter” (W. Stevens, 1990: 183) o “In wartime, truth is so precious that she should always be attended by a bodyguard of lies” (W. Churchill, en Smith, 1999: 206), etc. Por otra parte, y salvo excepciones como la que podría representar el borgesiano Funes el memorioso, todos estamos condenados, por fieles que quisiéramos mantenernos a la verdad, a conocer el olvido, ese –tal y como lo llamaba Jules Supervielle– creador al revés que no deja de trabajar en silencio.

³⁸⁴ En el sentido en el que Mallarmé dijera a Jules Huret en *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891) que “le monde est fait pour aboutir à un beau livre”.

2.2.1. El banquete hermenéutico: de lo metaliterario a lo autoficticio

[...] los que vivimos principalmente de la lectura y en la lectura, no podemos separar de los personajes poéticos o novelescos a los históricos. Todo es para nosotros libro, lectura (Unamuno, 1977: 63).

Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela* (1927).

There are no stubborn truths. As for lying, it seems to me that falsehood is a critical element in fiction (Cheever, en Collins, 1982: 88).

John Cheever, *The Paris Review*, No. 67 (Fall, 1976).

La concreción de lo metaliterario y lo autoficticio –entendiendo laxamente, como veremos, el corpus formal de la autoficción– presenta en la obra vila-matiana una suerte de híbrido y dilatado banquete hermenéutico a juzgar por los abundantes espacios de la creación literaria conjugados, a la luz analítica de dichos clichés teóricos, en la obra del autor barcelonés en tanto que preponderante entramado de relaciones textuales y discursivas. Una parte altamente significativa de Vila-Matas como autor –en su caso, casi como personaje literario materializado, exteriorizado, desde la noción de autor– se postula como un creador que viviría unamunianamente en la lectura, sin poder o pretender separar lo poético de lo histórico, haciendo una extensión natural del mundo sensible al literario, liberándose difícilmente la escritura del tratamiento glosador de su propio proceso de desarrollo así como de la recurrencia y de la manipulación de la estandarización del patrimonio literario. Enmarcado dentro de la tendencia de la literatura mestiza de nuestros tiempos, Vila-Matas expone desde dentro de su mismo proyecto literario una vertebración hermenéutica acerca del modo de contarse sus ideas y sus días, practicando así, por ejemplo, un alineamiento con Cheever en el entendimiento de la falsedad como elemento de funcionamiento crítico inserto en la

ficción o con Ramón Eder cuando ha visto este en la vida una ficción basada en hechos reales. Bajo ideas análogas aparecen ayer y hoy artefactos a los que concurre una multiplicidad textual –crítica literaria, ensayo más o menos académico, diario íntimo o de viajes, periodismo, autobiografía, ficción o historiografía, entre otros– solidaria con una convicción discursiva que trasciende la tradición novelística predominante.

A la manera practicada, por ejemplo, a finales de los años ochenta por Magris o Sebald, Vila-Matas se afilia a través de sus ensayos y sus novelas a ese espacio literario de difusa categorización en el que se conecta la historiografía de la modernidad europea con la trama narrativa y la propia biografía del escritor, si bien estos tres elementos se trasladan al caso vila-matiano con una posibilidad de infiltración inventiva en sus artículos y ensayos; es decir, anteponiendo por encima de todo el estatuto de la invención, a la vez que disponiendo de los citados artefactos poligenéricos, es como Vila-Matas ha hecho vibrar su peculiar estilo de crítica ficticia pivotante entre lo metaliterario y lo autoficticio. Vila-Matas se muestra además como un modernista que escapa del posmodernismo. Si la jerarquía de la ficción y la tendencia por aligerar y parodiar la gravedad teórica sitúan a Vila-Matas en potencialidades posmodernas³⁸⁵, su interés por las implicaciones éticas en el modo de narrar la historia cultural de la literatura y el planteamiento autorreflexivo de los mecanismos de representación artística le proporcionan un rango de palpitante modernismo. De hecho, y a propósito de las narrativas híbridas de signo modernista, ha habido quien ha argumentado con acierto el “contrapostmodernismo” de autores como Magris y Sebald –circunstancia en la que nos parece que se sitúa igualmente Vila-Matas– como sigue:

Ambos autores, celosos guardianes de una memoria cultural enciclopédica, se alejan en sus proyectos literarios de prácticas posmodernas en las que la hibridación se ha manifestado con una intención principalmente lúdica o paródica. Al contrario, en sus escritos se observa una honda preocupación por las implicaciones éticas que tiene el hecho de *contar* la historia dentro del contexto de la actual civilización europea. Este planteamiento se resuelve a menudo en un ejercicio autorreflexivo donde la propia forma artística metaforiza los mecanismos de representación que la constituyen y que son parte sustancial de los entramados que fundan nuestro conocimiento histórico. Al enmarcar el discurso historiográfico en el ámbito novelístico, los autores destacan la condición narrativa de las explicaciones tradicionales de la historia, sujetas a la dependencia de un punto de vista concreto y, por tanto, dotadas de un alto grado de subjetividad. En ese sentido, la pluralidad de perspectivas genéricas y la consiguiente

³⁸⁵ Ya mantuvimos que lo autorreferencial y lo metaficticio se fueron postulando progresivamente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX como canalizaciones consustanciales de las vacilaciones y desafíos propios del escritor como resultado del insistente replegamiento de la posmodernidad sobre el análisis de sí misma y de la pujanza renovadora de lo tratado y conocido.

tensión entre subjetividad/objetividad y ficción/no ficción suelen quedar sometidas al yo del narrador, que desequilibra la balanza en la percepción a favor de la subjetividad y la ficción. Sin embargo, la polifonía de géneros que exhiben estos textos se opone a la monodía de discursos ideológicos. [...] La presencia casi obsesiva de la figura del autor, o de un *alter ego* del mismo, alerta a los lectores acerca de la necesidad de relacionar el texto con el sujeto de la enunciación. Dentro de estas narrativas híbridas, incluso los discursos que se presentan más naturalizados, o cuya autoría parece más difusa, no son ideológicamente neutros, puesto que se adscriben finalmente a un determinado personaje, el cual actúa siempre desde ciertas coordenadas políticas. La configuración de un sujeto plural, descentrado o inestable, que caracteriza buena parte de la producción literaria contemporánea, favorece la desacralización de la voz que sustenta el texto. Al poner en duda la propia autoridad discursiva, el desenmascaramiento retórico desemboca en un desenmascaramiento ideológico”.³⁸⁶

Como autor adepto a la *pérdida de teorías*, básicamente escéptico sobre toda teoría literaria que no intente, en todo caso, mostrar lo que afirma a través de una paralela realización práctica, Vila-Matas ha manifestado reiteradamente descreer de las asignaciones “metaliteratura” y “autoficción” en tanto que términos teórico-literarios³⁸⁷. Respecto al término “metaliterario” y aunque el propio Vila-Matas —como era natural en el desarrollo de una trayectoria literaria cada vez más adscrita al debate literario ejercido desde sus propios mecanismos de construcción— pareció en un principio aceptarlo referido a su obra³⁸⁸, se trata de un término que ha acabado por provocarle un rechazo sin fisuras, apoyándose para ello, por ejemplo, en la idea de Piglia que ve una tentación

³⁸⁶ Martín-Estudillo y Bagué Quílez, en Paz Soldán y Faverón Patriau (eds.), 2008: 447-449.

³⁸⁷ En nuestro caso, los utilizaremos por razones de funcionalidad práctica en razón de su capacidad para articular conceptos catalogadores de la presencia de distintas tendencias literarias, importándonos en mayor medida la ulterior interpretación de análisis que posibilita dicha terminología *presentativa* aplicada a la escritura vila-matiana que la fe personal en la mayor o menor pertinencia de los términos en sí. Entendemos, por tanto, el escepticismo del escritor que pueda recelar del envoltorio denominativo capaz de constreñir la naturaleza discursiva de toda variante literaria desmarcada de lo convencional. Dicho lo cual también creemos que, como ha dicho Steiner, lo que no se nombra no existe. Esto es, la metaliteratura, en todo caso, incidiría probablemente en aquella opinión de Oscar Wilde según la cual hay dos tipos de mundos, uno real y uno artístico, añadiendo que del primero no necesitamos hablar para verlo pero que del segundo tenemos que hablar porque de lo contrario no existiría.

³⁸⁸ En palabras de Vila-Matas expresadas en 2005 tras la publicación de *Doctor Pasavento*: “Al ciclo Bartleby-Montano-Pasavento lo ha bautizado mi editor Jorge Herralde como «la Catedral Metaliteraria». Creo que está bien pensado ese título general [...] Aunque últimamente tiendo a querer eliminar lo de metaliterario, porque en el fondo lo que hago es pura literatura [...] En realidad *Doctor Pasavento* fue el final de un recorrido muy calculado, un recorrido en tres estaciones (Bartleby, Montano, Pasavento) que vendría a resumir la evolución histórica de la literatura del yo y que podría enunciarse así: no mucho después de que en la escritura empezáramos con Montaigne a «buscarnos a nosotros mismos», comenzó a desarrollarse una lenta pero progresiva desconfianza en las posibilidades del lenguaje (*Bartleby y compañía*), y el temor a que este nos arrastrara a zonas de profunda perplejidad. A principios del siglo pasado la carta ficticia en la que Hofmannsthal en nombre de lord Chandos renunciara a la escritura, precedería a una escritura sin freno (*El mal de Montano*), pero también a casos de gran lucidez como el de Fernando Pessoa que percibió muy pronto que la materia verbal no podría ser nunca una materia plenamente transparente y consciente de esto se fraccionó él mismo (*Doctor Pasavento*) en una serie de personajes heterónimos: toda una estrategia para poder adaptarse a la imposibilidad de afirmarse como sujeto unitario, compacto y perfectamente perfilado.” (Vila-Matas, en Pozuelo Yvancos, 2010: 147).

de antiintelectualismo tras la divulgación de lo metaliterario en las letras de nuestros días:

La literatura no tiene ninguna relación con la realidad. Como decía Manganelli, la realidad es una palabra que encubre una intimidación moral del lenguaje. El concepto de realidad es una amenaza, pero no es un concepto. La literatura no tiene relación con la realidad como tal, es una realidad en sí misma. Para mí, la literatura tiene sus relaciones, su sentido, su coherencia. La literatura tiene una habitación propia en un lugar extraño, que ni siquiera sabemos si existe. Un viejo proyecto: escribir un libro que se titule *La literatura sin domicilio* [...] Lo señalaba hace poco Ricardo Piglia cuando, en entrevista con Ana Nuño, decía que no existe la metaliteratura y que esta es un cliché crítico que ha servido para enfrentar una tradición compleja de construcción de historias con una supuesta tradición de un tipo de narrativa “normal” que “todo el mundo entiende”. Sin embargo, detrás de todo esto se esconde un conflicto más profundo, dice Piglia³⁸⁹. De un lado, estaría el neopopulismo antiintelectual de la cultura de masas, con una serie amplia de escritores que se adaptan, que se someten a esa tentación antiintelectual y se presentan (para no asustar) como personas sencillas, que de ninguna manera deben ser vistas como intelectuales. Para entendernos: si quieres vender un libro no digas que estás en la línea de un Musil, un Walter Benjamin o un Claudio Magris [...] Si quieres vender [...] escribe como si Madame Bovary y siglo y medio de sutiles proezas literarias no hubieran existido nunca. En oposición a esto, ha aparecido una tradición que está resistiendo en interesantes catacumbas a la tentación de presentarse como antiintelectual y que –tal como sucede cuando alguien que escribe verdaderamente literatura se encuentra con otro que se dedica también a lo mismo– conversa sobre libros y se interroga acerca de cuestiones relacionadas con la realidad misma de la literatura, en busca siempre de nuevas formas que ayuden a encontrar la salida a tantas palabras gastadas y bovarys mal repetidas (Vila-Matas, “La Metaliteratura no existe”, *Letras Libres*, ed. mexicana, marzo 2002: 85).

Al considerar la literatura como una realidad en sí misma, desentendiéndose de la concepción que hace de lo literario una entidad subordinada o consecuente de la realidad, Vila-Matas postula la idea plenipotenciaria del creador como único administrador de los límites de la creación. La realidad estaría desprovista de autoridad alguna en el plano estético de la creación y poco tendría incluso que poder decir sobre la fiscalización de los sistemas de pensamiento sustentados en lo literario. De modo que la organicidad literaria recorrería por sí misma los ejes metodológicos del conocimiento y de la experiencia del ser humano, reconociendo en sus modelos, sondeos y teorías los dispositivos de protección artística que, servidos por la tradición literaria, actuarían

³⁸⁹ Piglia vuelve a referirse a ello, en una nueva entrevista de 2008, añadiendo: “Si yo tuviera que definir lo que hago, diría que intento enseñar modos de leer o cómo me parece a mí que lee un escritor, ese es el tema de mi libro *El último lector*. Insisto mucho en que en la historia de la crítica, los escritores han sido excluidos porque hay una suerte de prejuicio por el cual no deben hablar de literatura. Respeto muchísimo a quienes sólo se dedican a escribir su obra como Rulfo u Onetti. Pero creo que cuando se dice que es mejor que un escritor no hable y escriba, en realidad, se apunta a que un escritor no tiene nada que decir sobre su propia obra; no la puede interpretar ni puede dar ningún sentido que se imponga. Por el contrario, siempre me ha parecido estimulante hacerlo porque creo que la literatura tiene que salir del ámbito académico, de la jerga, y poder.” (Piglia, “Elogio de la lentitud”, *Clarín.com*, 26/01/2008).

como catalizadores culturales contra el olvido. Utilicemos en mayor o menor medida la palabra “metaliteratura”, lo que al cabo realiza la obra de Vila-Matas cuando es tomada por tal sería lo siguiente: a partir de una estructura discursiva genéricamente híbrida, de un narrador de naturaleza preponderantemente autoficticia y de un motivo inicial que puede ser más o menos azoroso, se da cuenta de una serie de libros y de escritores desde un *leitmotiv* trufado de intrínsecos desvíos sobre el oficio literario. Estos desvíos podrán ir amortiguándose, de ser el caso, en el anecdotario y presente subjetivo del narrador a nivel informativo o social para terminar encuadrando esta cotidiana globalidad reflexivo-confesional en algún tipo de realidad histórica trastocada por la vitalidad creativa y la radicación excéntrica, aspecto a cuyo proceso de construcción creativa podremos ir asistiendo —como lectores— en apariencia de tiempo real, pretendiéndose que seamos prácticamente trasladados al interior mismo de la sala de máquinas de la ficción. Por último el proceso descrito habrá tenido normalmente lugar sin perder de vista una posición crítico-literaria fijada en torno a alguno de los siguientes parámetros textuales: bien algún tipo de reivindicación o comparación de orden literario primada por el instinto ensayístico, bien alguna multiplicidad experimental o cierta posición de relectura narrativa fundada en un irrestricto sentido de la invención. Se postula así un proyecto literario que tiene tanto de invención como de relación y tanto de lectura como de escritura. En una entrevista con Rodrigo Fresán a propósito de su acusada tendencia en torno a ejecutar una narrativa desarrollada entre espacios y materiales literarios ha dicho Vila-Matas:

De acuerdo: en todos mis libros hay escritores y hay libros. Podría escribir un libro donde no hubiera un escritor, o alguien que quiere ser escritor, o variantes de la forma de lo que es un escritor; pero no estoy del todo seguro de que me divertiría haciéndolo. Es como si para mí la figura del escritor fuera el recipiente perfecto, el frasco que contiene toda mi visión de la vida y el sentido de las cosas. Ese es mi tema, todos mis temas. El modo en que la literatura aparece en todas partes. Y está claro que soy un lector que escribe: para mí es normal sentarme a leer antes de sentarme a escribir. Leo como forma de calentamiento. A los escritores suelen preguntarles si, obligados a elegir, renunciarían a escribir o a leer. La mayoría contesta con seguridad que preferirían no volver a escribir. Yo no estoy tan seguro. A mí me gusta muchísimo escribir y en cuanto a los grandes libros que aún no he leído, voy a decirte la verdad: si quiero, puedo imaginármelos todos; perdona la arrogancia, pero es que soy capaz de cualquier cosa con tal de que nadie me quite la posibilidad de levantarme por las mañanas y escribir. A este respecto suelo repetir una frase, y aclaro que la digo sin vanidad alguna. Es una frase muy ambigua, pero que, espero, se entienda como yo la entiendo: nadie escribe como yo. En realidad, trato de hablar lo menos posible sobre lo que soy y lo que siento.

No me resulta fácil decirlo. Me resulta más sencillo ponerlo por escrito” (Vila-Matas, en Fresán, “Volver a casa”, *Página 12*, 01/02/2004).³⁹⁰

Si nos fijamos por lo que respecta a España en la literatura que se resistiría a presentarse como antiintelectual en tanto que pertrechada de una vocación de inquieta innovación e interrogante de las relaciones del arte con la realidad³⁹¹ coincidiremos en que se trata de una tradición con antecedentes en obras como *La lozana andaluza* (1526) de Francisco Delicado, el *Quijote* (1605-1615) de Cervantes o diversas obras de Unamuno, entre otras. Un tipo de literatura que gozaría más tarde, en torno a los últimos años sesenta, de un considerable predicamento como fórmula de escape al realismo social y en cuya naturaleza “la dimensión metaliteraria tenía un carácter perturbadoramente total: se planteaba la legitimidad misma del discurso, su relación filosófica con el referente, la insuficiencia angustiosa de la comunicación verbal. A menudo, la metaliteratura era la antesala del silencio. La literatura de hoy parece más locuaz y no tiene demasiados problemas con la identidad. Si vacila un poco y reflexiona al borde de la escritura, no es por tener conciencia de aquellos dramáticos dilemas sino porque prefiere entretenerse en los prolegómenos. O porque tiene la sospecha de que todos son preliminares” (Mainer, 2005: 204-205).

La metanovela española que se da desde los últimos años sesenta y, con mayores o menores altibajos, hasta nuestros días, recorre la división que planteara Sobejano en torno a la escritura (texto focalizado sobre el narrador y el proceso de creación literaria), la lectura (centrada en un personaje que lleva a cabo la lectura de un texto literario) y el discurso oral (a propósito del diálogo estructurador del proceso reflexivo de la composición literaria). La frecuentación de la metanovela no supuso, sin embargo, una opción inalterable en sí misma, ni mucho menos en la mayor parte de estos autores, ya que incluso los escritores que con mayor rigor y convencimiento se dedicaron a reflexionar sobre la novela desde los propios entresijos de esta experimentaron más

³⁹⁰ Otra versión de este artículo de Fresán aparecería más tarde con el título “La casa de la escritura: conversación con Enrique Vila-Matas”, *Letras Libres*, 29/02/2004.

³⁹¹ La afectación teórica de la metaliteratura se corresponde con “[...] el resultado de extender la función metalingüística de Roman Jakobson al texto literario por medio de una adaptación que consiste en definir la operación que el texto puede llevar a cabo para mostrar el procedimiento mismo de su funcionamiento interno, anotando de paso el concepto de una función metaliteraria dentro de la literariedad [...] como fenómeno que empieza a tener un gran peso en el periodo de la modernidad literaria iniciada a mediados del siglo XIX, es la apuesta del escritor por una acción comunicativa capaz de incorporar al lector a un acto de construcción textual en la que se ponen al descubierto las estructuras conformantes de ese mismo texto, de modo que el lector se puede volver más activo en la tarea de construcción (significación + interpretación) del sentido, completado este por el conjunto de significaciones añadidas en el desvelamiento metaliterario [...]” (Camarero, 2003: 457-458).

tarde cierto viraje de intenciones en sus obras en relación a la tendencia general de una nueva vuelta a la narratividad en las letras españolas entre los últimos años ochenta y noventa³⁹².

Nos interesa observar cómo, con el precedente y breve sobrevuelo que hemos ofrecido sobre la metanovela española, encontramos una ubicación natural de Vila-Matas en tanto que narrador portador del elemento metanovelesco, siendo así un escritor que incurre en el proceso de creación del texto en sí mismo acompañado de las bifurcaciones de una trama o de una *doxa*, según el caso, que se construye a partir de una multitud de resonancias intertextuales y autorreferenciales amén de innúmeras citas literarias cuya función en la mecánica interna del relato no dejaría de corresponderse con el ensamblaje de un discurso dotado de tal heterogeneidad.

El siguiente ámbito de incursión literaria sito en la obra vila-matiana que hemos previamente apuntado afecta al territorio de lo que se ha dado en llamar la

³⁹² Es lo que ocurre con autores como Juan Benet con *El aire de un crimen* (1980), *En la penumbra* (1989) y *El caballero de Sajonia* (1991) –obras en las que el sacrificio de la experimentalidad vino acompañado del aumento de sus lectores– o Luis Goytisolo, que con los argumentos autobiográficos que ofreció en *Estela del fuego que se aleja* (1984), *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza* (1985), *La paradoja del ave migratoria* (1987) y *Estatua con palomas* (1999) pudo alcanzar igualmente una más amplia cuota de lectores. Tras esta época, infinidad de autores españoles fueron incluyendo cada vez más comúnmente, sin que por ello lo metaliterario se convirtiese en el soporte completo o necesario de la narración, reflexiones en torno al mundo de la escritura en sus obras de ficción, sirviéndose del molde novelesco para, por ejemplo, estudiar la historia real o inventada de la literatura, como desde luego hace Vila-Matas con su *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) pero también otros autores como Manuel Longares con *Novela del corsé* (1979) y, en otro tipo de sentidos, llevando a cabo por ejemplo un análisis de la relación entre un escritor y su personaje como es el caso de *Memorias de aparecidos* (1983) de Antonio Papell, o haciendo protagonista de la trama a un escritor, como serían los casos de *Beatus ille* (1986) de Muñoz Molina y *Extraña forma de vida* (1997) de Vila-Matas, entre otras. Autores más recientes como Kirmen Uribe o de trayectorias más amplias como Marina Mayoral –con obras como *La única libertad* (1982), *Dar la vida y el alma* (1996) y *La sombra del ángel* (2000)– o Juan José Millás con *Letra muerta* (1983), *No mires debajo de la cama* (1999), *Papel mojado* (1983) o *El desorden de tu nombre* (1988) –obra en la que comparecería la triple clasificación metanovelesca de Sobejano– son ejemplos de algunos de los muchos autores que en España se han situado en la órbita del interés metaliterario. En la tradición europea, por su parte, además de Sterne con su carismático *Tristram*, serían representativas de la metaficción *Orlando furioso* (1516) de Ariosto, *Tom Jones* (1749) de Henry Fielding o *Jacques le Fataliste et son maître* (1765-1783) de Diderot, entre muchos otros. Más tarde, si saltamos directamente al siglo XX, aparecerán, entre otras, obras como *More Pricks than Kicks* (1934) y *Murphy* (1938) de Beckett, *Pale Fire* (1962) de Nabokov, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) de Joyce, *Slow Learner* (1984) de Thomas Pynchon, *Kniha smíchu a zapomnění* (1979) –libro traducido en España como *El libro de la risa y el olvido*– de Milan Kundera, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) de Calvino o las obras de Auster *The New York Trilogy* (1987) –aparecida originalmente como *City of Glass* (1985), *Ghosts* (1986) y *The Locked Room* (1986)– y *Travels in the Scriptorium* (2006). En el ámbito hispanoamericano, por último, además de muchos de los autores del *boom* y otros anteriores o tangentes a estos, podríamos citar, entre otros, los ejemplos de *Respiración artificial* (1980) de Piglia, *Las nubes* (1997) de Saer, *El tilo* (2003) de Aira o *Perder es cuestión de método* (1997) de Gamboa como algunos de los títulos representativos o próximos a lo metaliterario.

autoficción³⁹³, cierta “autobiografía vergonzante” o conceptualización literaria en la que el yo narrativo ostenta la carencia de una identidad propiamente dicha a la vez que no deja de ejecutar, paralelamente o en una suerte de superviviente contrapeso, la necesidad de auto-invencción del sujeto actuante, contribuyendo por extensión a la plasmación de ese imaginario ficcional de nuestro tiempo en el que prima la fragmentación e inestabilidad del sujeto moderno como centro en ebullición de la multiplicidad del yo.

En expresión de Gilles Lipotvesky el sujeto de las autoficciones no vendría sino a construirse una biografía a la carta. Con el horizonte teórico de la autoficción, en la que Piglia cifra la “búsqueda de sentido”³⁹⁴ en la historia de la novela, nos situaríamos ante una consideración crítica conductora de cierta vuelta de tuerca añadida al mecanismo de la ficción, la cual, sirviéndose de la autobiografía, convocaría su especificidad estatutaria en la constitución de una nueva mutación de la función representativa del relato.

En opinión de Gérard Genette la autoficción respondería a la máxima “Moi auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui n’est me jamais arrivé” (Genette, 2004: 161), lo que suscita que el pilar más importante de la autoficción es la identidad nominal de autor, narrador y personaje bajo procedimientos y

³⁹³ Recordemos que la autoficción responde a un neologismo inventado por el crítico y novelista francés Serge Doubrovsky en 1977 como “respuesta directa a la teoría enunciada poco antes por Philippe Lejeune en *El pacto autobiográfico*. La autoficción nace, pues, de modo autoconsciente y con una gran carga de ironía: identificando al narrador con el autor y distanciando al mismo tiempo ambas instancias, reflexionando sobre el nombre propio como ancla arbitraria y sobre la identidad como mascarada, confundiendo al lector con un espíritu lúdico heredado de Pirandello, Borges y Nabokov. Pero, sobre todo, la autoficción nace en 1977 como “autoficción”. Es decir, como etiqueta o marca.” (Carrión, “La autobiografía como autodestrucción”, *Letras Libres*, octubre 2011: 60). Tras el neologismo de Doubrovsky, la aplicación y matización crítica del panorama teórico de la autoficción corrió a cargo, entre otros, de críticos como Bruno Vercier o Jacques Lecarme. En cuanto a la invención del término podemos añadir que Doubrovsky la llevó a cabo concretamente a través de la contraportada de su novela *Fils* como sigue: “[...] Autobiographie ? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels ; si l’on veut, *autofiction*, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.” (Doubrovsky, 1977).

³⁹⁴ “[La autoficción] Plantea el mundo de las anécdotas y de la experiencia, que ha sido en muchos aspectos el eje sobre el cual la novela ha funcionado siempre: la cuestión del sentido. El héroe de la novela es siempre el que busca un sentido; en un punto, es siempre un intelectual, ¿no? Puede ser el Capitán Ahab en *Moby Dick* o el Erdosain de Arlt en *Los siete locos*, o quien sea, pero busca una suerte de verdad o de significación. Y siempre el sentido es una aspiración más que un dato. No es el sentido general de las cosas sino el de la vida propia. La novela trabaja esa cuestión y los personajes son los que han establecido la continuidad del género. El punto que aún sostiene al género como tal y lo va a sostener por mucho tiempo, más allá de la metamorfosis, es que la novela tiene un héroe. Luego hay muchas maneras de hacer novela.” (Piglia, “Elogio de la lentitud”, *Clarín.com*, 26/01/2008).

formas diversas pero remitentes a la firma, al nombre y a los apellidos que figuran en la portada del libro. Vila-Matas, por su parte, se ha referido a la autoficción –en un artículo homónimo que comparte trecho textual con otros dos textos como son “Inventar lo real” e “Invención en Cartagena”– como aquello que acontece cuando el autor (siguiendo aquí Vila-Matas a Doubrovsky, como él mismo advierte) se convierte en sujeto y objeto de su relato en tanto que baile fronterizo entre realidad y ficción.

Antes de ello, continúa Vila-Matas, ya hicieron lo mismo, de todos modos, autores como Dante o Rousseau. Ocurre que antes de que lleguen las teorías “lo verdadero es un momento de lo falso” (Debord, 1992: 6)³⁹⁵: cuando leemos a Vila-Matas mantener que escribió *Recuerdos inventados* como una serie de textos escritos sin haber nunca escuchado antes hablar de la autoficción (unos cuentos que se apropiaban de los recuerdos de otros para construir y recuperar los suyos propios – continúa Vila-Matas–) asistimos a un ejemplo de aquello que se volvería verdadero por el sortilegio creativo de la acción escrita, mecanismo a través del cual, por extensión, poseeríamos lo ajeno, viviríamos en la invención o recordaríamos como existido en nosotros mismos lo nunca experimentado en carne propia fuera del laboratorio mental – con la manipulación racional que puede tener lugar a manos de emociones y dimensiones prefabricadas– del cerebro humano; de aquí que los recuerdos inventados, tomados de otros individuos o nutridos del inconsciente colectivo tengan algo de abstracta memoria al revés, de un acto de evocación deductiva. Se trata al cabo de recordar las cosas por lo que el futuro pueda decirnos de ellas ya que cuanto anhelamos, averiguamos o desconocemos también lo protagonizamos con la secuencia biográfica que apuntala nuestro presente de la mano del deseo imaginativo. Y cuando ello se densifica por la fuerza del delirio, cuando se inmoviliza textualmente, lo inexistente se hace tangible sin discriminación cartesiana que objetar a la alcurnia más o menos realista del recuerdo. Volvemos a ver así cómo el valor científico de la verdad no encuentra credibilidad en sus parámetros estéticos, importando menos la verdadera verdad que aquella que se siente y busca como tal:

Es bien sencillo: la autoficción es la autobiografía bajo sospecha. Quien narra su vida la transforma en novela y cruza la frontera hacia los dominios de la fabulación. Es decir, no tenemos por qué entender la autobiografía solo al modo clásico (como mera

³⁹⁵ Es esta una frase escrita por Debord en su famosa obra *La Société du spectacle* (1967). Algo que recuerda la sentencia de Lacan que ya hemos visto antes acerca de que “[...] la verdad tiene estructura de ficción” (Lacan, 1986a: 11).

reproducción exacta del yo), sino como un conjunto de materiales que se utilizan para la ficción, de manera que el autor autoinventa su autobiografía. No es necesario que seamos como los demás nos quieran ver, sino que la escritura puede servirnos para construirnos nuestra propia personalidad y biografía. Podemos renunciar a tener una caótica relación con los acontecimientos de nuestra vida e intentar autocrearnos, modelar nuestro propio personaje y nuestra propia biografía para uso del lector” (Vila-Matas, “Autoficción”, *ENDL*: 239)³⁹⁶.

Si pensamos en los antecedentes histórico-culturales de lo que hoy entendemos por autoficción (que en tanto que término data, como acabamos de ver, de 1977), deberíamos retrotraernos al hecho de que, salvo excepciones³⁹⁷, la presencia del autor como protagonista dentro de su propia obra fue un rasgo escasamente empleado hasta la llegada del siglo XVIII³⁹⁸. Mientras los dioses se encargaron de pensar por los hombres

³⁹⁶ Juan José Millás ha abordado el entramado teórico-práctico de la autoficción a propósito de la memoria como sigue: “[...] ella quiere decir una cosa y tú quieres que diga otra. Habitualmente creemos que la memoria sirve para descubrir cosas, y es mentira: la memoria sirve para encubrir. La memoria la heredamos, gran parte de las cosas que recordamos creyendo que son recuerdos propios son recuerdos ajenos que hemos incorporado como propios. Y todo eso hay que dinamitarlo, hay que trabajarlo para que sea significativo. Además, hay que romper la sintaxis en que la has recibido porque es una sintaxis poco significativa. También tienes que adoptar un acuerdo. [se trata de] un pacto para [...] no ser recordado, para establecer una tensión entre lo que la memoria dice y lo que tú quieres que diga. Tal como viene dada, la memoria no sirve para nada. Tienes que estar hurgando, buscando mecanismos para romper sus propios circuitos, igual que tienes que romper los circuitos del lenguaje. Y cuando se consigue eso, la memoria se convierte en un material literario, es un material que tiene sentido, que tiene significado (Millás, en Cabañas, 1998: 103-120).

³⁹⁷ Además de paradigmas, entre otros, como Montaigne o Dante, los orígenes de la autoficción radicada específicamente en España pasan por obras tan populares como *Libro de Buen Amor* (1330-1343), “El Quijote” (1605-1615), los “Sueños” quevedianos (1627), *Correo de otro mundo* (1725) de Torres Villarroel o el “Estebanillo González” (1646), entre otras.

³⁹⁸ A partir de aquí, esta presencia del autor como protagonista dentro de su propia obra sin que pueda hablarse de incorporación estrictamente autobiográfica y sí de elementos biográficos basados en cierta subversión de los mismos, alcanzaría un despliegue claro a lo largo del siglo XX a través de los planteamientos autoficticios de *Niebla* (1914) y *Cómo se hace una novela* (1927) de Unamuno, *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) de “Azorín”, *El jardín de los frailes* (1927) de Manuel Azaña, las nueve novelas cortas que forman *Crónica del Alba* (1942-1966) de Sender, la trilogía *La forja de un rebelde* (1951) de Arturo Barea o *Las delicias* (1967) de Corpus Barga. En el ámbito de la literatura de ultramar autores como Borges, Rubén Darío, José Asunción Silva, Vargas Llosa, Sarduy, Juan Pedro Gutiérrez, Bolaño, Aira, Fernando Vallejo, entre otros, han utilizado en sus obras estrategias autoficcionales. En el campo de la narrativa anglosajona destacarían las *factual fictions* o *factions* que vemos en *Imposturas* (2002) de John Banville, los parámetros autoficticios vehiculados a través de la humillación o la autodestrucción en Handke, Sebald o Coetzee y, de modo más general, en novelas de Houellebecq, Philip Roth, etc. Esto es, desde el momento en el que la autoficción fija un acotamiento del espacio intermedio entre los relatos verdaderos y los relatos ficticios, se identifica aquella con el llamado por Alberca *pacto ambiguo*, al que se acogerían también otras manifestaciones como las del discípulo de Genette, V. Colonna, que en su trabajo *L'autofiction. Essai sur la fictionalization de soi en littérature* (1990), admitía como autores autoficticios a Dante, Céline, Gombrowicz o Cervantes. El propio Alberca ha clasificado tres grupos generales de autoficciones: las autoficciones biográficas, las autoficciones fantásticas y las autobioficciones, según basculen respectivamente en los dos primeros casos hacia el pacto autobiográfico o el pacto novelesco, o según se mantenga cierta equidistancia respecto a las dos categorías anteriores, lo cual forzaría hasta el extremo el fingimiento de los géneros y su hibridación en ejemplos que irían desde *La tía Julia y el escribidor* (1977) de Vargas Llosa y *Paisajes después de la batalla* (1982) de Juan Goytisolo hasta *Penúltimos castigos* (1983) de Carlos Barral, *La velocidad de la luz* (2005) de Javier Cercas o, en un sentido menos restrictivo pero igualmente válido, *Todas las almas* (1989) de Javier Marías.

estos actuaron unidireccionalmente bajo dichos designios pero cuando el ser humano logra desmarcarse de la tutela divina procederá a administrar el nuevo uso de su libertad por sí mismo, mitificando su propia persona a través del auge de lo subjetivo, lo que derivará indefectiblemente en la irrupción de lo privado en lo público y del yo en la creación.

Para que el artista sintiera la libertad de situarse en su propia obra sin exponerse al peligro de la sanción social –salvo si ello se hacía pasar por devoción religiosa–, aquel tuvo que vencer los prejuicios sociales, así como las propias reservas o temores personales para no verse asediado por un sentimiento de fatuidad narcisista o pecado de soberbia.

En efecto, solo a partir de las revoluciones burguesas europeas, las cuales marcan el inicio de la edad contemporánea –dentro del campo literario ello tiene ostensiblemente lugar a partir del Romanticismo–, la subjetividad y la persona del artista pasan a convertirse en material elemental de la obra en contra de la tradicional resistencia de carácter estético pero fundamentalmente moral que impedía la emergencia del autor en su propia escritura. Desde este punto de vista, entre otras razones, cabría hacer una lectura de Vila-Matas no solo como autor postromántico cuya intervención subjetiva suele desparramarse a lo largo de su obra sino como autor determinado en la contumaz defensa de su excentricidad y de sus ideales del arte literario.

Si observamos la basculación sociocultural del orden de cosas acaecido hasta nuestros días nos encontraremos con un cambio radical de circunstancias, el que nos mostraría que “el devenir histórico de los últimos treinta años del siglo XX se ha caracterizado por la difusión de unas ideas socioculturales cuyos rasgos destacados han sido la indefinición de las normas y la confusión de las esferas de actuación social. El sujeto social e histórico [carecerá] de la misma debilidad y del mismo carácter ficticio que difunden los elásticos y acomodaticios códigos sociales de la época. En los siglos precedentes, el individuo estaba constreñido por el imperio del deber, fuera este de inspiración religiosa o laica [...] En la actualidad nos encontramos quizá en el otro extremo del péndulo, pues nada le está vetado en la práctica a este, al no interponérsele apenas cortapisas morales ni de conducta. El individualismo, de ser un motor de cambio

y de dinamismo social, ha devenido en la actualidad en un ejercicio vacío y ombliguista, al carecer de referencias morales ni de reglas estables” (Alberca, 2007: 22)³⁹⁹.

En suma, la figura del artista ha pasado de ostentar el elocuente prestigio social y registro heroico de la época decimonónica, en la medida en que representaba uno de los más logrados modelos del individualismo burgués, a la democratización de la noción del creador que prevalece en nuestra época, una noción usualmente atenta a los índices mercadotécnicos del talento puesto en liza. El contexto principal de teoría literaria del siglo XX emanado de dicho precedente histórico hará referencia a la deconstrucción del yo como réplica al “pacto autobiográfico” de Lejeune y a la crisis del personaje narrativo propiciada por los componentes del movimiento que fue el vástago estructuralista del marxismo, el *Nouveau Roman*. De Roland Barthes nacerá a continuación, entrecruzando estas dos manifestaciones de análisis y reacción culturales, una autobiografía fundamental para la consolidación y a la vez ebullición del debate a través de la obra que ya vimos anteriormente *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975).

Creemos que todo ello ha aflorado como una innegable influencia en la escritura de Vila-Matas, dándose en esta y a lo largo de su trayectoria claras figuraciones de un yo narrativo personal. Dicho lo cual cabe matizar que toda adscripción que establezcamos de Vila-Matas en el seno de lo autoficticio debería mantener un sentido o interpretación laxos tanto en el plano de la narrativa como en los de ensayismo y articulismo. Esto es, si bien la obra de Vila-Matas contrae en diversos lugares de su espectro narrativo la fórmula de Genette sobre el autor que cuenta una historia de la que él mismo es el héroe (por mucho que la historia nunca le haya ocurrido) no siempre ocurre en esas mismas circunstancias, sin embargo, que autor, narrador y protagonista compartan la misma identidad. Por otra parte, si en una amplia parte del ensayismo y articulismo vila-matianos identificamos a autor, narrador y protagonista como integrantes de una misma entidad, igualmente aquí no siempre podría decirse que a ello

³⁹⁹ Como ya vimos antes en este trabajo, efectivamente, la cultura posmoderna vino, en las sociedades occidentales u occidentalizadas –especialmente en las décadas de los años ochenta y noventa–, a poner en entredicho la ilusoria aspiración de la modernidad respecto un progreso imparable en lo político, social, tecnológico y cultural. Como idea general ha quedado que el posmodernismo ha pretendido alertar sobre las limitaciones del pensamiento moderno y sus fundamentos librados a la confianza crítica en la memoria, la pretensión de transformación de la realidad o la fe en la trascendencia histórica de las acciones humanas, a lo que cabría añadir que la legitimidad intelectual que propició dicha revisión en tanto que corriente crítica, cultural y filosófica de la modernidad no ha llegado a articular a continuación un proyecto propio que aspirase a la superación práctica de su propio diagnóstico teórico (cfr., Alberca, 2007: 39).

le acompañe un intitulado genérico indicador de que estamos ante una novela (por mucho que los ensayos y artículos de Vila-Matas incorporen en ocasiones un evidente contenido narrativo). Y a pesar de ello, si entendemos la autoficción –reiteramos, en un sentido amplio o tal y como se ha venido practicando desde siglos atrás desde Cervantes– como una suerte de texto vertebrador de reconocibles rasgos autobiográficos a la vez que espoleada por recursos de ficción novelesca, hay sin duda mucha autoficción a lo largo de la obra de Vila-Matas. Incidiendo precisamente en ello Pozuelo Yvancos ha señalado en su obra consagrada a las figuraciones del yo en las narrativas de Javier Marías⁴⁰⁰ y Vila-Matas que si pensamos en algunas de las novelas de Vila-Matas que más frecuentemente se han relacionado con la autoficción, tales como *El mal de Montano* o *Doctor Pasavento*, estas no deberían, sin embargo, pasar exactamente por ello⁴⁰¹ a pesar de contener claras figuraciones de un yo narrativo personal, ya que en palabras de Lecarme, en efecto, se entiende la autoficción en primer lugar como “un dispositivo muy simple; se trata de un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela” (Pozuelo Yvancos, 2010: 17). Más adelante Yvancos se refiere a la figuración del yo en la obra de Vila-Matas incluida igualmente en el ensayismo y el articulismo del autor: “De manera que figuraciones presentes en novelas y cuentos han sido adelantadas en artículos, conferencias y ensayos, existiendo un trasvase continuo entre una parcela de su producción literaria y la otra, hasta que en algún momento su juego *personal* ha hecho indistinguibles el yo ficticio y el yo real en los distintos géneros, los ficcionales y los que aparentemente no lo eran” (Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, 144).

Por último, Pozuelo Yvancos recuerda cómo Vila-Matas ha expresado haber empezado a escribir el tipo de escritura que buscaba solo cuando pudo liberarse del hecho de hacer una novela como tal –en este caso, *El viaje vertical*–; es decir, cuando pudo empezar a escribir de una manera abierta sus artefactos literarios híbridos o lo que Vila-Matas llama *otras novelas* (si bien ya había apuntado claramente a ello con

⁴⁰⁰ Marías, escritor que ha opinado en repetidas ocasiones que la ficción es el reino de lo que pudo ser, discurría ya en un artículo de 1987, titulado “Autobiografía y ficción”, sobre el que ha acabado siendo uno de sus mayores campos de experimentación e interés como novelista: “[...] el autor presenta su obra como obra de ficción, o al menos no indica que no lo sea; es decir, en ningún momento se dice o se advierte que se trate de un texto autobiográfico o basado en hechos ‘verídicos’ o ‘verdaderos’ o ‘no inventados’. Sin embargo, la obra en cuestión tiene todo el *aspecto* de una confesión, y además el narrador recuerda claramente al autor, sobre el cual solemos tener alguna información, sea en el propio libro, sea fuera de él” (Marías, 1993: 62-29).

⁴⁰¹ El propio Pozuelo Yvancos se ha referido a la *nouvelle* “El mal de Montano”, dentro de la novela homónima de Vila-Matas como “una brillante forma de autoficción” (Pozuelo Yvancos, “Enfermo de literatura”, Cultural, ABC, 22/11/2002: 9).

Historia abreviada de la literatura portátil): “[...] cuando presenté *El viaje vertical* me despedí de la novela [...] estoy harto de que los editores pidan novelas y uno no pueda hacer un libro que mezcle géneros, una caja abierta donde cabe todo. Creo, además, que con *El viaje vertical* demostré que puedo hacer una novela que era lo más complicado porque era lo que menos me interesaba como lector. Soy más lector de cuento, ensayo y poesía. Me despedí de la novela, no así del relato corto y de *otras novelas*”⁴⁰².

Esa forma de escribir *otras novelas*, la serie de textos y ensayos que vinieron desde finales del siglo XX especialmente, es la escritura que en Vila-Matas aparece como cierto banquete hermenéutico entre modernismo y posmodernismo volcado sobre mimbres metaliterarios y autoficcionales. Aunque la novela reclame normalmente un plan estructural más complejo y elaborado que el artículo, no deja de ser curioso – básicamente por contraste a la opinión vila-matiana que acabamos de ver– observar la autonomía y la soltura que desde 1968 hasta hoy parece denotar la escritura articulística de sesgo crítico y ensayístico en Vila-Matas. Así, por ejemplo, mientras el autor escribía su novela *El viaje vertical* pudo contrarrestar la redacción de la misma con la escritura de unos artículos en *Diario 16* que, como más tarde supimos en el prólogo de *Para acabar con los números redondos* (1997), depararon a su autor la vivencia de una independiente y hedonista experiencia literaria hecha a su medida, con una columna excéntrica y libérrima a la que le crecían semana a semana sus seguimientos lectores a diferencia del momento de acusada incertidumbre editorial que se vivía entonces en *Diario 16* y que concluyó con el cierre del periódico. *Para acabar con los números redondos* (1997) es un libro en cuya importancia, excepción hecha de pocos autores como Pozuelo Yvancos, no ha parecido reparar la crítica. Yvancos ha visto efectivamente en esta obra, creemos que con acierto, una transición entre *Historia abreviada de la literatura portátil* y *Bartleby y compañía*, transición hacia la nueva voz narrativa vinculada a la figuración que le es propia hoy a Vila-Matas, una voz que sin ser novelesca en sentido estricto no deja de componerse como narrativa a la vez que incorpora una vinculación de ineludible perspectiva ensayística:

[...] esa voz mitad autobiográfica, mitad ensayística, muchas veces humorística y juguetona con el límite de la ficción que, como veremos, ya estaba presente en ensayos y artículos de *El viajero más lento* (1992) [...] entradas distintas que tratan todas de escritores, con un trasvase continuo de experiencia reflexiva y anotación propia de la lectura, es decir, con apropiaciones autobiográficas o simuladas como tales. También el

⁴⁰² Vila-Matas, en Pozuelo Yvancos, 2010: 148.

dispositivo estructural abierto, y la materia de su contenido, dedicado a escritores, guarda semejanza con su *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) de doce años antes, si bien esta vez el abanico de escritores no es de *shandys* [...] Es decir, *Para acabar con los números redondos* es un libro que estaría a caballo entre *Historia abreviada* y *Bartleby*, y que por tanto entiendo de transición importante a su nueva voz narrativa vinculada a la figuración de una pesquisa sobre la vida y obra de escritores diversos. Junto a la estructura abierta y contenido meta-literario, hay otro rasgo que será definitorio: la voz conseguida no es novelesca pero no deja de ser narrativa, si bien proyecta sobre su materia una mirada típicamente reflexiva que provendría del ensayo. Cuando [...] me he venido refiriendo al concepto de *Figuración del yo* he convocado un tipo de figuración personal no autobiográfica necesariamente (aunque tampoco la excluye) que crea un yo al que Ortega llamó *ejecutivo* y que H. Arendt, comentando a Kafka, proyectó hacia la voz del filósofo. Es una voz figurada que comparten la lírica y el ensayo, en la que un sujeto explora un asunto como propio, como actividad deducida de su actitud. Esa actitud tiene correspondencia y eficacia expresiva precisamente deducida del vínculo con él. No se trata del ensayo “como desarrollo de temas”, sino como la ejecución de una actividad reflexiva sobre ellos que obtenga una individualidad y resulte por ello memorable.” (Yvancos, *op. cit.*, 150-152).

Al cabo, bajo un estatuto narrativo basado en la hibridez de su naturaleza formal, la autoficción vendría a instaurar un modelo novelesco en el que las relaciones entre la realidad y la literatura juegan a “la difuminación de los límites” (Alberca, *op. cit.*, 140)⁴⁰³ a propósito de los pactos entre autor y lector. En idea de Lejeune el *pacto autobiográfico*⁴⁰⁴, el que el escritor contrae con el lector al escribir su autobiografía, consiste en consensuar y comprender que una autobiografía no resulta exactamente del momento en el que alguien dice la verdad sobre su vida sino cuando dice que la dice. Dicho de otro modo, para hablar con propiedad de autobiografía no sería suficiente con el hecho de que el autor cuente la verdad sino que además anuncie y prometa que va a contarla, consagrando así un doble principio de identidad y veracidad fundador del eje constituyente del pacto autobiográfico, como señala Alberca. Esto es, si por una parte el principio de identidad establecería que autor, narrador y protagonista son la misma persona al compartir y responder al mismo nombre propio que adquiere el valor tanto de signo textual y paratextual como de clave de lectura, por otra parte, el principio de veracidad ocuparía la referencialidad externa que el texto anuncia –más allá de que el autor pueda equivocarse o confundirse, o cuente su vida persuadido de su veracidad en sintonía, por lo demás, con lo previamente anunciado al lector–.

⁴⁰³ En esta una apreciación que queda significativamente ilustrada en Vila-Matas con el ciclo de novelas “Bartleby-Montano-Pasavento”.

⁴⁰⁴ Término que Philippe Lejeune utilizó por primera vez en 1973 a través de un artículo que con el tiempo formaría parte de su obra *Le pacte autobiographique* (1975), la cual, a su vez, quedaría posteriormente integrada en una teoría general del asunto que Lejeune matizaría a través de sus trabajos *Je est un autre* (1980), *Moi aussi* (1986), *Pour l'autobiographie* (1998) y *Signes de vie* (2005).

Por su parte el *pacto novelesco* o de ficción apelaría a un tipo de consenso que ofrece mayor libertad que el autobiográfico, continúa Alberca, ya que en él la atención del lector deja de estar focalizada sobre el autor, adquiriendo menos sentido preguntarnos si lo que leemos es o no verdadero. Frente al autobiógrafo, el autor de ficción postula un principio de distanciamiento entre sí mismo y su narrador –más allá de posibles y previsibles grados lúdicos o estratégicos de identificación entre ambos–, es decir, formula tácitamente lo contrario a aquel.

Por último, añade Alberca, cuando autobiografía y ficción van de la mano encontramos dos esquemas fundamentales: las autobiografías ficticias y las novelas autobiográficas, siendo lo sustancial en las primeras lo autobiográfico y lo accidental aquello que toca la ficción. Es decir, encontraríamos justo lo contrario de lo que ocurre con el otro esquema fundamental anunciado, el de las novelas autobiográficas, las cuales pueden presentarse bajo dos formas de persona narrativa: la persona autodiégetica (yo), en la que primaría un discurso autobiográfico o personal, y la persona heterodiegetica (él), en la que encontraríamos un discurso biográfico o impersonal (en ambos casos con el discurso pudiendo ser enunciado a través de una identidad nominal expresa o anónima).

En un artículo publicado en 2008 en *El País*, en el que dieciséis autores y críticos exponían una visión de conjunto sobre el asalto del yo en la literatura, Jordi Gracia opinaba que lo significativo que se ha operado en torno a la autoficción “es la ruptura del pudor que antes hizo que el novelista protegiese su identidad detrás de un narrador con atribución de nombre y rasgos ajenos a él mismo y hoy en cambio el juego consiste en lo contrario: la aproximación del narrador y protagonista a los rasgos del autor fáctico, aunque esa identidad sea móvil o difusa [...] la moral católica del disimulo y el secreto quizá han dejado de pesar como pesaron en las conciencias reprimidas y lo que antes era exhibicionismo o descaro de mal gusto ahora es verdad y valor para contarla con independencia de la opinión ajena: seguramente son secuelas felices de una libertad ética más honda y responsable de sí misma, de sus diferencias y sus flaquezas. Y nos atrae más la peripecia de un sujeto que la de un colectivo”, desplazándose el eje de la novela –continúa Gracia– “desde la imaginación hacia la veracidad de lo contado antes que a otros elementos del universo literario como el estilo, la capacidad de fabulación, la construcción de mundos y dramas o conflictos

colectivos. No se cuenta tanto el mundo de afuera como el de dentro de la conciencia”⁴⁰⁵.

En relación con las palabras de Jordi Gracia, Manrique Sabogal añadía que los libros en los que se aloja la autoficción despachan “un tipo de argumento y de narración más acorde a estos tiempos de individualidad, del supuesto desprestigio de la ficción, de la avidez de los lectores por historias verídicas, de la necesidad del lector de que le reconstruyan el mundo y poder reconocerse en él, de lo difícil que es competir con tantas historias increíbles divulgadas por los medios de comunicación; y en España, por la desinhibición de hablar de sí mismos tras un pasado de miedos y de la pérdida de prejuicios sobre los géneros que cuentan vidas [...]” (*ibidem*)⁴⁰⁶. La opinión de Hélène Cixous al respecto nos parece definitiva: la autobiografía acaba siendo necesariamente ficción: “Hablar de uno mismo es dividirse en dos, uno que narra al otro: somos y no somos nosotros. Son dos yoes que no han convivido ni en el tiempo ni en el espacio. Escribir la propia autobiografía es siempre una verdad a medias; una ficción” (*ibidem*). Digamos muy brevemente y para acabar que la autoficción en España ha tenido en los últimos años sintomáticas manifestaciones –entre las cuales destacó en septiembre de 2010, por ejemplo, la aparición del número 322 de la revista *Quimera*⁴⁰⁷– y que en el ámbito audiovisual el tipo de creación crítica que más se acercaría a la crítica inventiva de Vila-Matas nos parece que sería el llamado “falso documental” o *mockumentary*⁴⁰⁸.

⁴⁰⁵ Gracia, en Winston Manrique Sabogal, “El yo asalta la literatura”, *El País*, 13/09/2008.

⁴⁰⁶ Incluyendo en la nómina de frecuentadores de la autoficción en España desde Carmen Martín Gaité, Carlos Barral o Esther Tusquets hasta escritores en activo como Juan y Luis Goytisolo, Juan José Millás, Enrique Vila-Matas, Cristina Grande, Julián Rodríguez, Gonzalo Hidalgo Bayal, Ray Loriga, Cristina Fernández-Cubas, Marcos Giralt Torrente, Juan Marsé o Javier Marías, entre otros.

⁴⁰⁷ Dicho número de *Quimera* estuvo dedicado al tema «Literatura y falsificación», ejemplar en el que el escritor Vicente Luis Mora suplantó a una serie de habituales colaboradores de la publicación con la aquiescencia de los mismos (entre otros, Manuel Vilas, Damián Tabarovsky, Germán Sierra o Agustín Fernández Mallo) a la vez que inventó otros presuntos colaboradores (entre los que figuraron Berta Herthausen o José Jardiel Duque). El engaño se mantuvo por más de dos semanas (hasta que la revista y el propio Vicente Luis Mora reconocieron los hechos) ya que la revista se publicó sin indicación alguna sobre la piraeta metacrítica y de ludismo literario que escondía entre sus hojas. Recordemos que Vicente Luis Mora es el polifacético caso de un escritor especialmente interesado en el binomio “narrativa-nuevas tecnologías”, muestra de lo cual puede rastrearse en su ensayo tecnológico *Pangea: internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* (2006) o en el hecho de que, por ejemplo, el personaje de Alba Cromm, protagonista de la novela homónima publicada por el autor en 2010, llegara a albergar un blog en el que Cromm se relacionaba directamente desde su figuración literaria con sus lectores.

⁴⁰⁸ Subgénero que en España es rastreable desde *Las Hurdes* (Buñuel, 1932) y fuera de nuestro país desde, al menos, *Moana* (Robert Flaherty, 1926). Nos referimos con ello a un subgénero que disfruta hoy de una fecundidad y versatilidad indiscutibles; véase, por ejemplo, *Navajazo* (Ricardo Silva, 2014), por destacar una reciente muestra de ello.

2.2.2. Un escritor ambulante: el plagio inventivo

[...] es mejor plagiar a otros y no plagiarse a sí mismo. En todo caso, es lo que siempre he hecho, prefiero plagiar a otros (Borges, en Borges/Ferrari, 2005: 181).

Jorge Luis Borges, “Kafka puede ser parte de la memoria humana” (1985).

Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better (Eliot, 1932: 182).⁴⁰⁹

T. S. Eliot, “Philip Massinger”, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1920).

El tercer caladero fundamental en la autocracia y dialéctica del estilo que supone el desarrollo de la obra de Vila-Matas recae sobre lo que hemos dado en denominar “el plagio inventivo”, la copia que se sirve de la artística expresión ajena como ejercicio de imaginativa revisión textual. Se trata de un proceso de escritura en el que cabría tanto el robo del poeta maduro y la transformación del original en algo mejor por parte del buen poeta, al decir de Eliot, como la condición amorosa que puede fraguarse entre dos obras literarias dadas, en justificación de Onetti⁴¹⁰. Al opinar este que el plagio alivia está

⁴⁰⁹ “Los poetas inmaduros imitan; los poetas maduros roban; los malos poetas desfiguran lo que tocan, y los buenos poetas lo convierten en algo mejor” [traducción propia]. Es esta una cita de Eliot probablemente influida por el artículo de W. H. Davenport Adams publicado en *The Gentleman's Magazine* bajo el título “Imitators and Plagiarists” (June, 1892). Cabe decir que si bien ambos escritores establecieron sus citas en torno a la referencialidad terminológica de “poeta”, como mínimo en torno a 1959 ya circulaba una versión de la cita ampliada al término “artista”. La expresión continuó metamorfoseándose con el tiempo a la vez que siendo atribuida con mayor o menor rigor, entre otros, a Stravinsky, Faulkner, Picasso, Lionel Trilling o el editor norteamericano Charles Scribner IV también conocido como Charles Scribner, Jr. (*cfr.*, O'Toole, “Good Artists Copy; Great Artists Steal”, March 6, 2013).

⁴¹⁰ En efecto, escribía Onetti en “Réquiem por Faulkner (Padre y maestro mágico)” (1962): “Todos coinciden en que mi obra no es más que un largo, empecinado, a veces inexplicable plagio de Faulkner. Tal vez el amor se parezca a esto. Por otra parte, he comprobado que esta clasificación es cómoda y alivia.” (Onetti, en Milián-Silveira, 1986: 45).

manteniendo que, cometido con mayor o menor conciencia, el plagio acontece por un signo demudado o determinación identificativa de transferencia artística entre dos puntos: un pensamiento se transfigura en otro, se desposee de responsabilidad conmovido en la inmersión ajena, se alivia al quedarse en mejores manos que en las propias. Dicho de otro modo, la novedad podría finalmente esperarse solo de las formas⁴¹¹.

Más allá de que podamos estar de acuerdo en que –como mantenía d’Ors– todo lo que no es tradición es plagio o en que –como creyó Barthes– todo texto no es sino un intertexto dentro del cual se mueven series de estratos variables de otros textos bajo formas más o menos reconocibles de la cultura anterior y presente, Vila-Matas construye en su obra una indisimulada fe en el plagio, si bien se trata de una convicción consistente en la utilización de citas deformadas o literalmente trasladadas de lugar (minimizándose u obviándose la fuente al lector) con el fin de dejar paso a una recomposición continuista de la inspiración propia. El plagio ostenta por ello en Vila-Matas un valor poético que va más allá de su funcionalidad como pulsómetro creativo, implicando por añadidura una puesta a punto del proceso de arqueología crítica que gira en torno al tratamiento de la cita en cuestión.

En otras palabras la cita en Vila-Matas se busca fuera de sí misma, llega incluso a completarse exógenamente, mediante una técnica de travestismo y sustracción, por obra de un “copismo” que se quiere miope, inexacto y descarado. Es conocido que desde Wilde hasta Coleridge, Sterne o Brahms, entre muchos otros, infinidad de autores han sido acusados de plagio sin que hoy sus obras hayan sufrido un demérito de consideración histórica. Probablemente porque sus obras supieron ir más allá del mismo plagio al que necesitaron recurrir. Sin duda, un plagiario que no lo es tanto (pues suele dar puntual cuenta de la autoría de las ideas de las que se hace eco) pero que hace del patrimonio cultural escrito su personalísima expresión del mundo, sirviéndose explícitamente de otros para entregarnos algo indudablemente propio, es Montaigne, una referencia inevitable en Vila-Matas:

Qu’on ne s’attende pas aux matieres, mais à la façon que j’y donne. Qu’on voye en ce que j’emprunte, si j’ay sçeu choisir dequoy rehausser ou secourir proprement l’invention, qui vient tousjours de moy. Car je fay dire aux autres, non à ma teste, mais à ma suite, ce que je ne puis si bien dire, par foiblesse de mon langage, ou par foiblesse

⁴¹¹ Así lo mantenía Marcel Schwob en *Le Livre de Monelle* (1894): “Car toute construction est faite de débris, et rien n’est nouveau en ce monde que les formes.” (Schwob, 2003: 7); es decir: “Toda construcción está hecha de restos y lo único nuevo en este mundo son las formas” [traducción propia].

de mon sens. Je ne compte pas mes emprunts, je les poise. Et si je les eusse voulu faire valoir par nombre, je m'en fusse chargé deux fois autant. Ils sont tous, ou fort peu s'en faut, de noms si fameux et anciens, qu'ils me semblent se nommer assez sans moy. Ez raisons, comparaisons, argumens, si j'en transplante quelcun en mon solage, et confonds aux miens, à escient j'en cache l'auteur, pour tenir en bride la temerité de ces sentences hastives, qui se jettent sur toute sorte d'escrits : notamment jeunes escrits, d'hommes encore vivants : et en vulgaire, qui reçoit tout le monde à en parler, et qui semble convaincre la conception et le dessein vulgaire de mesmes (Montaigne, 1725: 89)⁴¹².

Como vemos, ideas procedentes de Montaigne que hacen referencia a “no fijarse en lo que se dice sino en el modo de decirlo”, “socorrer la propia invención” o “citas que se confunden con las propias” han sido adoptadas completamente por Vila-Matas. El arte plaguario vila-matiano nos recuerda al personaje de Percival Bartlebooth en *La vida: instrucciones de uso* de Perec, un personaje que dedicará diez años de su vida a estudiar el arte de las acuarelas con Serge Valéne para, más tarde, realizar junto con su criado un viaje alrededor del mundo, en el que invertirá veinte años, con el solo objetivo de reflejar quinientos puertos diferentes a través de su aprendido arte de las acuarelas. En efecto, pareciera que Vila-Matas tiene mucho del Percival Bartlebooth que dedica un tiempo de su vida al estudio –la copia y distorsión de los demás– como preparación para salir al mundo en busca de un objetivo imperecedero –la realización de la propia obra calibrada desde una materia personal en la que ya no es posible distinguir qué es suyo y qué es de los otros pero que conforma en todo caso un estilo literario–.

El hecho de no mostrarse especial o académicamente respetuoso con el uso de las citas se solidariza asimismo en Vila-Matas con la resistencia de que la escritura se adscriba por defecto a una ubicación genérica. Con el tiempo la práctica del plagio inventivo ha deparado en Vila-Matas un autor diestro en el tratamiento del “eco de otra voz alojada en la suya”, en un proceso que deja a su paso una serie de símbolos y metáforas que circulan de un texto a otro reanimadas de leves variantes, tal y como ha dicho José Miguel Oviedo acerca de Borges a propósito de “Pierre Menard, autor del *Quijote*” y en relación con la impropiedad que igualmente supone hablar de “géneros”

⁴¹² “No hay, pues, que fijarse en las materias de que hablo, sino en la manera como las trato, y en aquello que tomo a los demás, téngase en cuenta si he acertado a escoger algo con que realzar o socorrer mi propia invención, pues prefiero dejar hablar a los otros cuando yo no acierto a explicarme tan bien como ellos, bien por la flojedad de mi lenguaje, bien por debilidad de mis razonamientos. En las citas aténgome a la calidad y no al número; fácil me hubiera sido duplicarlas, y todas, o casi todas las que traigo a colación, son de autores famosos y antiguos, de nombradía grande, que no han menester de mi recomendación. Cuanto a las razones, comparaciones y argumentos, que trasplanto en mi jardín, y confundo con las mías, a veces he omitido de intento el nombre del autor a quien pertenecen, para poner dique a la temeridad de las sentencias apresuradas que se dictaminan sobre todo género de escritos, principalmente cuando estos son de hombres vivos y están compuestos en lengua vulgar.” (Montaigne, 1997: 173).

en el caso del autor argentino. Ambas facetas, como vamos a apreciar, se aplican desde su “escritor-modelo” argentino a Vila-Matas punto por punto:

Es, en verdad, impropio hablar de “géneros” en el caso de Borges, porque continuamente escribió en los intersticios de ellos, creando ambigüedades y reverberaciones textuales que parodian los límites establecidos por la retórica entre esas categorías del discurso literario. [...] Borges es un virtuoso en la práctica de la cita interna, el eco de otra voz alojada en la suya, reiteración de ciertos símbolos y metáforas, reanimadas por leves variantes; esas variantes circulan de un texto a otro, emigrando de un poema para ir a parar a un cuento y reaparecer en un ensayo. [...] El centro del estatuto borgesiano está dado por la noción de *invención*, entendida esta como la capacidad de crear ideas nuevas aun a partir de las más conocidas. Borges trabaja con arquetipos establecidos por la colaboración de muchos a través de los siglos: una cadena de préstamos y transformaciones que nos permite ver una vieja verdad desde otro ángulo, como si la hubiésemos formulado nosotros [...] Al plantear la argumentación intelectual como un vehículo para estimular nuestra imaginación y conducirla al reino de lo ficticio, Borges produjo un cambio cualitativo en el lenguaje y el propósito habituales del ensayo. [...] el examen de cualquier tema es continuo y circular, lo que justifica la presencia de notas y postdatas que revisan lo ya examinado. [...] “La causa es posterior al efecto; el motivo del viaje es una de las consecuencias del viaje” [...] “todos los autores son un autor” [...] quienes copian “deliberadamente” a otro autor, lo hacen “impersonalmente” porque “confunden a ese escritor con la literatura” [...]. Bien sabemos que la puesta en práctica de esa teoría del plagio como suprema o secreta creación es el relato “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (Oviedo, 2003: 49-50).

En los pasos del plagio inventivo que Vila-Matas pone en práctica a través del juego de referencia intertextual más o menos velado de las citas se detecta el tipo de escritor ante el que nos hayamos: el de un autor ensayista –alejado del especialista que no desorienta necesariamente al lector acerca de la evolución y fondos de su escritura– en el sentido de impertinente *bricoleur* que Alberto Giordano adjudica a Borges en su trabajo *Modos del ensayo. De Borges a Piglia* (2005). Giordano se refiere aquí a tres aspectos que hacen fundamentalmente de Borges, y para nosotros en clara extensión que se puede adjudicar a Vila-Matas, un ensayista reconocible por su forma de plagiar, de citar o de des-autorizar las ideas: en primer lugar, para el ensayista citar es escribir; en segundo lugar, el ensayista se mueve inserto en una relación de intimidad con el azar constitutiva, a su vez, de la lectura que pretende no esconder sino afirmar; y en tercer lugar, la búsqueda del ensayista es una búsqueda las más de las veces de sí mismo, fraguándose en un tipo de exploración con la que se acaba encontrando aquello que no se buscaba o que se hacía sin saberlo:

Para el especialista la pertinencia y la homogeneidad de los medios funcionan como un resguardo contra los golpes del azar. El ensayista, en cambio, por la heterogeneidad misma de sus recursos, está siempre, de un modo u otro, en una relación de intimidad con el azar, relación constitutiva de la lectura que busca, por su práctica, no ocultar sino

afirmar. Se trata, en todo caso, para él, de saber poner al azar del propio lado (Eduardo Grüner) [...] El modo diverso en que cada uno de ellos se vale de las citas y las referencias confirma la distinción. Para el especialista las citas y las referencias son fundamentales, es decir, funcionan como fundamentos: lugares inmóviles, por incuestionados, que sostienen el supuesto movimiento de su lectura. Citas de autoridad, en las que el especialista se autoriza, [...], delimitan, incluso antes de que se inicie, el recorrido de la lectura. Todo posible desborde [...] es, quiere ser, obturado por lo escolar de esas remisiones. Para el ensayista, en cambio, citar es escribir. Lo ya dicho es menos una coartada que un pretexto para su decir. Cualquier ensayo de Borges vale aquí como ejemplo: la puesta en escena de las referencias, el modo dramático en que se las hace jugar (el “saludo al paso” barthesiano), testimonia que para el ensayista lo esencial es siempre, por sobre lo tratado, el movimiento de la escritura, movimiento que quiere que nada, ningún fundamento, quede en su lugar. “Determinada por su indeterminación” (Maurice Blanchot), la búsqueda del ensayo es errática. El ensayista se encuentra siempre, para decirlo de algún modo, dispuesto a los juegos del azar, y en su búsqueda suele encontrar algo que no buscaba o, lo que es lo mismo, algo que buscaba (que *se* buscaba) sin saber. ¿Qué ocurre cuando el ensayo se intersecta con las teorías, cuando se liga con saberes a los que se les supone un alto valor explicativo? Si la fuerza del ensayo es la dominante, la consistencia de esos saberes se descompone. La lectura deja ver (produce) grietas en las que se anuncia el inminente derrumbe del edificio teórico. Si, por el contrario, es la fuerza teórica la que domina, la búsqueda del ensayo se desvía de su error: se orienta, adquiere sentido. Desprovisto de esa “distracción” esencial que hace posible el acontecimiento de la lectura, el ensayista se transforma en un profesional del reconocimiento: cada vez que se detiene sobre una obra lo hace solo para glorificar algún modelo.” (Giordano, 2005: 231-233).

El plagio inventivo de Vila-Matas da la razón a Breton en su idea de que lo imaginario es lo que tiende a convertirse en real, en especial cuando Vila-Matas ha variado levemente citas de autores que después han hecho fortuna con la deformación vila-matiana incluida sin que el citador sea consciente de ello, bien porque no ha contrastado la cita vila-matiana con su fuente original, bien porque, habiéndolo hecho, ha debido inclinarse igualmente por la de Vila-Matas. Un conocido ejemplo de ello es la entrada de los *Diarios* de Kafka relativa al 2 de agosto del año 1914 (“Alemania ha declarado la guerra a Rusia. – Tarde, escuela de natación”) con la que Vila-Matas abrió *Hijos sin hijos* a través del texto “Natación”, trastocando levemente la segunda parte de la cita, como sigue: “Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde, fui a nadar”. Esta cita apareció citada como tal, por ejemplo, en el film *Los peores años de nuestra vida* (David Trueba, 1994). El propio Vila-Matas mostró su sorpresa cuando la escuchó pronunciar “al actor Gabino Diego –a modo de declaración amorosa a Ariadna Gil– en una comedia cinematográfica de David Trueba” (Vila-Matas, “Intertextualidad y metaliteratura”, 2008). La cita, con el tiempo, ha ido conociendo versiones más ceñidas por parte de Vila-Matas, verbigracia: “Alemania declara la guerra a Rusia. Me fui a

nadar” (cfr., Vila-Matas, en César Antonio Molina, “Nadando con Kafka”, *El País*, 01/07/2006)⁴¹³.

Algo similar ocurrió con la cita de Duras “Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiésemos—solo lo sabemos después—antes”, que Vila-Matas prefirió citar como “Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiéramos”⁴¹⁴. Tras esta adulteración de las frases de otros hay un cansancio roturador de lo convencional, una resistencia a continuar citando lo que ya ha sido citado antes en los mismos, casi interminables, términos. En el mecanismo creador de Vila-Matas reptaba la idea de copiar llevando el proceso de copia a la sombra y al gesto de ello mismo, de forma que salga de ahí una idea desdoblada en dos, dejando algo propio en la cita de otro cuando la soltamos a nuestra escritura.

El actual traductor francés de Vila-Matas⁴¹⁵ mantiene que se da en *Impostura* (1984) el momento en el que aparece el gusto de Vila-Matas por “la cita desaparecida” en el cuerpo del texto. Ante esta opinión Vila-Matas responde a Gabastou con una

⁴¹³ La aparente falta de compasión mostrada por Kafka en su diario recuerda mucho, por cierto, al comienzo de “In Memoriam”, poema en el que Gabriel Ferrater escribe en referencia al estallido de la guerra civil española: “Quan va esclatar la guerra, jo tenia / catorze anys i dos mesos. De moment / no em va fer gaire efecte. El cap m’anava / tot ple d’una altra cosa, que ara encara / jutjo més important. Vaig descobrir / Les Fleurs du Mal, i això volia dir / la poesia, certament, però / hi ha una altra cosa, que no sé com dir-ne / i és la que compta. La revolta? No. / Així en deia aleshores. Ajagut / dins d’un avellaner, al cor d’una rosa / de fulles moixes i molt verdes, com / pells d’eruga escorxada, allí, ajaçat / a l’entrecreix del món, m’espesseeia / de revolta feliç, mentre el país / espetegava de revolta i contra- / revolta, no sé si feliç, però / més revoltat que no pas jo. La vida / moral? S’hi acosta, però és massa ambigu. / Potser el terme millor és l’egoisme, / i és millor recordar que als catorze anys / hem de mudar de primera persona: / ja ens estreny el plural, i l’exercici / de l’estilita singular, la nàusea / de l’enfilat a dalt de si mateix, / ens sembla un bon programa pel futur. / Després vénen els anys, i feliçment / també s’allunyen, i se’ns va cansant / la mà que acaricia el front tossut / de l’anyell íntim, i ve que adoptem / aquest plural, no sé si de modèstia, / que renuncia al singular, se’n deixa, / però agraint-lo i premiant-lo. Prou.” (Ferrater, 1987: 9-10).

⁴¹⁴ Ambos procesos de citas trastocadas, de Kafka y de Duras, los ha desvelado Vila-Matas en diversos lugares, entre otros, en el artículo “Batiscafo socialista” (*El País*, 21/01/2007) o en un carismático relato-ensayo escrito en el año 2009 sobre Tabucchi y en el que leemos: “Sí, es verdad. Escribimos siempre después de otros. Y a mí no me causa problema recordar frecuentemente esa evidencia. Es más, me gusta hacerlo, porque en mí anida un declarado deseo de no ser nunca únicamente yo mismo, sino también ser descaradamente los otros. Me llamo Tabucchi como todo el mundo. Y al igual que él, dudo, por ejemplo, de la existencia de Borges y pienso que el rechazo de este a una identidad personal (su afán de no ser nadie) nunca fue tan solo una actitud existencial llena de ironía, sino más bien el tema central de su obra. En su relato ‘La forma de la espada’, Borges, a través de su personaje John Vincent Moon, sostiene la siguiente convicción: ‘Lo que hace un hombre es como si todos los hombres lo hicieran. Es por ello que no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine a todo el género humano; como no es injusto que la crucifixión de un solo judío sea suficiente para salvarlo. Posiblemente Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, todo hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon’. [...]” (Vila-Matas, “Me llamo Tabucchi como todo el mundo”, *UVAM*, 2011). Es este un texto refundido por Vila-Matas desde su relato “Los Tabucchi” (*Letras Libres*, agosto 2003) y su texto escrito para *Les Rencontres de Fontevraud* (2009) reproducido a su vez más tarde como “Réquiem” (Vila-Matas, *Página12*, 01/04/2012).

⁴¹⁵ *Vila-Matas, pile et face. Rencontre avec André Gabastou* es una obra, como ya hemos visto antes, editada en 2010 por el sello francés Argol (es la edición que hemos manejado nosotros) y traducida al español con el título *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou* (2013).

presunta cita de Wallace Stevens dicha en francés como sigue: “Les citations ont un intérêt particulier, parce qu’on est incapable de citer quelque chose qui ne soit pas ses propres mots, quelle que soit la personne qui les a écrits” (Gabastou, 2010: 47), añadiendo que el hecho de citar y meter las citas en el texto no le parece sino una mezcla de inocencia y protección, siendo solo en su colección de cuentos *Recuerdos inventados* (1994)⁴¹⁶ donde confiesa haber empezado a ser consciente del hecho de introducir citas en sus textos, dedicándose premeditadamente a robar e inventar recuerdos de otros para poder construirse su propia personalidad literaria. Más tarde, la frase de Satie “Je m’appelle Erik Satie comme tout le monde” resumirá –añade Vila-Matas– su concepción de la personalidad: “Comme si être Satie signifiait découvrir une façon propre de se dissoudre dans l’anonymat triomphal où l’unique serait la propriété de tous” (*ibidem*).

En el ensayo “Intertextualidad y metaliteratura” Vila-Matas ha explicado probablemente como en ningún otro lugar su modo de operar respecto a las citas, así como sus referentes y orígenes al respecto. Los autores que Vila-Matas cita como estimuladores de su gusto por la intertextualidad son preponderantemente Sterne, Roussel, Barthes y Godard pero también Satie o amantes de la citación como Sontag, Cozarinsky, Montaigne, Walter Benjamin o el intelectual norteamericano, promotor del movimiento contracultural de los años sesenta y nacido en México, Norman O. Brown, entre otros. Veámoslo escrito por el propio Vila-Matas, el cual concluirá el texto con una apología personal de la simulación creativa:

De hecho, en los orígenes de todo lo que escribo está el método que podríamos llamar de Laurence Sterne que, cuando hablaba de *cerrar la puerta de mi estudio* quería decir *alejarme de aquellos autores a los que en mi biblioteca suelo plagiar*. Hay un famoso fragmento de Sterne donde se lee una tremenda embestida contra los autores poco originales y plagiarios y se habla de un propósito de enmienda por parte del propio Sterne, que dice que no va a copiar más. Lo genial de ese fragmento con propósito de enmienda es que a su vez está plagiado de *Anatomía de la Melancolía*, de Richard [sic] Burton, concretamente del prefacio titulado *Democritus Junior to the Reader*. Señala Javier Marías en sus notas a la traducción española de *Tristram Shandy* que lo que él ha llamado, quizá un tanto temerariamente *plagios* de Sterne son más bien adaptaciones (a menudo enriquecidas) de textos que él admiraba o por los que se sentía influido. Y si se compara la recreación de estos textos con los textos mismos, se comprobará que a Sterne no puede acusársele de plagiario, sino que más bien hay que reconocerle un inusitado talento para parafrasear. Por otra parte, conviene también indicar que Sterne, al menos cuando “tomaba prestado” de sus favoritos (Cervantes, Rabelais, Montaigne y

⁴¹⁶ Si bien podríamos añadir que en *HALP* (1985), por ejemplo, se da ya toda una práctica de la cita falsa pergeñada desde cierta parte bibliográfica de la obra entregada por el narrador como histórica cuando lo es en verdad inventada.

Burton) confiaba justificadamente en que el lector culto reconocería las fuentes: es decir, en ningún momento trataba de ocultar la procedencia de semejantes pasajes, sino más bien al contrario: procuraba dar las pistas. [...] creo que mi inclusión de citas (falsas o no) insertadas en medio de mis textos debe mucho a la fascinación que provocaron en mi juventud las películas de Jean Luc Godard con toda esa parafernalia de citas insertadas en medio de sus historias, esas citas que detenían la acción como si fueran aquellos carteles que insertaban los diálogos en las películas de cine mudo... Me formé literariamente viendo el cine de vanguardia de los años 60. Y lo que vi en aquellas películas me pareció tan asombrosamente natural que para mí el cine siempre ha sido aquello que vi en esa época de innovaciones estilísticas sin fin [...] Así como Godard decía que quería hacer películas de ficción que fueran como documentales y documentales que fueran como películas de ficción, yo he escrito –o pretendido escribir– narraciones autobiográficas que son como ensayos y ensayos que son como narraciones. Y tanto en unas como en otras he insertado mis citas. [...] A fin de cuentas, poner una cita –como bien sabía Sterne y yo sabía ya entonces– es como lanzar una bengala de aviso y requerir cómplices. Me sorprendía encontrar tarugos que veían con malos ojos lo que yo siempre había visto con mi mejor mirada: esas líneas ajenas que uno incluye con uno u otro, o ningún propósito, en el texto propio. [...] Y también creo con Savater que los maniáticos anticitas están abocados a los destinos menos deseables para un escritor: el casticismo y la ocurrencia, es decir, las dos peores variantes del *tópico*: “Citar es respirar literatura para no ahogarse entre los tópicos castizos y ocurrentes que se le vienen a uno a la pluma cuando nos empeñamos en esa vulgaridad suprema de *no deberle nada a nadie*. En el fondo, quien no cita no hace más que *repetir* pero sin saberlo ni elegirlo...”. Salvando todas las insalvables distancias, ese método que tanto he utilizado yo de ampliación de sentidos a través de las citas tiene puntos en común con aquel *procedimiento* que inventara mi admirado Raymond Roussel y que explicó en *Cómo escribí algunos libros míos*: “Desde muy joven escribía relatos breves sirviéndome de este procedimiento. Escogía dos palabras casi semejantes (al modo de los metagramas). Por ejemplo, *billard* (billar) y *pillard* (saqueador, bandido). A continuación, añadía palabras idénticas, pero tomadas en sentidos diferentes, y obtenía con ello frases casi idénticas...”. Remito al lector a ese texto de Raymond Roussel, donde su *procedimiento* se revela como una máquina infinita de producción de literatura y de caleidoscópica creación de *sentidos diferentes*. Esa maquinaria de *sentidos diferentes* supo ya intuir y sugerir Roland Barthes cuando en su libro *Sade, Fourier, Loyola* nos dice que en realidad hoy no existe ningún espacio lingüístico ajeno a la ideología burguesa: nuestro lenguaje proviene de ella, vuelve a ella, en ella queda encerrado. La única reacción posible no es el desafío ni la destrucción sino, solamente, el robo: fragmentar el antiguo texto de la cultura, de la ciencia, de la literatura, y diseminar sus rasgos según fórmulas irreconciliables, del mismo modo en que se maquilla una mercadería robada. En las palabras de Barthes escucho el eco de unas de Montaigne: “Con tantas cosas que tomar prestadas, me siento feliz si puedo robar algo, modificarlo y disfrazarlo para un nuevo fin”. Siempre he querido levantar en mi obra una poética de la *simulación*, a modo tal vez de homenaje de los llamados *simuladores* de Praga (*versteller*, en yiddish), aquellos hombres que en los cines de esa ciudad fascinaban tanto a Kafka cuando, en los primeros tiempos del cinematógrafo, actuaban de expertos *narradores* o *recitadores* y no solo añadían caprichosamente texto a la película, sino que venían a ser unos actores más del espectáculo que se veía en la pantalla (Vila-Matas, “Intertextualidad y metaliteratura”, 2008).

A propósito de las imitaciones literarias –las cuales contendrían en sus distintas gradaciones la paleta de los plagios más o menos creativos– Aparicio Maydeu ha escrito que “en el texto de *En busca del tiempo perdido* Proust imita a Flaubert, a Balzac, a

Saint-Simon, a Ruskin, a Chateaubriand, a Maeterlink, a todo bicho viviente cuya narrativa le permita examinar la técnica para más tarde hacerla suya. Se escribe en función siempre de lo que se lee, de forma consciente o no, y el pastiche no es otra cosa que un trámite intermedio, un ejercicio de imitación, de copia del estilo ajeno para ensayar o configurar el propio.” (Aparicio Maydeu, 2011: 293). A esta configuración de estilo, dragado de los textos de los otros que el autor aparentemente plagia está en realidad adaptando más que copiando, le correspondería según Vila-Matas un tipo de lector que pueda recoger el testigo que dicho proceso incluye, un lector que entienda las coordenadas en las que se inscriben las inquietudes artísticas del autor que de tal modo actúa por escrito. Probablemente se está refiriendo Vila-Matas al nuevo lector invocado de nuevo por Aparicio Maydeu⁴¹⁷, el que despunta con las vanguardias históricas y que desde entonces ha pasado por un largo proceso de recepción crítico-cultural que legitimaría al autor actual a empujar y contrariar los límites de todo artefacto literario concebido en la línea del comienzo de *Si una noche de invierno* (1979) de Calvino o Cortázar con *Rayuela* (1963) y “Continuidad de los parques” (*Final del juego*, 1956).

El proceso descrito por Aparicio Maydeu viene por lo demás a operarse en todas las artes ya que ha existido siempre un creador inconformista con “las formas muertas”, tal y como por ejemplo supo ver Gould en los conciertos, primando en sus interpretaciones musicales lo que Dimitri Mitropoulos ha denominado *el elemento deportivo*, ese factor de curiosidad, aventura y experimento que en el caso del pianista canadiense era catapultado por lo inconcebible de repetirse o hacer las cosas como ya habían sido hechas. Walter Benjamín decía sobre su método de trabajo que “las citas son como salteadores de caminos que irrumpen armados y despojan de su convicción al ocioso paseante” (Benjamin, 1987: 86), lo que en el espacio vila-matiano ocurre incluso

⁴¹⁷ “El lector ya no es lo que era. Ya no se siente tan cómodo en su mullido sillón de orejas. Las vanguardias históricas empezaron a hacerlo trabajar obligándolo a tener que relacionar, pero sobre todo a tener que deducir y sospechar, y tuvo entonces que ir tomando decisiones y sacando conclusiones conforme avanzaba su lectura porque los nuevos textos, desordenados, fragmentarios, ambiguos y complejos, y los nuevos narradores, dubitativos, aporísticos y muchas veces falsarios, no se lo daban ya todo hecho, de modo que el lector tuvo que arremangarse, implicarse, inmiscuirse en el proceso de construcción del sentido de sus textos [...] Tuvo que trabajar. Y sigue haciéndolo. Antes le bastaba con encender la lámpara de pie, arrellanarse en su sillón, servirse un café, abrir el libro, suscribir el pacto narrativo y dejarse llevar de la mano por ese eficiente mayordomo llamado ‘narrador omnisciente’. Ahora, en cambio, debe tener a mano brújulas, mapas, linternas, descodificaciones y otros artilugios de detective textual. Y debe saber que ha atravesado el espejo mágico de Alicia entrando en el texto que lee, y que ya no es un mero consumidor sino que forma parte del objeto que consume, es una instancia más del proceso narrativo. Los narradores vacilantes y autoconscientes de la narrativa contemporánea se sirven del lector para tratar de acabar de algún modo con su bloqueo narrativo y que su relato siga adelante, y el lector abandona su localidad en la grada y salta a la pista central del circo narrativo.” (*ibid.*, 421).

autorreferencialmente o con su propia obra, habiendo casos de textos que aparecen exactamente iguales en distintos lugares de la obra, aconteciendo así especialmente entre los frecuentes tránsitos de continuación y recreación comunicativas que describen los artículos y las novelas del autor porque aunque las palabras y las frases sean las mismas –como ha dicho Marías⁴¹⁸– pueden pasar al lado de ficción o de la realidad según dónde y cómo se sitúen.

Es así, de hecho, como se dan muchos de los amplios movimientos textuales de forma parcial o total entre narrativa, ensayo y articulismo periodístico-literario, o entre distintas versiones de artículos mismos en Vila-Matas.

Dicho de otro modo, la autorreferencialidad puede venir suscitada a partir de un motivo que, habiendo aparecido en un artículo previamente, acaba continuándose en otros textos del autor por las derivaciones intratextuales reservadas por el tiempo –sin que el autor lo hubiera previsto– a aquel primer texto en el momento de su redacción.

Un caso paradigmático de ello tuvo lugar a través de la historia entre textos que incluyó, con el transcurrir de los tiempos, a Sir Thomas Browne, Borges, Bioy Casares y Javier Marías en torno a un supuesto pasaje de una obra del autor inglés, lo cual –vale la pena recordarlo aquí– se produjo como sigue: en el número LVIII (enero-febrero 1988: 20) de la revista francesa *Le Promeneur*, dirigida por Patrick Mauriès, Javier Marías publicó un artículo titulado “Borges: un fragment apocryphe de Sir Thomas Browne” con la finalidad de indicar la falsedad histórica o invención de un fragmento literario, al cual ya hicimos parcialmente referencia en la introducción del capítulo

⁴¹⁸ Habría muchos posibles ejemplos de ello. Apuntemos como muestra el relato “El fin del mundo si avanzamos”, cuento escrito para el volumen conjunto *Una infancia de escritor* (1997) a cargo de Mercedes Monmany y que aparecerá prácticamente trasladado por entero a las páginas 128-131 de la primera edición de *Doctor Pasavento* (2005). Por otra parte, algunos de los temas de dicho cuento se reiteran, entre otros, en los artículos vila-matianos sobre la infancia “Gente de bien” (*El País*, 18/03/2007) o “Llavaneres” (*El País*, 28/06/2009). Se trata por descontado de un hecho no infrecuente en los articulistas españoles que desarrollan paralelamente una obra narrativa; en el prólogo a su primera obra recopiladora de sus artículos, por ejemplo, Javier Marías señalaba que de su artículo “La venganza y el mayordomo” (1987) saldría más tarde su cuento “Lo que dijo el mayordomo” (*Mientras ellas duermen*, 1990), así como que de su también artículo “El hombre que pudo ser rey” (1985) vendría más tarde lo que Nabokov hubiera llamado «el primer latido» de *Todas las almas* (1989), añadiendo Marías que ha decidido incorporar estos dos artículos a dicha antología precisamente con el fin de mostrar que “las mismas palabras pueden ser ficticias o reales sin depender de ellas mismas (idénticas), sino de dónde se inscriben o con qué se envuelven o cuál es su tratamiento” (*cfr.*, Marías, prólogo a *Pasiones pasadas*, 1991). En otras ocasiones, un texto varía ciertas circunstancias de su acción y desarrollo con el fin de adaptarse a un nuevo receptor; así lo expresa de nuevo Marías, por ejemplo, en su artículo “Útiles gestos inútiles” (*A veces un caballero*, 2001) refiriéndose a su relato “No más amores”, un cuento que, desarrollándose en Inglaterra pasará a convertirse más tarde en el cuento “Serán nostalgias”, contextualizado en Veracruz (*cfr.*, Marías, 2001: 35).

dedicado a Kafka y Pessoa⁴¹⁹. Marías creyó que el error o falsedad se habría cometido concretamente en 1983 por parte de Borges⁴²⁰ y de Bioy Casares en su traducción parcial de la obra de Browne *El enterramiento en urnas* (1658)⁴²¹.

Sin embargo, lo que Marías creyó ser un descubrimiento suyo terminó siendo un error propio. Ni que decir tiene que Marías haría acto de contrición con el texto “*Apéndice: El apócrifo apócrifo*” (*Literatura y fantasma*, 1993) y con el prólogo escrito en la edición de su propia traducción de *La religión de un médico. El enterramiento en urnas* (2002), la cual dedicó, por otra parte, al entonces recientemente fallecido Sebald, gran conocedor de Browne –como es sabido Sebald murió a causa de un accidente de tráfico en el mismo condado de Norfolk en el que precisamente se descubriera la urna romana que dio origen a *El enterramiento en urnas* de Browne–. Una vez resuelto el

⁴¹⁹ “Large are the treasures of oblivion and heaps of things in a state next to nothing almost numberless; much more is buried in silence than recorded, and the largest volumes are but epitomes of what hath been. The account of time began with night, and darkness still attendeth it. Some things never come to light; many have been delivered; but more hath been swallowed in obscurity and the caverns of oblivion. How much is as it were *in vacuo*, and will never be cleared up, of those long living times when men could scarce remember themselves young; and men seem to us not ancient but antiquities, when they [lived] longer in their lives than we can now hope to do in our memories; when men feared not apoplexies and palsies after 7 or 8 hundred years; when living was so lasting that homicide might admit of distinctive qualifications from the age of the person, and it might seem a lesser injury to kill a man at 8 hundred than at forty, and when life was so well worth the living that few or none would kill themselves.” (Waissbein, en Browne, 2005: 386). Fragmento del cual Marías ofrece la traducción de Borges y Bioy Casares, de modo parcial, en su artículo “Falsificaciones literarias” (*El País*, 30/05/1988).

⁴²⁰ Recordemos que el célebre cuento de Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* se cerraba con la indicación por parte del narrador de estar “revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn-Burial* de Browne” (Borges, 1944: 18). No era esta desde luego la primera vez en la que el texto de Browne aparecía citado en una obra de ficción: también Edgar Allan Poe, por ejemplo, se había referido al capítulo V de *Hydriotaphia* de Browne en su relato “The Murders in the Rue Morgue” (*Graham’s Magazine*, 1841).

⁴²¹ El artículo de Marías daba cuenta, efectivamente, de un fragmento que este creyó inventado, o cuanto menos escrito a causa de algún error, por parte de Borges y de Bioy Casares en la revista *Sur* (No.11, enero, 1944) a propósito de la traducción por parte de los autores argentinos del capítulo V de *El enterramiento en urnas* (1658) de Thomas Browne, obra cuyo título original fue *Hydriotaphia, Urn Burial, or, a Discourse of the Sepulchral Urns lately found in Norfolk* –destinada a ser la primera parte del trabajo ensayístico de Browne *The Garden of Cyrus, or The Quincuncial Lozenge, or Network Plantations of the Ancients, naturally, artificially, mystically considered* (1658)–. La obra fue escrita por Browne a partir del descubrimiento que hubo en su época de una antigua urna romana en el condado de Norfolk, al este de Inglaterra. El contenido del artículo de Marías, originariamente publicado, como hemos dicho, en *Le Promeneur*, aparecería en español pocos meses después bajo el título “Falsificaciones literarias” (*El País*, 30/05/1988), siendo incluido posteriormente tanto en la obra de Marías *Pasiones pasadas* (1991) como en la obra colectiva *Acerca de la escritura* (1991). En el artículo Marías recordaba que cuando, casualmente, Borges visitó Oxford el 9 de octubre de 1983 –entonces Marías acababa de terminar su traducción de Browne e impartía clases en la Oxford University– aprovechó la ocasión, durante el transcurso del coloquio en inglés ofrecido por el autor argentino en Saint Peter’s College, para preguntar sobre el asunto al mismo Borges en persona. Aunque Borges respondió no tener conciencia alguna de haber inventado nada en aquella traducción –añadiendo que debió tratarse de algo, en todo caso, achacable a Bioy–, Marías se quedó con la idea de que probablemente Borges no había dicho la verdad por razones de respeto a Browne, que había estudiado precisamente en Pembroke College, institución situada a escasos metros de donde estaba teniendo lugar el coloquio, y como tal dejó escrita esta intuición, casi certidumbre, en el citado y multidifundido artículo (cfr., Marías, “Falsificaciones literarias”, *El País*, 30/05/1988).

entuerto Marías ha continuado citando reiteradamente el pasaje de Browne en lo que pudiera ser, más allá de la admiración por el mismo –que también–, un repetido propósito de enmienda respecto a la errada relación que mantuvo con dicho fragmento durante ocho años; véase así, por ejemplo, la cita parcial del mismo que hizo Marías en su Discurso de ingreso en la Real Academia Española bajo el título *Sobre la dificultad de contar* (27/04/2008).

Resulta curioso en todo caso ver cómo solo pasados los años el escritor madrileño saldría de su yerro, lo que tuvo lugar cuando el 6 de noviembre de 1991 recibiera una carta desde Buenos Aires firmada por Francis Korn, una de las mejores amigas de Bioy Casares. En dicha carta, Korn informaba a Marías de que, tras consulta directa con Bioy Casares, este le había mostrado la edición a cargo de Geoffrey Keynes (Londres, Faber & Gwyer Ltd, 1929, vol. Four, p. 53) de la obra de Browne que él y Borges utilizaron para su traducción y en la que sí aparece en inglés el fragmento que Marías creyó que había sido inventado, fragmento de la discordia que no aparece en todas las versiones de la obra de Browne y que procedía de un pasaje adicional que el editor de las obras completas de Browne en 1835, Simon Wilkin, transcribió textualmente de un manuscrito de la Biblioteca Británica, antecedido por sus palabras: “Here may properly be noticed a similar passage which I find in MS Sloane 1848. fol. 194 [Aquí puede con justicia tenerse en cuenta un pasaje similar que hallo en el ms. Sloane 1848. fol. 194]” (Waissbein, en Browne, 2005: 386)⁴²².

Sin duda la resolución del enredo tuvo que ver con la escrupulosidad de Marías con la noción de plagio y con su propio sentido de la escritura. El propio Marías se ha referido en distintas ocasiones a las diferencias existentes entre el plagio raso y la paráfrasis creativa, a la vez que se ha quejado, por ejemplo, del plagio parcial que sufrió su extenso artículo escrito en 1988 “Venecia, un interior” a manos de J. M. de Prada con su novela *La tempestad* (1997)⁴²³. Marías volvería por cierto sobre este mismo asunto en su artículo “Esas máquinas mágicas” (*El Semanal*, 29/10/2000) a propósito del sonado plagio que por entonces saltó a la actualidad cultural española tras ser cometido

⁴²² En el Apéndice E, escrito por Waissbein a esta obra y titulado “Borges: admirador, traductor, expositor y parodista de Browne” (Waissbein, en Browne, 2005: 385-392), este autor expone con rigor analítico y documental que en su opinión, al igual que ocurre con la de otros expertos en la materia como L. C. Martin, no debería probablemente considerarse el pasaje adicional de Wilkin que llevó a Marías al error como parte de *Hidryotaphia* o *Urn Burial*, según las intenciones originales de Browne.

⁴²³ Cfr., adenda al prólogo de su obra *Pasiones Pasadas* (1999). Si bien Marías no cita en esta adenda concretamente ni a J. M. de Prada ni a su novela, sí da, en cambio, la pista definitiva para averiguar el destino de su queja cuando afirma que se trata de una obra entonces recientemente galardonada con el premio Planeta.

por una popular periodista española, apareciendo el artículo más tarde tanto en *Letras Libres* (ed. mexicana, marzo de 2001: 90) como en la página web oficial del autor⁴²⁴.

Si retomamos el hilo sobre Vila-Matas apreciaremos que el sentido de su plagio inventivo se sitúa en el reconocimiento explícito de sus “deudas”, pasando el proceso de su escritura por la utilización de textos que dan lugar a una nueva creación de los mismos, no siendo menos cierto que, en otros casos, también acontece una inhibición textual sobre tal reconocimiento explícito de sus “deudas”, lo que anuncia, en su modo de proceder, no tanto una cuestión de engaño o premeditada impostura intelectual como de toma de posición poética que dialogará con tipo de lector que distinguirá entre líneas a los autores infiltrados en el texto que está leyendo, sin necesidad de recurrir al formal adobo de la cita académica.

Por lo tanto, lo que llamamos plagio inventivo en Vila-Matas ostenta ambas condiciones, tiene plagio y tiene invención, pero se trata de una noción de plagio que apunta, como mantiene Javier Marías sobre Sterne, hacia la adaptación a la vez que se muestra desvertebrada del “miedo al qué dirán”, tratándose de un plagio en ocasiones indistinguible de lo propio, dotado de una finalidad creativa y producido desacomplejadamente. Se impone por ello que profundicemos aquí sobre en la noción de plagio inventivo en Vila-Matas a través del caso que encontramos en *HALP* a propósito de la figura de un citador por antonomasia como Walter Benjamin y de su merecimiento crítico por parte de Susan Sontag. En efecto, cuando leemos *HALP* con cierto detenimiento nos damos cuenta del resonante núcleo de guiños falsificadores que

⁴²⁴ La periodista en cuestión fue Ana Rosa Quintana y con el título del artículo Marías se refería a los ordenadores como “máquinas mágicas” con las que en nuestros tiempos se hace más accesible que nunca el plagio indiscriminado o difícilmente controlable. En opinión de Marías en el plagio: “[...] caben infinitos matices y claroscuros, muy diversos grados de intencionalidad y conciencia, zonas de penumbra o muy pantanosas en las que no resulta fácil distinguir el plagio del calco, la mimesis de la influencia, el epígono de la resonancia, la parodia del homenaje, el remedo de la coincidencia. Por eso la mayoría de los plagios pasan inadvertidos; y cuando sí son detectados y denunciados, no suelen poder probarse, excepto en casos muy flagrantes y burdos como el que ha servido ahora de recordatorio. Entre la novela de la periodista Ana Rosa Quintana, que por lo visto reproduce páginas ajenas enteras sin que eso pueda achacarse a ninguna máquina (por perfeccionadas que estén, siempre obedecen órdenes de un ser humano), y lo que hicieron grandes literatos como el novelista Sterne, que tradujo hace lustros, o el poeta Elliot, media un abismo. Yo me harté de señalar, en las notas a mi edición de la dieciochesca *Tristram Shandy*, dónde había paráfrasis de Cervantes, Montaigne, Rabelais o Luciano; y Eliot, en un rasgo de gran honradez, indicó al final de su célebre poema *La tierra baldía* cuáles habían sido sus fuentes literarias e incluso qué versos, insertados aquí y allá, provenían del Dante, Ovidio, Baudelaire o Webster. A nadie se le ocurrió acusar a uno ni a otro de plagio, en parte por el reconocimiento explícito de sus ‘deudas’, en parte porque su utilización de breves textos antiguos dio lugar a una nueva creación, y de altísima calidad en ambos casos. Y si en tiempos de Eliot ya se estaba familiarizado con el moderno y vigente concepto de autoría, en los de Sterne no tanto, y menos aún en los de Shakespeare, quien tomó historias y argumentos de Saxo Gramático, o de William Painter y otros renacentistas, para sus obras, no por ello menos novedosas en lo referente a lenguaje, profundidad y estilo.” (Marías, 2001: 335-336).

la obra contiene en superficie y en latencia. En relación con la ascendencia de Benjamin, las obras que el narrador en *HALP* decide no citar explícitamente –ni en el curso de la obra ni en la bibliografía final que congrega obras reales con obras ficticias en el epílogo de *HALP*– se sitúan los ya citados antes ensayos de Sontag sobre Benjamin “Bajo el signo de Saturno” y la recopilación de ensayos de Benjamin *Ensayos escogidos* en la traducción de H. A. Murena para la editorial Sur (Buenos Aires, 1967)⁴²⁵. Veamos, antes de continuar, lo que el propio Benjamin opina sobre el hecho de citar en relación con uno de sus héroes morales, Karl Kraus:

Hubo de ser [Kraus] el desesperado el que, por su parte, descubriera en la cita una fuerza no de conservar sino más bien de purificar, y de destruir y sacar de contexto; la única que infunde todavía la esperanza de que algunas cosas sobrevivan a este escaso espacio temporal, precisamente porque las han sacado de él. [...] Ante el lenguaje, ambos reinos –destrucción y origen– quedan acreditados en la cita. Y, al contrario, el lenguaje está completo tan solo donde ambos pueden compenetrarse, en una cita. Y esto porque en la cita se refleja el que es el lenguaje de los ángeles, en el cual todas las palabras, sin el idílico contexto del sentido, se han convertido en lemas en el libro de la Creación (Benjamin, 2007a: 372-374).

Es este espíritu de purificar, destruir y sacar de contexto que Benjamin observa en Kraus aquello que quizá más se aproxime al método que suscribe la actividad citatoria en Vila-Matas, completándose de alguna forma su entendimiento del lenguaje en el origen y la destrucción de la cita.

Veamos en detalle ahora cómo interactúa la metodología del plagio inventivo en Vila-Matas a propósito del ensayo “Bajo el signo de Saturno” (1978)⁴²⁶ de Sontag sobre

⁴²⁵ Recordemos, como vimos anteriormente en el artículo vila-matiano “El fondo eterno (Walter Benjamin)”, este volumen de ensayos de Benjamin lo había olvidado tomar conmigo, tal y como era su intención, Vila-Matas antes de viajar en cierta ocasión rumbo a Italia. Recordemos igualmente que Héctor Álvarez Murena, polifacético escritor argentino y amplio difusor del pensamiento alemán en español fue, el primer traductor de Walter Benjamin a lengua española. Aquellos *Ensayos escogidos* de 1967 eran una selección de los *Schriften* del autor berlinés, recogiendo concretamente los textos “Sobre algunos temas en Baudelaire”, “Tesis de la filosofía de la historia”, “Franz Kafka”, “Potemkin”, “Un retrato de infancia”, “El hombrecito jorobado”, “Sancho Panza”, “La tarea del traductor”, “Sobre la facultad mimética”, “Para una crítica de la violencia” y “Destino y carácter”; de estos a Vila-Matas le sirvieron, o utilizó de forma visible en 1985 para su *Historia abreviada de la literatura portátil* los ensayos “Franz Kafka”, “Sobre algunos temas en Baudelaire” y, especialmente, “Un retrato de infancia”.

⁴²⁶ Este carismático ensayo sobre Walter Benjamin fue publicado por Sontag en *The New York Review of Books* el 12 de octubre de 1978. Dos años más tarde, este ensayo y seis más –todos publicados entre 1972 y 1980 en *The New York Review of Books* excepto “Approaching Artaud”, que fue publicado en *The New Yorker*– formaron parte de *Under the Sign of Saturn* (New York, Farrar, Straus & Giroux, 1980). La edición en español *Bajo el signo de Saturno* tendría lugar un año después en México (México, D.F., Lasser Press Mexicana, 1981) –esta es con toda probabilidad la edición que manejó Vila-Matas– y, ya posteriormente, en Barcelona (Barcelona, Edhasa, 1987 y Debolsillo, 2007), dos años después de la edición de *HALP*. Años después se celebraría el Coloquio Internacional “Bajo el signo de Saturno: Reflexiones sobre Melancolía y Literatura” (Universidad de Buenos Aires, 20-21 mayo 2013), en el que se incluiría la ponencia de Renato Franco (UNESP, Brasil) titulada “Literatura y melancolía: la literatura en la era digital. Anotaciones sobre la obra de Enrique Vila-Matas”.

Benjamín y *HALP* (1985) de Vila-Matas. El nervio de influencias benjamianas en *HALP* se abre concretamente, como vamos a ver, a través del tema de la miniaturización en tanto que medio propicio a la portabilidad. Dice Sontag:

Miniaturizar es hacer portátil: la forma ideal de poseer cosas para un caminante o un refugiado. Benjamin, desde luego, era al mismo tiempo un caminante en camino y un coleccionista, abrumado por las cosas; es decir, por pasiones. Miniaturizar es ocultar. Benjamin era atraído por lo extremadamente pequeño, como por todo lo que había que descifrar: emblemas, anagramas, escritos. Miniaturizar significa hacer inútil. Pues lo que queda grotescamente reducido es, en cierto sentido, liberado de su significado: la parvedad es lo notable en él. Es al mismo tiempo un todo (es decir, completo) y un fragmento (tan diminuto, la escala errada). Se vuelve objeto de contemplación desinteresada o de ensueño. El amor a lo pequeño es una emoción de niño, colonizada por el surrealismo. El París de los surrealistas es “un mundo pequeño”, observa Benjamin, también lo es la fotografía [...] El melancólico siempre se siente amenazado por el dominio de la cosa, pero el gusto surrealista se burla de estos terrores. El gran presente del surrealismo a la sensibilidad consistió en volver alegre la melancolía [...] Gran parte de la originalidad de los argumentos de Benjamin se debe a su mirada microscópica (como la llamó su amigo y discípulo Theodor Adorno), combinada con su infatigable dominio de las perspectivas teóricas. “Eran las cosas pequeñas las que más lo atraían”, escribe Scholem. Le gustaban los juguetes viejos, las estampillas de correos, las tarjetas postales y otras lúdicas miniaturizaciones de la realidad, como el mundo invernal dentro de un globo de cristal, en el que cae nieve cuando se lo sacude. Su propia escritura era casi microscópica, y su ambición nunca realizada, dice Scholem, era escribir cien renglones en una hoja de papel. (Esta ambición fue realizada por Robert Walser quien solía transcribir los manuscritos de sus relatos y novelas como microgramas, en una escritura verdaderamente microscópica). [...] Scholem relata que cuando visitó a Benjamin en París en agosto de 1927 (la primera vez que los dos amigos se encontraban después que Scholem emigrara a Palestina en 1923), Benjamin lo llevó a una exposición de objetos rituales judíos en el Musée Cluny para mostrarle «dos granos de trigo en que un alma afín había inscrito toda la Shema Israel» (Sontag, 2007b: 133 y 137).

Advirtamos ahora el plagio inventivo de Vila-Matas en *HALP*:

No es casual que gran parte de la originalidad de los textos del inventor de la máquina Benjamin se deba precisamente a su mirada microscópica, combinada con su infatigable dominio de las perspectivas teóricas. “Eran las cosas pequeñas las que más le atraían”, escribió de él su íntimo amigo Gerschon [sic] Scholem. Le gustaban a Walter Benjamin los viejos juguetes, los sellos de correo, las fotos de tarjeta postal y esas imitaciones de la realidad de los paisajes invernales contenidos dentro de un globo de vidrio donde nieva cuando se lo sacude. La propia escritura de Walter Benjamin era casi microscópica, y su ambición nunca lograda era de meter cien líneas en una hoja de papel. [...] Cuenta Scholem que en su primera visita a Benjamin en París, este le arrastró al museo Cluny para mostrarle, en una exposición de objetos rituales judíos, dos granos de trigo en los que un alma gemela había escrito completo el Schema Israel [...]” (Vila-Matas, *HALP*, 2000: 10-11).

Con este ejercicio comparativo podemos asistir a una parte del proceso constructivo de una escritura que se sirve de la apropiación intelectual de un discurso ajeno con el fin de proyectarse hacia una estrategia de potenciación inventiva. Como no

podía ser menos, lo que podríamos llamar la estructura de los nervios sentimentales y espirituales de Walter Benjamin, precisamente detectados y expresados por Sontag en su ensayo, se adecúa de forma reveladora con la personalidad *shandy*. Creemos que estamos aquí ante una posibilidad novelística marcada por la intención intratextual del autor de mantener un discurso situado en una clave interpretativa de homenaje a la pensadora norteamericana. Si volvemos a *HALP* a través de los objetos pequeños y ligeros, al gusto por coleccionarlos en Benjamin, observamos en *HALP* lo que no es sino una colección de personajes literarios en los que la realidad de unos se contagia de la ficción de otros y viceversa. Encontramos que Vila-Matas es, de hecho, a través de su escritura en *HALP*, un coleccionista de bibliotecas, libros y autores cuya miniaturización se hace portátil por contraprestación a la intensa imaginación que los anima. Una proceso de imaginería que deposita sus objetos de colección en una realidad histórica trashumante, intercambiable y anti-escolástica, si no liviana en extremo por improbable o abiertamente ficticia. Por lo demás, la miniaturización permitiría a Vila-Matas, al modo expresado por Sontag, ocultarse interpretativamente en lo pequeño y lo portátil, en todo aquello que espera una promesa de desciframiento (uno de los más claros horizontes de psicoterapia poética, por otra parte, en Vila-Matas). Hemos visto cómo Sontag añade también que el coleccionista sueña con un mundo lejano y pasado pero también con uno mejor, en el que las cosas se reintegren a un sentido estético-moral libre de la servidumbre de la utilidad, dejando el coleccionista su huella individual en los objetos cuyo interior habita con su aprecio, esto es, de nuevo, todo un *modus vivendi* de la escritura vila-matiana.

La brevedad, en peso y en tamaño⁴²⁷, la existencia en pequeñas dosis humanas y materiales que en términos literarios bisbisea personajes “de abajo” a la manera de Jan Neruda en *Povídky malostranské* (1877) o de Alfred Polgar en *Kleine Schriften* (1982-1986) –en español, *Cuentos de Mala Strana* y *La vida en minúscula*, respectivamente– se avienen a aquellas formulaciones que en Vila-Matas privilegian *la vida del medio* o de cuanto parece destinado a no perdurar. Se invoca con ello a la masa de individuos llamados a poblar los vaivenes del anonimato, modelados bajo el tamo del olvido, la falta de protagonismo social; estamos, en fin, ante el anhelo de invisibilidad que

⁴²⁷ Recordemos, por ejemplo, lo que dice la narradora del relato de Vila-Matas “Mirando al mar y otros temas” (Palma de Mallorca, 1991), perteneciente a *Hijos sin hijos* (1993): “Hay canciones muy breves cerrando las primeras caras de los longplays. Eran las que más le gustaban a nuestra madre. Lo sé porque, aquella tarde de picnic y zarzuela, se lo oí decir: –Me gustan las canciones breves y ligeras como la vida misma. Solo esas canciones dicen la verdad.” (Vila-Matas, 2001b: 207).

desaloja la impronta walseriana. Todo ello puede ser salvado, sin embargo, por la fuerza sorda de lo rutinario en acción, por esa trivialidad del devenir encaramado al flujo de la simple e inagotable existencia. Es la otra cara de la visión walseriana, la que en un momento dado hace hablar a los personajes del escritor suizo –a Simon Tanner, pongamos por caso– a través de una aspiración vital en el orden social y personal por mucho que, más tarde, pueda finalmente mutar a su naturaleza más íntima y terminar desmoronándose por un acto de irrenunciable dignidad.

Sin duda, de este entramado de influencias y de la omnipresente reformulación kafkiana al respecto –tanto Benjamin como Sontag se encuentran, desde luego, entre los mejores lectores de Kafka y Walser– le llega a Vila-Matas su interés por la continuada mecánica que se dispone en torno a las bajas modulaciones de la vida. Lo pequeño y lo sólito, lo ligero y lo que se puede coleccionar, forman así uno de los diagramas de persuasión moderna del ideario estético de Benjamin que con mayor impregnación visita Vila-Matas, especialmente a través de ciertos relatos de *Hijos sin hijos* o de *Exploradores del abismo* y de no pocos artículos periodístico-literarios. Sobre el coleccionismo y la interioridad conceptual que lo acompaña en casi todo momento, confirmado lo que ha dicho Sontag al respecto, leemos en la edición española del *Libro de los pasajes* de Benjamin:

El interior es el refugio del arte. El coleccionista es el verdadero habitante del interior. Hace del ensalzamiento de las cosas algo suyo. Sobre él recae la tarea de Sísifo de poseer las cosas para quitarles su carácter mercantil. Pero les otorga solo el valor de quien las aprecia, no el valor de uso. El coleccionista no se sueña solamente en un mundo lejano o pasado, sino también en uno mejor, en el que ciertamente los hombre tampoco disponen de lo que necesitan, como en el mundo cotidiano, pero en el que las cosas quedan libres de la servidumbre de tener que ser útiles. El interior no es solo el universo, sino también el estuche del individuo particular. Habitar significa dejar huellas. En el interior, estas se subrayan. Se inventan multitud de cubiertas, fundas, cajas y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso más cotidiano. Las huellas del morador también se imprimen en el interior. Surgen las historias de detectives, que persiguen estas huellas. *La Filosofía del mobiliario* de Poe, al igual que sus relatos detectivescos lo convierten en el primer fisonomista del interior. Los criminales de las primeras novelas de detectives no son ni *gentleman* ni apaches, sino burgueses particulares (Benjamin, 2005: 44).

El coleccionismo en Benjamin se polariza fundamentalmente en torno al objeto del libro, si bien, muy a su pesar, Benjamin dejó su biblioteca disgregada en distintos lugares y casas de amigos, más allá de que pasara buena parte de su tiempo accediendo a la lectura de sus libros buscados a través de bibliotecas públicas o de que se viera

obligado a viajar en no pocas ocasiones con los libros imprescindibles que le cupiesen en ese momento en la maleta.

Como Benjamin, Vila-Matas colecciona libros necesarios para su oficio y para su vida, extendiéndose bajo esta premisa, creemos, un amplio y ambicioso ordenamiento en torno a la relación que ambos autores establecen con sus libros. Si bien Benjamin es un pensador más metódico y riguroso, tanto Benjamin como Vila-Matas son ensayistas que se pierden entre libros de vocación laberíntica e infinita, protegidos por las conexiones entre unos y otros. Por otra parte, ambos son autores que encuentran su arraigo geográfico y sensible, precisamente, en los libros en tanto que objetos de trascendencia y de memoria personal. Ricardo Forster, conectando a Benjamin con Borges, se ha referido con acierto a la relación del autor alemán con los libros en torno a conceptos como la frontera y la patria, a partir de su texto “Desembalando la biblioteca”, de un modo que merece la pena citar en extenso:

Benjamin vivió atravesando fronteras, de ciudad en ciudad, especialmente a partir de 1933, cuando el nazismo ascendió al poder en Alemania e inexorablemente tuvo que seguir el camino del exilio. Vivió en Berlín, en Riga, en Nápoles, en París, en Ibiza, en distintas ciudades, siempre en una situación de fragilidad, de pobreza, y relata lo que significaba para él llegar a un lugar, y frágilmente establecido, desembalar la biblioteca: cada libro que sacaba era un recuerdo, decía, un recuerdo de un modo en que se apropió de aquellas ciudades donde adquirió esos libros. Libros adquiridos en viejas librerías, en librerías donde uno puede encontrar lo que no se encuentra en la ciudad diurna. Libros buscados a través de la laberíntica ciudad, libros que le hicieron perderse en la ciudad, libros que le permitieron aprender de otro modo. Libros que me devuelven un fragmento de mi memoria, dice Benjamin, porque la memoria se vuelve fragmento. Esto es muy borgesiano, o Borges sería muy benjaminiano. Es decir, la memoria vive en la literatura, vive en los libros leídos, en los libros amados, en los libros que están en la estantería de la biblioteca para simplemente ser contemplados, acariciados, para simplemente saber que están allí, aguardándonos. Hay una profunda reivindicación en Benjamin de la cultura del libro. La cultura del libro como una casa, como una patria. Hay un carácter judaico profundo en Benjamin; los judíos –hasta hace no mucho tiempo– eran el pueblo del libro, su patria era un libro, construido sistemáticamente a través de las generaciones, del trabajo intenso de la interpretación, de la lectura continua. Un libro: una patria. El universo. El infinito. Benjamin es, de algún modo deudor de esta idea del libro como infinito. El libro como aventura, como frontera abierta. Pero también aprendió a conocer las ciudades del modo como quedan los secantes, dice, cuando los pegamos a la hoja, después de haber escrito con tinta y vemos cómo los trazos se han mezclado de forma laberíntica. Así se conoce una ciudad. Así se conoce, dice Benjamin también, una mujer. [...] A través de la reconstrucción de una biblioteca, Benjamin lo que está haciendo, es la biografía y la genealogía de una cultura. [...] Está pidiendo recuperar el honro del libro, recuperar la memoria guardada entre sus páginas, recorrer esos miles de volúmenes como una forma de resistencia en el exilio, una forma de resistencia del apátrida. Ha perdido el pasaporte, no tiene nacionalidad, huye; sin embargo, encuentra un refugio, una patria. No una patria de los fervores nacionalistas, de la sangre, de la tierra, de la espada; sino esa patria mucho más

compleja, abierta abigarrada, multívoca, que es la patria del libro. La patria del libro como memoria de una cultura (Forster, en Casullo [ed.], 2009: 157-159).

Si continuamos contrastando el ensayo de Sontag y *HALP* veremos que el prototipo de artista *shandy* desarrollado en esta obra de Vila-Matas debe responder a una identidad libre, sin responsabilidad alguna acerca del tipo de “peso” psicosocial al que se refirió Duchamp⁴²⁸. A pesar de las particulares matizaciones e imperativos personales que pueden aducirse en cada caso, tanto Duchamp como Benjamin –y junto a ellos Roussel o Kafka, entre otros– están en el meollo de los artistas *shandys* para los que las nociones de paternidad y matrimonio forman parte de las citadas “cargas”. Lo cual no obsta para que el soltero *shandy* aspire a una vida sexual activa, ya que la vitalidad existencial y el buen riego sanguíneo de la imaginación se ven, viene a decir el narrador de *HALP*, asequiblemente potenciados por la actividad sexual⁴²⁹, máxime si esta se produce en grado extremo. Estaríamos, pues, ante una soltería correspondida con un funcionamiento mecanicista de sí misma, cifrada en una máquina soltera que busca máquinas congéneres a modo de pareja y con preferencia morfológica de mujer fatal⁴³⁰. No resulta difícil mostrar cómo este ideario, comandado por la máxima de la soltería *shandy*, encaja con lo que escribe la “escritora-ganzúa” Sontag sobre el “escritor-modelo” Benjamin acerca tanto de la necesidad de ser y estar solo como de no pasar por el matrimonio:

La necesidad de estar solo –junto con la amargura por la propia soledad– es característica del melancólico. Para llevar a cabo el trabajo, hay que estar solo o, al menos, no comprometido en ninguna relación permanente. Los sentimientos negativos de Benjamin hacia el matrimonio aparecen claramente en el ensayo sobre *Las afinidades electivas de Goethe*. Sus héroes –Kierkegaard, Baudelaire, Proust, Kafka, Kraus– nunca se casaron; y Scholem nos informa que Benjamin llegó a considerar su propio matrimonio (se casó en 1917, se separó de su mujer después de 1921, y se divorció en 1930) “como fatal para él”. El mundo de la naturaleza, y de las relaciones naturales, es percibido por el temperamento melancólico como bastante menos que

⁴²⁸ Leemos en *HALP* a propósito de Duchamp y de las cargas materiales, emocionales o socio-ceremoniales de las que sabía desembarazarse como buen *shandy* a través de “[...] su perfecto funcionamiento de máquina soltera, su ausencia de grandes propósitos, su cultivo del arte de la insolencia y su afición a viajar con un maletín que contenía su ingrátida obra [...]” (Vila-Matas, *HALP*, 2000: 41).

⁴²⁹ Habría que recordar que el “antimatrimonialista” Kafka no puede ser sin embargo considerado como estrictamente *shandy* debido a la ambigüedad sexual, en ocasiones asexualidad e incluso antisexualidad, que le caracterizó. Escribe Kafka, por ejemplo, en una cita de la que Banville se hace eco a partir del trabajo de Mark M. Anderson “Kafka, homosexuality and the aesthetics of ‘maleculture’” (*Gender and Politics*, Ritchie Robertson y Edward Timms [eds.], Edinburgh University Press, 1996): “Cada pareja de recién casados en su viaje de bodas me parecen una imagen repugnante, ya sea que me relacione con ellas o no, y si quiero provocarme un disgusto a mí mismo, solo tengo que imaginar que rodeo la cintura de una mujer con el brazo.” (Banville, 2014: 67).

⁴³⁰ “[...] desde el primer momento, quedó bien claro que toda máquina soltera debía llevar incorporada a su complejo mecanismo alguna que otra vampiresa [...]” (Vila-Matas, *HALP*, 2000: 41).

seductor. El autorretrato de *Una infancia en Berlín* y *Crónica de Berlín* es el de un hijo totalmente apartado; como marido y padre (tuvo un hijo nacido en 1918, que emigró a Inglaterra con su ex esposa a mediados de los años treinta) al parecer no supo, simplemente, qué hacer con estas relaciones. Para el melancólico, lo natural, en forma de nexos familiares, introduce lo falsamente subjetivo, lo sentimental: es una sangría a la voluntad, a la independencia, a la libertad de concentrarse en el trabajo. También presenta un desafío a la propia humanidad, desafío que el melancólico sabe, de antemano, que es superior a sus fuerzas (Sontag, 2007b: 137).

Por otra parte, la extrema sexualidad *shandy*, el “copular por puro placer”⁴³¹, se contrapone de plano a la tradición de fidelidad monógama instalada en la cultura occidental moderna por una religión católica que se esmera en entender la sexualidad del ser humano restringida al imperativo reproductivo. Aquí cabría encontrar probablemente, por contraste, la concepción de un temperamento melancólico en Benjamin seguidor de una general y desconfiada actitud de infidelidad hacia sus congéneres. Partiendo del paradigma del cortesano en el drama barroco, Benjamin, recuerda Sontag, se persuade de que las transacciones más importantes acaecidas entre el melancólico y el mundo, en las que cabría depositar toda convicción sobre la fidelidad, tendrían siempre lugar en relación con los objetos y no a las personas:

“Otro rasgo del predominio saturnino –dice Benjamin– es la infidelidad”. Esto queda representado por el personaje del cortesano en el drama barroco, cuyo espíritu es “la fluctuación misma”. La manipulatividad del cortesano es en parte una “falta de carácter”; en parte “refleja una rendición inconsolable y desalentada a una conjunción impenetrable de constelaciones nocivas (que) parecen haber tomado un cariz masivo, casi como una cosa”. Tan solo alguien que se identificara con este sentido de catástrofe histórica, este grado de desaliento habría explicado por qué el cortesano no debe despreciarse. Su infidelidad a sus congéneres, explica Benjamin, corresponde a la “fidelidad más profunda, más contemplativa”, que mantiene hacia los emblemas materiales. Lo que Benjamin describe podría entenderse como simple patología: la tendencia del temperamento melancólico a proyectar hacia fuera su torpor interior, como la inmutabilidad del infortunio, experimentado como “masivo, casi como una cosa”. Pero su argumento es más audaz: percibe que las profundas transacciones entre el melancólico y el mundo siempre ocurren con objetos (en lugar de personas). Y que son transacciones genuinas, que revelan significados. [...] La fidelidad reside en la acumulación de cosas, que aparecen, en su mayor parte, en forma de fragmentos o ruinas. (“Es la práctica común en la literatura barroca apilar fragmentos incesantemente”, escribe Benjamin.) Tanto el barroco como el surrealismo, sensibilidades con las que Benjamin sintió una fuerte afinidad, ven la realidad como cosas. Benjamin describe al barroco como un mundo de cosas (emblemas, ruinas) e ideas espacializadas (“Las alegorías son, en el ámbito del pensamiento, lo que las ruinas son en el ámbito de las cosas”) [...] (Sontag, 2007b: 127-128).

⁴³¹ “[...] consciente de que era de orden sexual el signo más distintivo de las máquinas solteras [...] copular por puro placer, jamás pensando en la descendencia y otras zarandajas. Esto es lo que yo entiendo por sexualidad extrema [...]” (Vila-Matas, *HALP*, 2000: 24-25).

Otro elemento de plagio inventivo lo encontramos cuando Vila-Matas pergeña su personaje de ficción Werner Littbarski como contraluz del propio Karl Kraus descrito por Sontag en su ensayo, como vamos a ver:

En el ensayo en elogio de Karl Kraus, escribe Benjamin: Si el estilo es el poder de moverse libremente en la longitud y la anchura del pensamiento lingüístico sin caer en la trivialidad, se lo alcanza principalmente por la fuerza cardiaca de grandes pensamientos que impulsan la sangre del lenguaje por los capilares de la sintaxis hasta los miembros más remotos. Pensar, escribir, son en última instancia cuestiones de vigor. El ser melancólico, sintiendo que le hace falta voluntad, acaso tenga la sensación de que necesita todas las energías destructivas que puede reunir. “La verdad se resiste a ser proyectada al reino del conocimiento”, escribe Benjamin en *El origen del Trauerspiel alemán*. Su densa prosa registra esta resistencia y no deja espacio para atacar a los que distribuyen mentiras. Benjamin consideraba que la polémica estaba por debajo de la dignidad de un estilo verdaderamente filosófico y buscaba, en cambio, la que llamaba “plenitud de la positividad concentrada”; el ensayo sobre *Las afinidades electivas de Goethe*, con su devastadora refutación del crítico y biógrafo de Goethe, Friedrich Gundolf, es la única excepción a esta regla entre sus escritos importantes. Pero su conciencia de la utilidad ética de la polémica le hizo apreciar aquella institución pública vienesa de un solo hombre, Karl Kraus, escritor cuya facilidad, estridencia, amor al aforismo e infatigables energías polémicas lo hacían tan distinto de Benjamin (Sontag, 2007b: 139-140).

La ficticia figura de joven escritor Werner Littbarski se hace acompañar en *HALP* de un alegre secretario y criado negro llamado Virgilio a la vez que consagra los días a la simulación de fiestas multitudinarias en su casa junto a la obsesiva persecución de algún tipo de fisura en forma de error de lenguaje que pudiera dinamitar el prestigio intelectual de Karl Kraus como infalible autoridad lingüística, lo que, por otra parte, y contra todo pronóstico, acaba logrando tras días de rastreo en *Die Fackel* (*La antorcha*), la famosa revista que Karl Kraus escribía a veces en exclusividad, haciendo honor a su conocida misantropía. Sabremos a continuación que dicha historia, acerca de la atormentada fijación que Littbarski mantiene con Kraus, logrará Littbarski llevarla al campo de la creación novelesca bajo el título *Los disparos del soltero* –la cual forma parte de las obras falsas de *HALP* mezcladas con diversos contextos históricos–, una rareza bibliográfica según el narrador de *HALP*, el cual añade que el origen de la inquina entre ambos personajes radica en la grave afrenta que sufrió Littbarski en su infancia a manos de Kraus cuando este derramó *champán sobre su uso de razón*, según la metáfora con la que salda la explicación Littbarski ante la curiosidad de Larbaud. Por último, la huella de Benjamin/Sontag dejada en *HALP* tiene que ver con el breve texto dejado tras su muerte por el personaje de Edward Clark, un texto titulado *Un shandy dibuja el mapa de su vida*, el cual le fue inspirado –nos dice esta vez de forma directa el

narrador de *HALP*– por un sueño que tuvo en torno a la época en la que Benjamin albergó la idea de crear un mapa de su vida:

Este mapa Benjamin lo imaginaba gris y portátil, y llegó a diseñar un sistema de señales coloreadas que marcaban claramente las casas de sus amigos shandys, los cafés y librerías donde se reunieron, los hoteles de una noche, la luz submarina de las bibliotecas europeas, los caminos a diferentes escuelas y las tumbas que vieron llenar [...] Perderse en una ciudad –escribió Walter Benjamin– como quien se pierde en un bosque, requiere aprendizaje⁴³²... Este arte lo aprendí tarde, cumpliéndose así el sueño del que los laberintos sobre el papel secante de mis cuadernos fueron los primeros rastros (Vila-Matas, *HALP*, 2000: 110-111).

Veamos lo que previamente había escrito Sontag en relación con el texto de Benjamin *Una crónica de Berlín*:

[En Benjamin] Su meta es llegar a ser un competente lector de mapas de calles que sepa cómo perderse. Y reubicarse, con mapas imaginarios. En otra parte de la *Crónica de Berlín*, Benjamin relata que durante años coqueteó con la idea de hacer un mapa de su vida. Para este mapa, que imaginaba gris, había inventado un pintoresco sistema de señales que “claramente marcaban las casas de mis amigos y mis amigas, los salones de reunión de viejas cooperativas, desde las cámaras de debates del Movimiento Juvenil hasta los lugares de reunión de la juventud comunista, las habitaciones de hotel y de prostíbulos que conocí durante una noche, los decisivos bancos del Tiergarten, los caminos de las diferentes escuelas y las tumbas que vi llenar, los lugares de prestigiosos cafés cuyos nombres, olvidados desde hacía mucho, diariamente pasaban por nuestros labios”. Una vez, nos dice, aguardando a alguien en el Café “Les Deux Magots”, en París, logró dibujar un diagrama de su vida: era como un laberinto, en que cada relación importante figura como “una entrada al laberinto” [...] Las repetidas metáforas de mapas y diagramas, memorias y sueños, laberintos y arcadas, vistas y panoramas, evocan cierta visión de las ciudades, así como cierto modo de vida. París, escribe Benjamin, “me enseñó el arte de extraviarme”. La revelación de la verdadera naturaleza de la ciudad no surgió en Berlín sino en París –donde permaneció frecuentemente durante los años de Weimar y donde vivió como refugiado desde 1933 hasta su suicidio, cuando intentó escapar de Francia en 1940; más exactamente, el París reimaginado en los relatos surrealistas (*Nadja*, de Breton, *Le Paysan de París*, de Aragon). Con estas metáforas, está indicando un problema general acerca de la orientación, y estableciendo una norma de dificultad y complejidad (un laberinto es un lugar donde uno se pierde). También está sugiriendo una noción acerca de lo prohibido y de cómo tener acceso a ello: mediante un acto del espíritu que es lo mismo que un acto físico. “Redes enteras de calles fueron abiertas bajo los auspicios de la prostitución”, escribe en *Crónica de Berlín*, que comienza invocando a una Ariadna, la prostituta que condujo a este hijo de padres ricos por primera vez a través “del umbral de la clase social”. La metáfora del laberinto también sugiere la idea de Benjamin de obstáculos levantados por su propio temperamento (Sontag, 2007b: 120-121).

⁴³² Aprendizaje como el que practicara, por ejemplo, el joven Borges con sus padres por el laberíntico barrio de Adrogué: “[...] salíamos mi padre, mi madre y yo a perdernos. Al principio nos costaba un poco de trabajo, pero luego nos perfeccionamos, nos perdíamos enseguida” (Vázquez, 1999: 46).

Todo el último capítulo de *HALP* se encuentra, pues, velada y permanentemente insuflado por el ensayo de Sontag sobre Benjamin, del que Vila-Matas toma ideas, frases y fragmentos entremezclándolos en todo momento con logrados desvíos de la ficción ya tratada en la novela. Así “el arte del vagabundeo por las calles de la imaginación revela la verdadera naturaleza de la historia de la ciudad moderna y nos conduce a las puertas de ese edificio singular, donde vive el último shandy” (Vila-Matas, *HALP*, 2000: 119), el cual “se considera un melancólico al que la soledad le parece el único estado humano apropiado” (*ibidem*), tomándose a sí mismo como tal melancólico porque “vino al mundo bajo el signo de Saturno, que es la estrella de revolución más lenta, el planeta de los desvíos y las dilaciones [...] la lentitud es un rasgo del temperamento melancólico [...] el melancólico, precisamente porque está obsesionado por la muerte, es el que mejor sabe leer el mundo [...] cuando más sin vida son las cosas, más potente e ingeniosa puede ser la mente que las contempla: inerte ante el desastre que se avecina, su temperamento melancólico se galvaniza ante la pasión que despiertan objetos privilegiados. Se vuelve coleccionista de libros y pasiones, porque sabe que la caza de libros, como la caza sexual, enriquece la geografía del placer, y en ello halla otra razón para vagabundear por el mundo [...] su biblioteca está llena de libros breves que evocan recuerdos de ciudades en las que aprendió a conocerse” (*ibid.*, 119-120), lo que permite al narrador extenderse con la atmósfera *shandy* desplegada en la novela a través de ciudades como Praga, Palermo, la ficticia Port Actif, Viena o París, lugar este último sobre el que siente que representará siempre “la luz submarina”⁴³³ de los días de su formación como portátil” (*ibid.*, 121).

Veamos todavía una muestra última del plagio inventivo en relación a Benjamin pero esta vez aplicado en el articulismo de Vila-Matas. Para ello nos fijaremos en un texto que ya entrevimos anteriormente, el titulado “Ser extranjero siempre” (*El País*,

⁴³³ La “luz submarina” es, como ya dijimos antes, una imagen invocada por Gil de Biedma a propósito de los portales del ensanche barcelonés. Pocos meses antes de la publicación de *HALP* aparecía una entrevista en la que Gil de Biedma decía precisamente: “Recuerdo una obsesión, recién llegado aquí, en octubre del 39, por contar los pisos de las casas. Pero lo que recuerdo de una manera más nítida y más vehemente de esa época en que yo iba al colegio, son los portales del Ensanche vistos por la noche al pasar. Los portales del Ensanche suelen estar muy bien, con sus puertas de hierro historiadas; los vidrios que, vistos desde un tranvía, desde un autobús al pasar, tienen una especie de coloración submarina. Además con aquella garita de la portera que había en el fondo, con aquellas escaleras que subían no sé adónde, algo como una nebulosidad submarina es lo que tengo más presente de los años 40. Barcelona es la luz submarina de los portales del Ensanche vistos al volver del colegio” (Gil de Biedma, en B. Calzado, “Gil de Biedma: «El sonido de la sirena llega como un paño de gamuza contra el cristal»”, *La Vanguardia*, 11/12/1984). Vila-Matas vuelve a esta imagen, entre otros, en sus artículos “Al borde del mar” (*El País*, 29/07/2007), recogido luego en *Dietario voluble* (2008: 168) o “El paseo de Sant Joan en rojo” (Vila-Matas, Centro Virtual Cervantes, 1996; recogido también, entre otros lugares, en *DLCN*, 2000: 25).

26/09/2000)⁴³⁴, artículo en el que se cumplen de forma paradigmática no pocos de los elementos que hemos tratado en este apartado de nuestro trabajo sobre el plagio inventivo. En primer lugar veamos cómo comienza el artículo de Vila-Matas:

Prefiero pensar que hace 60 años en Portbou, en las horas que precedieron a su muerte por morfina, Walter Benjamin conoció cierta lucidez mientras sufría las tinieblas y, en la desgracia final, conoció la pasión de no tener nada; una pasión que no deja de ser una buena compañía a la hora de vivir y también a la de morir. Es la pasión por la soledad de Juan de la Cruz, esa necesidad de estar físicamente solo y en silencio que vemos perdurar en historias contemporáneas, digamos Kafka, Glen [sic] Gould, Emily Dickinson. “Estoy más sola sin mi soledad”, decía Dickinson. “Produce mucha luz sufrir en las tinieblas”, decía Juan de la Cruz, pájaro solitario. La pasión de no tener nada y ser extranjero siempre. Muerte en silencio y soledad de Walter Benjamin un 26 de septiembre en 1940, suicidio de veneno en un hotel de frontera (Vila-Matas, “Ser extranjero siempre”, *El País*, 26/09/2000).

Atendamos ahora a la reseña o artículo crítico, sin ninguna relación con Walter Benjamin, que –a propósito de la publicación del libro de la hispanista italiana Rosa Rossi, *Giovanni della Croce. Solitudine e creatività* (1993)– publicara Justo Navarro en *ABC* con el título “Los derechos del lector” siete años antes de la publicación de “Ser extranjero siempre” de Vila-Matas:

Rosa Rossi reivindica la pasión y el placer de no tener nada y ser extranjero siempre, la pasión por la soledad de Juan de la Cruz, una necesidad de estar físicamente solo y físicamente en silencio que perdura en historias contemporáneas: Kafka, Glenn Gould, Emily Dickinson. “Estoy más sola sin mi soledad”, decía Dickinson. “Produce mucha luz sufrir las tinieblas”, decía San Juan, pájaro solitario, y me acuerdo del personaje de Thomas Bernhard que se entregó a la tiniebla como a una ciencia” (Justo Navarro, “Los derechos del lector”, *Cultural, ABC literario*, 19/03/1993).

Como se puede apreciar las ideas de las primeras líneas del artículo de Vila-Matas, las cuales dan título y desarrollo al mismo, están tomadas de un texto de Navarro –amigo personal de Vila-Matas– al que este no hace referencia alguna. El artículo de

⁴³⁴ Sí lo sería, por ejemplo, un artículo en el que Vila-Matas da cuenta del plagio que sustentó la polémica mantenida entre tres grandes espadas de la historia de la cultura alemana: Mann, Schoenberg y Adorno. Se trata de un suceso que Vila-Matas utiliza en esta ocasión para apoyar la idea del fin de los novelistas todopoderosos así como para defender sintomáticamente el “saqueo literario”, siempre que en ello no le fallen las formas al saqueador en cuestión. Recordemos brevemente que la controversia tuvo lugar a partir de unas cartas enviadas por Adorno a Mann sobre las teorías musicales de Schoenberg, tras lo cual Mann las incorporó a su novela *Doktor Faustus* (1947) sin citar a Adorno, a lo que añade Vila-Matas: “En la historia de este saqueo literario tan lícito como discutible (le fallaron las formas a Mann, que, como muchos plagiadores, terminó por creer que eran solo suyos los fragmentos schoenbergianos de su novela), Adorno se sintió menos molesto que Schoenberg, el gran olvidado en este asunto y que puso el grito en el cielo cuando descubrió que algo que le había dejado insomne durante una infinidad de noches –la creación de la técnica del dodecafonismo– había sido burdamente resumido por Adorno para la mayor gloria de su amo y señor Thomas Mann.” (Vila-Matas, “En el futuro, por deseo de Schoenberg”, *El País*, 01/02/2012).

Vila-Matas “plagia” parcialmente el de Navarro para echar a andar “en lo suyo”, en aquello que él quiere decir sobre Benjamin y que las palabras del escritor granadino han allanado. Los ejemplos que podríamos acumular en torno a los artículos, fragmentos novelísticos, etc., en relación a ideas, citas, frases y párrafos tomados de otros autores por parte de Vila-Matas sin cita explícita alguna⁴³⁵ son numerosos. Más que añadir o seguir mostrando ejemplos de ello nos interesa por tanto recalcar que en Vila-Matas hay por encima de todo una concepción de mediatización y manipulación, estiramiento y crispación con el fin de recomponer, reincorporar. Vila-Matas quiere reutilizar la energía íntima de las cosas para remover conciencias, reivindicar modelos excéntricos, expatriarse de visiones costumbristas. Para ello se agarra a los discursos de los otros, procediendo a una exfoliación de persuasión inventiva⁴³⁶.

⁴³⁵ José Manuel González Álvarez ha llegado a hablar, por ejemplo, de “cleptomnesis” (cfr., “Cleptomnesis: el robo de la memoria en *El viaje vertical* de Enrique Vila-Matas y en *El pasado* de Alan Pauls”, en Gallego Cuiñas (coord.), 2012: 159-175).

⁴³⁶ El otro aspecto de interés del artículo “Ser extranjero siempre” (*El País*, 26/09/2000), por cierto, aparece cuando Vila-Matas nos habla de la reedición de la novela de Ricardo Cano Gaviria *El pasajero Walter Benjamin* (2000) once años después de su primera edición: “Recuerdo que cuando fue editada en 1989, Jordi Llovet me la recomendó con entusiasmo y que pensé en leerla inmediatamente [...] he tardado 11 años en leerla [...] nunca es tarde si la dicha llega”, (Vila-Matas, “Ser extranjero siempre”, *El País*, 26/09/2000). Las lecturas siempre llegan, acaban por llegar, pero, entre tanto, Vila-Matas, como sabemos, no necesita leer sobre todo lo que escribe, inventa sus lecturas, o las toma de otros, las plagia por invento.

2.2.3. Una cruzada antirrealista

Para escribir necesito tener enemigos literarios, y mi enemigo es el realismo español [...] La realidad ganará siempre al escritor realista.

Enrique Vila-Matas, en entrevistas concedidas a María Luisa Pedrós (*Diario de avisos*, 29/03/2003) e Ignacio Vidal-Folch (*El País*, 12/12/2002).

Tras haber recorrido los componentes metaliterario, autoficcional y de *plagiarismo inventivo* como contrafuertes de la autocracia y dialéctica del estilo en la configuración evolutiva de una escritura que como la de Vila-Matas lo es fundamentalmente híbrida, excéntrica y contestataria, nos restaría prestar atención ahora a su tendencia consistente en plantear un continuado rechazo de la tradición realista: una cruzada antirrealista que prende en Vila-Matas desde un modo de entender el oficio literario encaramado a una suerte de reconvención o impugnación del tradicional modelo mimético-realista, aspecto que se intensifica en su especificidad castellano-peninsular al ser esta entendida por Vila-Matas como una propuesta de discursividad literaria anclada en un orden de incitaciones y contextos socio-históricos asfixiantemente rancios, paralizantes y sumisos. Tratar de alejarse de este tipo de literatura se ha convertido para Vila-Matas en un posicionamiento literario en términos éticos, culturales y técnicos.

El espíritu último de las declaraciones que encabezan el presente apartado apela a la compleja trascendencia de la realidad que chocaría por naturaleza contra el ansia de una inmediatez mimético-literaria por descomponerla en una realización escrita. Dicho a través de un artículo ensayístico dedicado a los cuentos de Bellow, Vila-Matas ha

entendido que el realismo literario se correspondería con el gran reino del extrañamiento que conocimos en el kafkiano teatro de Oklahoma”⁴³⁷, asunto que resultaría en desvirtuar el “carácter sagrado” de las escrituras que meditan sobre el mundo al manifestar la infinita profundidad de la conciencia humana y ante la que no les queda sino claudicar a los responsables del “lavado colectivo” o escritores patrocinadores del valor del realismo literario. En última instancia, cree Vila-Matas, el realismo literario podría incluso ser responsable del olvido de los buenos libros:

Cada día convivimos más con el ruido de fondo de crisis económicas, invasiones de países árabes, sorpresas de grandes gigantes farmacéuticos, reclamos de la industria del automóvil, tortugas Ninja, crímenes horrendos, pavorosos terremotos devastadores, Bolsas europeas que caen y caen y vuelven a caer, episodios de estupidez humana transmitidos día tras día como si fueran una serie televisiva sin guionista. [...] Es difícil en estas circunstancias de información masiva reparar en algo tan antiguo como una buena historia de ficción. Nos da la impresión de que no tenemos tiempo para atender a ella. No en vano hay un escaparate infinito en las nubes con todos los grandes libros olvidados. Pero aun así, a pesar de situación tan difícil para los buenos libros, ¿hay que empujar a los escritores a que emparenten sus ficciones con los mil y un asuntos que baraja el gran espectáculo mediático? No es una pregunta extravagante. Entre tantas incertezas, una certitud parece que está arraigando peligrosamente entre nosotros: no se concibe una novela recién publicada que no permita un titular de prensa ligado a la más rabiosa actualidad periodística. [...] John Banville (en una divertida entrevista con Mauricio Montiel que no desentonaría en *Dublineses*, de Joyce) dice haber descubierto que jamás se puede mezclar ficción y realidad, pues cuando uno trata de insertar en la ficción nociones directas, nociones científicas, no encajan por ningún motivo: “Aún no comprendo cuál es el proceso, pero es como someterse a un trasplante de hígado: el cuerpo lo rechaza. La ficción, al menos la mía, repudia las ideas tomadas directamente del mundo”. Todo esto me recuerda que cuando uno comienza a escribir cree que es posible expresar la realidad. Si ha nacido en territorio español, todavía lo cree más, porque aquí en literatura todo el mundo es realista. Sin embargo, creo que lleva un cierto tiempo aprender, descubrir que lo único que se puede hacer es fabricar una realidad alterna y esperar que de alguna forma reproduzca, o parezca reproducir, la vida tal como la vivimos. Esta infantil frase de Banville la suscribo con entusiasmo: “El arte no es para nada la vida, sólo se le parece”. [...] Lo mismo digo sobre la cuestión de los millones de novelas y el escaparate infinito de los grandes libros olvidados. ¿Qué hacer ante semejante drama? Queda, de entrada, el consuelo de saber que nuestra conciencia es inmensamente más grande que todo el espacio mental que creen abarcar los responsables del gran lavado de cerebro colectivo. Porque en realidad el gigantesco espacio del Gran Lavado jamás podrá competir con todo aquello que es capaz de percibir, en su espacio natural de libertad, una conciencia humana. Todavía nos quedan, creo, focos de libertad en nuestras mentes, los suficientes para tratar de escapar de la banal representación sin tregua del gran teatro de Oklahoma. Y sirva esto, de paso, para decir que sospecho que ese secreto éxodo trágico, esa gran huida del terror mediático, se está convirtiendo en la verdadera odisea moderna y que alguien debería novelarla, porque a fin de cuentas es tan sigilosa como apasionante. Ayer, por cierto, releí la odisea tan singular que narra Bellow en *Algo por lo que recordarme*, relato perfecto,

⁴³⁷ Recordemos que el “gran teatro de Oklahoma” es una referencia al pasaje del capítulo octavo de la novela póstuma de Kafka *América* (1927) en el que al personaje de Karl Rossmann le llama la atención una oferta de trabajo para enrolarse en el Gran Teatro de Oklahoma.

incluido en la gran antología de sus cuentos. El argumento es algo complejo pero, a grandes rasgos, trata de un narrador, ya viejo, que recuerda un solo día de su adolescencia, en el Chicago de la Depresión. En el día que recuerda y que sabe que no olvidará nunca, una mujer le atrajo hasta su dormitorio, y una vez allí huyó dejándole desnudo, pues para robarle tiró toda su ropa (incluso el libro religioso que él estaba leyendo tan religiosamente) por la ventana. Le tocó entonces volver a su casa, a una hora de distancia, atravesando el helado Chicago. Su odisea, cuando hubo conseguido que le prestaran unos harapos para el regreso, incluyó la idea de volver a comprar el libro –sagrado para él– que le habían robado. Pero, eso sí, para volver a comprarlo tenía que robar a su madre, que escondía su dinero en otro libro sagrado. Según el crítico Robin Seymour, esta historia que no pierde de vista el carácter sagrado de las escrituras que meditan sobre el mundo sitúa en primer plano preguntas que deberíamos hacernos más a menudo; preguntas tan profanas como religiosas, preguntas a nuestra conciencia. ¿Cuáles son los días de nuestra vida que no olvidamos y por qué los recordamos siempre? ¿Cuáles fueron nuestros días de conmoción y reflexión? ¿Cuántas veces recordamos que la actividad de la lectura puede tener un carácter profano o religioso, pero en cualquier caso sagrado? [...] En lo último que hay que caer [...] es en aquello en lo que cayera una destacada dama de las letras inglesas el día en que la vimos hojear enojada en Segovia el periódico en la mesa de un café y quejarse de pronto: “No hay más que deportes, corrupción y disparos. ¡Y nada sobre mi novela!”. Ese es el gran error, ¿no? Creer que un libro tiene que competir con el asesino en serie o el último emperador mundial de los helados. O lo que es lo mismo: creer que se pueden mezclar las ficciones con ese gran reino del extrañamiento que inventan –una realidad, por cierto, bien falsa y perversa– en el gran teatro de Oklahoma (Vila-Matas, “Algo por lo que recordarme (Saul Bellow)”, *El País*, 17/09/2011).

Como para otros autores de estirpe modernista, la realidad siempre ha estado bajo sospecha en Vila-Matas. Para este, de hecho, la noción de lo real esgrimida por los modelos de la literatura mimético-realista –custodiados, entre otros, por idearios como el materialismo dialéctico marxista, el krausismo y el positivismo emanados de la filosofía práctica, de la experimentación física y de un racionalismo ético deudor del ideal evolutivo de la sociedad– apela a un tipo de conocimiento que será por defecto insuficiente y confuso⁴³⁸, destinado a un bloqueo de seriación falible. Precisamente por ser un autor que se forma estéticamente en las sintonías atonales, inconclusas y fragmentadas de la cultura modernista y vanguardista, acaba Vila-Matas por fijar su atención en la discontinuidad que deja a su paso “la profesión realista”, persuadido de la fertilidad literaria que, descuidada por el realismo, se desboca entre lo que se ve y lo que es. Es en ese espacio –al que concurren las cosas que no tienen lugar a las primeras de cambio, el que espera al artista antirrealista– en el que cabría preguntarse por una causa que no busca verse terminada, aventurada a denotar el mundo sensible a través de la confusión y de lo incierto, una causa que se quiere aceptada no como un río a vadear

⁴³⁸ En el siglo IV a. C. Aristóteles venía aproximadamente a decir al comienzo de sus libros físicos que lo que en primera instancia se nos hace claro y patente es ante todo lo confuso. Es decir, que cuanto aparece claro a la mente humana desde nuestra infancia está sin embargo destinado a hacérsenos confuso con el nombre y con el logos.

por mor de una satisfecha superación positivista sino como grieta de otro tipo de desentrañamiento estético sobre mundo de la conciencia. Todo ello no está sin embargo libre de convenientes matizaciones.

Es decir, siendo cierto que Vila-Matas descree en general del realismo como aquella corriente estética que vino a escenificar dentro de la historia cultural y desde aproximadamente 1850 una abierta crítica ideológica y ruptura formal con el romanticismo, no es menos sensato afirmar que no todo el realismo literario es ninguneado o criticado por Vila-Matas, ni en sus modelos –pensemos, por ejemplo, en el realismo postromántico de Melville en *Moby Dick*, en el Flaubert de *Madame Bovary* (novela que Vila-Matas ha calificado como la cúspide o meta última del realismo), en el realismo psicológico de Woolf y Joyce o en buena parte de la literatura decimonónica rusa– ni necesariamente en el conjunto de sus recursos narrativos, pues el mismo Vila-Matas se ha servido de la técnica realista en diversos momentos de su trayectoria literaria incluso aunque ello haya podido ocurrir desde estrategias dominadas por la ironía. Pero sobre todo convendría puntualizar que la reacción contra lo realista en Vila-Matas prolifera por encima de todo como un gesto instintivo contra el gusto mimético-decimonónico materializado en gran medida en la literatura de hoy en tanto que recurso básicamente acomodaticio, no estando Vila-Matas de plano contra el realismo en sí mismo, que ha tenido su sentido y su mérito en épocas pasadas, como contra la inmovilista continuación del mismo en la literatura actual, máxime en torno al arraigo de lo que podríamos entender como cierto casticismo literario español. De hecho, además de la adscripción de Vila-Matas al deseo de dilapidación realista y al desparpajo imaginativo y experimental que aparecen en las vanguardias europeas en paralelo avance con el bloque de inquisiciones expuestas por el modernismo europeo –elementos culturales que no hacen sino certificar el beligerante desafío que sobre el entorno burgués, la refutación de los valores heredados y el cuestionamiento de la utilidad filosófica del arte tuvo lugar mediante el descrédito del realismo literario–, decimos que siendo esto claro debe igualmente buscarse el desencanto ideológico y el rechazo temperamental de Vila-Matas por buena parte de la literatura realista en la especificación de su filiación española, la que ha antecedido primero y rodeado después la mayor parte del contexto social de su formación como escritor y la misma que provoca sobre Vila-Matas una general reacción alérgica por lo él ha denominado “realismo mesetario”, tras lo cual no deja de operar una aciaga resaca generacional en

torno al retraso cultural y la fatalidad moral impuestos a la sociedad española durante la dictadura franquista, conocidamente centralista en su ámbito de política interna. Es por ello en buena medida el antirrealismo vila-matiano una impulsión hacia lo exterior y extranjero contra lo que el autor entiende como “rancio nacional”, yendo así de la mano de Karl Kraus cuando dijera que enraizándonos en lo odiado se crece sobre el presente, lo que viene a apoyar la citada idea de Vila-Matas sobre su necesidad de tener enemigos literarios para escribir⁴³⁹.

Recordemos asimismo que la obra crítico-periodística en torno al cine en Vila-Matas había empezado a tener lugar en 1968 bajo unos parámetros de estricta falsedad documental, haciendo pasar por reales y bajo seudónimo ciertas entrevistas completamente inventadas con reconocibles personajes de la cultura de la época, publicando no pocas críticas sobre películas que no había tenido tiempo o ganas de ver y soliendo centrar buena parte de sus artículos críticos sobre un cine antirrealista o mayoritariamente vanguardista. Por otra parte, cuando la obra narrativa de Vila-Matas comienza a ser publicada estamos en el año 1973, una fecha de general y tensa espera ambiental en nuestro país, sobre la que los inminentes vientos de cambio y sus futuras consecuencias políticas no dejaban de estar ensombrecidos por los últimos estertores de un régimen histórico aun así en aparente e intemporal barbecho. Una atmósfera ante la cual, y salvo excepciones, buena parte de la práctica del realismo literario solía acabar cediendo a una gris y tiránica mezcla de sopor, desánimo e impotencia, si bien los peores tiempos del siglo XX español –los que vieron llegar la guerra civil española, su posguerra y posterior consolidación de la dictadura franquista– habían relativamente pasado.

El año 1973 se corresponde, en efecto, con los prolegómenos de la transición española, que oficialmente habría comenzado con la muerte física del dictador Franco en 1975 y habría concluido con las elecciones generales ganadas por el PSOE en 1982. Una transición que por su parte Mainer justifica si “concedemos la debida importancia a

⁴³⁹ Pueden ser importantes constructores de uno mismo las figuras de los enemigos. Recordemos por ejemplo la idea de la utilidad del enemigo en Fernando Savater o la opinión de Umberto Eco de que todo el mundo necesita un enemigo pues de lo contrario hay que inventarlo como modo de definir nuestra identidad y vara de medir nuestro sistema de valores. Fue famosa en su momento la dedicatoria de Camilo José Cela en *La familia de Pascual Duarte* (1942), dirigida a los enemigos que tanto le habían ayudado en su carrera. Recientemente, en el prólogo de la reedición de *El precio de la transición* (2015) de G. Morán, leíamos: “Los amigos enseñan muy poco; los necesitamos porque nos refuerzan. Son los adversarios quienes constituyen la universidad de nuestra vida.” (Morán, 2015: 14).

un estado de conciencia colectivo que, a despecho de la pobreza de los acontecimientos, marcó el ritmo interior del proceso [...] hubo una liberación pero sin protagonistas heroicos y en la que, incluso, la pasividad colectiva dejó una sorda resaca de mala conciencia [...] muy bien reflejada en la frase que popularizó el novelista Manuel Vázquez Montalbán: «Contra Franco vivíamos mejor» (Mainer, 2005: 153-154).

La mayor parte del último realismo literario español de entonces debía buscarse entre los autores que, sin haberse marchado de España tras la Guerra Civil, ejercían una narrativa desmarcada del experimentalismo que con mayor o menor frecuencia se fue dando a lo largo de todo el siglo XX, conformando así un tipo de escritura que, según el caso, se decantó por la opción del realismo de corte nacionalista y social, el realismo tradicional, el existencialismo tremendista y, algo más adelante, tanto el realismo de compromiso moral⁴⁴⁰ –denunciador de miserias y desigualdades sociales en un intento de concienciar sociopolíticamente al lector– como, por último, el realismo de frustración y soledad individuales.

De cualquier modo o en general el realismo literario estaba relativamente supeditado a una situación social y moral externa al texto, a cierto recorrido de posicionamiento ideológico-político. Desde sus principios como escritor a Vila-Matas le va a interesar, en cambio, una literatura que reivindique sus postulados ideológicos y morales desde el interior mismo del texto, desde el meollo de sus aspiraciones artísticas, llevando lo literario a una concentración de su identidad jerárquicamente superior a lo real y a lo social. Vila-Matas no comienza a escribir pensando en el régimen franquista o en la aridez emocional del paisaje español, no experimenta como lo hace por ejemplo Juan Goytisolo con un pie plenamente metido en la realidad española y otro en una sugestiva evolución de sus inquietudes literarias. Por el contrario Vila-Matas viene incluso a desentenderse de lo español, a escaparse de lo que entiende como paralizantes debates de la condición humana en torno a la crispación histórica, consciente de que sus preocupaciones personales se formularán en todo caso allegadas a una realidad transnacional y a una repercusión ética deudora siempre de la estética. Aturullado en su fascinada atracción por lo europeo, lo abierto, lo libre, lo respirable, por ciudades que

⁴⁴⁰ Lo cual, en su faceta explícita, perderá predicamento desde 1970 a pesar de la famosa polémica alimentada entonces por los propios escritores en torno a los *artistas puros* (la novela vista como investigación lingüística) y *artistas realistas* (la novela albergadora de la supremacía de los temas sobre la forma).

conoce por primera vez como corresponsal de crítica cinematográfica desde finales de los años sesenta y principios de los setenta tales como Cannes, París, Berlín, Venecia, etc., lugares en los que todo parece siempre distinto porque básicamente así lo era –al menos no formaban parte de gobiernos para los que nociones como la patria, el orden y Dios eran el principio y el fin de todas las cosas–, en los que se agitan las ideas de vanguardia estética y debate teórico del momento, Vila-Matas comienza pues a ser el escritor que el tiempo confirmaría.

En pocas palabras el antirrealismo literario en Vila-Matas obedece a un afán extranjerizante y experimental. Si bien la primera novela de Vila-Matas tiene un contexto geográfico catalán nada se dice en ella de la “realidad” catalana o española del momento, siendo una novela netamente experimental y escapista. Tras ello, su segunda novela, tiene ya un contexto geográfico que se mueve entre España y otros países del continente europeo pero la novela acciona sensaciones claramente superadoras y olvidadizas de lo “español realista” y así seguirá ocurriendo posteriormente en la evolución de su escritura. No hay que obviar igualmente un aspecto que pudo contribuir al interés experimental vila-matiano, el que tuvo que ver con las formas literarias antirrealistas que hubo también en aquel tiempo en España a través de la influencia del *nouveau roman* francés, que ya se había dejado notar en la década anterior, de elementos como el flujo de conciencia o la técnica del monólogo interior provenientes de Joyce y Faulkner o del renovador temperamento de la literatura hispanoamericana, entre otros, dándose en los años setenta y ochenta un repuesto interés por la exploración de las posibilidades alternativas de la novela, especialmente en las opciones experimental, antinovela, vanguardista y metaliteraria. A pesar de lo cual Sanz Villanueva, por ejemplo, ha señalado, con cierto cansancio o desencanto personales, que desde los años ochenta y hasta el cambio de milenio se ha dado una preponderancia o fijación de un número relativamente limitado, y de desigual calidad, en torno a los esquemas narrativos ofrecidos por la novela española: “[...] ficción histórica, un temporal que acota el archipiélago desde hace tres lustros y no tiene pinta de amainar; invenciones culturalistas llenas de guiños cómplices al lector, a un solo paso del ensayo; relatos metaliterarios repletos de escritores que discursen acerca de la propia creación, que refieren las angustias de un escritor, que citan otros textos de manera velada o declarada y celebran la orgía de la inter o intratextualidad, pasto para profesores, en cuyo honor parecen escribirse muchas de las obras de ahora y no para el señor de la

calle; novela negra o policíaca [...] La posmodernidad se ha empeñado en quitarle a la novela la capacidad de reconocimiento de la dimensión conflictiva del mundo” (Sanz Villanueva, en Gracia [ed.], 2000: 260).

Cabría decir por último que la discriminación del realismo literario en razón de su idiosincrasia histórica y geográfica se relaciona en Vila-Matas con el hecho⁴⁴¹ de que en su opinión haya incluso dos tipos de realismo, el mayoritario y prototípico, de carácter seductor, virtuoso y expansivo, representado por autores como Simenon o Greene, y el realismo ejecutado entre otros por Flaubert, Kafka, Hamsun, Joyce o Beckett, esto es, el que huye conscientemente de la maquinaria de la convención, desentendido de la comprensión de la novela en tanto que “libro de género” (*cfr.*, Vila-Matas, 2011a: 291). Por último, y como bien ha escrito Pozuelo Yvancos, comentando la reflexión teórica sobre las ideas de la novela y la estética antirrealista que Vila-Matas fraguó en *El mal de Montano*, “[...] podría argüirse que el realismo no es bueno ni malo para la novela, como no lo es el intelectualismo. Elegir entre Cervantes o Sterne es indecible, como sería renunciar a Nabokov en favor de Musil, porque los unos no existirían sin los otros, y en cualquier caso toda forma de ficción tiene el mismo desafío de credibilidad, que se cumple o no desde una u otra estética.” (Yvancos, “Enfermo de literatura”, *ABC*, 22/11/2002).

Las conclusiones del subcapítulo que aquí hemos abordado se dirigen prioritariamente al hecho de que, en un autor “compuesto de estilo”, los elementos que caracterizan una propuesta literaria que se enfoca en el modo de decir por encima de lo dicho terminan generando una personalidad reconocible en el tiempo. Aquellos elementos caracterizadores de un modo de abordar la expresión artística son tomados por su autor como una extensión de la incompreensión, las dudas y las fallas que le acucian cuando la literatura se solidariza con principios de orden metatextual y ambiciones de desdoblamiento e inquisición personal en relación a las posibilidades de la autoficción. Por otra parte, el componente menos circunspecto de aquella expresión artística tiene una vertiente de desafío experimental entre lúdico e inquieto alrededor de la práctica del plagio inventivo. Hemos podido comprobar cómo este rasgo de la literatura de Vila-Matas evoluciona en consonancia con un ímpetu y una fe del autor por

⁴⁴¹ Es este un aspecto que tendremos oportunidad de ver más adelante y con mayor detalle a propósito del ensayismo matriz en Vila-Matas en el texto de ficción crítica “Chet Baker piensa en su arte”.

transformar inevitable e infinitamente la materia literaria dada, prurito transformador mayoritariamente informado de un afán inventivo. Por último hemos confirmado que toda conformación de un estilo se ve fortalecido por una resuelta iniciativa de choque y contraste, por un punto de referencia contra el que construirse, lo que en Vila-Matas tiene lugar a través de una superación reiterada y explícita del tratamiento realista-mimético de la literatura.

PARTE II: PRAGMÁTICA TEXTUAL

CAP. 3. VILA-MATAS: ORIGEN Y CONSTRUCCIÓN DE UN ESCRITOR

Llegados a la segunda parte de nuestro trabajo –la que recorrerá el estudio integral de la obra vila-matiana abordada desde una pragmática textual y definida a partir del análisis histórico-cronológico de su conjunto– nos ocuparemos de los aspectos que han caracterizado el origen y la construcción de un escritor que, como es el caso de Vila-Matas, fue conformando de forma temprana un discurso literario disonante, distinguiblemente propio, en el panorama de las letras españolas, latinoamericanas y europeas consecutivamente. Sobre la formación de Vila-Matas hay que decir que antes de pasar por cierto y pedagógico apostolado cinematográfico hay una serie de circunstancias preliminares: ausencia de “cultura narrativa”, copia, azar y poesía. En efecto, si bien desde 1968 Vila-Matas comienza a publicar críticas cinematográficas en la revista *Fotogramas* no será hasta mediados de los años setenta, tras varias situaciones vividas de fundamental carácter azaroso en relación con la escritura y la irrupción del visible engorde de sus lecturas cuando llegue el momento de sentirse realmente escritor.

No solo es cierto que hasta 1973 las lecturas literarias de Vila-Matas no alcanzaban más de “treinta poetas y un total de cien poemas” (Vila-Matas, 2011c: 16) sino que la literatura apareció en su vida como un “equivoco”:

[...] llegué a esto de la escritura por un equivoco, por la imposición de una señora que decidió editarme mi primer libro cuando yo ese libro lo había escrito sin ánimo de, al terminarlo, ponerme a buscar gente que lo leyera. Me pregunto en el prólogo en qué momento uno se convierte en escritor. Y me respondo que posiblemente en el momento en que uno traspasa plenamente la frontera que separa una frase vulgar de una literaria. En *Impostura*, mi quinto libro, creo que ya empecé a percibir las primeras señales de una posible leve transformación de lo que escribía... Si no recuerdo mal, Pere Gimferrer, en *Itinerario de un escritor*, cita unos versos de Góngora (‘Quejándose venían sobre el guante / los raudos torbellinos de Noruega’) y explica el significado de

estos versos aparentemente difíciles de comprender: el guante es el guante de los halconeros; ‘los raudos torbellinos de Noruega’ quiere decir los halcones que se suponía que venían de tierras hiperbólicas, precisamente de Noruega, que en aquel momento era un nombre genérico y extraordinario... Está claro que Góngora podría haber utilizado un lenguaje más directo, más vulgar. Lo habríamos entendido mejor, pero no habríamos leído unos versos memorables, sino una frase de absoluta banalidad prosaica (que ya estaría olvidada), como una de esas frases vulgares que a veces cruzamos con los taxistas de nuestras ciudades nerviosas, con la única intención de poder, lo más pronto posible, olvidarlas. [...] yo creo que la literatura apareció en mi guante como un raud torbellino de Noruega.” (Vila-Matas, en Ruiz Ortega, 2011).

Por otra parte, Vila-Matas también se ha referido al hecho de su primera formación literaria como una circunstancia de contenido exclusivamente poético:

Hacia 1966 empecé a escribir poemas. Conservo algunos, como *Mi vida a la intemperie*, inspirado por lo que yo imaginaba que decía Bob Dylan en sus canciones. Y de hecho, en 1971 me puse a escribir ese primer libro o novelita (*Mujer en el espejo contemplando el paisaje*) sin tener apenas experiencia como lector de novelas, ni de cuentos, ni de ensayos. Solo había leído poesía. O sea que me puse a escribir una novela, sin apenas haber leído cinco novelas en toda mi vida. Naturalmente, así salió esa novela, más bien conectada con la poesía que con una narración al uso. Incluso, diría, que lastrada por su excesiva poesía. Pero tampoco es que tuviera mucha experiencia como lector de poesía, que era lo que en esos días escribía, solo escribía versos, nada de prosa (poemas *bobdylanianos*), calculo que me había acercado a unos treinta poetas y un total de cien poemas. Ese era mi levísimo bagaje cuando, no queriendo desperdiciar todo mi tiempo en el mundo bélico del norte de África, comencé a golpear la Olivetti Lettera del colmado de Melilla, adonde había sido destinado o condenado; empecé allí una novela, por las tardes; por las mañanas, despachaba comida a los sargentos; habría preferido rodar una película en lugar de escribir una novelita, pero obviamente eso allí no era posible; por las noches hacíamos guardias eternas en la frontera con Marruecos, daba miedo. O no, a mí no me daba ninguno, porque me prohibieron que manejara armas, dado que tenían informes de mis actividades antifranquistas. Estar politizado fue una suerte porque no me dejaron ir a primera fila del frente marroquí. Me ahorré que me mataran (*ididem*).

En otra entrevista concedida poco después a Marcos Ordoñez –a la cual vamos a referirnos en más ocasiones por ser a día hoy la fuente en la que Vila-Matas ha proporcionado mayor y más detallada información acerca de su relación con el cine–, rememorando el mes de diciembre de 1969, momento en el que el futuro escritor terminó de montar su cortometraje *Fin de verano* (en enero de 1970 debía incorporarse a cumplir el servicio militar obligatorio en Melilla), añade Vila-Matas:

Ya había escrito antes, pero allí me lancé en serio. Comencé a escribir porque era lo único que podía hacer para escapar de aquello. Escribí *Mujer ante el espejo contemplando el paisaje*, que entonces se llamaba *Un lugar aparte*. Seguía queriendo dedicarme al cine, y a la vuelta seguí escribiendo críticas en *Destino* y en la revista *Boccaccio*, que llevaba Juan Marsé, pero poco a poco la literatura ganó terreno. No podía

hacerlo todo, tenía que elegir. Como Beatriz de Moura me publicó el libro en Tusquets, de alguna manera me creí legitimado como escritor, me sentí ya escritor. Y aparté el cine y el teatro de mi vida casi radicalmente. El “casi” es por algunas incursiones como actor, con amigos como Adolfo Arrieta, en París (Vila-Matas, en Ordoñez “Hablando con Vila-Matas” (3ª parte), *El País*, 21/03/2012).

Por último, en una tercera entrevista, en este caso concedida a Rodrigo Fresán, dice Vila-Matas en lo que respecta a sus orígenes como escritor:

¿Cuándo supe que quería ser escritor, que no tenía otra posibilidad que ser escritor? Bueno, lo que te voy a contestar es algo muy bestia. Fui consciente de ello con *Los cipreses creen en Dios*, de José María Gironella. Ni siquiera fue el libro sino el serial de televisión. Fue en... no sé: yo tendría quince años entonces, y ya había escrito dos novelas policíacas que habían sido celebradas por mi familia. Una se llamaba *Mis dos tíos*, muy influenciada por la película *El halcón maltés*, y contaba la historia de un tío bueno y un tío malo. Y la otra... Bueno, en realidad había escrito nada más que una. Perdón: he querido aparentar que era más prolífico... Cuando vi *Los cipreses creen en Dios* en Televisión Española pedí que me compraran el libro, me lo compraron, lo leí, y de inmediato me puse a escribir una novela parecidísima a la de Gironella. Me acuerdo del nombre, pero me da vergüenza mencionarlo. El título tenía algo que ver con el Espíritu Santo. La tengo por aquí. La voy a buscar y te lo digo. Aquí está: *La llamada de Dios*. Y subtitulada: *Novela río*. La escribí durante un verano en la Costa Brava, huyendo un poco del tedio provocado por mis parientes y por esa imposición de tener que pasar en la playa largas horas, día tras día, durante todo agosto. No sabía qué hacer y me recuerdo casi fugitivo, sentado debajo de un pino, lejos de la familia y del lenguaje familiar, buscando un espacio solitario y escribiendo una novela río no frente al mar sino de espaldas al mar. Así, la necesidad de escribir surge de otra necesidad primera: la necesidad de quedarse solo (Vila-Matas, en Fresán, “La casa de la escritura: Conversación con Enrique Vila-Matas”, *Letras Libres*, 29/02/2004).

A través de estos extractos de diversas entrevistas apreciamos cómo Vila-Matas se refiere a sus poemas comenzados a escribir en 1966 bajo la influencia de Bob Dylan –un autor que volverá explícitamente a su obra cuarenta y seis años después con *Aire de Dylan* (2012)– con textos como *Mi vida a la intemperie*⁴⁴². Escribe Vila-Matas, desde

⁴⁴² El título “La vida a la intemperie” remite a la vida de “Miss Lonely” de la que trata la canción de Bob Dylan “Like a Rolling Stone” (*Highway 61 Revisited*, 1965), la cual dice en su famoso estribillo: “How does it feel / To be without a home / Like a complete unknown / Like a rolling stone?”. En un encuentro digital de 2002 con lectores, Vila-Matas se refiere al mismo poema sumándole la influencia de Cernuda: «Soy un gran lector de poesía. Solo he escrito un poema en mi vida, titulado “Juventud a la intemperie”, escrito con la idea de enamorar a una compañera de clase y habiendo copiado prácticamente todo un poema de Cernuda. La compañera me hizo la observación siguiente: “sabes que escribes muy bien”. Me retiré de la poesía.» (Vila-Matas, encuentro digital, *Elmundo.es*, 12/12/2002). Ciertos versos de Cernuda serán tomados también por Vila-Matas para sus incursiones como realizador de cine. Más allá de ello, en numerosas ocasiones Vila-Matas ha expresado su afección por Cernuda: “[...] si hay un libro esencial [...] es *La realidad y el deseo*, de Luis Cernuda, que se convirtió en mi libro de cabecera (es actualmente el corazón de mi biblioteca). Hay un poema de Cernuda, *Es lástima que sea mi tierra*, que leía en París a veces en voz alta y que me hacía siempre llorar. Lo mismo me ocurría con otro de sus poemas, *Impresión de destierro*. Ahora que lo pienso, toda mi obra podría llevar ese título, ¿no? Impresión de destierro.” (Vila-Matas, en Ruiz Ortega, 2011).

su desconocimiento de la lengua inglesa, sobre lo que “imagina” que dice Dylan a la vez que copia de lo que escribe Cernuda. Comienza, pues, mecánica, quizá no del todo conscientemente, a formarse en el futuro autor la metodología de llegar a la verdad (una “postverdad”, más bien) por la invención y la ficción, algo que no solo se compondrá más tarde como uno de sus ejes de incansable convicción poética sino que alcanzará con su novela aproximadamente autobiográfica *París no se acaba nunca* (2003) su expresión quizá más elocuente, con una ficción que no solo accede efectivamente a la verdad sino que consigue desbrozarla, despertarla del letargo provisto por el tiempo y aclararla en la mente del narrador por vía de la invención basada en su propia vida.

Más allá de los citados elementos de azar, de una limitada cultura narrativa y de un germen de poesía que se dio desde el principio en Vila-Matas –el mismo que hay en todo escritor antes de devenir poeta o convertirse en otro tipo de escritor⁴⁴³–, se confirma igualmente que las nociones de “imaginación” y “copia” se presentan en Vila-Matas desde una época tan temprana como es 1966 en tanto que *aspectos naturales*, ocupando como sabemos su espacio primigenio en la primera actividad profesional que Vila-Matas ejercerá dos años después como redactor en *Fotogramas*. Será este el momento en el que se añadirán a los aspectos formativos de imaginación y copia la perspectiva de una funcionalidad o mera responsabilidad crítica anudada tanto a una prematura atracción por ciertos y azarosos referentes culturales de carácter audiovisual como a una distinguible vocación por lo cinematográfico y teatral (Vila-Matas no solo realizó dos cortometrajes de cine sino que fue actor amateur de teatro en su juventud y participó algo más tarde como actor secundario en varias películas).

Tenemos así, si hacemos recuento de ello, dos series de coyunturas (de tres elementos cada una) a través de las cuales se forma y construye Vila-Matas como escritor: en primer lugar, encontramos las circunstancias que se refieren a una limitada cultura narrativa, una crucial intervención del azar y un interés instintivo por la poesía; en segundo lugar, se dan los elementos de la imaginación, de la copia y del cine, los cuales devendrán a través de diversas mutaciones en hechos progresivamente fundamentales (experimentación, cosmopolitismo, hibridismo, etc.) en la formación de Vila-Matas como escritor.

⁴⁴³ Quizá tenía razón Faulkner cuando mantenía que todo novelista lo es porque no pudo ser poeta: “I’m a failed poet. Maybe every novelist wants to write poetry first, finds he can’t, and then tries the short story, which is the most demanding form after poetry. And, failing at that, only then does he take up novel writing.” (Faulkner, *The Paris Review*, 1956).

3.1. El articulismo literario de Vila-Matas: periodización y evolución

El articulismo fue no solo la primera escritura pública de Vila-Matas sino la parte de su producción literaria que se ha mantenido hasta hoy como el más regular y dilatado de todos los tipos de escritura del autor. Como otros escritores, tipo Svevo, Kafka o Pessoa, a los que “la suerte benévola preservó de la posibilidad, y por consiguiente, del peligro de convertirse en figuras oficiales de la sociedad literaria” (Magris, 2011: 215), Vila-Matas construyó su trayectoria escrita –al menos hasta bien avanzados los años ochenta– a partir de una posición periférica respecto a lo que podríamos entender propiamente como la “sociedad literaria”⁴⁴⁴.

⁴⁴⁴ A propósito de ser escritor “desde fuera” del ámbito o de la formación literaria, declaraba Piglia sobre sí mismo en una entrevista mantenida con Carlos Dámaso Martínez (“Novela y utopía”, *La Razón*, 15/09/1985): “[...] pensaba que si uno quería ser escritor lo mejor era no estudiar Letras. Me enfrentaba sin darme cuenta con una cuestión bastante complicada. [...] Seguro que siempre hace falta un desvío, un movimiento excéntrico, andar por calles laterales. La carrera de Letras tiende a centrar demasiado, diría yo, provoca la ilusión de que la literatura está clasificada y ordenada. Cuando uno empieza a escribir lee de una manera cada vez más arbitraria. Habría que tratar de preservar esa arbitrariedad, que es la marca misma de la pasión por la literatura.” (Piglia, 2001a: 87). Piglia volvería más tarde sobre este asunto como sigue: “Yo he hecho todas las cosas que hacen los escritores en Buenos Aires para sobrevivir. Trabajé en periodismo, fui editor, escribí guiones, di clases... Todo lo que permitía mantener cierto tipo de autonomía. Y eso ha sido una de las condiciones básicas de lo que podríamos llamar la construcción de cierta voz, de cierta mirada al sesgo presente en mis libros. Insisto en preguntar un poco en broma: ¿cómo se ganan la vida los escritores? Es una pregunta que pone en el centro una cuestión que se soslaya. [...] Porque hay cierta mirada estetizante del mundo que considera que cuanto más ajeno a la vida material es lo que uno hace, más espiritual y estético parece ser. Y yo pienso al revés. Vale una anécdota sobre esta idea. [...] No sé qué año era, 1961 o 62. Un librero al que nosotros queríamos mucho, Falbo, que fue el que publicó *Las hamacas voladoras*, el primer libro de relatos de Miguel Briante en 1964, organizó una lectura con escritores jóvenes. Y como era amigo de Grete Stern, la fotógrafa alemana exiliada en Buenos Aires, la llamó y ella nos sacó algunas fotos. Recuerdo que a mí me puso contra un árbol y me tomó una increíble, en la que sentí que había captado algo, difícil de describir, que reflejaba quién era yo en ese momento. ‘Grete, me gustaría mucho tener la foto’, le dije al verla, y ella me contestó: ‘Yo no regalo las fotografías’ y me dio una cifra inalcanzable para mí. Nunca me la regaló. Me pareció una lección de lo que debe ser un artista, ¿no? Ella ponía ahí una conciencia profesional [...] Gombrowicz [...] a partir de su conferencia ‘Contra los poetas’, dictada en la librería Fray Mocho en 1947, consigue trabajo porque el director del banco polaco está entre el público y lo escucha. Eso le permite salir de la indigencia y escribir mientras trabaja en el banco, en secreto, *Transatlántico*, su segunda novela. El dinero es un sistema de intercambios, una máquina metafórica que se convierte en otras cosas: tiempo libre, música o una novela... Por eso me pareció interesante reflexionar sobre la preocupación por el dinero y su incidencia en la obra de algunos autores. Joyce, por ejemplo, establecía una conexión entre derroche y creatividad. Era conocido por sus propinas desmesuradas y cuando Nora, su mujer, se lo repriminaba, él sostenía que eso tenía una relación necesaria con lo que estaba escribiendo: el *Finnegan’s Wake*. Pound, en cambio, estaba obsesionado con la usura y creo que quizá pueda relacionarse con su idea de que el despojamiento era el valor literario supremo.” (Piglia, “Elogio de la lentitud”, *Clarín.com*, 06/01/2008). Véase también *Mestieri di scrittori* (2007) de Daria Galetaria (traducido en 2011 en España con el título *Trabajos Forzados. Los otros oficios de los escritores*).

Si atendemos a una cronología detallada de Vila-Matas se advertirá que el redactor, articulista y crítico de cine se construirá desde 1968 y hasta finales de los años setenta aproximadamente, siendo en los comienzos de la década siguiente, en los años ochenta, cuando el futuro autor se empieza a plantear⁴⁴⁵ su despedida profesional del cine en favor de la literatura. Esta despedida tendrá lugar con un título sintomático: *Nunca voy al cine* (1982) y en una fecha tras la cual el cine y la crítica sobre el mismo habrán deparado a Vila-Matas catorce años de formación intelectual y estética en mayor o menor paralelismo con una “guadianesca” ocupación literaria.

Digamos que aunque tras la publicación de su primera novela en 1973 el autor fue viéndose lógicamente como un posible escritor en ciernes, pocos tomaron esta posibilidad en serio –el mismo autor no se encontraba entre ellos– hasta la citada década de los años ochenta. El cine, pues, no solo “acerca” metodológica y progresivamente a Vila-Matas a la literatura sino que será el necesario lastre a soltar para creerse escritor. El cine le acerca a Vila-Matas no solo técnicamente, digamos, sino materialmente: su trabajo como crítico de cine es lo que le permite vivir de la escritura, madurar personalmente sin alejarse de la misma. Lo que ocurrirá entonces, desde 1982 aproximadamente y respecto a la periodización y evolución del Vila-Matas articulista es que este sigue escribiendo en los periódicos pero de una manera más libre –menos sujeta a una opinión crítica sobre una película específica, por ejemplo– y más notoria y progresivamente volcada hacia sus inquietudes literarias, esto es, hacia los temas que van a poblar sus futuras novelas y hacia los modos en los que, con el tiempo, va a incurrir su articulismo literario, entonces en plena germinación.

Por otra parte, en 1984 llega la publicación de *Impostura*, la primera novela de su autor en la que encontramos un discurso literario delineado con precisión y seguridad. Y de 1985 es *HALP*: dentro de los primeros quince años de Vila-Matas como escritor narrativo hablamos de la primera vez en la que aparece exactamente o de modo más reconocible el escritor que está llamado a ser. De aquí hasta el año 2000, año que consideramos como fecha de comienzo de consolidación autoral y de primera madurez literaria con la publicación de *Bartleby y compañía*, pasarán quince años más en los que se publicarán once obras por parte de Vila-Matas, de las cuales cuatro serán

⁴⁴⁵ Ha publicado ya tres novelas: *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973), *La asesina ilustrada* (1977) y *Al sur de los párpados* (1980) y una considerable cantidad de crónicas y artículos en prensa.

recopilaciones de artículos y ensayos literarios previamente publicados en prensa⁴⁴⁶. Podemos decir, pues, que la labor crítica y articulística –ahora ya, como decíamos, lejos del cine y focalizada sobre lo literario propiamente dicho– de Vila-Matas no solo no decrece en ningún momento sino que le servirá para alcanzar la madurez narrativa, siendo prueba de ello el hecho de que podamos leer hoy en la desenvoltura estructural y la libertad estilística de *Bartleby y compañía* –como antes ya apuntó igualmente su autor con *HALP*– una “traducción novelística” de los artículos vila-matianos.

Desde el año 2000, las obras recopiladoras del ensayismo y articulismo en Vila-Matas representarán seis de las diecisiete obras publicadas hasta 2012, si exceptuamos obras publicadas con otros autores o de prólogos a otros escritores⁴⁴⁷. En términos cuantitativos Vila-Matas es desde luego y como mínimo tan articulista y ensayista, si no más, que autor narrativo. Por si fuera poco, al margen de los números y como acabamos de apuntar, igual que no pocos de sus artículos pueden seguirse como relatos o suspiros novelescos, ciertas obras narrativas de Vila-Matas pueden leerse sin duda en tanto que sucesión de artículos y ensayos. Hablamos así de una obra que si bien en su conjunto se desentiende de toda jerarquización genérica resulta sin embargo pertinente que la abordemos cronológica y descriptivamente desde una particularización analítica tanto de los artículos y ensayos como de las novelas y cuentos con el fin de acceder a los elementos de mayor sentido, influencia e interacción entre todos los espacios que forman esta propuesta de escritura literaria.

El estilo tardío al que nos hemos referido en la introducción de nuestro trabajo, el que ha terminado por recortar reconociblemente la producción literaria vila-matiana en su periodo más fecundo –de forma aproximada, el de los últimos quince años–, un estilo no esperado a la vez que “problemáticamente” decidido por parte de su autor (en el que con el tiempo se impuso un modo de hacer crítica literaria como propuesta de canon no ortodoxo ejercido desde la narración y viceversa), se ha expresado a través de un mayor arco de cambio o evolución en la narrativa del autor que en su ensayismo y

⁴⁴⁶ Recordemos estas once obras: las recopilaciones de artículos y ensayos *El viajero más lento* (1992), *El traje de los domingos* (1995), *Para acabar con los números redondos* (1997) y *Desde la ciudad nerviosa* (2000); tres obras de relatos con *Suicidios ejemplares* (1991), *Hijos sin hijos* (1993), *Recuerdos inventados* (1994) y una obra a medio camino entre el relato y la novela como fue *Una casa para siempre* (1988); y tres novelas como fueron *Lejos de Veracruz* (1995), *Extraña forma de vida* (1997) y *El viaje vertical* (1999).

⁴⁴⁷ De dichas diecisiete obras dos de ellas –ambas publicadas en 2008, los dos relatos de *Ella Hemingway* / *No soy Auster* y la obra de colaboración con Echenoz, que consistió en escribir un breve texto ensayístico sobre la impostura en *De la impostura en literatura*– lo fueron, por ejemplo, de muy breve extensión.

articulismo, que de alguna manera fue avanzado en su clave de bóveda prácticamente desde sus inicios. Dicho de otra manera, lo que en la narrativa vila-matiana la noción del estilo tardío fue literalmente haciéndose con el tiempo, en el articulismo y ensayismo no tuvo más que ir afinándose. Es decir, por mucho que los artículos del actual Vila-Matas puedan en ocasiones ser más estilizados, redondos o libérrimos que en el pasado, hay artículos y ensayos del autor procedentes de la década de los años ochenta en los que encontramos casi hecho al Vila-Matas articulista de hoy, sin que tengan lugar las transformaciones radicales que sí aparecerán en su producción narrativa, si bien ya sabemos que *HALP* (1985) apuntó por primera vez al novelista que verdaderamente iba a ser Vila-Matas, pero lo perfiló de un modo que no solo acabó explotando ya en el siglo XXI con variaciones de calado respecto a *HALP* sino que las cualidades más reseñables de *HALP* no vuelven a aparecer –por buscar su referente más aproximado, ya que tampoco es lo mismo– hasta *Bartleby y compañía* (2000).

No le falta razón a Pozuelo Yvancos, por tanto, cuando señala que ya en la primera recopilación de artículos de Vila-Matas, *El viajero más lento* (1992) –en la que hay textos de la década anterior– encontramos al Vila-Matas articulista y ensayista de hoy: “En su obra ensayística Vila-Matas se ha mantenido fiel desde los inicios a las determinaciones principales de su forma y estilo. Quiero decir que el articulista Vila-Matas de principios de los ochenta, se parece más al del año 2006, que el novelista de entonces al de ahora.” (Pozuelo Yvancos, 2010: 155). Se trata de una escritura articulística y ensayística que no solo funcionará en no pocas ocasiones como suministradora de la idea principal de posteriores obras de ficción sino que se moverá en torno a un eje de rotación entre lo que se inventa, se explica y se divulga. He aquí la marca fundamental, en efecto, del criticismo inventivo vila-matiano. Por último, añade Pozuelo Yvancos, el elemento del humor ejerce de eficaz explosión de géneros y registros, de verdadero nivelador de los cambios de dominio producidos en el texto:

[la labor ensayística de Vila-Matas] [...] rompe el molde de los géneros, y en especial la naturaleza de la contraposición *inventado/ocurrido*. Ocurre que sus artículos comienzan con frecuencia con el mismo dispositivo del que se ha servido luego en su obra ficcional desde *Historia abreviada*: parte de una breve anécdota personal, casi siempre autobiográfica precisa o posiblemente cierta (por ejemplo, cumplir los 50 años), o bien creíble: (haber oído una cosa en la radio, o recibir una llamada de teléfono) y continúa elaborando a partir de esa circunstancia una ampliación que a menudo vierte como digresiones sobre lecturas ciertas, episodios semejantes presentes en la literatura o el cine, etc. Paulatinamente el artículo o ensayo se desliza por derroteros cuyo desarrollo lleva a construir, a partir de sucesivas ampliaciones, verdaderas metamorfosis que lo

llevan ya a un territorio totalmente ficcional. De forma que la anécdota vital de partida, en la que se encuentra el origen del artículo, por sucesivas transformaciones y cambios de registro, se va ella misma ficcionalizando, al ver entrar en ella escritores, encuentros imaginados, casualidades que el lector comienza a ver que están siendo inventadas, pero que el tono del artículo ofrece igualmente como ciertas. Porque Vila-Matas, esa es una raíz permanente de su estilo, imagina un territorio común donde conviven lo inventado y lo verídico, cuya fortuna reside muchas veces en que permanece totalmente idéntico. Con la misma naturalidad se refiere a lo inventado y difícilmente creíble y a lo ocurrido realmente, sin pestañear o cambiar de registro. Esa propiedad tonal unifica los dos dominios, el de la realidad y el de la invención. Otro rasgo concurrente con el tono, es el humor que se comporta igualmente como un dispositivo reductor, de igualación o amortiguación de las sorpresas provocadas por el súbito cambio de dominio. El autor unifica lo serio (a veces una reflexión profunda) y lo cómico (muchas veces una casualidad o rareza) y en esa mezcla rompe los límites, no ya de los géneros (lo que corresponde a un artículo o columna inicialmente sería en un periódico o revista se convierte en un cuento ficcional), sino también los registros: la lección emerge escondida tras una broma aparentemente inocente, de la que el artículo en cuestión había arrancado. De forma que lo decisivo es que Vila-Matas unifica los dominios ficcional y no ficcional, metiendo elementos ficcionales en el género del artículo, y también desmonta igualmente la expectativa de serio/cómico que está en el horizonte temático y tonal del género.” (*ibid.*, 156).

Esta es la razón por la que los artículos de Vila-Matas se confunden o pueden solaparse mejor con su última producción narrativa que no con la primera. El Vila-Matas articulista y ensayista llega antes a la (inmadura) madurez por él querida que el novelista. No solo por la mayor y más pronta libertad que se permite en sus artículos sino porque en sus comienzos la producción periodístico-cultural tiene lugar con mayor frecuencia que la novelesca. Cuando la novela de Vila-Matas ha alcanzado su madurez definitiva es cuando comienza a darse un tránsito más visible y desacomplejado entre ella y los artículos, que de alguna forma habrían llegado antes a la meta.

Se trata de un hecho que podemos observar, por ejemplo, con la publicación de *Dietario voluble*, obra que aparece “en el periódico como articulismo seriado y que, en cambio, pide leerse no como el registro de una vida, sino como la ficción de una vida. Esa es la gasa que suele envolver los mejores de sus artículos y ensayos, como si tuviera tan adiestrado el mecanismo que solo el lector decide qué cosa lee y cómo lo lee porque Vila-Matas solo escribe tranquilo y nervioso (como *Desde la ciudad nerviosa*) una recreación fantaseada e inagotable de un sí mismo sin yo fijo ni líquido ni gaseoso: imaginado.” (Gracia, “Todo mentira”, *El País*, 27/11/2015).

Dejando de lado en este momento el aspecto que afecta en última instancia el grado último del estilo tardío vila-matiano, el que busca revolverse contra la armonía para trabajar en la utopía de hacer de la invención y del pensamiento una sola

naturaleza, veamos a continuación un ejemplo de cómo el artículo vila-matiano ha cambiado menos en el tiempo que la novela, razón por la que creemos que la escritura de diversa extensión pero más breve que extensa y de corte inventivo reflejada en los artículos y ensayos ha estado desde el principio siempre más cercana a su autor que la representada por el largo aliento –aunque, como sabemos, también en ocasiones significativamente reflexiva– de la novela.

En parte ello ocurre porque, para empezar, los artículos parten con la ventaja de ser *tomados en serio* –no están bajo sospecha en relación al estatuto de la verdad, actitud que el lector normalmente se reserva para la novela– y sin embargo no dejan de incorporar un discurso estético inconforme y díscolo por temperamento, en el que no cabe dar las cosas como parecen ni por lo que parecen. Es así como acontece eficazmente el estado de ambigüedad, de cuestionamiento e inquietud, propio del mundo de los artículos ensayísticos de Vila-Matas, propulsado siempre por un tipo de texto literario que estira su contenido hacia confines insospechadamente ficcionales.

El artículo con el que vamos a ilustrar cuanto acabamos de decir es “El filósofo de la vaca” (*Las Últimas Noticias*, 14/03/2002)⁴⁴⁸, un texto que, partiendo de una anécdota autobiográfica verosímil, da cuenta de una serie de hechos y datos de orden más o menos literario –mezclando historicidad con invención– para terminar fundando un genuino territorio de ficción. Aunque no siempre ocurre así (a la vez que tampoco es infrecuente) se da la circunstancia en este artículo de que mucho de lo que asemeja inventado es histórico, aunque así no lo parezca, contagiándose así el contenido del artículo-relato del carácter carismáticamente excéntrico de la escritura vila-matiana, a la que afluyen a menudo informaciones culturales insólitas. La historia es la siguiente: a través de varios blogs literarios, y posteriormente de las memorias de Neruda, Vila-Matas nos dice haber descubierto a dos autores argentinos especialmente curiosos. El primero es Omar Vignole –apodado “el filósofo de la vaca”⁴⁴⁹ porque se paseaba con

⁴⁴⁸ Salvo varias frases añadidas al final del texto, este artículo se publica íntegro un mes después bajo el título “Argentina” (*Letras Libres*, abril 2002) y posteriormente en *ENDL* (2003, 2007). A su vez “El filósofo de la vaca” aparecerá años más tarde ampliamente inserto en el artículo “Historias lejanas” (*El País*, 16/12/2007).

⁴⁴⁹ Las referencias a la vaca en la literatura argentina son numerosamente lógicas. Pensemos, entre otros, en Gombrowicz, en *La vaca estudiosa* de María Elena Walsh, en el diálogo con una vaca del personaje interpretado por Darío Grandinetti en *El lado oscuro del corazón*, personaje inspirado en Oliverio Girondo, que acerca de su gusto por transmigrarse escribió: “[...] a mí me gusta meterme en las vidas ajenas, vivir todas sus secreciones, todas sus esperanzas, sus buenos y sus malos humores. Por eso a mí me gusta rumiar la pampa y el crepúsculo personificado en una vaca, sentir la gravitación y los ramajes con un cerebro de nuez o de castaña, arrodillarme en pleno campo, para cantarle con una voz de sapo a las estrellas [...]” (Girondo, 1998: 210).

este animal por la calle Florida de Buenos Aires, publicando libros con títulos como *Lo que piensa la vaca*, *Mi vaca y yo*, *Conversaciones con la vaca*⁴⁵⁰, etc.—, insólito escritor argentino aficionado a la agronomía. Neruda le describe como “un hombre grandote, con un grueso bastón en la mano”, añadiendo que llegó incluso a burlar la vigilancia policial en la reunión del primer Congreso del Pen Club Mundial presidida por Victoria Ocampo⁴⁵¹. Tras Vignole, viajando por la red a partir de Neruda y el propio Vignole, Vila-Matas da con el que será el gran protagonista del artículo-relato: Raúl Barón Biza, escritor y militante político argentino procedente de una pujante y latifundista familia de la provincia de Córdoba que tuvo una vida propia de una novela.

Entre otros muchos aspectos, y además de introducir el cultivo sistemático del olivo en Argentina o explotar minas de wolframio y bismuto, conoció en Venecia a la actriz sueca Rosa Martha Rossi Hoffmann, cuyo seudónimo fue Myriam Stefford y con la que se casó en 1930. Myriam, aficionada a la aviación y una de las primeras mujeres piloto de Argentina, perdió la vida precisamente en un accidente de avión el año siguiente a su matrimonio con Barón Biza. Tras ello este construyó un enorme obelisco para conmemorar la muerte de su esposa, cuyos restos residen bajo el monumento al parecer con todas las joyas de Myriam, siendo este también el lugar escogido por Barón Biza para ser enterrado tras su suicidio. Antes de ello Barón Biza estuvo en prisión por asuntos políticos y escribió controvertidas obras como *El derecho de matar*, novela pornográfico-filosófica en la tradición del Marqués de Sade. Tras numerosas peripecias vitales se casó en segundas nupcias con la joven Clotilde Sabattini, de la que Vila-Matas escribe que era una “mujer de la alta sociedad cordobesa a la que en un ataque de celos, con tres hijos ya del matrimonio, Barón Biza desfiguró la cara con una botella de ácido y poco después se suicidó.” (Vila-Matas, 2003c: 74). La historia culminará con un libro publicado sobre todo ello. Escribe Vila-Matas: “Sabattini y Barón Biza dejaron tres hijos, uno de los cuales, Jorge Barón Biza, escribió en 1999 un libro, *El desierto y su*

⁴⁵⁰ Libro que llevaba, tras la lucha en Luna Park de Vignole con “El estrangulador de Calcuta”, la siguiente dedicatoria: “Dedico este libro filosófico a los cuarenta mil hijos de puta que me silbaban y pedían mi muerte en el Luna Park la noche del 24 de febrero”.

⁴⁵¹ La descripción de Neruda en *Confieso que he vivido* es concretamente como sigue: “[...] temblaban ante la idea de que llegara al congreso Vignole con su vaca. Explicaron a las autoridades el peligro que les amenazaba y la policía acordonó las calles alrededor del Plaza Hotel para impedir que arribara al lujoso recinto donde se celebraba el congreso mi excéntrico amigo con su rumiante. Todo fue inútil. Cuando la fiesta estaba en su apogeo, y los escritores examinaban las relaciones entre el mundo clásico de los griegos y el sentido moderno de la historia, el gran Vignole irrumpió en el salón de conferencias con su inseparable vaca, la que para el complemento comenzó a mugir como si quisiera tomar parte en el debate. La había traído al centro de la ciudad dentro de un enorme furgón cerrado que burló la vigilancia policial.” (Neruda, 2005: 62).

semilla, donde narraba cómo fue reconstruido el rostro de su madre y al mismo tiempo intentaba reconstruir la trágica historia de sus padres. Leo que el libro fue muy bien recibido por la crítica y hasta leo una de esas críticas, donde se cita a Joyce y a Proust [...] cuando leo que el año pasado Jorge se mató arrojándose desde la decimosegunda planta [...] Apenas acababa de conocer su existencia cuando se me ha matado.” (*ibid.*, 75). Cuando hemos terminado de leer este artículo-relato tendemos a sospechar que buena parte del mismo debe de ser inventado. Y en parte lo es, pero en dosis mucho más menguadas de lo esperable. De hecho, casi todo en este texto es rigurosamente cierto excepto los siguientes elementos: a) La altura del obelisco en la hacienda de Barón Biza (Vila-Matas cifra su altura en ocho metros, cuando en realidad son ochenta y dos); b) Vila-Matas nos dice que Myriam Stefford se estrelló con su avioneta en esta hacienda familiar, cuando en realidad lo hizo en la provincia de San Juan; y c) También es inventado el modo en que Barón Biza produjo una serie de quemaduras a su segunda mujer, Clotilde Sabattini. Vila-Matas se refiere a una “botella de ácido”, cuando lo que ocurrió aquel 16 de agosto de 1964 fue que en el curso de la reunión con sus abogados conducente a los trámites de la separación legal entre los cónyuges y tras un conato de discusión Barón Biza arrojó a su esposa un vaso de whisky con ácido clorhídrico. Normalmente la lectura del texto se ha producido –excepto para el lector avisado sobre las vidas de Vignole y Barón Biza– bajo una ilusión ficticia, cuando casi todo en él era real. Y decimos bien “casi”, ya que nada le habría costado contarle a Vila-Matas con la dosis de material pretendidamente novelesco que ofrece la vida de dichos personajes. Sin embargo opta por la verdad con algún desvío ficcional.

En definitiva, en su escritura, tanto en artículos como en novelas, hay siempre un movimiento de la invención a la realidad y viceversa, y del ensayismo crítico a lo narrativo y viceversa. Cuando leemos un artículo de Vila-Matas y creemos, a primer golpe de vista, que todo es mentira, es probable que casi todo sea cierto. Y al contrario: cuando, despistados, creemos como histórico lo que se nos dice, no pocas veces es inventado o incluye estratégicos elementos ficcionales. De alguna manera la escritura vila-matiana intranquiliza al lector incluso cuando este no lo sabe o no es consciente de ello. He aquí la razón por la que los artículos y ensayos de Vila-Matas han cambiado menos en el tiempo que las novelas: nacieron con las ideas más claras que las novelas y tardaron menos tiempo en recorrer el mismo espacio estilístico dentro la periodización cronológica y orgánica de su obra.

3.1.1. Noviciado audiovisual: Vila-Matas en la cola del cine

Mientras fui un fracasado acumulé experiencia, cultura y conocimiento de la vida, fui formando mi gusto y mis concepciones artísticas. Y después [...] empecé a distribuir todo aquello, a darlo [...], no volví a acumular nada (Romm, en Tarkovski, 1991: 13).

A. Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine* (1991).

– «Pero seguramente, Monsieur Godard [...] admitirá por lo menos que es necesario que sus películas tengan principio, nudo y desenlace.» – «Desde luego [...] Pero no necesariamente en ese orden.» (Godard, en Sontag, 1985: 68).

Susan Sontag, *Estilos radicales* (1985).

Refutación del tiempo en la calle de Bailén. Me doy cuenta de que hace 45 años ya estaba haciendo cola aquí en este mismo lugar, y lo hacía sobre esta misma baldosa que ahora estoy pisando frente al antiguo Texas. La misma loseta y el mismo lugar de hace 45 años. Es como si no me hubiera movido de aquí en todo este tiempo.

E. Vila-Matas, “La vida de los otros”, *El País* (11/03/2007).

Las palabras de homenaje de Tarkovski a su maestro Mijaíl Romm podrían ejercer de caja de resonancia aplicadas a la etapa de formación de Vila-Matas no solo por el elemento de dispersión registrado en el desarrollo de la obra del autor barcelonés a partir de la experiencia previamente acumulada sino porque el cine, y todo lo relacionado con el mismo, fue el mundo inicial de Vila-Matas en términos de vocación, crítica e intereses creativos.

Un mundo inicial en el que el cine representaba para Vila-Matas, más allá del glamour sociocultural o de la displicencia intelectual de Matroïanni en *La notte*⁴⁵², el ímpetu de querer ver y decir las cosas de otra forma, al modo de Godard, por ejemplo. Mientras Vila-Matas esperaba en la cola del cine entre los años 1968 y 1970 para ver la película de turno, la que debería criticar por escrito en los próximos días, se estaba construyendo también el realizador de cine que no iba a hacer cine en el futuro, salvo dos aislados cortometrajes⁴⁵³.

Aunque hay muchos directores de cine que influyeron a Vila-Matas desde el principio⁴⁵⁴, podríamos aventurar que los propósitos estéticos de la escritura vila-matiana que creció con el cine pasarían por situarse hoy entre Tarkovski, Pasolini, Jarmusch y Godard sin olvidar ciertos tics y reflejos de Huston, Antonioni, Lynch,

⁴⁵² La fama de noctámbulo precedió durante un buen tiempo a Vila-Matas. Recién publicada *HALP* decía Vila-Matas en entrevista de Ana Basualdo: “He salido siempre de noche. Hay menos gente. No me gusta mucho la gente. Me gustan mis amigos y miro con desdén e ironía a la gente. La noche es vestirse para la noche. Ducharse, engalanarse: es algo que hacen todos los noctámbulos. Es un mundo más galante. Cuando aparece la luna, el noctámbulo siempre cree que va a pasar algo. Pero sabe que nunca pasa nada. Nunca pasa nada. A pesar de todo, siente cierta inquietud. Desaparecen los niños, las abuelitas, los perros, y puede suceder algo. [...] Me gustan las conversaciones ligeras de la noche porque disimulan el paso del tiempo.” (Vila-Matas, en Basualdo, “Vila-Matas: la literatura es una máquina de Duchamp”, *La Vanguardia*, 19/11/1985).

⁴⁵³ Respecto a la relación entre literatura y cine Vila-Matas ha dicho: “Creo que todo lo que he escrito está muy lejos del cine y el teatro, en el sentido de que son textos para ser leídos, no filmados ni representados. Bueno, nunca se sabe, porque adaptaron al cine *El viaje vertical* [película homónima hecha para televisión y dirigida por Ona Planas en 2008]. Y en Portugal hicieron una estupenda adaptación al teatro de algo tan presuntamente inadaptable como *Historia abreviada de la literatura portátil*. Se llamó *Sentido portátil* y lo dirigió en abril de 2009 Carla Bolito, una actriz bastante conocida allí. La representaron dos semanas en el Centro Cultural Belem. Era profundamente portátil: tres actores que interpretaban cuarenta papeles, entrando y saliendo de una maleta.” (Vila-Matas, en Ordoñez, *El País*, 21/03/2012). En una entrevista mucho anterior, realizada por Rosa María Pereda a Vila-Matas tras la reciente publicación de *Al sur de los párpados* (1980), leíamos: “«No creo que haya en mi novela», dice, «referencias al cine, del que me siento absolutamente despegado y al que odio cordialmente. Además, me propongo justo lo contrario que un guión: yo sé que mi novela anterior, *La asesina ilustrada*, es imposible de llevar al cine, y espero que *Al sur de los párpados* sea, al menos, igualmente imposible. Busco lo literario». Y más tarde diría: «La literatura no me interesa. Soy literatura». Este tipo de parodias distorsionadas llenan el libro que comentamos.” (Vila-Matas en Pereda, “Vila-Matas: ‘Mi novela es ante todo una historia de amor y muerte’”, *El País*, 20/06/1980). A ello podríamos añadir, respecto a la relación entre cine y literatura en Vila-Matas, que el relato “Nunca voy al cine” estuvo a punto de ser llevado al cine por Rosa Vergés (cfr., Vila-Matas, 2011c: 49), que en 2014 hubo una adaptación de ocho horas en el *off-off Broadway* por parte de la compañía teatral de Nueva York Martin Segal Theater de la novela vila-matiana *París no se acaba nunca* o que recientemente tuvo lugar en París la presentación del documental *Extraña forma de vida. Una historia abreviada de Enrique Vila-Matas* (Emilio Manzano, 2016).

⁴⁵⁴ Entre ellos probablemente, en primer lugar, cabría situar a los italianos: Pasolini, Rossellini y Antonioni, entre otros; tras ello vendría el movimiento de la *gauche divine* en torno a la llamada “Escuela de Barcelona” pero también, desde luego, la *Nouvelle Vague* francesa, entre otros. Más allá de artículos en los que Vila-Matas ha declarado su predilección por ciertas películas –véase, por ejemplo, el cine de Aki Kaurismäki en “Viaje para conocer mi geografía” (*El País*, 02/09/2007), *L’Année dernière à Marienbad* (Resnais, 1961) en “El llanto enigmático” (*El País*, 28/11/2010), *Spider* (David Cronenberg, 2002) en “Spider” (*El País*, 01/06/2008) o, más recientemente *Tinker Tailor Soldier Spy* (Tomas Alfredson, 2011) en “El sueño eterno” (*El País*, 23/05/2015), puede leerse un general recorrido por sus gustos cinematográficos en el artículo “Ni Ford ni Hawks” (*Diario 16*, 01/04/1995).

Bertolucci, Kubrick, Resnais, Lanthimos, Duras, Aki Kaurismaki o Wenders, entre otros. Si bien pensamos específicamente ahora en Tarkovski y Godard a propósito de lo que David Oubiña ha llamado lo que se ve como por última vez y lo que aún no podría verse: “Las imágenes de Tarkovski *se ven como por última vez*, como ruinas de una visión más plena; las imágenes de Godard son el anuncio de una mirada que aún no ha sido iluminada, que *aún no puede ver*.” (Oubiña, 2000: 125).

En efecto, entre ambas ideas o visiones vemos bascular el abordaje estético de la realidad vila-matiana. Pero además creemos que la formación como escritor de Vila-Matas pasa por esa espera en la cola de cine de la que venimos haciéndonos eco porque dicha formación se polariza en torno a un tiempo histórico en el que el contexto de reflexión, la azarosa documentación y el patrimonio de invención en Vila-Matas avanza completamente inmerso, mientras escribe, en la esfera cultural del cine⁴⁵⁵. Lo que ocurre de una manera probablemente no casual es que mientras Vila-Matas vive su

⁴⁵⁵ Hasta el punto de que Vila-Matas llega a ejercer en dicha época, como ya hemos apuntado antes, de crítico de cine, de director cinematográfico de varios cortometrajes y de actor secundario en distintos films de directores como Antonio Maenza, Juan Forn, Jacinto Esteva, Carlos Durán, José María Nunes, Jordi Cadena y, en especial, Adolfo Arrieta (*cfr.*, Vila-Matas, 2003b: 14) con sus películas *Tam Tam* (1976) y *Flammes* (1978). Sobre *Tam Tam* escribe el narrador autoficticio de *París no se acaba nunca*: “[...] el rodaje de este film contribuyó a darme no solo más confianza en las mujeres sino también en mi escritura, pues la estética de Arrieta me iba facilitando día tras día todo tipo de felices descubrimientos, una animada materia prima cinematográfica que acabó resultándome útil para la creación de mi mundo literario” (*ibid.*, 97). Recordemos que los diversos modos de la naturaleza artístico-ficticia en la que se disgrega la identidad vila-matiana alcanzarían tanto la categoría de devenir personaje cinematográfico interpretado por otros –véase, por ejemplo, la aparición del actor Biel Durán en *El cónsul de Sodoma* (Sigfrid Monleón, 2009) interpretando al joven Enrique Vila-Matas en la Barcelona que transita desde finales de los años sesenta a principios de los setenta– como de personaje de ficción en novelas de distintos autores –véase, entre otros, Pitó, Auster, Garriga Vela, Casas Ros, Alberto Manguel (*cfr.*, Vila-Matas, “Personaje de ficción”, *El País*, 07/12/2008)– o protagonizando un cuento –*cfr.*, el relato de Bolaño “Enrique Martín” (*Llamadas telefónicas*, 1997)–. Por último, Vila-Matas y su obra han sido también centro de inspiración de cada vez más obras artísticas. Además de la publicación de *Kassel no invita a la lógica* (2014) a partir de la intervención del autor en la feria de arte contemporáneo Documenta 13, Vila-Matas ha sido protagonista también, por ejemplo, de la instalación de la artista francesa Dominique González-Foerster titulada “TH.2058 The Unilever Series: Dominique Gonzalez-Foerster” (The Turbine Hall, Tate Modern, London, 2008), sobre la cual ha escrito el autor: “En esa gran sala de turbinas junto al Támesis, Dominique ha dejado, entre las 200 literas metálicas que allí ha instalado, objetos que fueron míos, novelas muy especialmente [...] De Dominique me ha fascinado siempre la forma en que conecta literatura y ciudades, películas y hoteles, arquitectura y abismos, geografías mentales y citas de autores. Tiene, entre otros puntos de referencia, la actividad de aquel Godard que insertaba frases de otros autores en medio de sus películas e iba creando una atmósfera de fin de época, de extremada cultura de la cita y de cataclismo. Conecto bien con Dominique y en los últimos tiempos la acompaño en sus instalaciones [...] ‘A veces me han preguntado si lo que hago es verdaderamente arte y siempre me ha gustado ese momento de duda porque significa que toca la zona de la definición del arte. ¿Cuál es la frontera? Ésa es la principal pregunta de mi trabajo’” (Vila-Matas, “La crisis”, *El País*, 19/10/2008). Con la colaboración de esta artista publicaría posteriormente Vila-Matas *Marienbad électrique* (2015) obra que contiene el intercambio de correos electrónicos que se produjo en 2013 entre González-Foerster y Vila-Matas a propósito de la oferta que ambos recibieron de la Fundación García Lorca para comisariar conjuntamente una instalación artística cuyo título, tema y puesta en escena dependería exclusivamente de ellos.

noviciado cinematográfico ciertos recursos de escritura –más propios de la invención literaria, tales como entrevistas inventadas y críticas de cine sobre películas que no había visto– que de la crítica de cine propiamente dicha no cesan de infiltrarse en su labor de periodista cinematográfico y cultural. Pareciera así que lo literario buscara o esperara a Vila-Matas desde sus primeros contactos con el mundo fabricado entre las paredes de los cines. Primero está el cine, pues, en Vila-Matas⁴⁵⁶, si bien dentro se adivina y se impondrá progresivamente la segmentación de lo literario. De hecho, los recuerdos infantiles y adolescentes de Vila-Matas quedarán profusamente entremezclados con los literarios en su memoria, todo lo cual recogerá más tarde el autor en sus artículos y novelas. Es esta una circunstancia que podemos incluso rastrear y contrastar allegándonos hasta la infancia autobiográfica del autor:

Para llegar hasta aquí he tenido que pasar por Nantes, donde nació Jules Verne, y eso me ha llevado a evocar una escena que se distingue de todos mis otros recuerdos de infancia, un recuerdo *separado* de todos los demás de esa época. Exterior noche. Paseo de Sant Joan de Barcelona. Salgo del cine Chile, donde acabo de ver *Veinte mil leguas de viaje submarino*, película de Richard Fleischer basada en la novela de Verne. Acabo de ver en imágenes cinematográficas lo que en los días precedentes ha sido un libro (acompañado de un notable número de ilustraciones) que he leído a lo largo de las últimas tardes, a la vuelta del colegio. Es un ejemplar de la colección infantil *Historias*. En el lomo de los libros de esa colección aparecen siempre dibujados los rostros de los cuatro principales personajes de la narración. Recuerdo que durante un tiempo creí que todas las historias del mundo las protagonizaban siempre cuatro personajes, ni uno más y ni uno menos, y los que *no* aparecían en el lomo eran solo proyecciones fantasmales de los cuatro protagonistas. Un pequeño equívoco sin importancia. En fin. Salgo de ver *Veinte mil leguas de viaje submarino*, cruzo la calle de Rosselló y vuelvo a mi casa. Noviembre del 56. Son alrededor de las siete de la tarde y tía Eulalia, que está de visita en casa de mis padres, me pregunta qué película acabo de ver. Por toda respuesta, le muestro mi ejemplar de *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Y en ese momento me doy cuenta de que ir al cine ha sido ir a buscar en el exterior lo que ya tenía en casa. Aquel descubrimiento me quedará grabado para siempre. Asocio desde entonces lo interior con lo cálido y con la literatura, y lo exterior con el cine. Eso, a la larga, establecerá, en mi fuero interno, una supremacía total de la literatura sobre el cine. Y cuando años después lea a Nietzsche, aún lo veré todo más claro: “La filosofía ofrece al hombre un asilo en el que ninguna tiranía puede penetrar, la caverna de la intimidad, el laberinto del pecho: y esto enfurece a los tiranos”. Nietzsche también nos dejó dicho que desde siempre los hombres han puesto a salvo su libertad en el interior de sí mismos. Desde aquel remoto día del 56, lo literario se encuentra en casa, y el cine hay que ir a buscarlo afuera. Desde aquel día, lo más interesante no suelo encontrarlo en el mundo exterior, sino en la luz interior, por ejemplo, del portal de mi propia casa de la infancia, esa luz que Jaime Gil de Biedma, hablando de los recuerdos de sus primeros años, definió en una frase memorable: “Barcelona es la luz submarina de los portales

⁴⁵⁶ Y así lo leemos en *El viaje vertical* (1999): “Tienes el alma podrida de cinefilia o cinemania o como se llame esa enfermedad. No sabes qué es la vida, todo lo vives como si estuvieras en una burbuja.” (Vila-Matas, 199: 209).

del Ensanche vistos al volver del colegio” (Vila-Matas, “Al borde del mar”, *El País*, 29/07/2007).

Ya hemos aludido antes al hecho de que Vila-Matas ha devenido con el tiempo un escritor *sobreliteraturizado* a partir de la paradoja de tratarse de un autor que viene de lejos en su relación formal con lo literario, con las ventajas que de ello se sustraen. Verse como director de cine antes que novelista, dejarse prender por la literatura a destiempo y no asediarla de forma profesional, dio probablemente con la considerable medida reactivo-formativa de un escritor *especialmente literario* a la vez que sumado a cierta irregular, personal y provechosa tradición literaria.

Fruto de cierto impulso de resarcimiento por sofocar literarios fuegos pendientes fue como pudo ir probablemente fraguándose una obra artística pensada *por* la literatura, dotada de una sobreexposición literaria que *transversaliza* su desarrollo e invención, en la que elementos tales como *la otra historia* de la literatura, la intertextualidad, la erudición postiza o la reflexión subvertida de cariz inventivamente plagitario, entre otros, comenzaron siendo recursos donde surtirse de ideas y caminos a seguir para ir transformándose, con el tiempo, en un procedimiento de auto-bautismo en evolución hacia una progresiva sofisticación de la escritura.

Verse por lo demás impelido en sus comienzos en tanto que crítico de cine a dar una opinión cabal desde la ausencia de una formación de rigurosos resortes culturales, sumado ello a diversos intereses vanguardistas propios de la época, dejaba la vía de la invención como claro y cercano puente de salida para el joven Vila-Matas, tratándose, en su situación, casi de una cuestión de “salir por piernas” a través del descaro fabulador.

Creemos, en efecto, que Vila-Matas aporta *su otra literatura* procediendo de un país extranjero a la literatura, país al que pertenecería la idea de no haber siquiera pensado en ser escritor hasta que publica una novela por azar y descubre la veleidad de ser escritor a través de un novelista en la *La notte* de Antonioni, si bien la idealizada conexión entre literatura y aventura había excitado ya antes la imaginación del joven Vila-Matas. Entre otros lugares, y además del ensayo “Mastroianni-sur-Mer” (*DLCN*, 2000), Vila-Matas lo ha detallado como sigue:

[...] el libro que me marca a fondo y me cambia un poco la perspectiva de lo que, pensé entonces, yo podía llegar a hacer en literatura es *La isla del tesoro*. Tenía un niño de

personaje y una determinada forma de mirar las cosas y recuerdo haber pensado: ‘A mí me gustaría hacer *esto*’. Y Hemingway como primer gran escritor/personaje: alguien que viaja, que bebe, que tiene aventuras, que es muy mundano. Otro fue André Malraux, que fumaba mucho. Escritores aventureros, que habían estado en la guerra, vidas interesantes. Y Marcello Mastroianni en la película *La noche*: un personaje escritor que tiene que ir a la presentación de su libro en Milán y que se queja de tener que hacerlo. Yo lo veía, en el cine, tan bien vestido, guapo, y no podía sino preguntarme por qué le resultaba tan molesto ir a presentar su libro. A mí me parecía fascinante el haber escrito un libro y viajar a otra ciudad para hablar de ese libro. Y lo curioso es que hace un año yo fui a Milán a presentar la edición italiana de *Bartleby y compañía* y sentí y comprendí, tantos años después, esa pesadez que experimentaba Mastroianni. Y precisamente eso lo sentí en Milán. La vida es rara.” (Vila-Matas, en Fresán “La casa de la escritura: conversación con Enrique Vila-Matas”, *Letras Libres*, 29/02/2004)⁴⁵⁷.

Ese país extraño en relación a una concepción profesionalizada de la literatura del que iba a llegar Vila-Matas a las primeras ideas de pensarse como escritor está también mediatizado por el ritornelo de inventar por inventar, sintiéndose Vila-Matas entonces paradójicamente ayudado por el “recurso” de presentirse en inferioridad de condiciones respecto a los conocimientos culturales previstos, practicando una escritura desplazada de la disciplina formal y afecta tanto a la tramoya de la simulación intelectual como al hábito indiscriminado de relacionar y avanzar digresivamente a través de las obras de los demás (mayor o menormente citadas, homenajeadas o trasapeladas, como vimos recientemente) para “ver” finalmente la de uno mismo.

En ese meollo y centro originario de actuación, partiendo desde la crítica cinematográfica, se materializa, pues, la primera *escenificación literaria* de Vila-Matas.

Es decir, este escribe críticamente sobre cine a la vez que está lejos de lo literario formal y, sin embargo, su modo de hacer crítica anuncia una latente expectativa literaria: en la invención de la que se proveen sus espacios críticos sobre cine hay no solo un entrenamiento en la ficción sino que parece incluso que, en tanto que crítico o entrevistador que segrega sibilinas y deformadas verdades, el propio Vila-Matas terminará formando parte de cierta *personajitis* literaria que con el tiempo veremos plena y abiertamente desarrollada en el resto de su obra.

⁴⁵⁷ Años después leeremos en *Doctor Pasavento*: “Me acordé de los días en los que en mis películas favoritas siempre aparecían escritores, y me vino a la memoria una en la que un escritor que no tenía dinero encontraba el lugar ideal para escribir, la sala de mecanografía del sótano de la biblioteca de la Universidad de Austin. Allí, en ordenadas hileras, había una docena de viejas Remington o Underwood que se alquilaban a diez centavos la media hora. El escritor insertaba la moneda, el reloj soltaba su tictac enloquecido, y el escritor se ponía a escribir como un salvaje para terminar su cuento antes de que se agotara el tiempo [...]” (Vila-Matas, 2005: 86).

Si retomamos el hilo cronológico del noviciado cinematográfico de Vila-Matas conviene indicar que ello despegó específicamente u oficialmente con la citada realización de sus dos trabajos como director cinematográfico y, poco antes, con las colaboraciones de crítica cinematográfica y entrevistas inventadas en *Fotogramas* en 1968:

– M. O. – Antes de entregarte de lleno a ser escritor, ¿tuviste otras inquietudes artísticas? ¿Fuiste actor?

– V-M. – Director de cortometrajes. Crítico de cine. Actor. Como realizador dirigí *Todos los jóvenes tristes* y *Fin de verano*, dos películas de treinta minutos. Hoy están en poder de la Filmoteca de Cataluña. Hablaban de la desesperación (la primera) y de la destrucción de la familia burguesa (la segunda). Fui crítico de cine en las revistas *Fotogramas* y *Destino* y, en mi calidad de tal, viajé a muchos festivales de cine durante un tiempo con todo pagado, eso era lo mejor teniendo en cuenta que era muy joven y no tenía nada de dinero; pero también es verdad que me apasionaba el cine. En los festivales internacionales llegué a ver cinco películas al día. Entre mis recuerdos: asistir –a tres butacas de distancia de Dominique Sanda– al estreno mundial de *Novecento* de Bernardo Bertolucci en Venecia (Estaba enamorado de Dominique Sanda). También fui actor. Las siete películas catalanas en las que intervine fueron prohibidas por la censura franquista. A la muerte del dictador, hubo una Semana de Cine Prohibido y la gente observó que en todas salía yo. Hice también de extra en la primera película de James Bond sin Sean Connery. Fui el primer español de toda la historia que salió en una película de Bond. Ya siendo escritor, participé en los films *undergrounds* que Adolfo Arrieta rodaba en París con el apoyo de Severo Sarduy y de Marguerite Duras. Después, cuando opté por el camino literario, escribí un librito poco conocido, que se tituló *Nunca voy al cine* [...]. Ese librito en el que proclamaba que nunca iba al cine fue mi ruptura, por unos años, con mi demasiada pasión por el mundo de la imagen” (Vila-Matas, en Ordoñez, *El País*, 21/03/2012)⁴⁵⁸.

Además de las revistas *Fotogramas* y *Destino* a las que acaba de referirse Vila-Matas, sus trabajos periodísticos también se relacionaron con la revista barcelonesa

⁴⁵⁸ Sobre la referencia a la Filmoteca de Cataluña cabe precisar que durante mucho tiempo allí solo se conservó una copia de deficiente calidad visual de *Fin de verano* en formato de cinta VHS, si bien desde hace unos pocos años el cortometraje resulta accesible a través de Internet. Sobre *Todos los jóvenes tristes* no se conservan sino unas pocas fotografías, como el propio Vila-Matas precisa o se autocorrigió sobre la información que acabamos de leer en esta misma entrevista: “Rodé dos cortos, *Todos los jóvenes tristes* y *Fin de verano*. El primero, que toma el título de Scott Fitzgerald, no llegué a montarlo. Los protagonistas eran Silvia Poliakov, Josiane LeGane, Tina Nichols y Quintin Curtis. Lo rodé en 16 mm, en Cadaqués. El cámara era Xavier Miserachs. La copia se perdió y solo quedan algunas fotografías del rodaje.” (Vila-Matas, en Ordoñez, *El País*, 21/03/2012). Recordemos que ha habido un artículo de Vila-Matas, titulado como su primer cortometraje y a propósito de las obras de Scott Fitzgerald, Sebald y Coetzee en el que su autor reivindica el valor de la juventud en tanto que actitud poética aferrada al fundamento de la imaginación a través del tiempo: “Adentrarme en *Juventud* me hizo recordar que los jóvenes, sobre todo si son imaginativos, crean mundos propios, contruidos, en gran medida, a partir de sus lectores. Los jóvenes imaginativos son todos tristes y poetas. “Todos los jóvenes tristes”, que decía Scott Fitzgerald. Esos jóvenes, a medida que la intensidad de su imaginación va disminuyendo, casi todos se acomodan a la realidad, y eso puede suponer traicionar a la imaginación. Algunos, los más obstinados, mantienen la fe en la imaginación durante más tiempo. Unos, como Sebald, la reconducen hacia la poesía. Otros, como Coetzee, resisten con una prosa alejada de la emoción y con una poesía simplemente contenida, pero poesía a fin de cuentas.” (Vila-Matas, “Todos los jóvenes tristes”, 2003c: 100).

*Bocaccio 70*⁴⁵⁹. El vínculo de Vila-Matas con el término “Bocaccio” remite además a la sección *Oído en Bocaccio*⁴⁶⁰ con la que colaboró en la revista *Fotogramas* y en la cual el futuro escritor debía trasladar a las páginas de la revista todo lo que pudiera cazar discretamente al vuelo en lo que no fue sino un ejercicio de chismografía cultural llevado sigilosamente a cabo entre los cónclaves de estetas dipsómanos que, por entonces, se daban cita en la citada sala Bocaccio, reputado centro de congregación de la llamada por Joan de Sagarra *Gauche Divine* barcelonesa.

Oído en Bocaccio vino a ser la trasplantación mediterránea de “Lo que cuenta Jorge Fiestas”⁴⁶¹. La sección le fue encomendada a Vila-Matas varias semanas después de haber entrado a trabajar en *Fotogramas* y se presentaba al lector sin firma. Vila-Matas, recordando entre sus más pedagógicos espiados a personas como Pere Portabella, Gil de Biedma, Serena Vergano, Terenci Moix, Óscar Tusquets, el Conde de Sert, Teresa Gimpera, Jaime Camino, Román Gubern o Juan Benet, ha escrito sobre aquella época: “En menos de dos meses conocí a una serie de gente creativa en

⁴⁵⁹ *Bocaccio70* se inspira, como veremos más adelante, en el nombre homónimo de la famosa sala de fiestas sita en el número 505 de la calle Muntaner de Barcelona, la cual se mantuvo activa entre los años 1967 y 1985, siendo como parece obvio una sala de fiestas que toma su nombre de Giovanni Boccaccio, del cual no era raro que se hablara en Barcelona –además de por su condición de clásico de la literatura renacentista, atenta a los amores prohibidos y al valor sensual del placer erótico– al calor del film que se había estrenado unos pocos años antes en Italia bajo el título *Boccaccio 70* (1962), en el que los realizadores italianos De Sica, Fellini, Monicelli y Visconti adaptaban respectivamente los relatos de Giovanni Boccaccio *La rifa*, *Las tentaciones del doctor Antonio*, *Renzo* y *Luciana* y *El trabajo*.

⁴⁶⁰ En el contexto de encontrarse Vila-Matas realizando esta sección para *Fotogramas* es como aparece, como dijimos, el actor Biel Durán interpretando a un joven Vila-Matas deambulando presuntamente por la sala de fiestas Bocaccio en la película de Sigfrid Monleón *El cónsul de Sodoma* (2009) basada en la biografía de Miguel Dalmau *Jaime Gil de Biedma* (2005).

⁴⁶¹ Pregunta de nuevo Ordoñez –que después del paso de Vila-Matas por la revista también trabajó para la misma *Fotogramas*– a Vila-Matas al respecto: “ M. O. – ¿Es la época en la que trabajaba en «Fotogramas»? / V-M. – Exactamente, sí, entre 1969 y 1970. Tenía 21 años. Hacía entrevistas, escribía sobre cine y llevaba una sección que se llamaba *Oído en Bocaccio*, que nació al socaire de *Lo cuenta Jorge Fiestas*. Jorge Fiestas era uno de los dueños de Oliver, el club madrileño, y contaba lo que le contaban sus parroquianos, entre los que había mucha gente de la farándula. Elisenda Nadal, la directora de la revista, me propuso que hiciera lo mismo en *Bocaccio*, que era entonces el club de moda en Barcelona. Pero con una diferencia fundamental: a mí no me conocía nadie. Era casi un trabajo de agente secreto, porque mi labor consistía en acodarme en la barra y pegar la oreja. Durante los primeros meses no abrí la boca. Fue la misma época en la que me inventé la entrevista con Marlon Brando. Una noche estaba en la barra y escuché a Terenci Moix diciéndole a Román Gubern: ‘¿Has visto las tonterías que dice Brando en *Fotogramas*?’. Claro, me hizo polvo. Me sentí ofendidísimo, porque estaba muy orgulloso de mis respuestas, pero no podía decirles ‘las he inventado yo’” (Vila-Matas, en Ordoñez, *El País*, 21/03/2012); esta última anécdota con Moix, entre otras muchas, también la cuenta Vila-Matas en una conversación radiofónica mantenida con Elisenda Nadal y Ángel Casas en el programa nocturno de este último para Catalunya Ràdio *De memòria* (cfr., Casas, “Elisenda Nadal i Enrique Vila-Matas”, 24/07/2008). Vila-Matas ha recordado en este programa, por cierto, cómo se había sentido molesto al escuchar en aquellos tiempos a diversos intelectuales de la época sorprendidos o indignados ante “las tonterías” que decían Brando o Nurýev en sus entrevistas de *Fotogramas*: “Quines coses..., quines coses...”, decía, por ejemplo, Terenci Moix, al que Vila-Matas le confesaría años después, para solaz de ambos, que “aquelles coses” no habían sido obra ni de Brando ni de Nurýev sino suyas y completamente inventadas.

múltiples campos y que nada tenía que ver con mi mundo familiar o con el que frecuentaba en las aulas de Derecho o Periodismo, dos templos del saber de los que, a medida que fui teniendo más trabajo, me vi obligado, sin nostalgia alguna, a ir dejando atrás. Se aprendía más teniendo acceso a una breve conversación con Gil de Biedma o con Maruja Torres que asistiendo todos los días del año a clases de Derecho Civil” (Vila-Matas, en Rimbaut y Torreiro, 1999: 19-20). Jordi Gracia, por su parte, caracteriza el mismo hecho, extendiéndose con agudeza sobre el contexto socio-cultural que rodeó a la revista, del siguiente modo:

En la revista de cine *Fotogramas* –que es la versión comercial y algo chismosa de la severidad teórica de *Film Ideal*, a su vez versión local de la mítica *Cahiers de Cinema*– se había colado un jovencísimo estudiante que consignaba las confidencias éticas y noctámbulas escuchadas en Bocaccio y que la directora, Elisenda Nadal, le dejaba filtrar. El autor de la anónima columna “Oído en Bocaccio” se llamaba entonces y se llamaría después para la literatura Enrique Vila-Matas, aunque su propio nombre y el título de su primer libro resultan ilegibles, a la altura de 1970, porque el diseño mandaba, y mandaba mucho como metáfora de las urgencias expatriadoras de los círculos cultos españoles o, si se prefiere, como modo visible de expresar el desacuerdo con el mundo franquista. Alguien tuvo la ocurrencia cerca de Beatriz de Moura, cuando empieza Tusquets Editores, de imprimir la portada al revés, de manera que solo era legible utilizando un espejo que reflejase convenientemente el texto... Juan Marsé –lo ha contado el propio Vila-Matas–, había de preguntarle a bocajarro, “pero, tú, chaval, ¿quién eres?”. Él sí sabía quiénes eran todos ellos porque constituían la nómina completa de artistas e intelectuales –desde fotógrafos hasta cantautores pasando por la alquimia de los poetas herméticos– que Barcelona había fraguado en los últimos años, todos los que se encontrarían en el convento de Sarrià de los Capuchinos en 1966 o en diciembre de 1970 en la Abadía de Montserrat para protestar por las cinco penas de muerte del proceso de Burgos. De hecho, fue Oriol Regàs –empresario que cabalga una Montesa Impala de impresión, funda el pub Tuset y el mismo Bocaccio– quien encargó a un selecto restaurante barcelonés algo parecido a un tentempié para los insumisos, y era también el propio Regàs quien financiaba la revista Bocaccio, que dirigió Juan Marsé para convertirla en centro escrito de la *gauche divine*, o forma de sociabilidad burguesa, moderna, imaginativa y levemente retadora. De su entorno nacen muchas cosas, o en ella convergen o, quizá mejor, a través de ella capitalizan su significado cultural algunas iniciativas de entonces (Gracia, 2004, 340-341).

Aunque pudiera parecer una invención más de Vila-Matas, lo cierto es que la película sobre James Bond a la que se ha referido anteriormente como participante de reparto fue, en efecto, *On Her Majesty's Secret Service* (Peter Hunt, 1969), traducida en España como *007 al servicio de Su Majestad*. La actuación de Vila-Matas tuvo lugar como resultado de su trabajo en tanto que articulista y crítico de cine para *Fotogramas*, ya que al encontrarse como enviado especial en Portugal –donde se rodaba la película en ese momento– la dirección del film propuso a una serie de periodistas el hecho de participar en la película como personal extra. La crónica, escrita para *Fotogramas* para

la ocasión –consistente básicamente en una breve entrevista a George Lazenby en Estoril por su papel de James Bond para la película, y acompañada tanto por una introducción vila-matiana de sarcásticas ínfulas literarias como por diversas fotografías entre las cuales puede verse al propio Lazenby junto a un jovencísimo y barbudo Vila-Matas–, se tituló concretamente “Al servicio de su majestad James Bond” (*Fotogramas*, 16/05/1969)⁴⁶².

Aquel mismo año de 1969 Vila-Matas realiza su cortometraje filmado en blanco y negro *Todos los jóvenes tristes*, el cual fue rodado durante cuatro días en Cadaqués. Se trata de una película de la que hoy, como dijimos, solo quedan algunas fotografías. El título original del film era *Señora de la falda de jade o todos los jóvenes tristes*⁴⁶³, cambiándose finalmente a *Todos los jóvenes tristes* para homenajear, como ya se dijo, la que fuera la tercera colección de relatos cortos de Scott Fitzgerald *All the Sad Young Men* (1926).

Respecto a *Fin de verano* (1970)⁴⁶⁴ se trata de un cortometraje notablemente influido por *Teorema* (1968) de Pasolini y como señalamos previamente disponible hoy en la Filmoteca de Catalunya. Sobre *Fin de verano* y Pasolini escribirá Vila-Matas: “[...] me fui a Port Lligat, donde rodé una extraña película que hoy no sé a quién imitaba más, si a Rocha o a Pasolini. Lo cierto es que entre rancheras, Pink Floyd y

⁴⁶² Añadamos como anécdota que al final de la crónica Vila-Matas narra a los lectores el tiempo libre que ha tenido tras su trabajo en Estoril, por lo cual decide marcharse a Lisboa –donde dice haber buscado inútilmente discos del “Paco Ibáñez portugués” Luis Cilia– para conocer por primera vez la capital portuguesa antes de emprender la vuelta a Barcelona. No hay todavía en su crónica mención alguna a Pessoa, que en 1969 es un autor aún prácticamente desconocido incluso en la mayor parte de Portugal. En otro artículo publicado más tarde Vila-Matas volverá a hacer referencia a esta película y sus relaciones con Lisboa, retomadas veinte años más tarde en su siguiente viaje a la ciudad, tras haber leído el cuento de Tabucchi “Última invitación” –perteneciente a la obra *I volatili del Beato Angelico* (Sellerio, 1987), con traducción española bajo el título *Los volátiles Del Beato Angelico* (Anagrama, 1991)–. En esta obra de Tabucchi se habla de Lisboa como preeminente lugar del suicidio y de ello saldrá casi inmediatamente el título de la obra de relatos vila-matianos *Suicidios ejemplares* (1991). Vila-Matas afirma en este último artículo al que nos estamos refiriendo, después de tantos años sin haber vuelto a Lisboa, haber descubierto entonces la ciudad de su vida: “La combinación diabólica entre la lectura del texto de Tabucchi y la visita al poeta Mario Cesariny (“Me habéis salvado la vida –nos dijo–, porque al llegar vosotros estaba pensando en arrojarme al vacío”) me inspiró un libro de relatos sobre el complejo tema del suicidio. Tampoco en esta ocasión vi el reloj del *English Bar*, aunque ya sabía de su existencia porque aparecía tras el humo del puro de Samuel Fuller en una película de Wim Wenders.” (Vila-Matas, “English Bar”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995; *ETD*, 1995: 127). En el artículo “Inmersión en la alegría de Lisboa” (*El País*, 17/05/2003) Vila-Matas se refiere también al English Bar como British Bar. Otros artículos en los que Vila-Matas expresa su predilección y relaciones personales respecto a la capital portuguesa son “Janelas Verdes’ Dream” (*Lateral*, septiembre de 1995), “En Lisboa ya estuvimos allí antes de estar jamás” (*EVLEP*, 2004) o “¿Qué será de Lisboa? (*El País*, 01/03/2009).

⁴⁶³ Cfr., *Nuevo Fotogramas*, 27-02-1970: 29.

⁴⁶⁴ Proyectado en Barcelona en el Cine-Club Montseny (calle Navas de Tolosa, 230) y promocionado para la ocasión en *La Vanguardia* (06/02/1971: 46).

versos de Cernuda logré un producto perfectamente descabellado. Allí terminó mi fulgurante carrera de director”. (Vila-Matas, 1992: 120). En la entrevista con Marcos Ordoñez, cuando este le pregunta por *Fin de verano*, reitera Vila-Matas: “Estaba muy en la línea de *Teorema*, de Pasolini. Los protagonistas eran María Reniu, Luis Ciges e Yvonne Sentís. También aparecía Ramón Eugenio de Goicoechea, el marido de Ana María Matute. Como el anterior, pude hacerlo gracias a un dinero que me prestó mi padre. *Fin de verano* se vio bastante en su momento, porque pasó por el festival de Benalmádena. Recuerdo que acabé de montarla en diciembre del 69, porque en enero del 70 me tenía que ir a hacer la mili en Melilla.” (Vila-Matas, en Ordoñez, *El País*, 21/03/2012)⁴⁶⁵.

En esta película encontramos una perceptible intención de surrealismo onírico, un interés dialógico sobre la muerte, una intertextualidad de origen poético y una focalización sobre el tratamiento temático de la familia burguesa ante la llegada de un extraño visitante, tal y como ocurre en *Teorema* de Pasolini. Abundan también en *Fin de verano* –tras un comienzo sin créditos que expone un quejido flamenco como presentación sonora dentro de un plano que va abriéndose progresivamente sobre una cala de mar– la fotografía conceptual, los diálogos basados en responder palabras sin relación directa con lo antedicho y las secuencias que desbordan la lógica⁴⁶⁶. Ello responde sin duda al signo de las influencias e inquietudes culturales de Vila-Matas en 1970, algunas de las cuales, formándose a través de un tipo de cine muy concreto y manteniéndose en el tiempo hasta verlas presentes en la actual creación literaria del autor, son rememoradas por el narrador autoficticio de *París no se acaba nunca* como sigue: “Iba mucho al cine, a ver *India Song*. Por un motivo u otro siempre estaba viendo

⁴⁶⁵ Justamente a finales de aquel año 1969 tiene lugar el primer artículo dedicado por Vila-Matas a Pasolini con “Un proyecto: San Pablo, según Pasolini” (*Fotogramas*, 12/12/1969). Llegarían posteriormente dos artículos más, ambos publicados en la revista *Destino* en el año 1976: “Sobre dos films de Pasolini” (*Destino*, 29/04/1976) y “Sade en Pasolini” (*Destino*, 15/07/1976) y, uno último, haciendo en coche –escribe Vila-Matas– “ese recorrido moral en busca del encuentro simbólico con el lugar donde en 1975 mataron a ese comunista que fustigó con dureza a sus propios compañeros y que fue al mismo tiempo un moralista estricto que, no obstante, defendió la transgresión radical como nadie se atrevió a hacerlo en la izquierda de su época.” (Vila-Matas, “La Via Pasolini”, *El País*, 08/02/2004).

⁴⁶⁶ Veamos, como botón de muestra, lo que ocurre al comienzo de la película: aparecen cinco personajes en torno a una mesa en torno a la cual se escenifica una suerte de Sagrada Cena en la costa mediterránea. Cuando el invitado pide que se le pase la sal, el niño de la familia dice: “Papá, parece que el invitado quiere la sal”, tras lo cual vemos a través de un cambio de plano el dedo de un comensal que parece que va a ser cortado y, sin que se vea el desenlace de ello, escuchamos decir: “Oiga, haga el favor de retirar los cadáveres de la mesa” (del visionado personal de la película a la que tuvimos acceso en una copia de cinta VHS disponible en la Filmoteca de Catalunya en fecha 15/01/2010). Dos años después, como apuntábamos, la película fue colgada en Vimeo por Andrés Duque y hoy puede verse en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/42546372>.

India Song, la mejor película de Duras. [...] Iba mucho al cine y entre mis películas favoritas siempre estuvo *El conformista*, de Bernardo Bertolucci [...] Eran los días en los que el cine era un espejo. Un espejo incluso de mi desorientación porque no ignoraba –y sufría por ello– que, del mismo modo que el cine organizaba la realidad visual, las buenas novelas organizaban la realidad verbal” (Vila-Matas, 2003b: 133-135). Un poco antes de estas palabras, este mismo narrador ha reconocido la influencia que en su día le granjearon las ideas innovadoras de Godard en relación al trasunto técnico de su obra literaria, al planteamiento proyectado por las películas de ficción a través de una razón de ser documental y viceversa o a la tendencia de dotar al discurso narrativo de un denso entramado de citas y referencias culturales (*ibid.*, 132).

A propósito de la cita de Sontag sobre Godard con la que hemos encabezado el presente apartado leemos en *Doctor Pasavento*: “[...] en los días de su segunda juventud, hacia los años setenta, todo era obligatorio y debía hacerse con un gran orden. Las cosas, por ejemplo, comenzaban todas por el principio y acababan todas por el final. Por eso, en esos días, había sido una gran sorpresa para él, y no las había olvidado nunca, unas declaraciones de Godard en las que decía que le gustaba entrar en las salas de cine sin saber a qué hora había empezado la película, entrara al azar en cualquier secuencia, y marcharse antes de que la película hubiera terminado. Seguramente Godard no creía en los argumentos. Y posiblemente tenía razón. No estaba nada claro que cualquier fragmento de nuestra vida fuera precisamente una historia cerrada, con un argumento, con principio y con final” (Vila-Matas, 2005: 103).

En el famoso ensayo de 1968 de Sontag sobre Godard habla esta sobre la avidez cultural de Godard que tanto nos hace pensar en Vila-Matas, refiriéndose a las películas del realizador parisino como despreocupadas enciclopedias desarrolladas a modo de ecléctica antología de la cultura en un sentido tanto formal como temático, obras que Sontag ve, desde una naturaleza autorreflexiva y autorreferencial, como “marcadas por la impronta de una rápida rotación de estilos y formas [...], [llevándonos a] reconsiderar el sentido y la magnitud del arte que representan [...] no son solo obras de arte, sino actividades metaartísticas encaminadas a recomponer la sensibilidad total del público” (Sontag, 1985: 161-163). Godard, el “cinéfago por excelencia” (Guarner, 1971: 86) entre los más recalcitrantes realizadores de la post-vanguardia cinematográfica, es el creador audiovisual contemporáneo al que remite con mayor claridad la obra vila-

matiana. Concluyamos recordando que la vocación cinematográfica en Vila-Matas estuvo además o igualmente nutrida por el teatro durante su juventud. En la entrevista con Ordoñez confiesa Vila-Matas que no pocos de los juegos teatrales que en torno al personaje de Laura Verás –la cual parte inspiradoramente, dice Vila-Matas, de la obra de Tabucchi *Pequeños equívocos sin importancia*– aparecen en *Aire de Dylan* provienen, por ejemplo, de su juventud y afición por las tablas:

– V-M. – [...] soy consciente es de que esos juegos teatrales vienen de mi primera juventud y de mi pasión por la escena, algo que poca gente conoce [...] [pasión] Como actor y como director. Yo entré en el mundo del teatro universitario en los primeros sesenta a través de Mario Gas, a quien homenajeo en el libro en la escena en la que el narrador se encuentra con Laura Verás en el estreno de *Un tranvía llamado deseo*.

– M. O. – ¿Estuvo en Gogo, su grupo de teatro independiente, en el Instituto Americano?

– V-M. – También, pero lo que cuento fue un poco antes. Mario y Gustavo Hernández llevaban entonces el grupo escénico de la facultad de Derecho. En aquella época se consideraba que Gustavo Hernández era el gurú, el intelectual, entre comillas, y Mario el hombre de teatro, sin preparación, también entre comillas, pero con una fuerza escénica enorme. Luego Gustavo Hernández se fue hacia el mundo del guión, y Mario se convirtió poco a poco en lo que es hoy: un gran director. Con ellos hice obras como actor, junto a Emma Cohen y Cristina Fernández Cubas, entre otros. Mejor dicho, las hice con Mario, porque Gustavo nunca me cogió como actor. Con Mario, pues, hice *Asalto nocturno*, de Alfonso Sastre, y otra función que no consigo recordar. Y dirigí *El parecido*, de Pedro Salinas, que escogí porque me pareció muy fácil de dirigir. Dos personajes, una pareja, sentados en un bar o un restaurante, no recuerdo ahora, hablando. Y una tercera persona que escuchaba lo que decían. La monté en el teatro del Forum Vergés, en la calle Balmes, que dependía de los jesuitas, porque estuve allí un año, cuando estudié preuniversitario, y porque conocía al grupo de teatro, con los que había hecho, como actor, *El motín del Caine*, de Herman Wouk. La puesta en escena de *El parecido* fue considerada por mis compañeros como un acto de pedantería, porque realmente hacía cuatro días que había empezado como actor con ellos (Vila-Matas, en Ordoñez, *El País*, 21/03/2012).

3.1.1.1. Revistas culturales

Una de las cosas que la gente no suele comprender de los escritores –los escritores serios, por lo menos– es que uno no empieza por tener algo de lo que escribir y entonces escribe sobre ello. Es el proceso de escribir propiamente dicho el que permite al autor descubrir lo que quiere decir.⁴⁶⁷

J. M. Coetzee, *El País*, 30/11/2002.

Hemos visto hasta aquí cómo se formó en el pasado, desde el cine y la prensa, quien hoy es considerado un novelista que escribe sobre literatura. Tuvo lugar entonces para este autor el salto primero hacia lo exógeno, el que escindió la identidad personal entre el vértigo del yo encaramado a lo público y las esferas del yo privado. Fue en la escritura de aquellas revistas, como dice Coetzee, donde Vila-Matas descubrió lo que quería escribir. No se ha analizado todavía en profundidad el carismático papel que dichas publicaciones jugaron en el devenir literario de Vila-Matas y ello es precisamente lo que nos proponemos aquí. En el presente apartado vamos a poder analizar, pues, los comienzos más lejanos de Vila-Matas en tanto que redactor, crítico y colaborador en las que no fueron sino su primera escuela de escritura: las revistas culturales *Fotogramas*, *Bocaccio70* y *Destino*⁴⁶⁸. Las tres (en el caso de la primera, aún

⁴⁶⁷ Respuesta del autor sudafricano a John Carlin en una entrevista mantenida por correo electrónico con John Carlin (cfr., John Carlin, “‘Don Quijote’ es la novela más importante de todos los tiempos. Contiene infinitas lecciones”, *El País*, 30/11/2002).

⁴⁶⁸ Con posterioridad Vila-Matas colaboró en los suplementos dominicales o páginas entre semana de diversos periódicos editados en España –fundamentalmente *Diario 16*, *La Vanguardia* y *El País* pero también otros menos conocidos como *Diario de Mallorca*, *El Correo de Andalucía* o *El Correo Catalán* (en este caso, se trató de colaboraciones en forma de artículos que se vieron acompañados de ilustraciones de la hermana del autor, Teresa Vila Matas; además de Teresa, Vila-Matas tiene dos hermanos más, siendo el escritor el mayor de todos)–, diarios foráneos como *La Nación*, *Clarín* o *Le Monde* y revistas como *Diagonal*, *Dezine*, *Lateral*, *Turia*, *Vuelta*, *Archipiélago*, *Letras Libres*, *Ajoblanco*, *Página12*, *Revista Crítica*, *El Urogallo*, *L’Indice dei libri del mese*, *Matador*, *Revista de Libros*, *Arcadia*, *República de las Letras*, *Sagarana* o *Le Magazine Littéraire*, entre otras. Desde hace aproximadamente diez años las colaboraciones del autor han alcanzado también el ámbito de las revistas culturales anglosajonas, tales como *The Quaterly Conversation*, *Words without borders* o *The White Review*, entre otras.

continúa editándose) se publicaron en Barcelona –excepción hecha de la primera época de *Destino*– y se caracterizaron, durante la época en la que Vila-Matas colaboró en ellas, por postularse como publicaciones de corte vanguardista y cosmopolita⁴⁶⁹, atentas y adeptas a la inquieta diversidad cultural de su tiempo. Publicaciones a través de las cuales Vila-Matas va a transitar, como veremos, tanto por buena parte de sus futuras obsesiones literarias como por el ya conocido proceso de formación personal que le permitirá alcanzar con el tiempo la madurez articulística y ensayista que desprende su escritura en la actualidad.

⁴⁶⁹ Recordemos que el semanario *Destino* pasó por dos épocas bien diferenciadas. La etapa burgalesa que tiene lugar desde 1937 y con la guerra civil española en curso, época en la que la publicación se erige en órgano de expresión de buena parte de la intelectualidad catalana parapetada en la geografía española de dominación nacionalista, y la etapa barcelonesa y posterior a la contienda, época que alcanza hasta el cierre de la revista en 1980 y en la que la revista se acaba convirtiendo en una referencia del liberalismo catalanista y democrático, frecuentemente sorteado de la censura y con colaboraciones de la denominada «tercera España» posibilista o no exiliada sin por ello ser necesariamente afecta al régimen franquista.

3.1.1.1.1. *Fotogramas* y las entrevistas inventadas

Somos nuestras preguntas.

Francisco Jarauta. Conferencia “España en la crisis mundial”, Universidad Pablo de Olavide (29/11/2012).

[...] da un tempo in qua, io non dico mai quello che io credo, né credo mai quel che io dico, et se pure e' mi vien detto qualche volta il vero, io lo nascondo fra tante bugie, che è difficile a ritrovarlo (Maquiavelo, 2013: 270).⁴⁷⁰

Niccolò Machiavelli. Lettera a Francesco Guicciardini (17/05/1521).

Entre las preguntas que somos, al decir del profesor Jarauta, y la verdad entreverada con la mentira hasta el punto de no poder discernir la una de la otra, según dejó escrito por carta Maquiavelo, se mueve el universo de la experiencia periodístico-literaria de Vila-Matas, una experiencia que se busca a sí misma en un horizonte de precepto poético-moral basado en el derecho –si recordamos con Blanchot que la respuesta es la desgracia o la infelicidad de la pregunta– de que no siempre las preguntas puedan ser contestadas.

Y si por algún lugar accede Vila-Matas al universo de las preguntas, a la profesión periodística como metodología de escritura en ciernes, es a través de su fundamental relación profesional con la revista *Fotogramas*. Muchos autores de renombre literario, cinematográfico y periodístico irían pasando desde los años sesenta y setenta –probablemente la época dorada de la publicación– por las páginas de la

⁴⁷⁰ “De un tiempo a esta parte, no digo nunca lo que creo, ni creo nunca lo que digo, y si alguna verdad se me escapa de vez en cuando, la escondo entre tantas mentiras, que es difícil reconocerla.” [traducción propia].

revista: desde la periodista y entrevistadora florentina Oriana Fallaci o la columnista de cotilleos hollywoodienses y última pareja de Scott Fitzgerald, Sheilah Graham, hasta colaboradores españoles que con el tiempo fueron ganando en popularidad: Luis Gasca (Sadko), Rosa Montero, Terenci Moix, Ángel Casas, José Luis Guarner, Manuel Hidalgo, Marcos Ordóñez, Méndez-Leite, Lola Salvador, Pedro Almodóvar, Sol Alameda, Vicente Molina Foix, Pere Gimferrer, Joan de Sagarra, Perich, Moncho Alpuente, Àngel Casas o Jaume Figueras⁴⁷¹, entre muchos otros. No serían pocos los autores de este grupo –entre ellos, el propio Vila-Matas pero también Molina Foix, Javier Marías o Félix de Azúa– que en parte se formarían, en tanto que futuros escritores, precisamente en la órbita cinematográfico-periodística, ya fuera a partir de *Fotogramas* o de otras publicaciones más o menos afines a esta, como fue el caso de *Filme Ideal*.

Como les ocurre quizá a los héroes tranquilos o a los que no saben que podrían serlo Vila-Matas se encontró, llegado el momento, en el lugar y la circunstancia adecuados. De nuevo la incursión de Vila-Matas en *Fotogramas* tuvo lugar –como le ocurrió con la publicación de su primera novela a través de Beatriz de Moura– como resultado de una afortunada disposición entre el azar y la amistad. El propio Vila-Matas se ha referido a ello afirmando que pasó a engrosar la redacción de *Fotogramas* por haber acompañado a una amiga de la Facultad de Periodismo para que esta pidiera trabajo en *Garbo*, revista propiedad de la familia Nadal, propietarios, como hemos visto, de *Fotogramas*. Los dos jóvenes hablaron para ello tanto con Elisenda Nadal como con la madre de esta. Pocos meses después, paseando Vila-Matas durante el verano de 1968 por las galerías comerciales de Platja d’Aro, donde veraneaba su familia, el azar hizo que se encontrara con Elisenda Nadal, siendo entonces cuando esta le propuso un puesto de redactor para la revista, ya que así lo necesitaba para aquel verano con buena parte de la plantilla de la revista de vacaciones. A Vila-Matas la propuesta le tomó por sorpresa porque *Fotogramas* era precisamente la revista que más le interesaba desde su temprana vocación cinematográfica y la única que consideraba

⁴⁷¹ Tras haberlo hecho originariamente Luis G. de Blain, Jaume Figueras ha sido el crítico de cine que se ha escondido durante décadas tras el personaje de “Mr. Belvedere” –procedente del exótico personaje encarnado por Clifton Webb en *Sitting Pretty* (Walter Lang, 1948) y cuyo éxito comercial motivaría al estudio Twentieth Century Fox a continuarla con películas como *Mr. Belvedere Goes to College* (Elliott Nugent, 1949) o *Mr. Belvedere Rings the Bell* (Henry Koster, 1951)– en las páginas de *Fotogramas* como consultor cinematográfico de los lectores.

realmente moderna en España⁴⁷². La periodización de las colaboraciones de Vila-Matas en *Fotogramas* cubre exactamente dos años de forma continuada y regular, entre los meses de agosto de 1968 y 1970⁴⁷³. Son dos años fundamentales en el futuro escritor, como vamos a ver⁴⁷⁴. Dos años en los que Vila-Matas intensifica su vida social, viaja a menudo y practica la escritura crítica y articulística desde diferentes tonos y formatos.

Para empezar hay que recordar que en *Fotogramas* Vila-Matas tendrá dos debuts, los cuales nos parecen interesantes no solo por la obviedad que puede suponer todo comienzo sino por las claves que ambos debuts apuntan en no pocos sentidos. Tenemos, por una parte, el debut que supondrá la primera aparición de su nombre⁴⁷⁵ en tanto que crítico cinematográfico en un medio escrito de difusión nacional a través del artículo “Clint Eastwood o el mito de un rostro impasible” (*Fotogramas*, 23/08/1968)⁴⁷⁶. Este artículo, que el escritor escribió a máquina en la casa de sus

⁴⁷² Aunque Vila-Matas ha contado su ingreso en *Fotogramas* de otras forma –véase, por ejemplo: “No sé cómo fue que me atreví, pero lo cierto es que me presenté en la redacción de ‘Fotogramas’ y pedí ser recibido por Elisenda Nadal y, ante mi notable sorpresa, no tardé ni cinco minutos en ser conducido a su despacho. Y lo que aún fue más asombroso: a los pocos minutos Elisenda Nadal me invitó a demostrarle que estaba ya preparado para el periodismo en activo y a probarlo –de hacerlo bien sería aceptado en la redacción– entrevistando a tres o cuatro cineastas de Barcelona.” (Vila-Matas, “Una evocación de la Escuela de Barcelona”, *La Vanguardia*, 26/02/1999: 6)–, la versión que acabamos de dar creemos que debió de ser la cierta, aunque solo sea porque Vila-Matas suele decir que miente en castellano y dice la verdad en catalán y en catalán se refirió el autor a sus comienzos en *Fotogramas* en la interesante conversación a la que ya nos referimos antes, mantenida entre Àngel Casas, Vila-Matas y Elisenda Nadal, en el programa radiofónico *De memòria* (Casas, “Elisenda Nadal i Enrique Vila-Matas”, 24/07/2008). La experiencia es contada por Vila-Matas igualmente aquí: “Entré en la revista *Fotogramas* en 1968 y estuve de redactor unos dos años. Cuando entré, no me lo podía ni creer que había entrado allí, pues era mi revista favorita –de hecho la única que me compraba– y para mí la única moderna de España. [...] Al entrar de sopetón como redactor conocí de golpe a Maruja Torres, Terenci Moix, Colita, Olga Spiegel, José Luis Guarnier y Mister Belvedere, seis mitos para mí como lector de la revista. [...] Mi experiencia en *Fotogramas* fue toda una novela y sin esa experiencia mi vida habría sido completamente distinta. Sin *Fotogramas* nada se explica de lo que me ha ocurrido en la vida, del mismo modo que no me explico cómo hoy en día sigo escribiendo en *Fotogramas*. He escrito siempre en *Fotogramas*. De esta revista se puede decir lo que John Ashbery dijo aplicándolo a París: Después de haber trabajado en *Fotogramas*, uno queda incapacitado para trabajar en cualquier sitio, incluido *Fotogramas* [...]” (Vila-Matas, “Cuatro flashes sobre *Fotogramas*”, *Fotogramas & DVD: La primera revista de cine*, número extra 2, 2006: 22).

⁴⁷³ Más tarde habrá alguna colaboración más por motivos excepcionales. Así ocurrió con el artículo que acabamos de citar de 1986 o, veinte años después, con el texto “Cuatro flashes sobre *Fotogramas*” (*Fotogramas & DVD*, número extra 2, 2006).

⁴⁷⁴ “[...] [*Fotogramas* fue] una revista que, sin saberlo yo entonces, fue decisiva en mi aprendizaje de escritor.” (Vila-Matas, “Solo se debuta una vez”, *Fotogramas*, 15/11/1986; *EVML*, 1992: 120).

⁴⁷⁵ Entonces sin guion, que como sabemos será posteriormente introducido entre sus dos apellidos, Vila y Matas.

⁴⁷⁶ Incluido en *El viajero más lento* (1992) con el título “El rostro impasible”, es este un título que recordará al de la película *El rostro impenetrable* (*One-Eyed Jacks*, 1961), pues así se tradujo en España el único film protagonizado y dirigido por Marlon Brando, una figura tan carismática en los comienzos periodístico-inventivos de Vila-Matas, como hemos visto anteriormente y retomaremos en breve.

abuelos del carrer d'Enric Granados⁴⁷⁷, incluía cuatro fotografías de Clint Eastwood y se centraba en la exploración por parte de Sergio Leone acerca del mito del western norteamericano integrado en el cine, lo que el realizador romano llevó a cabo –venía a decir Vila-Matas en su artículo– a través tanto de un peculiar desarrollo de la picaresca latina como de cierta construcción de una contra-mitología moral que acabaría dando con un invento de amplia explotación comercial.

Leyendo el artículo difícilmente podríamos pensar que su autor es un joven de 20 años, que no ha estudiado más que algunas asignaturas de Derecho y de Periodismo en la Universidad y sin apenas experiencia práctica ni en periodismo ni en literatura –excepción hecha de la entrevista falsa que veremos a continuación, *el otro debut*–. El artículo, en efecto, sin ser exactamente ni extenso ni profundo, transita sin embargo con soltura y seguridad por cuanto dice: presenta la personalidad y la evolución de Eastwood, introduce el cine e inquietudes de Leone, establece la conexión entre ambos y fija una solvente interpretación crítica que denota un aparente dominio del oficio. Y tenemos, por otra parte, *el otro debut* (que ocurrió un mes antes) con una entrevista inventada⁴⁷⁸ bajo el título “Marlon Brando: ‘Sé que puedo terminar asesinado como los Kennedy o Luther King’” (*Fotogramas*, 05/07/1968)⁴⁷⁹.

⁴⁷⁷ “Empecé a escribir con una máquina que me prestaron en la revista ‘Fotogramas’, que es para donde escribía. Bueno, claro, había escrito primero con la máquina de mi abuelo. El primer artículo que le entregué a la revista ‘Fotogramas’ lo hice en realidad en la casa de mi abuela con una máquina Underworld [sic]. Después de ‘Fotogramas’, la máquina de la redacción, y después, cuando fui a Melilla, a un colmado militar en el que por las tardes escribí mi primera novela, fue con una máquina de escribir del economato. Y así hasta el 2000, que me pasé al ordenador.” (Vila-Matas, en Violeta Serrano, “Enrique Vila-Matas: ‘El tercer mail que me llegó era de Fidel Castro’”, *CdL*, 2014).

⁴⁷⁸ Presentada bajo el nombre de Mary Holmes. De aquí que lo consideremos su debut oficioso y no oficial, al ser un artículo acompañado por una firma interpuesta. Sin embargo, este debut oficioso nos parece significar tanto, si no más, que el debut oficial.

⁴⁷⁹ Años después Vila-Matas escribiría acerca del arte de la entrevista, de la relación de Brando con el género y de su propia entrevista inventada al actor estadounidense: “[...] me quedé pensando que entrevistar es un arte mucho más difícil de lo que la gente cree. Yo no sabré todo [...] pero sé algo sobre las entrevistas: sé que tienen un secreto. [...] fue Truman Capote el que reveló ese secreto [...] consiste en hacerle creer a la persona entrevistada que es ella la que te está entrevistando a ti. En cierta ocasión, Capote, sin tomar una sola nota –decía que tomarlas creaba una atmósfera poco propicia–, entrevistó a Marlon Brando, que se sinceró con él de una forma sorprendente. Al terminar la entrevista, Capote, que tenía una memoria prodigiosa, había registrado con precisión pavorosa todas las barbaridades que el incauto Brando le había confiado. El duque en su dominio, que así se llamó la entrevista [...] es una obra maestra del periodismo, de la narrativa y de la astucia. Brando nunca dijo que no hubiera dicho lo que Capote había publicado, pero, eso sí, juró que en cuanto se lo encontrara lo mataría. También yo entrevisté a Brando y, como algunos ya saben, fue para *Fotogramas* y me inventé la entrevista de arriba abajo y no descubrí el fraude hasta 10 años después. Esto me animó tanto que en la misma revista y en otras inventé entrevistas con Nureiev, Anthony Burgess, Cornelius Castoriadis... En fin. En la mayoría de los casos conté con la aprobación de los entrevistados. En el caso de Brando, desde luego no. Está claro que Brando no ha tenido suerte en esta vida con las entrevistas. Pero se lo merece. ¿Acaso no ha sido el actor de la historia del cine que más se ha negado a ser entrevistado?” (Vila-Matas, “Ripley en el recuerdo”, *El País*, 12/02/2000).

En efecto, tanto solo unos diez días después del encuentro antes referido en la costa del Bajo Ampurdán entre Elisenda Nadal y Vila-Matas, *Fotogramas* compró a una publicación norteamericana una entrevista realizada a Marlon Brando, un actor entonces conocido no solo por su popular carrera cinematográfica sino por su carácter extravagante y específicamente renuente en torno a la concesión de entrevistas. Ante el limitado número de colaboradores disponibles en la redacción de la revista en aquel momento, la urgente traducción de dicha entrevista fue propuesta contra todo pronóstico “al nuevo”, el mismo que había consignado en su currículum vitae un “nivel de inglés medio”. Respecto a la parte de la obra de Vila-Matas en la que se da cuenta con mayor detalle de su accidentada relación y dilatada falta de “feeling” con el idioma inglés – recordemos que, tras tantos años de atracción y contacto permanentes con la cultura francesa, la obra de Vila-Matas estrechará especialmente sus lazos con la cultura anglosajona desde el “salto inglés” que supuso *Dublinesca* (2010) y su amistad personal con autores, entre otros, como Eduardo Lago o Paul Auster–, consúltese el artículo “El misterio inglés” (*El País*, 25/07/2004). Se produce en este momento en Vila-Matas el miedo a ser despedido, el cual al parecer le ha acompañado siempre, pero sobre todo nos interesa recalcar cómo dicho miedo resulta simbólicamente primordial en la configuración de la personalidad de Vila-Matas, siendo un aspecto que –al igual que la timidez, la posibilidad del abucheo o la turbación por la contingencia del fracaso– está en el principio causal de su temperamento creativo, de su carácter excéntrico y agudo⁴⁸⁰.

Escribir, ha dicho Vargas Llosa, tiene algo de “striptease invertido”⁴⁸¹ como proceso de presentar la intimidad propia añadiendo capas de ropa/ficción sobre sí mismo y algo no muy distinto ocurre con Vila-Matas en su relación con los demás. El

⁴⁸⁰ En la conversación con Àngel Casas y Elisenda Nadal esta recuerda efectivamente que en el año 1968 Vila-Matas era muy tímido, aspecto que aún puede apreciarse hoy –añade Elisenda Nadal–, siendo algo que formaba parte de su encanto natural, más allá de que pudiera ser un joven apuesto. Por otra parte, añade Nadal, se trataba de alguien muy de su tiempo, de aquel momento de efervescencia cultural, alguien que era enviado a las capitales europeas y alguien que entrevistaba a las personas del momento para la revista. En cuanto al miedo a ser despedido, nótese que incluso en esta conversación radiofónica, al revelar Vila-Matas detalles de su pasado profesional en *Fotogramas* (revelaciones que, en parte y hasta el momento, Elisenda Nadal desconocía), Vila-Matas confiesa sentir cierto apuro al decir tales cosas ante la que fue su jefa. Ante ello, Àngel Casas bromea con el hecho de que Vila-Matas sea despedido en ese momento, con carácter retroactivo o después de casi 40 años sin ya trabajar para *Fotogramas* (*cfr.*, Casas, “Elisenda Nadal i Enrique Vila-Matas”, 24/07/2008).

⁴⁸¹ A partir de la obra de Vargas Llosa *Historia secreta de una novela* (1971) dice Luis Gruss a través del autor peruano: “Escribir es un striptease invertido. [...] Los escritores suelen ser grandes tímidos que transcurren en permanente entredicho con lo que está. Quizás en esa rebeldía resida la secreta razón de ser de la literatura. La buena escritura no se adecua al objeto. Lo niega, lo transfigura, lo violenta. Lo que se produce es una profunda inadecuación con lo real. Confundir la verdad literaria con la representación o ‘transcripción’ de lo que se ha visto no funciona en el plano estético. La realidad no es representable sino apenas demostrable por vías no previstas.” (Gruss, 2008: 156).

miedo, la inseguridad y la timidez suponen en él, de hecho, un gesto de arrebató ante lo desconocido, de súbito envalentonamiento como modelo de subterfugio artístico. Por extensión, de aquí surge su frecuentación de la máscara –amada por todo aquello que es profundo, decía Nietzsche– y el doble como guardaespaldas del espíritu a la vez que como cantos introspectivos de sus incitaciones hacia lo público.

De aquí provendría igualmente el juego especular y egotista librado desde una personalidad que anhela verse potencialmente reconocida en términos artísticos a la vez que padece la ubicación de sí misma en el foco sensible de la atención ajena. De aquí procede por último el desafío constructivo de una literatura extravagante y periférica, desentendida de los fulgores del artista de éxito inmediato que con su desenvoltura natural se establece en los centros del poder cultural. Se trata de un reto que sitúa finalmente a Vila-Matas en la zona de sombra del arte, trasladando con ello una fenomenología reflectante de su descentrada materialidad de escritor, la que vindica y renuncia al mismo tiempo; la que proyecta la presencia de la negatividad y fija su atención en los artistas limítrofes, menguados o silenciosos, en los personajes modestos, entregados a la normalidad discordante, la insuficiencia o el olvido.

Vila-Matas se instala, pues, frente al miedo de ser despedido en aquel momento en el que se le encarga la traducción de la entrevista que una presunta periodista llamada Mary Holmes habría realizado a Marlon Brando. Y Vila-Matas se concentra en la consecución de dicho encargo, su primera responsabilidad profesional. Se siente a pesar de ello relajado, recordemos: sabe que en esta ocasión su nombre no aparecerá en la revista, la redacción de la revista está medio vacía, debe limitarse a traducir una entrevista. Podríamos presumir que cuando Vila-Matas ha decidido aceptar el encargo de la traducción aún no sabía cómo iba a enfrentar este aprieto pero sí era consciente de que estaba trabajando para *Fotogramas*: no podía dejar pasar aquella oportunidad. No sabemos qué fue de la entrevista original en inglés. Podemos en todo caso imaginar al inexperto Vila-Matas ante la máquina de escribir en una calurosa redacción de mesas y sillas vacías, debatiéndose pasajeramente entre la posibilidad de pedir ayuda a alguien que sí hablase inglés, decir que había mentido en su currículum –recordemos que no hablaba una palabra de inglés– o, esta sería la opción que se impondría, hacer una traducción completamente inventada, disimulando y ficcionalizando –dos constantes del posterior escritor de ficción– su contenido, rehacer por su cuenta al entrevista.

La realidad de un Brando a contracorriente, entre surrealista y extravagante, se aliaba bien con un Vila-Matas convencido de que, al calor de la modernidad de la

revista para la que había empezado a trabajar, aquello era precisamente *lo que había que hacer*, llevándolo finalmente a cabo –barruntamos– con cierta naturalidad a través del arbitrio de la improvisación, la mascarada y el desparpajo. Haciendo hincapié en que no existe diferencia alguna entre la ficción y los hechos objetivos, Vila-Matas añade:

- F. C. – ¿Y no llegó a tener nunca problemas con algún autor?
- V. M. – Al contrario. En cierta ocasión tuve que encontrarme con Anthony Burgess. Para entonces ya sabía algo más de inglés, aunque no lo suficiente como para entrevistarle. Y allí estaba yo, en el Ritz de Madrid, con otros seis o siete periodistas esperando a que llegara nuestro turno para tomar declaración a Burgess. Cuando anunciaron mi nombre, me acerqué, me senté a su mesa y le dije que para ahorrar tiempo ya había escrito la entrevista de antemano. «Me parece fantástico», me dijo Burgess. «Llevo toda la mañana de entrevistas y no he tenido ni un minuto de descanso para tomar un trago. ¿Le apetece un gin tonic?».
- F. C. – Me imagino que ya lo habrá oído antes, pero en más de una ocasión le han acusado de mentir, al menos en lo que se refiere a las anécdotas que usted cuenta sobre otros escritores.
- V. M. – Soy escritor, y eso es lo que hacemos los escritores: mentir. Al parecer hay gente a la que le importa demasiado si lo que los escritores contamos es ficción o un hecho objetivo. Lillian Hellman hablaba en su obra autobiográfica *Pentimento* [1973] sobre cómo ayudó a la Resistencia Francesa a llevar a Berlín un mensaje confidencial para los disidentes del Reich. Años más tarde, descubrieron que se había inventado esa historia. Nunca estuvo en Berlín durante la Segunda Guerra Mundial. La novelista Mary McCarthy dijo que todas y cada una de las palabras escritas por Hellmann a lo largo de su vida era mentira, incluidas las palabras «y», «el» y «la». En mi opinión nadie ha definido mejor lo que es ser un buen escritor. Sin embargo, hay lectores que todavía no se han dado cuenta de que no existe ninguna diferencia entre la ficción y los hechos objetivos. La ficción es, en sí misma, un hecho objetivo. Si algo aprendí en París durante los años setenta, fue eso (Vila-Matas, en Bartual, *Factor Crítico*, septiembre de 2012).

Es esta una entrevista de Roberto Bartual a Vila-Matas de la que ya nos hicimos eco anteriormente a propósito de los comienzos literarios de Vila-Matas, sobre los cuales el escritor barcelonés respondía, recordémoslo de nuevo, que comenzó “como casi todo el mundo, mintiendo. El primer texto que publiqué fue una especie de broma: una entrevista a Marlon Brando. Pero en realidad, yo nunca le entrevisté. [...] Recibí una llamada del editor. Necesitaban a alguien para traducir una entrevista que le habían comprado a la revista *Variety*. Necesitaba trabajar y en mi currículum había puesto que tenía un nivel de inglés medio. Lo que viene siendo ser incapaz de hablar o entender ni una sola palabra. Así que tuve que inventarme la entrevista.” (*ididem*).

Cuando hemos intentado averiguar quién era o qué hacía Mary Holmes en Estados Unidos a finales de los años sesenta, así como su trabajo en el semanario *Variety*, creado en Nueva York en 1905 por Sime Silverman, no hemos dado en

absoluto con datos fiables. Aunque no es seguro no sería descabellado pensar que el nombre de Mary Holmes fuera inventado por alguien en la redacción de *Fotogramas*, siendo en todo caso un hecho que ocurrió con toda seguridad antes de la llegada de Vila-Matas a la revista.

La persona que por lo demás solía encargarse en *Fotogramas* de la traducción de las entrevistas en inglés que llegaban del extranjero, algunas de las cuales la dirección de la revista debía adquirir pagando los correspondientes derechos que en cada caso fueran preceptivos, era Olga Spiegel, que casualmente en el momento en el que Vila-Matas entró en *Fotogramas* no estaba en la redacción, imaginamos que por correr entonces el vacacional mes de agosto. En cuanto a la periodista que habría habido detrás de la entrevista a Marlon Brando se trataría supuestamente de Julie Gilmore⁴⁸². Lo cierto es que *Fotogramas* publica entrevistas firmadas por la presunta periodista Mary Holmes desde enero de 1968 hasta marzo de 1975 —a través de títulos que en ocasiones no tuvieron desperdicio⁴⁸³— y que, con la excepción de la falsa entrevista a Brando, Vila-Matas nada tuvo que ver con ellas.

Por lo que respecta al contenido de la falsa entrevista a Brando esta merecería figurar en los anales del periodismo de ficción por cuanto de invitación a la estupefacción tiene su lectura. Al pie del texto el lector de *Fotogramas* pudo leer que la

⁴⁸² Así lo asegura Vila-Matas en una entrevista publicada en inglés en su página web oficial y en la que hay por lo menos varios datos inexactos, ya que Vila-Matas ingresa en *Fotogramas* no en agosto de 1967 sino de 1968 y en cuanto a sus entrevistas falsas nos consta que no hubo ninguna dedicada a Fritz Lang (cfr., <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrwillwilkinson2.html>).

⁴⁸³ La contribución de Mary Holmes a la revista alcanzó un total de 24 colaboraciones, 25 si incluimos la entrevista inventada de Vila-Matas: “Hollywood: Entrevista con May Britt” (*Fotogramas*, 05/01/1968); “Frank Sinatra: ‘Esa estúpida me estaba arruinando el hígado’” (*Fotogramas*, 19/01/1968); “Entrevista con Cary Grant” (*Fotogramas*, 15/03/1968); “Mickey Rooney: ‘Soy un hombre pequeño, lleno de complejos y de miedo’” (*Fotogramas*, 19/04/1968); “Tony Curtis: ‘Soy un hombre terriblemente hogareño, por eso me he casado por tercera vez’” (*Fotogramas*, 03/05/1968); “Rod Steiger: Feo, gordo y comilón” (*Fotogramas*, 10/05/1968); “Lauren Bacall: ‘Me separo de mi marido porque nos queremos’” (*Fotogramas*, 25/10/1968); “Ingrid Bergman: ‘Llevo con dignidad mis arrugas’” (*Fotogramas*, 28/02/1969); “Frank Sinatra: ‘Mia Farrow ha sido el último error de mi vida’” (*Fotogramas*, 21/03/1969); “William Holden: ‘Soy un cincuentón que está perdiendo la batalla’” (*Fotogramas*, 11/04/1969); “Barbra Streisand: ‘No hubiera soportado ganar el *Oscar* con Liz Taylor’” (*Fotogramas*, 09/05/1969); “Katharine Hepburn: ‘Estoy convencida de que a los cien años aún ganaré otro *Oscar*’” (*Fotogramas*, 16/05/1969); “Lana Turner, séptimo matrimonio” (*Fotogramas*, 23/05/1969); “Burt Lancaster: ‘Después de 23 años nos divorciamos por aburrimiento’” (*Fotogramas*, 18/07/1969); “Steve McQueen: ‘Por qué me adoran las mujeres’” (*Fotogramas*, 15/08/1969); “Lauren Bacall: ‘Odio el divorcio’” (*Fotogramas*, 17/10/1969); “Cary Grant: ‘Me retiro porque el éxito ya me aburre’” (*Fotogramas*, 21/05/1970); “Lauren Bacall: ‘Bogart es un dulce recuerdo’” (*Fotogramas*, 12/06/1970); “Los maduros las prefieren jovencitas. Entrevistas con Dean Martin y Rod Steiger” (*Fotogramas*, 01/06/1973); “Burt Lancaster: ‘Vuelvo con mi esposa porque me siento viejo’” (*Fotogramas*, 06/07/1973); “Jonnne Woodward. Mi vida con Newman” (*Fotogramas*, 13/07/1973); “Jane Russell. Sex-symbol olvidada busca trabajo” (*Fotogramas*, 12/07/1974); “Susan Hayward: ‘Quiero vivir’” (*Fotogramas*, 06/09/1974); “Lo han dicho sobre ella” (*Fotogramas*, 28/03/1975).

entrevista habría tenido lugar en Nueva York y durante algún momento del mes junio de 1968. Si nos adentramos en la entrevista veremos que Vila-Matas, refiriéndose a Brando como “apóstol de la paz”, comienza llamando la atención sobre el actor norteamericano como un hombre que habría querido romper con toda su vida anterior, con los veinte años de exitosa carrera cinematográfica que entonces tenía a sus espaldas, para dedicar su existencia a contrarrestar, desde el icono de influencia mediática que representaría su figura, la atmósfera de conflictos bélicos, desigualdades sociales y discriminaciones raciales que asolaban el mundo en aquel momento histórico. Además, en la introducción de la entrevista, Vila-Matas se hacía estratégicamente eco del componente de extravagancia y locura que muchos parecían observar en el progresivo despertar mesiánico-social de Brando, el cual dice en la entrevista “buscar adictos” para su propósito y empresa, consistente en despertar tantas conciencias perniciosamente dormidas entre la popularidad y la fortuna⁴⁸⁴ como fuera posible. En efecto, se aprecia en la entrevista que Brando quiere limpiar su conciencia, prepararse para el día en el que le “toque reventar”, a lo que añade que, si quisiera, podría dejarse morir “bajo el peso de una montaña de dólares” y que sus actos y opiniones no obedecen a ninguna mezquina treta publicitaria. Tras admitir que su pensamiento le lleva a sentirse amenazado, en la medida en la que pudieron estarlo personas como Luther King o los hermanos Kennedy –de aquí saldrá el titular de la *entrevista*– y que se siente atraído por las mujeres exóticas, poéticas y distintas a las “mujeres en serie” que produce la civilización occidental, Brando se expresa, respondiendo a una pregunta acerca de si no le importa interrumpir su brillante carrera de veinte años en el cine, del siguiente modo:

Claro que me importa. Pero en la vida, en un momento determinado, hace falta elegir. [...] si te planteas la alternativa de elegir, debes llegar hasta el fondo. Si el problema no te atañe, mejor para ti. Nadie te impide hacer caso omiso. Pero a mí el problema me afecta profundamente. Y he tenido que actuar. Otras veces no he tenido el valor de hacer mi propia elección. Pero si también en esta ocasión me hubiera comportado como un bellaco, hubiera dejado de existir a mis propios ojos. [...] Veinte años tachados, borrados. Me pesaban, físicamente, mentalmente, espiritualmente. Veinte años que han “engordado” todas mis células negativas, mis pensamientos y mis sensaciones más banales y falsas. Veinte años quemados en el altar de la vanidad, de la felicidad personal. Cosas que no cuentan (Mary Holmes [Vila-Matas], “Marlon Brando: ‘Sé que

⁴⁸⁴ No deja de ser curioso –digámoslo siquiera como mero apunte– el hecho de que buena parte de la labor crítico-literaria de Vila-Matas se haya edificado a lo largo de toda su trayectoria a través de un reiterado intento por despertar conciencias –tanto escritoras como lectoras– en torno a la perversión artística manifestada, en su opinión, por el acomodamiento de ciertos autores adeptos a las fórmulas del éxito comercial y el realismo ramplón, gozantes por tanto de la popularidad y fortuna que estaría criticando el Brando vila-matiano, el inventado.

puedo terminar asesinado como los Kennedy o Luther King’”, 05/07/1968: 7-8).

Sea o no premeditado, el grueso de la entrevista discurre a través de un lenguaje entre coloquial, grotesco y sañudo, con un Brando maniático y suspicaz, determinado a sacudir conciencias en el seno de su profesión a la vez que a cambiar de vida –en su caso, alejarse de la superficialidad de los días regalados y de la inconsciencia de los males ajenos– de una forma irrevocable.

Como acabamos de apuntar, el traslado de estos hechos a una concepción de paralelismos históricos en relación al entonces futuro literario de Vila-Matas no resulta extraño si tenemos en cuenta, entre otros, el tema que caracterizará a ciertos personajes escritores o narradores vila-matianos que buscarán cambiar de vida, ya sea a través del abandono de la escritura (abriéndose al horizonte ideológico de la perspectiva *bartlebyana*), bien sea por un deseo de desaparición, el cual muestra en Vila-Matas una paleta de colores que va desde la vertiente extrema de “mandarlo todo al diablo”⁴⁸⁵ hasta la discreta actitud de *la retirada* conforme a la ristra de personajes grises y anónimos que pueblan toda una estética de la historia literaria a la que sabemos que será especialmente sensible la escritura su escritura. Igualmente, cuando más adelante Brando desgrane en la entrevista sus opiniones sobre temas como la locura, el pasado, la felicidad, el futuro y las palabras, se estará pronunciando el actor estadounidense a través de la máscara de Vila-Matas sobre el tipo de elecciones humanas que diversifican y deciden los caminos de cada individuo en función del grado de compromiso personal que vibra en su interior, en relación a su propia existencia, a sus congéneres y al mundo en el que le ha correspondido vivir. A la manera del narrador de Céline al comienzo de *Voyage au bout de la nuit* (1932) discuriendo sobre el error, el binomio Brando/Vila-Matas anuncia al lector que, una vez decidamos algo, debemos ir hasta el final. Añade así Vila-Matas a través de su falso Brando o viceversa que la falta de valor para elegir ha podido llevarle ocasionalmente a *actuar*. Pero el juego de espejos o mecanismo de refracciones contrapuestas no termina aquí. En especial cuando observamos que Vila-Matas logra situar a “su personaje” precisamente al final del camino que a él le queda por recorrer. Vila-Matas imagina de esta forma cómo sería una posible ubicación en la

⁴⁸⁵ Es esta una expresión que, aunque ya se había apuntado previamente en la obra vila-matiana, aparece plenamente abordada en “Mandando todo al diablo” (*Hijos sin hijos*, 1993) para volver a emerger después con regularidad. Diversas modulaciones de personajes como el Wakefield de Hawthorne o el Flitcraft de Hammett en *Maltese Falcon* (1930), entre otros, resuenan intensamente tras ella.

dilatada proyección del éxito, experimentando por sí mismo, dentro de un primer nivel de máscaras, el mismo *ennui* o cansancio literario que él aún no le ha sido dado conocer pero sobre el que, como sabemos, se siente atraído desde que conociera pocos años antes al escritor Pontano que debe acudir a la promoción de su última obra literaria en *La notte*.

Vale la pena señalar aquí brevemente que desde sus tiempos como colaborador de crítica cinematográfica, especialmente en su condición de enviado especial a diferentes festivales de cine por el continente europeo, Vila-Matas comenzó a mostrarse amargamente crítico sobre el relieve mercadotécnico que nutre y desluce los grandes eventos culturales. El cansancio de Pontano por promocinar su libro en la cima de su éxito iba a ser augurador de este tipo de disquisiciones en el futuro de Vila-Matas en tanto que escritor⁴⁸⁶. No resulta peregrino pensar, de hecho, que parte de la actitud iconoclasta y vanguardista de Vila-Matas, con la incorporación de verdades falseadas al ejercicio del oficio periodístico, proceda de su experiencia en ceremoniosos y formales eventos celebrados alrededor del arte y la creación.

⁴⁸⁶ Fijémonos, por ejemplo, en la opinión que le ha merecido la Feria del Libro de Francfort en 2005: “¿Qué puede hacer un escritor allí? [...] percibir que él no pinta nada ahí en medio de ese conjunto descomunal de escaleras mecánicas por las que suben y bajan multitudes de agentes sicalípticos, vendedoras, compradores, editoras, saltamontes, melancólicos que viven en las mismas escaleras, ratas de los negocios, bucólicos directores de *marketing*, cocineros de moda, escritores de *best sellers* zumbados, loros de Flaubert, gerentes de empresas de libros sobre caimanes. Libros literarios los hay, pero digamos que no abundan, y es que por libros se entienden allí cosas muy variadas. Un elevado tanto por ciento de los feriantes desconocen, por ejemplo, qué novela escribió Cervantes, pero en cambio tienen amplias nociones sobre el Deutsche Bundesbank, que alberga en su interior el imprescindible –recomiendo visitarlo para acabar de deprimirse– gran Museo del Dinero. [...] A quienes quieran acercarse a esa colosal ciudad a la que muchos llaman *Bankfort* (en honor al récord de oficinas bancarias que ostenta) les recomiendo, si son escritores, que vayan preparados para vivir la muy razonable experiencia de conocer el alcance de su propia insignificancia personal. [...] Francfort es sobre todo un gran ejercicio de humildad. No eres nadie y sales de allí sabiendo que nunca llegarás a nada. Es la gran lección de Bankfort. [...] Nadie te ha visto, nadie te quiere ver. Regresas con la impresión de haberte salvado del atropello de algún tranvía y también con la sospecha de que en realidad te has dejado caer en Lubina, aquel pueblo del que Juan Rulfo decía que era el más triste del mundo. Vuelves de Bankfort y ya nunca más crecerá la hierba para ti ni olvidarás que eres más pequeño e insignificante de lo que creías. [...] Habrás conocido por fin cuál es como escritor tu verdadero lugar en el mundo. Pero has de ir a Bankfort. Allí ve uno cómo se fortalece su carácter.” (Vila-Matas, “La gran lección de Bankfort”, *El País*, 05/06/2005). La idea última que subyace a este tipo de discurso en Vila-Matas es la crítica de la vanidad del ser humano y la innegable insignificancia de sus sueños y frustraciones en relación a la antigüedad y la complejidad del mundo en el que vive. Pontano está cansado de su éxito y de su bella esposa, de su vida perfecta, porque se ha dado cuenta de que todo pasa y además no tiene el valor que creemos: “Escribo estas líneas en una playa brasileña, las escribo para decir que el sol lleva activo 4.600 millones de años y tiene suficiente combustible para otros 5.000 millones más. Lo que se sabe con gran certeza es que, al final de su vida, el sol comenzará a fundir helio con sus elementos más pesados y se irá hinchando, y por último será tan grande que absorberá a la Tierra. Después de 1.000 millones de años como gigante rojo, de pronto se convertirá en una enana blanca, y precisará un trillón de años para enfriarse completamente. Creo que esto acaba con la vanidad de cualquiera. Si el sol ha de convertirse en una enana blanca, ¿qué somos y, lo que es peor, qué llegaremos a ser nosotros? Nada, nunca llegaremos a nada. A lo sumo somos sombras.” (Vila-Matas, “Sería insolación carioca”, *El País*, 03/07/2005).

Otras opiniones de Brando/Vila-Matas se bifurcan en la primera entrevista falsa de Vila-Matas hacia una explícita apología del futuro, bajo la que puede leerse de nuevo un rechazo de la inmediatez social española, así como hacia cierta desconfianza por la palabra (elemento tan visitado en la obra de Vila-Matas a través de Beckett, Céline, Musil o Kafka, entre otros):

[...] Toda la gente con un poco de personalidad, de inteligencia y de dignidad, tiene que ser [...] un poco loca. [...] Lucharé por las cosas en las que creo profundamente. Luchar con fuerza. Hasta que reviente. [...] Mi felicidad en el presente está a millones de años luz de distancia. Pero esto no me preocupa. [...] No me gustan las miradas atrás, el pensamiento del pasado me aburre. Pensar en el futuro es lo único que me despierta. [...] Las palabras son una institución muy absurda. A menudo irritante (Mary Holmes [Vila-Matas], *op. cit.*, 7-8).

En suma, con su entrevista inventada a Brando Vila-Matas anuncia ya ciertos y fundamentales filamentos temáticos, así como diversos parajes de su conciencia personal, que se verán desarrollados y potenciados en su futuro como autor contrastado. Recordemos por ejemplo que más tarde habrá varios relatos de Vila-Matas basados en una experiencia personal del autor cumpliendo parte de su servicio militar en un pabellón psiquiátrico a causa de un episodio que había comenzado con una ingesta de distintas drogas y un posterior ejercicio simulador de la locura. O que también Vila-Matas luchará literariamente por lo que cree “hasta reventar”, así como por anteponer una mirada puesta hacia el futuro en detrimento de lo pasado. En la última pregunta de la entrevista, cuando la voz entrevistadora pregunta a Brando si le gusta sorprender a la gente, este responde: “No. Prefiero sorprenderme a mí mismo. Es una fiesta más íntima. Siempre sale mejor.” (Mary Holmes [Vila-Matas], *op. cit.*, 9), intimidad de la concepción festiva que nos recuerda a una posterior cita muy reiterada por Vila-Matas a partir de Roberto Juarroz cuando el poeta argentino afirma que “en el centro del vacío / hay otra fiesta” (Juarroz, 1991: 32; Vila-Matas, v. gr., 2003: 160).

No cabe duda, pues, de que Vila-Matas iba con esta entrevista falsa al encuentro de un destino de resortes creativamente empujados desde sus propias circunstancias ideológico-históricas, a la vez que como autor estaría situando subliminalmente el texto inventado en la perspectiva de su futura relación con otros lectores. En su caso se hace observable además cómo se construye a través de esta primera entrevista inventada un escritor que está en vías de adscribirse a lo que será *un arte literario conceptual*,

interesado más en el proyecto que en la obra misma en la línea de lo dicho años después por Piglia en conversación con Bolaño acerca de la figura de Macedonio Fernández. Como las cartas contestadas por Satie sin haberlas abierto, Vila-Matas se autocontesta las entrevistas inventadas sin igualmente haberlas inaugurado⁴⁸⁷, sin que sean públicamente reales salvo en su mente, estableciendo los ábsides del interés artístico no en lo que se dice sino en cómo se dice, discurriendo sobre el nivel superior a lo dicho, el que se coordina con la antelación de lo que podrían decir nuestros interlocutores o el que modifica la realidad por sublimación imaginada. A su manera, discreta y excéntrica, Vila-Matas está contribuyendo, con su entrevista inventada a Brando, al engrose de las actitudes que inquietaron y renovaron los límites entre lo periodístico y lo literario. Detrás de la invención hay una apuesta por saltarse reglas, personalizar su mundo y comprometerse con sus nacientes ideas sobre la escritura. No en vano la entrevista al actor estadounidense viene a ser una lejana o breve pieza de lo que posteriormente desarrollará Vila-Matas como una convivencia natural de la imaginación y de la crítica en la línea de lo que, por ejemplo, Fuentes adjudicó a Felisberto Hernández⁴⁸⁸.

Con esta entrevista a Brando asoma además un importante trasunto acerca de esos *héroes de la retirada* a los que se ha referido Enzensberger. Dentro de la órbita político-moral, y proponiendo a personalidades como Nikita Jruschov, Wojciech Jaruzelski, Janos Kadar, Adolfo Suárez o Mijail Gorbachov, entre otros paradigmas, Enzensberger se ha referido, en efecto, a la nueva tipología del héroe de nuestros tiempos en referencia a aquellos que solo tienen garantizada la ingratitud de la patria: “El lugar del héroe clásico han pasado a ocuparlo en las últimas décadas otros protagonistas, [...] héroes de un nuevo estilo que no representan el triunfo, la conquista, la victoria, sino la renuncia, la demolición, el desmontaje. [...] Ha sido Clausewitz, el

⁴⁸⁷ “Pensaba en Macedonio el otro día cuando leí que Eric Satie no abría nunca las cartas que recibía, pero las contestaba todas. Miraba quién era el remitente y le escribía una respuesta. Encontraron las cartas cerradas en un altillo y las publicaron junto con las respuestas de Satie. La correspondencia es fantástica porque todos hablan de cosas distintas y ésa, por supuesto, es la esencia del diálogo.” (Piglia, “Extranjeros del Cono Sur”, *El País*, 03/03/2001).

⁴⁸⁸ Carlos Fuentes encuentra en Felisberto Hernández —fundamentalmente junto a Macedonio Fernández, Roberto Arlt y Horacio Quiroga— a uno de los grandes fundadores de la modernidad literaria y la renovación narrativa del siglo XX. Una renovación que el escritor mexicano vincula “con la convivencia de la imaginación y de la crítica, de la ambigüedad, el humor y la parodia y la capacidad generadora de mitos, cuya reunión convierte a estos operadores estéticos en alteradores del lenguaje y de la historia literaria. También, por la instauración de una corriente diversificada, crítica y ambigua, radicalmente distinta de la perspectiva y de los planteamientos estéticos de la vieja novela naturalista.” (Enriqueta Morillas, 1993: 18).

clásico del pensamiento estratégico, el que ha demostrado que la retirada es la operación más difícil de todas. Esto vale también en política. El *non plus ultra* del arte de lo posible consiste en abandonar una posición insostenible. Pero si la grandeza de un héroe se mide por la dificultad de la misión con que se enfrenta, se deduce de aquí que el esquema heroico no solo tiene que ser revisado, sino invertido. Cualquier cretino es capaz de arrojar una bomba. Mil veces más difícil es desactivarla. [...] para hacer un héroe no bastan la simple habilidad y la competencia. Lo que hace memorable al protagonista es la dimensión moral de su acción. Pero precisamente en este aspecto encuentran los héroes de la retirada una reserva tan masiva como tenaz. La opinión general se mantiene aferrada [...] al esquema tradicional. Reclama, hoy como ayer, al personaje imperturbable y exige una moral política de principios firmes y válidos para todo, y esto significa también, si es necesario, andar sobre cadáveres. Pero precisamente esta claridad inequívoca es lo que no puede ofrecer en ningún caso el héroe de la retirada. Quien abandona las propias posiciones no solo entrega un terreno objetivo, sino también una parte de sí mismo. Semejante paso no puede tener lugar sin una separación de la persona y su papel. El *ethos* del héroe se halla precisamente en su ambivalencia. El especialista en desmontaje demuestra su valor moral asumiendo esa ambigüedad.” (Enzensberger, “Los héroes de la retirada”, *El País*, 26/12/1989)⁴⁸⁹.

Hoy se habla de aquellas entrevistas inventadas de Vila-Matas con cierto tono heroico. Entre la admiración y la incredulidad parece sorprendernos por tanto que alguien perpetrara entonces entrevistas falsas con escritores y artistas notorios de su tiempo, máxime con tal subvertida y desprejuiciada naturalidad, amparándose en la destreza y la discreción de un peculiar modo de interpretar y ejecutar el oficio periodístico. Un tono heroico que recae o se rehace sobre un experiodista –al menos desde el punto de vista de publicar entrevistas–, reiteramos, exento de una consistente formación profesional, alguien que tendría algo de la condición del héroe retirado que no ha llegado siquiera a presentarse, del héroe que desvía los focos hacia la persona entrevistada cuando el interés del asunto radica, sin que lo sepamos, en la manipulación que él entrega al lector desde la retirada o la trastienda, desde la verdad maquillada que

⁴⁸⁹ Siguiendo a Enzensberger en su idea general, si bien fijándose en la figura de Adolfo Suárez con un tono menos encomiástico, Javier Cercas ha añadido que así como el héroe clásico se conforma como un “idealista de principios nítidos e inamovibles”, el héroe moderno responde por su parte a la tipología heroica emanada del “dudoso profesional del apañío y la negociación”, concluyendo que “el primero alcanza su plenitud imponiendo sus posiciones; el segundo, abandonándolas, socavándose a sí mismo. Por eso el héroe de la retirada no es solo un héroe político: también es un héroe moral.” (Cercas, 2011: 11).

esconde sus fuerzas. Como héroe de la retirada, forzando un tanto el trasvase del paradigma político planteado por Enzensberger hacia la esfera del periodismo falseado, el falso periodista Vila-Matas está haciendo de escritor de ficción sin que nadie lo sepa, lo critique o lo agradezca. Por otra parte, este forzamiento comparativo entre los políticos retirados vistos por Enzensberger y la actitud de Vila-Matas en aquella entrevista inventada lo es menos cuando reparamos precisamente en la dimensión moral de la acción que se delinea en ambos casos: el político asume en su retirada una ambivalencia entre su persona y su papel público mientras que el periodista que miente, también él, como “especialista en desmontaje demuestra su valor moral asumiendo esa ambigüedad”. En un sentido más propiamente narrativo, estos héroes de la retirada de Enzensberger son además precisamente asumibles a los que palpitan en la saga de personajes que tanto interesarán al Vila-Matas autor desde referencias que pasan, entre otros, por Melville, Walser, Kafka, Roth, Jan Neruda o Musil.

Notemos, de paso, que la sorpresa que hoy nos pueda deparar el global de aquellas entrevistas inventadas de Vila-Matas también tuvo lugar en su época. Si a nosotros pueden extrañarnos hoy estas invenciones por la perpetración de la mentira en sí misma –sin reparar tanto en su contenido–, en la época de su publicación pasmaron precisamente por lo contrario: por su contenido intrínseco, o lo que es lo mismo, sin relación a ningún posible estado de sospecha sobre su verosimilitud.

Así, el elemento que desde nuestra época las hace distintivas es el relativo a su motor tanto genético como genérico, el que vaciado de su mayor o menor factor de desconcierto, así como del tratamiento de su contenido, se fija en el continente mismo y en su modo de asumirse de mano de la mendacidad.

Sí, a modo de síntesis y corolario, pensamos en la trascendental incursión de Vila-Matas en la redacción de *Fotogramas* observaremos, como tantos otros ejemplos que se podrían acumular a poco que se profundice en la biografía de Vila-Matas – estamos pensando ahora, por ejemplo, en cómo se fortaleció su amistad con Sergio Pitol en 1969⁴⁹⁰ –, que muchos de los hechos trascendentales de su vida han tenido lugar por obra del azar, en convivencia con una personalidad cercada por el temor y el atrevimiento, por la tentación de la mentira y el ímpetu de la apariencia y la simulación.

⁴⁹⁰ Lo que tiene su origen en la entrevista de Vila-Matas “Marisa Paredes: ‘Soy actriz por llevarle la contraria a la vida’” (*Fotogramas*, 11/04/1969). La historia está contada con bastante veracidad en los textos de Vila-Matas “Tantas veces en lugares distintos” (*Diario 16*, 22/01/1994) y “Has hecho girar la locura” (prólogo de la obra de Pitol *Los mejores cuentos*, 2004).

Queda desde entonces pergeñada, pues, una emergente personalidad literaria que se sobrevive a sí misma por la transformación de la inseguridad en impostación, por la constatación de una actitud moderna a conservar y de un gusto por la mixtificación creativa como escenario de fondo en torno al despliegue de afectos difusamente contestatarios y reivindicativos.

Llegados a este punto es el momento de recordar que la entrevista falsa a Brando generó doce años más tarde una secuela igualmente ficticia, firmada esta vez por Vila-Matas y titulada “Lo que Brando decía” (*Dezine*, 01/10/1980)⁴⁹¹. En “Lo que Brando decía” se divulga por primera vez que la entrevista de *Fotogramas* fue inventada⁴⁹². Lo que ocurrió fue que cuando a Vila-Matas se le solicita una colaboración en la revista *Dezine*, sugiriéndole que podría tratarse de su vieja entrevista en *Fotogramas* a Brando, Vila-Matas acepta la proposición pero –al no poder dar con la misma buscando entre sus papeles en aquel año 1980– optando por reinventar lo inventado, escribiendo de nuevo una entrevista falsa a Brando y ocultando este último extremo al lector de *Dezine*; es decir, lo curioso del caso es que desde este nuevo texto se estará diciendo al lector de *Dezine* que aquí tiene publicada de nuevo aquella entrevista de *Fotogramas*, añadiendo que se trató de una entrevista que nunca tuvo lugar tal y como la leyó el lector de *Fotogramas*, porque Vila-Matas no solo la había inventado sino que ni siquiera la firmó, y nada se dice acerca de que en realidad el texto de *Fotogramas* y el de *Dezine*, no son el mismo.

Esta segunda entrega *brandoniana* en *Dezine* supone una nueva muesca de la invención periodística de Vila-Matas en torno a Brando pero desde un nivel más claro de buscada complicidad con el lector. En 1980 Vila-Matas ha ganado en seguridad y madurez, encontrándose en condiciones de continuar aquel primer vínculo con Brando a

⁴⁹¹ Como dijimos, la relación entre ambas entrevistas quedó efectivamente explicada por Vila-Matas en “El arte de no terminar nada”, texto incluido como epílogo de la reedición de *El viajero más lento* (Seix Barral, 2011) que venía a ampliar el artículo anterior y casi del mismo título “El arte de no terminar nada (Lichtenberg)” (*El País*, 14/08/2010). *Dezine* fue una publicación mensual de tirada nacional presentada en la sala *Sol* de Madrid. Sacó su primer número en mayo de 1980 y es recordada hoy como una revista de vanguardia relacionada con la entonces en su pleno momento de ebullición *Movida* madrileña. La entrevista a Brando aparece en el quinto y penúltimo número de la revista e incluye además de un especial sobre literatura moderna, una entrevista con Wim Wenders y reportajes sobre la Mostra de Venecia o el rodaje neoyorquino (con fotografía del cual se ilustraba la portada) de Gonzalo Herralde con su entonces reciente película *Vértigo en Manhattan* (1980). La entrevista, como vamos a poder apreciar en breve, ocupaba página y media al final de la revista y venía acompañada de varias fotografías de Brando en *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, 1951) y otra foto de estudio.

⁴⁹² Como sabemos la mayoría de los lectores de Vila-Matas supieron de ello no directamente por la entrevista de *Dezine* sino en el momento en el que la entrevista se integra en la recopilación de artículos y ensayos *El viajero más lento* (1992, 2011).

través de un trabajo mejor injertado en su propia evolución como escritor, desplegando un tono de ficción narrativa palpablemente desenvuelto. Por ser dos momentos tan carismáticos de la obra de Vila-Matas –tanto por lo que se inventa en sí como por la forma de inventarlo– y por tratarse de dos ejemplares de prensa de difícil acceso hoy en su edición original, vale la pena que veamos las imágenes de ambas entrevistas:



Fotogramas (05/07/1968: 6-9)



Dezine (01/10/1980: 58-59)

Estas dos entrevistas falsas y las relaciones que mantienen entre ellas podrían, de hecho, simbolizar ampliamente los orígenes y las razones evolutivas del escritor que con Vila-Matas defendemos aquí. Si nos centramos en el contenido de la nueva falsedad *brandoniana* nos apercebiremos de la audaz mezcla de ficción y realidad que contiene para empezar la entradilla –no sabemos si escrita por Vila-Matas o por alguna persona de *Dezine* a instancias del escritor– de “Lo que Brando decía” (*Dezine*, 01/10/1980):

Se cumplen diez años del día en que, firmadas por Julie Gilmore, aparecían en las páginas de *Fotogramas* estas declaraciones de Marlon Brando. En realidad, la entrevista fue totalmente inventada por E. Vila-Matas que, como redactor de la revista, había recibido el encargo de traducir del inglés ciertas declaraciones de Brando a la Gilmore. Al parecer, Vila-Matas no sabía una palabra de inglés y optó por la vía más rápida: construir una entrevista muy distinta de la original. Nadie en la redacción y muy pocos lectores advirtieron en su momento el evidente fraude. (Vila-Matas, “Lo que Brando decía”, *Dezine*, 01/10/1980: 58)

Tras ello Vila-Matas se pone en la piel de Julie Gilmore –de la que nada se decía en la entrevista de *Fotogramas* firmada por Mary Holmes– para entregar lo que el lector de *Dezine* supone en 1980 que fue la invención de Vila-Matas en 1968, esto es, cuando este habría imaginado e inventado el contenido de lo que decía una entrevista que no pudo traducir. Es así como en la introducción del texto Gilmore (Vila-Matas) informa al lector de que acaba de sufrir un desengaño amoroso, está resfriada y su llegada al hotel en el que se “esconde” Brando ha supuesto una hazaña “militar”. El párrafo –al igual que la cínica creatividad de las preguntas y las respuestas que integran la entrevista– tiene un claro signo de relato de ficción:

Ir hasta el hotel Wayland, en Providence, donde Marlon Brando se hospedaba en el más riguroso incógnito, me resultaba tan difícil como planear una gran campaña militar. Llevaba varios días resfriada, tenía fuerte dolor de riñones que me impedía nadar con cierta normalidad, y para colmo había sufrido en la última semana el más fuerte desengaño amoroso de mi vida. Por si no fuera esto suficiente tuve que coger un tren de madrugada, lo cual supuso pasar toda la noche despierta. Subí la cuesta a la estación caminando muy encorvada, y comencé así mi periplo. Estaciones de St. Louis, Indianápolis, Columbus, Donora, Phoenixville, Philadelphia, New York. Llegué renqueando a Providence. Por Jefferson Street, una tranquila calle que rodea el barrio comercial, avance hasta una plaza con hayas y arces, Wayland Square. Allí estaba el hotel en que Brando se ocultaba de las miradas del mundo. ¿Me recibiría? Lo hizo, pero con evidente mal humor, y la entrevista fue tan tensa como breve. Le localicé en el bar. Brando estaba dibujando, con lápices de colores y especial dedicación, una isla. Sobre la mesa había, junto al estuche de Carandache, un libro de Kafka y una cajetilla de Camel. Pasó la mayor parte de la entrevista con la mirada hundida en esos objetos (Vila-Matas, “Lo que Brando decía”, *EVML*, 1992: 114).

A partir de aquí y a lo largo de la entrevista Brando se traspapela con la personalidad vila-matiana, la cual se muestra bien polifacética e impostada afirmando kafkianamente que no puede soportar a su padre en el recuerdo, bien desinhibida para opinar que los hippies son “como los héroes del cine mudo” (*ibidem*), bien autobiográfica manifestando que siempre deseó una vida de acción y aventura para

añadir “[...] pienso en las noches en el oasis y en la maravilla de vivir en el anonimato” (*ibidem*). O, más adelante, cuando el Brando vila-matiano dice: “[...] todas las mañanas, sin excepción, me dedico a pasear por una isla, inventándola” (*ibid.*, 115).

No cabe duda de que por obra de un recalcitrante azar la sombra de Brando ha terminado por ser alargada en Vila-Matas. No sorprende por ello que encontremos también a Brando en el articulismo de Vila-Matas, lo que ocurre particularmente en relación a una entrevista a la que ya nos hemos referido antes, la realizada a Brando por parte de Truman Capote bajo el título “The Duke in his Domain” (*The New Yorker*, 09/11/1957)⁴⁹³, sobre la que escribe Vila-Matas: “En cierta ocasión, Capote, sin tomar una sola nota –decía que tomarlas creaba una atmósfera poco propicia–, entrevistó a Marlon Brando, que se sinceró con él de una forma sorprendente. Al terminar la entrevista, Capote, que tenía una memoria prodigiosa, había registrado con precisión pavorosa todas las barbaridades que el incauto Brando le había confiado. El duque en su dominio, que así se llamó la entrevista [...] es una obra maestra del periodismo, de la narrativa y de la astucia. Brando nunca dijo que no hubiera dicho lo que Capote había publicado, pero, eso sí, juró que en cuanto se lo encontrara lo mataría.” (Vila-Matas, “Ripley en el recuerdo”, *El País*, 12/02/2000).

La versión de Capote sobre esta entrevista fue la siguiente: “[...] No se quejó de que nada fuera inexacto, sino que aparentemente sintió que el artículo lo presentaba en una luz poco favorable, y que se había producido una invasión traicionera al secreto terreno de una sensibilidad atterradoramente sufriente e intelectual. [...] creo firmemente que si se toman notas –¡menos aún usar un grabador!– se crea una atmósfera artificial y hasta se llega a destruir la naturalidad que podría existir entre el que observa y el que es observado, el nervioso picaflor y quien quiere capturarlo). El material a recordar era muy extenso, ya que fueron varias horas durante las cuales Brando mascullaba y se desviaba del tema, pero lo escribí toda la mañana siguiente a la ‘entrevista’, y luego pasé un mes retocándolo hasta darle la forma final. Lo que aprendí mejor fue cómo

⁴⁹³ Se trató, en realidad, de una conversación de tres horas mantenida entre ambos una noche de 1956 mientras cenaban en la habitación que el actor tuvo asignada en el Hotel Mikayo de Kioto durante el rodaje de la película *Sayonara* (1957) de Joshua Logan. *El duque en su dominio* es una frase que Brando pronunció en el transcurso de la conversación con Capote a propósito de su extraño sentido de la amistad, desde el cual Brando pretendería proteger a los demás para obviar o rehabilitar lo que no sería sino su propio sentimiento de desprotección. Brando especifica así que su método consistía en lograr hacer sentir a las personas –las que él se iba encontrando en la vida– que solo le tenían a él; Brando deseaba hacer sentir a los que se le acercaban que no encajaban en ninguna parte, con el fin de que se reconocieran en aquello que él veía en ellos en tanto que seres humanos heridos y no aceptados; serían al cabo, todas estas personas, los seres humanos a los que él quería ayudar actuando como “el duque en su dominio”.

controlar una composición ‘estática’, cómo revelar un personaje y mantener una unidad de tono sin ayuda de la línea narrativa, recurso que para un escritor es como el pico y la sogu para un alpinista.” (Capote, 1975: 13-14)⁴⁹⁴.

Es una lástima que Brando no llegase a conocer –que sepamos– las dos entrevistas inventadas que “le hizo” Vila-Matas porque ambas componen un magnífico cuadro de Brando traicionándose a sí mismo a manos de las verdades inventadas del autor catalán. Es muy probable, por otra parte, que Vila-Matas se hubiera inspirado de otras entrevistas de Brando traducidas al español que pudiera haber en los archivos de *Fotogramas* u otros lugares pero sorprende ver cómo las tres entrevistas a las que nos hemos referido en relación con Brando, las dos falsas de Vila-Matas y la histórica de Capote, tienen, como vamos a ver a continuación, ciertos puntos de inesperada conexión. Vaya por delante que, como muy pronto, presumimos que Vila-Matas conoce el texto “El duque en sus dominios” en 1975, siete años después de su primera entrevista inventada sobre Brando⁴⁹⁵. Y puede que ocurriera más tarde, quizá en la edición de Anagrama de 1999, porque de un año después es el artículo en el que Vila-Matas se ocupa de dicha entrevista (Vila-Matas, “Ripley en el recuerdo”, *El País*, 12/02/2000). En cualquier caso, como decimos, tanto la entrevista de 1968 como la de 1980, la dos inventadas de Vila-Matas, mantienen similitudes sorprendentes sobre Brando respecto a la famosa entrevista de Capote.

⁴⁹⁴ No hay duda de que la cantidad de tiempo invertido con el entrevistado puede redundar en la profundidad de la entrevista. En cierta ocasión, John Hersey, uno de los primeros representantes del *New Journalism* y autor de *Hiroshima* (1946)⁴⁹⁴, llegó incluso a instalarse durante varias semanas en la casa de Bernard Baruch, entonces asesor de varios presidentes norteamericanos, con el fin de hacerle una larga entrevista para *The New Yorker*. Dicha experiencia deparó un retrato más que exhaustivo de Baruch, algo que difícilmente habría conseguido Hersey por los medios habituales de la entrevista. Todos ellos, Hersey, como Capote e incluso en cierto sentido Vila-Matas desde un sentido flexible de la realidad, vendrían a representar distintas inflexiones de la entrevista que toma del entrevistado lo que este no ha dicho –o ha dicho sin decirlo–, dando en ocasiones más del individuo en cuestión de lo que cualquier reproducción literal de sus palabras pudiera ofrecer, escuchando, en suma, el entrevistador al entrevistado con lo que Hugh Sherwood denominó “un tercer oído” (cfr., Tijeras, *Comunicación*21, octubre de 2012).

⁴⁹⁵ Como hemos dicho la entrevista se publica por vez primera en 1957 (Capote, “The Duke in his Domain”, *The New Yorker*, 09/11/1957), apareciendo su primera traducción al español incluida en la recopilación de textos de Capote *Los perros ladran* (Emecé, 1975) –más tarde se edita igualmente en *El Duque en sus dominios y otros retratos* (Norma, 1993) o *Retratos* (Anagrama, 1999)–, cuya obra original se había publicado dos años antes en Estados Unidos bajo el título *The Dogs Bark: Public People and Private Places* (1973), incluyendo relatos, ensayos, entrevistas y crónicas de viajes de Capote entre 1942 y 1972 y publicados mayoritariamente y previamente en sus obras *Local Color* (1950), *The Muses Are Heard* (1956) y *Observations* (1959). El título *Los perros ladran* lo tomó Capote, como él mismo explica en el prólogo de la obra, a partir del proverbio árabe نباح الكلاب ، لكن القافلة تسير (*The dogs bark, but the caravan moves on* –en español, *Los perros ladran, pero la caravana continúa*–) con el que André Gide trató de consolar a Capote cuando este recibió una crítica literaria adversa pasando ambos un tiempo juntos en Venecia durante la primavera de 1950 ó 1951, según el recuerdo de Capote.

Veámoslo contrastando la entrevista de Capote de forma indistinta con las inventadas por Vila-Matas en *Fotogramas* y *Dezine*.

Apenas comenzada la conversación con Capote, Brando afirma que “[...] una persona sensible recibe cincuenta impresiones, mientras que cualquier otra recibiría solo siete [...] No hay que evolucionar. No hay que permitirse el lujo de sentir nada, porque siempre se siente en exceso.” (Capote, 1975: 311). Brando, por tanto, se muestra a Capote lanzándole, de entrada, la convicción personal de lo conveniente que hay en no sentir, cuando el falso Brando había dicho a Vila-Matas en su primera entrevista falsa que le pesaban sus veinte años de carrera cinematográfica, *veinte años quemados en el altar de la vanidad, de la felicidad personal. Cosas que no cuentan*. Más adelante Brando dice a Capote “La única razón por la que estoy aquí es porque aún carezco del valor moral de rechazar el dinero” (*ibid.*, 315), mientras que a Vila-Matas le dirá que, si quisiera, podría dejarse morir *bajo el peso de una montaña de dólares*.

A continuación Brando le confiesa a Capote que quiere “hacer películas que exploren los temas del mundo de hoy. [...] he pensado muy *seriamente* acerca de... abandonarlo todo [...] Está bien, uno es un éxito. Por fin es *aceptado*, se lo recibe bien en todas partes. Pero eso es, no hay nada más, ahí termina, no lleva a ninguna parte. Uno está sentado en una gran pila de caramelos, juntando... *mendrugos* [...] El éxito excesivo puede arruinar, igual que el fracaso excesivo.” (*ibid.*, 318 y 328), mientras que a Vila-Matas le había confesado querer convertirse en un *apóstol de la paz*, querer romper con toda su vida anterior de actor, limpiando con ello su conciencia y preparándose para el día en que le *toque reventar*.

Por último, Brando se extiende con Capote sobre los finos límites entre la actuación y la honestidad, sobre los porcentajes de seriedad y verdad que hay en sus palabras: “Solo el cuarenta por ciento de lo que digo es en serio [...] Siempre me entusiasmo por alguna cosa, pero no me dura más de siete minutos. Exactamente siete minutos. Ese es el límite. [...] nunca siento lo mismo durante dos días seguidos [...] hice un experimento. En una escena, traté de hacer todo [...] mal. Hacía gestos, ponía los ojos en blanco, hacía toda clase de expresiones que no tenían nada que ver con la parte que estaba actuando. ¿Qué dijo Logan? Dijo: ‘Magnífico. Filmen.’” (*ibid.*, 320, 332 y 336), lo que comparado con la entrevista falsa de Vila-Matas se correspondería con el momento en el que el Brando vila-matiano habla sobre los momentos en los que ha tenido que actuar por no haber tenido el valor de hacer sus propias elecciones.

Como apreciamos, pues, Vila-Matas, sin conocer probablemente la entrevista de Capote a Brando, se inventa otra entrevista al mismo personaje y ambos textos acaban dando declaraciones de Brando que se compenetran o interrelacionan. Aunque Capote escribe el recuerdo de su conversación con Brando a la mañana siguiente de haberse producido (si bien no la publicará, retocándola durante meses, hasta el año siguiente), Capote y Vila-Matas, escriben sus entrevistas sin el personaje delante, tirando en un caso de una experiencia real reciente y en otro de la pura irrealdad: en ambos juega su papel, a distintos niveles y salvando las distancias, la intervención de la recreación mental y descriptiva del escritor-periodista. Pudiera casi parecer que cierto tipo de periodismo, el que habla del alma del individuo, el que se resiste a desaparecer con el caer del día ante la irrupción de la nueva información general y el que a apela a “verdades” creativas, se escribe solo, véase, sin contar con la realidad.

La conclusión que Capote sacó de aquella entrevista la dejó expresada como sigue: “¿Mi opinión? Pues que se trataba de un relato bastante nuevo, simpático, de un joven herido que es un genio, pero no espectacularmente inteligente. Sin embargo, el retrato de Brando me interesa por razones literarias. Por eso lo escribí, para aceptar un desafío y subrayar un aspecto literario. Yo sostenía que un reportaje puede ser arte, igual que cualquier otra composición en prosa —ensayo, cuento, novela—, teoría esta no tan aceptada en 1956, año en que se publicó el artículo. Hoy se acepta el reportaje de una manera casi exagerada.” (*ibid.*, 313).

Capote, en efecto, habla de “relato”, añadiendo que aquella entrevista le interesaba “por razones literarias”, que la escribe “para aceptar un desafío y subrayar un aspecto literario” y que el reportaje debía considerarse “un Arte”, razones todas que encajan sin fricción alguna en las razones, las características y la forma de las dos entrevistas inventadas por Vila-Matas al mismo Brando del que Capote se sirvió como laboratorio de experimentación y ensanchamiento en torno a los límites y las intenciones que median entre literatura y periodismo.

Si a partir de aquí pasamos a prestar atención al resto de falsas entrevistas de Vila-Matas veremos que aquellas se concretaron en las figuras de Nuréyev, Castoriadis, Burgess y Highsmith. Por lo que respecta a la primera de estas, la entrevista se vio

frustrada a causa de un inesperado altercado nocturno⁴⁹⁶. Dicha falsa entrevista a Nuréyev, titulada “Nureyev. 30 años de soledad” (*Fotogramas*, 25/04/1969), comenzaba con una inspirada introducción novelesca en la que Vila-Matas mezclaba sus recuerdos e impresiones personales de Bocaccio de la noche anterior –se servía para ello de un despliegue de fantasía en torno a lo que hubiera podido suponer entrevistar al famoso bailarín a lo largo de aquella noche, de manera informal y a través de conversaciones, encuentros, copas, admiradores y música– junto a cierta documentación de entrevistas concedidas por Nuréyev con anterioridad. Veamos dicha introducción:

En Barcelona noche fría de abril, va a llover a cántaros de un momento a otro. He encontrado a Rudolf Nureyev en la puerta de una famosa discoteca. Nos guarecemos en la cabaña pop. Tom Jones y el obsesionante tapizado rojo acabarán por engullirnos. Nureyev está cansado. Ha estado bailando todo el día. Ahora se encuentra con que la noche es suya, pero Nureyev no sabe qué hacer con ella. Entre otras cosas porque está solo. Además, no contaba con la tormenta que se prepara. Sí contaba, en cambio, con los aplausos que hace menos de una hora ha recibido en el Gran Teatro del Liceo. El público, etiquetadísimo, ha llegado a pagar tres mil pesetas localidad por verle actuar. Nureyev lo sabe. También sabe otras muchas más cosas. Conoce, por ejemplo, su condición de mito. Por eso, a lo largo de toda la noche, forcejeará por no perder su compostura de hombre-genio. Exhalará, de vez en cuando, algún suspiro vital, entonará algún grito de angustia, pondrá cara de mártir, se dejará llevar por su propia tragedia y no ocultará a nadie su profundo tedio existencial. Pero con Nureyev es muy posible llegar a intimar. Basta con hablarle de tú a tú. Basta con prescindir de su condición de genio y hablarle de problemas de aquí y de allá, de problemas tan familiares para él como para ti. Entonces deja Nureyev de aburrirse y olvida su careta, sus poses, sus ficciones. Aflora su piel de hombre y es, en este momento, cuando descubrimos a un Nureyev realmente inquietante. Algo más que un bailarín genial. Algo más que un mito. Algo más que un soviético «que escogió la libertad». Algo más que una leyenda forjada por las mentes bienpensantes de Occidente (Vila-Matas, “Nureyev. 30 años de soledad”, *Fotogramas*, 25/04/1969: 14-15).

Notemos la sarcástica paradoja de hablar de “careta”, “pose” y “ficción” – elementos temáticos que desde muy pronto acompañan toda su concepción de lo artístico en Vila-Matas– en una entrevista falsa que los lectores van a leer como cierta. A continuación, la ironía se continúa con unas “declaraciones” por parte de Nuréyev – en un país bajo dictadura todavía entonces– afirmando que dejó Rusia porque necesitaba escapar de la burocracia que entierra el verdadero sentido del arte en Rusia;

⁴⁹⁶ La noche anterior al día en el que Vila-Matas debía entrevistar a Nuréyev, al parecer, este protagonizó una trifulca en Bocaccio tras tratar de flirtear con un amigo de Vila-Matas. Interviniendo a favor de su compañero, Vila-Matas se hizo notar en el forcejeo de la riña, sabiendo con ello que si acudía a la mañana siguiente al hotel en el que se hospedaba Nuréyev, a entrevistarle tal y como estaba previsto, el famoso bailarín lo reconocería a través del ingrato recuerdo de la noche anterior. Vila-Matas recurrió, pues, a lo que había hecho con Brando, inventar la entrevista por completo (*cfr.*, Casas, “Elisenda Nadal i Enrique Vila-Matas”, 24/07/2008).

esto es, encontrar la libertad plena que en Rusia solo podía experimentar sobre el escenario.

El lado sardónico de la falsa entrevista se mantiene cuando Nuréyev se explaya sobre su presunta pasión por los toros: “Me seducen poderosamente los toros, el sol, la sangre sobre el ruedo, los maletillas valientes, la estética de los ruedos. España es una tierra que siempre quise visitar. Era, además, algo muy misterioso para mí. Algo así como Moscú para un español, supongo. De todos modos, me molesta el alto grado de sofisticación a que han llegado algunas corridas en España” (*ibid.*, 15). La entrevista se prolongará con un Nuréyev alabador de la ciudad de Barcelona, de la juventud – “[...] es lo único importante en la vida. Yo, por ejemplo, no sé qué haré el día en que deje de sentirme joven. Creo que será una gran tragedia. Además, sentiré la muerte mucho más cerca de mí. Vivo con ella. La conozco y la detesto” (*ibidem*)–, del ballet y del amor, para concluir con un sesgo intimista y reflexivo en torno a la soledad humana, al que Nuréyev llega afirmando que el amor es “[...] algo inconcreto. En realidad, no existe. Pero nadie se atreve a afirmarlo. Yo siempre estoy solo. Mi soledad es algo irremediable. Naturalmente, pienso que es algo sustancial con la existencia humana, que no hay que culpar a la sociedad de consumo ni a nadie. La soledad la llevamos todos dentro cuando nacemos y seguimos conservándola cuando morimos. Quisiera, sin embargo, ser algo más feliz, estar menos solo. Mi único refugio es el ballet. No existe otro. Cuando bailo me olvido de todo. Me elevo por encima de todo. Dejo de ser Rudolf Nuréyev y me convierto en un ser alado. Fíjese bien: vuelo. Pero tampoco volando consigo ser feliz” (*ibidem*).

Tras una serie de referencias más o menos azarosas –la música de Mat Monro que suena en la sala Bocaccio, la estima que Nuréyev siente por Margot Fonteyn o las andanzas nocturnas de Robert Hossein, entre otras–, Nuréyev se emborracha y se divierte, saluda a admiradores aquí y allá, se aleja y se acerca de su mitografía y acaba por despedirse de su entrevistador, ya en la calle finalmente, “achaparrado” y difuminado con el avance de la noche descendiendo por el barcelonés Paseo de Gracia, nos dice Vila-Matas. Nos importa, de este retrato mistificado de Nuréyev, el laboratorio de enfrentamiento creativo que supone para Vila-Matas referirse a la necesidad de refugio en el arte y al proceso de comunicación con los demás. Al igual que el novelista crea personajes a los que asomarse desde las posibilidades desdobladas de uno mismo,

Vila-Matas transfiere instancias de sí mismo, en tanto que individuo, al proceso de inventar periodísticamente sus búsquedas como futuro autor. Hay, por último, una interesante referencia del Nuréyev vila-matiano al hecho de volar, afirmando que el baile de alguna manera le permitiría centrifugar su infelicidad, promoviendo el olvido de insatisfacciones y confusiones, accediendo a cierta condición alada de sí mismo. También para Vila-Matas la escritura comenzaba a suponer entonces una suerte de liberación o vuelo. En el ejercicio de periodismo creativo y falsario con el que Vila-Matas se acerca a Nuréyev, apenas en el segundo año de su actividad periodística activa, se filtra una vez más el redoble expresivo de aquel que habla directamente de sí mismo bajo la impunidad de una máscara.

Vale la pena que nos refiramos igualmente ahora a las entrevistas inventadas realizadas a los escritores Anthony Burgess y Patricia Highsmith⁴⁹⁷, si bien ninguna de ellas se publicó ya en *Fotogramas* sino que ambas aparecieron en el diario *La Vanguardia* y, posteriormente, con títulos diferentes y contenidos parcialmente distintos, en la hoy desaparecida revista contracultural *Diagonal. Revista técnica de Arte y Comunicación* dirigida por Xavier Baqué Vielva entre septiembre de 1980 y 1989. Cabe hacer un inciso aquí para dar cuenta brevemente de esta no especialmente conocida revista cultural, en especial en lo referente a las colaboraciones de Vila-Matas en la misma.

⁴⁹⁷ A los que, por cierto, Vila-Matas dedicaría sendos artículos publicados tanto en *Diario 16* como posteriormente en *Para acabar con los números redondos* (1997): “Palabra de Resaca – Anthony Burgess” (*Diario 16*, 25/02/1996; *PANR*, 1997) y “La solitaria de Montcourt – Patricia Highsmith” (*Diario 16*, 14/01/1996; *PANR*, 1997). Sobre estas dos entrevistas ha afirmado Vila-Matas en entrevista con Marta Caballero: “M.C. – ¿Realmente se inventaba entrevistas en *Fotogramas*? [...] ¿Dónde empieza y acaba la verdad en su biografía? / V.M. – En *Fotogramas* solo inventé las entrevistas de Brando y de Nureiev. La de Patricia Highsmith –inventada, pero después de haberla entrevistado en el hotel Colón– fue para la revista *Diagonal* (revista underground barcelonesa). Y hay una cuarta entrevista también falsa, esta para *La Vanguardia*. Es la que le hice a Anthony Burgess. Había quedado a las 7 con él y tenía que transcribirla en la redacción del periódico y entregarla antes de las 9. Calculé que, por muy rápido que fuera, no podría hacerlo y opté por ir a la entrevista con mi trabajo ya hecho. Se lo conté a Burgess que dio su aprobación con entusiasmo porque me dijo que eso le permitía tener media hora libre –la que yo le dejaba– para beber whiskys. Terminado mi breve saludo a Burgess, fui a la redacción de *La Vanguardia* y me senté ante una máquina eléctrica y allí simulé que la escribía cuando en realidad copiaba de mi propia ‘chuleta’. Tardé tan poco en transcribirla que toda la redacción quedó estupefacta. / M.C. – Es muy honesto que confiese que en su obra influyó más la simulación primera de la literatura que lo que leyó después... / V.M. – En el fondo, anida en esa honestidad el deseo de escribir haciendo tabla rasa de todo, es decir, eliminando antes que nada el lenguaje muerto, los dogmas de segunda mano, las verdades que no son de uno, las sentencias, las frases hechas, los mitos históricos. Una vez se ha eliminado todo esto, uno se encuentra con algo que se aproxima a la verdad de su propia idea sobre la literatura, y entonces ya está quizás en condiciones de empezar.” (Vila-Matas, en Caballero, “Necesito que un sentido crítico me haga avanzar, mantenerme alerta”, *El Cultural.es*, 25/10/2013).

Diagonal fue una revista de un estilo próximo al de *La Luna* –publicación cultural de carácter coral escrita en su mayor parte por artistas a la vez que ampliamente representativa de la llamada Movida madrileña–, teniendo una periodicidad mensual o bimensual, según el caso⁴⁹⁸. La primera colaboración de Vila-Matas en *Diagonal* tiene lugar en el número 17 de la misma, en el año 1983 y, a partir de entonces –si bien no en todos los números, así, por ejemplo, no hay colaboración de Vila-Matas en el siguiente número, el 18, en el que Dalí es el personaje de portada– aparecerá con cierta regularidad entre los integrantes de la nómina de periodistas colaboradores de la revista. Sus colaboraciones se concentraron en el bienio 1983-1984.

Si nos adentramos en la entrevista falsa a Burgess, volviendo a su primera publicación aparecida en *La Vanguardia*, veremos que tras una observación de Vila-Matas sobre la calidad y la cantidad de los escritos de Burgess, el autor británico comienza afirmando que no hay de qué asombrarse por ser prolífico a la vez que buen escritor: “[...] ser prolífico es pecado solo desde la época de Bloomsbury, de Forster [...] consideraban de buena educación producir como si estuvieran estreñidos” (Vila-Matas, “Anthony Burgess: ‘El mal es activo y el bien es pasivo’”, *La Vanguardia*, 30/11/1982). A continuación, y tras departir acerca de las relaciones entre la literatura y la música, de la novela como quizá el único gran género que nos queda, de cómo los ingleses compran los libros de Burgess aunque no lo entiendan (quizá por ser católico, añade) o de cómo estuvo a punto de hacerse mahometano –pero la lectura de El Corán, y lo mal escrito que le pareció, le persuadió de no seguir dicha idea–, Burgess recrimina a la Iglesia católica que no haya intentado una aproximación intelectual al fenómeno contemporáneo del desarrollo del mal –el cual se ha mostrado en el siglo XX con una fuerza insólita, añade– y al socialismo que se haya convertido en poco menos que “el pelagianismo con más peso en la Edad Antigua”.

Si nos detenemos aquí brevemente podemos rastrear algunas características del Vila-Matas de entonces puesto que él, y no otro, está afirmando estas opiniones, en realidad como sabemos. Observamos, en primer lugar, a un Vila-Matas inquieto por la

⁴⁹⁸ Se sustentaba en un gran formato, compaginando vistosas páginas en color con otras en blanco y negro. Empezó vendiéndose a un precio inicial de 200 pesetas cada número –que sería de 250 pesetas en 1983 y hasta de 300 pesetas por ejemplar en 1986– y su sede estaba situada en la barcelonesa calle Urgell, 259, Sótano 5. Se presentaba al público con cabecera y logotipo de José María Albanell y albergaba secciones fijas sobre Arte, Cine, Literatura, Mundo Moderno, Música, Teatro y Toros, haciéndose acompañar, por lo demás, de llamativos rótulos y espacios publicitarios, los cuales encontrábamos engastados entre las entrevistas a renombrados personajes de la cultura nacional o extranjera.

ecuación entre la cantidad y la calidad de lo escrito, un Vila-Matas que se encontraba en aquel momento a solo tres años de escribir sobre la literatura ligera y portátil de los *shandys*. Poco después aparece el tema de la novela en tanto que el gran género vivo – Vila-Matas ya sabe que quiere ser novelista –, el éxito comercial en conexión con la mayor o menor comprensión de una obra por parte de los lectores y unas referencias ideológicas de tono anticatólico que no nos pueden sorprender en un autor como Vila-Matas que si bien nunca ha escrito de forma estratégica o reiterada contra la religión católica sí ha dado sobradas muestras de escepticismo, sofoco y rechazo de la misma en no pocos lugares de su obra, en especial cuando se ha tratado de comentar o describir la España franquista⁴⁹⁹. Vila-Matas orienta a continuación la entrevista hacia autores de su concreto interés, en este caso Hemingway, Joyce y Borges. Burgess comenta a propósito del primero, y de la biografía que escribió sobre él, que no sabe si lo conoció en Pamplona o lo ha soñado pero que, en todo caso, se trataba de un paranoico alcohólico porque los escritores americanos beben desesperadamente ante la falta de inspiración, para acabar “muy mal, entre daikiris y escopetas, sin la menor imaginación”.

Acerca de Joyce, por aquella época, Burgess ya había escrito tres libros sobre él, declarando que “a partir de ahora voy a dejarle en paz, se lo merece”, si bien lo más sustancioso llega cuando Vila-Matas quiere saber si es posible para el escritor contemporáneo utilizar algunas de las técnicas de Joyce sin caer en la imitación, a lo que este “Burgess/autoVila-Matas” responde que “uno no puede escribir como Joyce sin ser Joyce, del mismo modo que no se puede componer la *Heroica* si no eres Beethoven”.

Para finalizar, al ser preguntado por “libros españoles”, Burgess dice admirar el *Quijote*, haber leído a Galdós en su época en Gibraltar y afirmar que es muy amigo de Borges, con el cual comparte árbol genealógico: “[...] yo soy un Borges. De eso estoy convencido” (*ibidem*). Si sobre Hemingway, pues, encontramos una pincelada entre manida y sarcástica –intuimos que quizá Vila-Matas no ha leído todavía a Hemingway con la dedicación que lo haría más tarde–, con las palabras sobre Joyce, Vila-Matas toca

⁴⁹⁹ Lo que en esta entrevista a Burgess se aprecia con las siguientes palabras –que, por ende, nos hacen pensar en la colección de cuentos *Hijos sin hijos* que Vila-Matas escribiría once años más tarde a propósito de las reservas de perpetuarse genéticamente–: “La pérdida de autoridad intelectual de la iglesia provendría de su confusión con la cuestión del sexo, dedicándose a estimular la creación de familias numerosas de una manera tan ingenua como nociva” (*ibidem*).

un aspecto ultrasensible de lo que será en él toda una futura divisa propia como escritor –a saber, cómo acercarse a un autor admirado y ser de algún modo dicho autor sin escribir exactamente como él, sin reducir dicho intento a la imitación– y respecto a Borges se opera quizá y finalmente el quiebro más desenvuelto de la entrevista –el que entronca en el territorio propio de la ambigüedad, la imaginación y la osadía, tan adscrito posteriormente a la trayectoria literaria vila-matiana–, con el comentario que hemos visto sobre el pretendido árbol genealógico Borges/Burguess, algo que el lector dudará si puede Burgess haberlo dicho realmente en la entrevista, por mucho que sepa que el comentario es evidentemente burlón. No queremos terminar el recorrido de esta entrevista falsa a Burgess sin llamar la atención sobre un aspecto que, aunque externo por completo a la misma, no deja de ser hartamente curioso.

En efecto el texto de esta entrevista compartía casualmente página⁵⁰⁰ con otra entrevista. Se trató de un encuentro de Josep Ramoneda con Leonardo Sciascia que el pensador y periodista leridano tituló “Sciascia: la verdad está en la literatura”. No solo precisamente hecha a Sciascia, un autor tan relacionado con Vila-Matas⁵⁰¹ sino regulada fundamentalmente, como se aprecia en su título, “Sciascia: la verdad está en la literatura”, por las nociones de verdad y mentira en el seno de la literatura. Es muy curioso darse cuenta hoy de que lo que estuvo leyendo el lector de *La Vanguardia* aquel día de 1982 era una entrevista real, hecha por Ramoneda a Sciascia, en la que se discurría sobre la verdad literaria –la que suele oponerse a la verdad científica– publicada justo a continuación de una entrevista falsa y entregada como real al lector, pues, ni la propia redacción del periódico ni la dirección del mismo estaban informados del engaño de Vila-Matas sobre Burgess.

Pero, si cabe, la parte más llamativa de la entrevista de Ramoneda la encontramos al leer “para encontrar la verdad hay que arriesgar [...] la prensa tiene que

⁵⁰⁰ Sección cultural de la edición del martes 30 noviembre 1982 de *La Vanguardia* en su página 45.

⁵⁰¹ Ya sea a través de los temas de la identidad, la desaparición o el suicidio, los cuales Sciascia investigara a partir de los casos históricos de Ettore Majorana, Renzo Canella y Raymond Roussel con *La scomparsa di Majorana* (1975), *Il teatro della memoria* (1981) –ensayo que servirá de directo acicate de la vila-matiana *Impostura* (1984)–, *La sentenza memorabile* (1982) –sobre el célebre caso de suplantación de la identidad de Martin Guerre en el Toulouse de los años 1556-1560 por parte del impostor Arnaud du Thil, que terminó siendo condenado por adulterio y fraude y finalmente colgado el 16 de septiembre de 1560– o *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* (1971).

gozar de la libertad más absoluta”⁵⁰²: es exactamente lo que pareciera que hacía Vila-Matas unos centímetros más arriba, en la misma página en la que leíamos estas palabras.

La siguiente entrevista importante inventada por Vila-Matas tuvo lugar en torno a la figura de Highsmith y fue publicada primero en *La Vanguardia* y después ligeramente distinta en la citada revista *Diagonal*. No deja de ser curioso que en una de las entrevistas falsas de Vila-Matas fuera precisamente protagonista Patricia Highsmith si se repara tanto en la pericia literaria adscrita a la falsificación dentro de las novelas de la escritora norteamericana como en el continuo engranaje de fingimientos y duplicidades aplicado a su propia vida personal, tal y como ha quedado documentado en varias biografías en los últimos años⁵⁰³. Antes de ocuparnos de la entrevista en sí vale la pena recordar distintas referencias de contexto introductorio sobre la misma y realizadas por parte del propio Vila-Matas. En el artículo del año 2000, en efecto, escribe Vila-Matas tras una introducción en la que comentaba varias y célebres entrevistas históricas:

Anoche me dio por recordar una entrevista que le hice a Patricia Highsmith en el hotel Colón de Barcelona. Este 22 de febrero se cumplirán cinco años de la muerte de la escritora y a uno le gustaría poder seguir teniendo noticias de Ripley, saber qué clase de vida lleva últimamente. Tal vez por eso me dio por recordar aquella entrevista en la que la escritora y yo hablamos –es un decir– de Ripley. [...] Cuando entrevisté a Highsmith en el hotel Colón, me encontré con una señora encantadora que hacía honor a su fama de decir siempre lo mismo y lo mínimo posible en todas las entrevistas. Yo aún no conocía el truco de Cela y, por otra parte, me sentía incapaz de convencer a Highsmith de que era ella la que me estaba entrevistando. Empecé a preguntarle cosas raras para ver si la despistaba, pero no había forma, a todo respondía con monosílabos (estilo Azorín) y estaba claro que no pensaba desvelar nada de su intimidad. “¿Me parezco a Ripley?”, terminé diciéndole. “No”, me respondió. Me supo muy mal esto. Siempre había querido parecerme a Ripley y, además como buen admirador del fraude, le admiraba. “¿Por qué no me parezco a Ripley?”, pregunté. Pensé que eso iba a hacerla hablar por fin, que iba a decirme, por ejemplo, que no me veía con fuerza suficiente para levantar un remo y matar. Pero en lugar de esto me contestó simplemente: “Porque no”. Esta crónica es un homenaje a mi admirada Highsmith y también al fraude y a

⁵⁰² Veamos aquí dichas afirmaciones de Ramoneda integradas en su contexto y escritas bajo la influencia de las palabras del autor de Racalmuto: “Sciascia cree [...] que la verdad está en literatura: «La literatura tiene una capacidad de penetrar las cosas, de indagar en los hechos, superior a la experiencia directa» [...] Sciascia se siente inquieto por la gran cantidad de información que se acumula en estos tiempos en los papeles, que alguna deficiencia de origen tendrán cuando casi nunca conducen a descubrir las verdades concretas de las cosas, casi siempre llevan a la confusión [...] Para encontrar la verdad hay que arriesgar [...] la prensa tiene que gozar de la libertad más absoluta, pero que se necesita de unas leyes rigurosas que castiguen la infamia, con verdadera dureza: «si no seguiremos acumulando información y más información sin acercarnos lo más mínimo a la verdad de las cosas, que siempre es una verdad concreta»” (Josep Ramoneda, “Sciascia: la verdad está en la literatura”, *La Vanguardia*, 30/11/1982).

⁵⁰³ Nos referimos fundamentalmente a los trabajos *Beautiful Shadow: A Life of Patricia Highsmith* (2003) de Andrew Wilson y *The Talented Miss Highsmith: The Secret Life and Serious Art of Patricia Highsmith* (2009) de Joan Schenkar, con los cuales se confirma que la falsificación fue un ámbito de feracidad literaria en Highsmith.

Ripley en su quinto aniversario.” (Vila-Matas, “Ripley en el recuerdo”, *El País*, 12/02/2000)⁵⁰⁴.

Sobre el origen de esta entrevista a Highsmith el propio Vila-Matas nos decía personalmente a través de correo electrónico:

[...] la entrevista con Highsmith era una copia de la que le realizó una amiga suya en Francia y donde hablaba de su intimidad, la única entrevista interesante que concedió en su vida, pues en todas las demás no decía jamás nada. Cuando le entrevisté en el hotel Colón de Barcelona no me dijo nada, respondió con notable desgana. Quise vengarme y le hice una última pregunta, pregunta que variaba el ritmo y el tono de las anteriores. – ¿Cree usted que me parezco a Ripley? – ¿Usted? –sonrió–. ¡Absolutamente nada! En vista de lo que había resultado ser la entrevista, copié la que acababa de leer suya en *Le Nouvel Observateur*. Allí hablaba incluso de su lesbianismo. Pensé que *Diagonal* se agotaría, pues en Francia la entrevista había sido un escándalo y muy comentada. Pero nadie dijo nada. Quizás nadie compraba *Diagonal*, fue una decepción. (Extracto de distintos correos electrónicos intercambiados con Vila-Matas en octubre de 2013 a propósito de sus entrevistas falsas).

En la parte final del artículo que acabamos de citar más arriba encontramos la confirmación de ciertas informaciones que el autor nos facilitaba en nuestro correo electrónico:

[...] Recuerdo que aquel día, de vuelta del hotel Colón, me vino a la memoria de pronto que –siempre una excepción confirma la regla– una íntima amiga de Highsmith, Noëlle Lorient, se había pasado encerrada tres días y tres noches en casa de la escritora y había terminado por hacerle creer que la entrevistada era ella, la entrevistadora. Highsmith había revelado, por primera y única vez en su vida, sorprendentes intimidades que acababa de publicar un semanario francés. En las horas siguientes a haberme acordado de esto, fui feliz, fusilé con disimulo -pero levantando el remo del fraude, estilo Ripley- la entrevista, y la publiqué en una revista de Barcelona. Sin escrúpulos, sin ánimo vengativo alguno, simplemente comportándome con el talento de Ripley. Lo asombroso fue que, a pesar de las impresionantes declaraciones de Highsmith, la entrevista pasó sin pena ni gloria y, es más, ni siquiera me la pagaron. Había conseguido la entrevista de mi vida y, sin embargo, mi vida había ido a peor. Entonces me di cuenta de que tenía que cambiar de país si quería ser alguien algún día (Vila-Matas, “Ripley en el recuerdo”, *El País*, 12/02/2000).

En efecto, Noëlle Lorient (1925-2009) fue autora de narrativa de suspense –bajo el pseudónimo de Laurence Oriol– y crítica de literatura para el semanario parisino *L'Express*⁵⁰⁵. Lo que ocurrió en realidad fue que, en efecto, la entrevista a Highsmith tuvo lugar en Barcelona, que el resultado de la misma fue un tanto insulso y que Vila-

⁵⁰⁴ Este artículo aparecería más tarde con el título “Entrevistas inventadas” tanto en *Desde la ciudad nerviosa* (2000) como en *Una vida absolutamente maravillosa* (2011).

⁵⁰⁵ Probablemente fue, pues, de *L'express* y no de *Le Nouvel Observateur* –como creemos que por error nos dijo Vila-Matas– de donde este copió la entrevista, ya que así lo contrastamos personalmente en su día entrando en contacto telefónico con la actual jefa de redacción de *Le Nouvel Observateur*, donde se nos informó que ellos no publicaron nunca una entrevista a Patricia Highsmith a principios de los años ochenta.

Matas echó mano entonces de parte del contenido de la entrevista realizada en Francia por Lorient a Highsmith. Lo que ocurre es que dicha entrevista –que era una mezcla de la entrevista real y aburrida, con injertos de otra entrevista más interesante, más unas rodajas de invención de Vila-Matas– no se publicó en *Diagonal* sino en *La Vanguardia* (“Patricia Highsmith no viviría con Ripley”, *La Vanguardia*, 22/09/1983), lo cual Vila-Matas nos confesó que pasado el tiempo acabó olvidando por completo. Un año después sí se publicó la misma entrevista en *Diagonal* (“Una dulce crueldad”, *Diagonal*, 1984: 10-12) pero con unas variantes con las que su autor se atrevía a ir “un poco más a fondo en lo inventado”, como nos decía el propio Vila-Matas (correo electrónico intercambiado con el autor en fecha 26/07/2014). Lo cierto es que este proceso –repetir en *Diagonal* con ciertos retoques o variaciones entrevistas publicadas previamente en *La Vanguardia*– fue practicado por Vila-Matas en más de una ocasión en aquellos tiempos. En concreto, fueron los casos de las entrevistas de Vila-Matas tanto a Robbe-Grillet con “Solo me interesa la forma” (*La Vanguardia*, 09/03/1983) y “La cabeza visible del *Nouveau Roman*” (*Diagonal*, Nº 21, 1984) como a Burgess con “Anthony Burgess: ‘El mal es activo y el bien es pasivo’” (*La Vanguardia*, 30/11/1982) y “Fin de las noticias del mundo” (*Diagonal*, Nº 23, 1984).

Si volvemos a las dos entrevistas publicadas sobre Highsmith veremos que Vila-Matas confiesa sentir en la introducción de la primera de ellas una “profunda pereza cósmica” antes de realizarla, abonándose al tópico del escaso juego que Highsmith otorga en sus entrevistas, para acabar admitiendo sin embargo la agradable sorpresa de haberse encontrado a una mujer de exquisita rareza y capacidad comunicadora. Acaecida a partir de su llegada a Barcelona tras la participación de la autora en una mesa redonda sobre la novela policíaca en el Festival de Cine de San Sebastián, Highsmith comienza la entrevista con Vila-Matas (la que sí tuvo realmente lugar, aunque se publicara con infiltraciones de una leve invención y con preguntas copiadas de la entrevista francesa ya citada) afirmando que no le interesan los encasillamientos: “[...] procuro ser muy clara a la hora de escribir. Tampoco me interesa nada lodo eso de la novela policíaca. Odio a Agatha Christie, por ejemplo. Y también al sucio de Chandler (“Patricia Highsmith no viviría con Ripley”, *La Vanguardia*, 22/09/1983).

Chandler fue, por lo demás, el escritor que se había ocupado chapucestamente, en opinión de Highsmith en la entrevista, del guion de *Extraños en un tren* que

Hitchcock se encargara de llevar al cine. Tras confesar su fascinación por Europa –“soy como uno de esos personajes de Henry James, esos americanos que viajaban a Europa y creían que habían visto el paraíso” (*ibidem*)– y para concluir la entrevista, Vila-Matas pregunta por Ripley, pregunta a Highsmith concretamente si le gustaría vivir con él, a lo que ella contesta terminantemente que no, y que incluso lo había visto recientemente desde la terraza de un hotel en Positano, del que partió con rapidez, aterrada de pensar que podría haber sido contratado por su padre para convencerla de volver a Estados Unidos. Respecto a la segunda entrevista, la que se publica en *Diagonal*, aparece ilustrada con una foto de Jorge Herralde⁵⁰⁶ y Highsmith andando juntos por la ciudad de San Sebastián.

La introducción de la entrevista se nutre, a su vez, de otra entrevista hecha a Highsmith: la que realizaron Fernando Trueba y Óscar Ladoire cuatro años antes para *El País Libros* viajando hasta Montcourt en coche (Oscar Ladoire y Fernando Trueba, “Patricia Highsmith: ‘Escribo para divertirme’”, 03/08/1980)⁵⁰⁷.

En esta entrevista de *Diagonal* (esta ya, recordemos, inventada y confeccionada por Vila-Matas desde su anterior entrevista real para *La Vanguardia* a Highsmith), en la primera pregunta, de entrada, la autora invita a su entrevistador a ser indiscreto. A continuación, la segunda pregunta se dirige hacia los padres de la escritora, donde esta revela que su apellido se debe a su padrastro Stanley Highsmith. De su madre dice que nunca quiso a nadie, así como que convirtió su infancia en un infierno, aunque le reconoce coraje. Dice a partir de aquí que gracias a Hitchcock y a la adaptación de “Extraños en un tren” pudo viajar a Europa, experimentando de esta forma por sí misma la conocida fascinación de Henry James por la vida europea, como ya vimos. En el desarrollo de la entrevista afirma de nuevo no le interesa el misterio, ni los policías ni el suspense, a propósito de haber vuelto a Estados Unidos y haber descubierto que para parte de la crítica su novela “Extraños en un tren” era “policiaca”, probablemente a causa de la adaptación cinematográfica de Hitchcock, añade Highsmith.

⁵⁰⁶ Justo en aquel año comienza, con *Impostura* (Anagrama, 1984) la relación profesional de Vila-Matas y Jorge Herralde, la cual se mantendría hasta la publicación de *Dietario voluble* (Anagrama, 2008).

⁵⁰⁷ Vila-Matas escribiría más tarde el artículo “La solitaria de Montcourt...” (*Diario 16*, 14/01/1996), es decir, titulándolo con las mismas palabras con las que Ladoire y Trueba cerraron su entrevista a Highsmith, tratándose de una entrevista que motivará igualmente tiempo después el artículo de Vila-Matas “Protegiendo el secreto” (*El País*, 08/01/2011).

Para terminar –no sin antes reiterar el contenido de la entrevista de *La Vanguardia* en la que Vila-Matas preguntaba por los los Ripleys aparecidos en el cine y por si ella viviría con Ripley, contestando negativamente y con la anécdota de Positano–, Highsmith manifiesta que necesita “vivir aislada de todo el mundo para escribir” y que sus períodos mundanos de promoción de novelas los supera escribiendo cuentos muy crueles como venganza. Vila-Matas pregunta entonces (esta parte de la entrevista es la que proviene, copiada, de la entrevista publicada en Francia) por mujeres, hombres y misoginia. Highsmith responde entonces que para los hombres no hay ninguna esperanza. Admite su lesbianismo veladamente cuando expresa haber tenido un novio en una sola ocasión con el que se iba a casar pero que, finalmente, huyó del compromiso una semana antes de la ceremonia matrimonial. En otra ocasión –dice– vivió con un hombre y la experiencia fue “catastrófica”. Aprovechemos para indicar que con el posterior y ya citado artículo de Vila-Matas sobre Highsmith “Protegiendo el secreto” (*El País*, 08/01/2011) su autor busca hacer referencia a la paradójica reserva que sobre las artes del oficio literario expresa Highsmith en su obra *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*⁵⁰⁸.

De hecho, Vila-Matas conecta su artículo de 2011 sobre Highsmith con la entrevista de Ladoire y Trueba no solo porque allí se decía que ella escribía para divertirse⁵⁰⁹ –y un divertimento sería anunciar al lector cómo se escribe una novela de intriga y acabar no haciéndolo, tal y como ocurre en la citada obra– sino porque a las preguntas de Trueba y Ladoire, cuando parecía que se acercaban al meollo confesional

⁵⁰⁸ “Escribió unas estupendas notas recogidas en *Suspense*, notas de una apabullante sencillez y quizás construidas con la envidiable simpleza de quien sobre su oficio reflexiona lo justo, en realidad lo justo para no entrar en una deriva intelectual innecesaria, seguramente para no revelar de verdad cómo ha hecho sus libros... [...] Highsmith me parece alguien que se dedicó siempre a proteger su secreto, suponiendo que lo tuviera, porque cabe sospechar que su único secreto era el poder de su imaginación [...]” (Vila-Matas, “Protegiendo el secreto”, *El País*, 08/01/2011).

⁵⁰⁹ Vila-Matas juzga especialmente moderna y chocante dicha razón para dedicarse a la escritura en una España formada por “pasajeros todavía del túnel estalinista” (*ibidem*), donde rápidamente la menor novedad adquiriría categoría de acontecimiento: “[...] tiempos en los que, como veníamos de mojigatas épocas de cerebro plano, todo lo que parecía nuevo nos creaba la sensación de estar alejándonos de la sempiterna gravedad de nuestro paisanaje” (*ibidem*), a lo que añade, retomando el hecho de que Highsmith declarara escribir para divertirse: “¿Para divertirse? No era frecuente escuchar eso en un escritor, y menos en un entorno de viejas baladas familiares, porque el suplemento [literario de *El País*] lo completaban severos artículos sobre Hoyos y Vinent y Xavier Zubiri, reseñas de libros de León Trotsky y Salvador de Madariaga. En aquel duro entorno casi iraní, aquella *desconocida* que decía en el suplemento que escribía para divertirse parecía la *vedette* francesa que caía despistada en un pueblo castellano en *Nunca pasa nada* de Juan Antonio Bardem. [...] A veces con su falsa inocencia recuerda las actitudes no intelectuales de Simenon, que también buscaba divertirse cuando escribía. En realidad, tanto ella como él vienen de Chéjov. Y los dos coinciden en la forma simple pero enigmática, de llegar al corazón de las historias después de haber pasado por el hallazgo de un comienzo banal.” (*ibidem*).

del proceso creativo de Highsmith, esta contestaba, dice Vila-Matas, cambiando sistemáticamente de tema con respuestas como “[...] A veces no entiendo exactamente las preguntas. No las preguntas de ustedes, sino todas las preguntas. No acostumbro a reflexionar sobre mi trabajo, a dar opiniones definitivas.” (Vila-Matas, “Protegiendo el secreto”, *El País*, 08/01/2011). La entrevista de Ladoire y Trueba también servirá a Vila-Matas para recordar, a propósito del interés de aquellos en los procesos creativos de Highsmith, cómo Gide no cesaba de escribir cartas a Simenon a propósito de los mecanismos creativos de sus novelas: “Según Simenon, ‘durante toda su vida Gide tuvo el sueño de ser un creador y no un filósofo, y yo era exactamente su opuesto, y creo que estaba interesado en mí por ese motivo’” (*ibidem*), reflexión que nos hace pensar no solo en cómo Vila-Matas se ocupará centralmente de Simenon en uno de sus textos más carismáticos (*Chet Baker piensa en su arte*, 2011) sino en el hecho de que Vila-Matas, sin ser filósofo, siempre ha querido ser creador y, sin embargo, le ha ido saliendo una creación basada en la inquisición y el cuestionamiento de sí misma, una creación que no deja de filosofar con lo que se espera de ella y con lo que deja de decirse sobre ella.

Hay una última entrevista inventada, la referida al escritor y ensayista turco Cornelius Castoriadis en *La Vanguardia* a propósito de dos conferencias impartidas en el Instituto Francés de Barcelona y la Universidad Autónoma de Barcelona en mayo de 1983. Serían, por lo tanto, cinco las entrevistas inventadas por Vila-Matas si las contabilizamos por personalidades –Brando, Nuréyev, Highsmith, Burgess y Castoriadis– o seis si las contamos por expresas unidades puesto que en el caso de Brando hubo dos entrevistas inventadas.

Aunque como vimos antes Vila-Matas se ha referido también a una supuesta entrevista inventada a Fritz Lang, el propio autor nos confirmó que “No hay más entrevistas que esas cinco, aunque siempre he insinuado que había más...” (extracto de correo electrónico personal mantenido con el autor en fecha 26/07/2014). En alguna ocasión, por cierto, se ha dado el fenómeno contrario, que un artículo haya sido escrito por Vila-Matas y que se haya creído que no fue así. Fue el caso al parecer de un texto dedicado a Joyce por Vila-Matas y publicado en *El Correo Catalán*, artículo del “que se ha rumoreado siempre que en realidad fue escrito por Terence Stamp a su paso por Barcelona, año 1976 (de hecho, Stamp asistió con su amigo Carlitos Martorell a una fiesta que organicé en un piso de la calle Muntaner/plaza Adriano)” (extracto de correo

electrónico personal mantenido con Vila-Matas en fecha 28/07/2014), si bien este es un misterioso artículo que nunca encontramos en la hemeroteca cuando revisamos todos los periódicos de *El Correo Catalán* de 1976.

Otro caso no menos curioso y desconcertante es la entrevista que le hiciera Vila-Matas a Lola Flores en la revista *Bocaccio* en noviembre de 1973, la cual ha solido considerarse, por inencontrable e insólita, entre las entrevistas falsas de Vila-Matas, y sin embargo tuvo efectivamente lugar. Lo abracadabrante del caso es que por algún error de imprenta o causa que se nos escapa esta entrevista a Lola Flores no apareció en todos los ejemplares editados de *Bocaccio* durante aquel mes de noviembre de 1973. Todavía hoy Vila-Matas recuerda cómo “la Faraona” le dijo en un momento de la entrevista: “Es que yo tengo mucha *sinsibilidad*” (extracto de correo electrónico personal mantenido con Vila-Matas en fecha 30/07/2014). En efecto, cuando accedimos a uno de los raros ejemplares en los que sí aparece la entrevista, para la que Vila-Matas tuvo que viajar en coche hasta Granollers con el fin de encontrarse con Lola Flores, pudimos comprobar que la frase que Vila-Matas nos había dicho recordar por correo electrónico formaba parte de la entrevista en el siguiente contexto: “E. V-M.: – Tengo entendido que lloró en la carretera de va de Víznar a Alfacar / L. F. – Es que yo tengo mucha *sinsibilidad*. Lorca es de los míos / E. V-M.: – Lo dice por el duende... / L. F. – ... Porque lo mataron.” (Vila-Matas, “Lola Flores: ‘Mi arte no cabe en toda España’”, *Bocaccio* 70, Año IV, Núm. 30 – Noviembre 1973).

Si retomamos la citada última entrevista inventada, protagonizada por Castoriadis, cabe decir, en primer lugar, que se trata de uno de los textos más formal o expresamente organizados en torno al pensamiento ideológico y la posición política del entrevistado⁵¹⁰, algo poco usual en Vila-Matas, el cual confeccionó la falsa entrevista con una introducción que desgranaba datos informativos sobre la figura y trayectoria intelectual de Castoriadis seguido de una serie de extractos copiados por el propio Vila-Matas de una obra del autor turco recién publicada entonces en España. En palabras de Vila-Matas: “La entrevista con Castoriadis la copié de uno de sus libros, publicados en

⁵¹⁰ Algunas opiniones de Castoriadis pasan por mantener que “el verdadero contenido del socialismo es [...] la instauración [...] del dominio de los hombres [...] sobre el trabajo” y por considerar al capitalismo burocrático instalado en los países europeos del Este “el advenimiento mundial de un nuevo régimen de explotación”; además, Castoriadis considera aciago el marxismo por la adulteración a la que se lo ha sometido históricamente y lamenta, quizá por encima de todo, la domesticación del proletariado (Vila-Matas, “Cornelius Castoriadis: revolución y lucidez”, *La Vanguardia*, 25/05/1983: 37).

una colección de textos anarquistas de la editorial Tusquets. Cuando él vio que solo reproducía en la entrevista su pensamiento político (sacado de su libro), se calmó, aunque debió parecerle extraño, como mínimo.” (extracto de correo electrónico personal mantenido con el autor en fecha 27/07/2014)⁵¹¹.

Aunque muy probablemente todo sea fruto del azar que acaba combinando sus piezas con el paso del tiempo para que hoy podamos asomarnos al proceso descrito con una proposición de apariencia de sentido, llama la atención en esta entrevista inventada la frase que Vila-Matas decide destacar como pensamiento más representativo de Castoriadis: «Un revolucionario no puede poner límites a su deseo de lucidez» (Vila-Matas, “Cornelius Castoriadis: revolución y lucidez”, *La Vanguardia*, 25/05/1983: 37).

Nos parece, en efecto, que un discreto gesto, deudor de ciertos mecanismos revolucionarios ávidos de ir al encuentro con una lucidez ruidosa y agitadora, reviste el hecho de inventar una entrevista a un intelectual en la España de 1983 para ser publicada en un diario de tirada nacional. Si nos fijamos en el título de la entrevista, revolución y lucidez recogen terminológicamente la idea de arte literario que ha subsistido en Vila-Matas desde los tiempos de aquella entrevista hasta hoy. Para terminar, y aunque el desarrollo discursivo del sentido político de la frase se conduzca por caminos distintos a lo que pudiera ser una interpretación literaria de la misma, es simplemente curioso que el libro más importante de Castoriadis diera en llamarse *La institución imaginaria de la sociedad* (y que de esta obra se copien los entrecomillados de la entrevista inventada de Vila-Matas), pues algo de cierta *institución imaginaria*, surgida y entregada a la sociedad, pudiera ser una entrevista inventada. Las entrevistas inventadas de Vila-Matas nos recuerdan hoy a ese viajero de Baudelaire que lo era solo cuando partía para no regresar, y también al nacimiento de los laberintos que tenía lugar en la realidad debido a la opacidad del mundo, al decir de Borges. Estas entrevistas esclarecen desde luego, paradigmáticamente, el entendimiento literario que Vila-Matas practicó desde sus comienzos. Pero algo quizá más importante en el caso vila-matiano sería aquí que en él influyó más la simulación primera, en su quehacer escritor, que

⁵¹¹ Efectivamente los entrecomillados de la falsa entrevista de Vila-Matas habían sido tomados por este del libro de la colección Acracia de Tusquets *Marxismo y teoría revolucionaria* (1983), el cual traía por primera vez a España la traducción al castellano del primer tomo de los dos que formarían la obra que a la postre ha sido la más conocida de Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad* (1983-1989) —el segundo tomo se titularía *El imaginario social y la institución* (1989) y con ello se cerraría la traducción al español de una obra que había sido publicada originalmente en París bajo el título *L’Institution imaginaire de la société* (1975)—.

quizá todo cuanto pudiera haber leído después, auspiciando esos divertimentos gamberro, esa osadía formal, que en el fondo ejecutaban por sí mismos claves poéticas para la posteridad.

Digamos para cerrar nuestra atención sobre *Fotogramas* que si bien el mayor interés de las colaboraciones de Vila-Matas en esta revista se focaliza en el carácter inventivo de las entrevistas falsas, hemos dado igualmente con otros trabajos de Vila-Matas en *Fotogramas* que vale la pena mencionar; entre otros, sus entrevistas reales a Azcona⁵¹² –con contenido sobre las relaciones entre el cine y la literatura–, a Jorge Grau⁵¹³ –el cual se extiende en su caso sobre el componente reflexivo y no narrativo del arte–, a Raimon⁵¹⁴ –con el que Vila-Matas conversa acerca de la clandestinidad y las posibilidad de trabajar dando la espalda a las estructuras comerciales–, a Jaime Camino⁵¹⁵ –en la que ocurre que cuando Vila-Matas pregunta sobre el experimento que supone cada nuevo film suyo en busca de nuevas fórmulas narrativas, Camino responde que lo que más podría molestarle es que sus películas se parecieran todas las unas a las otras– o a Carlos Estrada⁵¹⁶ –en la que se discurre sobre la necesidad del creador para evadirse en los personajes–, respuestas y contenidos que vienen de preguntas que hace Vila-Matas con un *sentido concreto* para el Vila-Matas posterior, tratándose de una serie de antiguos trabajos de Vila-Matas que testimonian hoy cómo su labor periodística y primera no dejó nunca de lanzar determinadas semillas sobre sus horizontes de composición y convicción literarias. En otras ocasiones, en uno de estos primeros artículos de Vila-Matas, encontramos no solo las pasiones que van a madurar literaria y nuclearmente en su personalidad con el tiempo sino incluso el título, por ejemplo, de la

⁵¹² Cuando pregunta a Azcona, por ejemplo, sobre “los escrúpulos” que le planteó pasar como escritor que era, al cine o a la escritura de guiones, cuestión que interesa vivamente a Vila-Matas porque él aún se está moviendo entonces entre ambos mundos, los de la escritura y el cine (cfr., Vila-Matas, “Azcona, el guionista número 1 del cine español”, *Fotogramas*, 13/09/1968). Años después Vila-Matas dedicaría otro texto a Azcona con “La verdadera historia del guionista Azcona” (Bocaccio, Julio 1973).

⁵¹³ “– ¿Qué pretende hacer en «La cena», su nuevo film? // – «La cena» es una no-historia. Es decir: solo cuento un momento muy breve en la vida de unos personajes. Es un momento tan breve que dura solo el tiempo de beberse una copa. Intento explicar la gran complejidad e intensidad de un solo momento, a través de las sugerencias, reflexiones y recuerdos que este ofrece. En cierto modo, «La cena» está en la línea de «Acteón». Es un film muy poco llano. Es más bien intrincado, difícil.” (Vila-Matas, “El director que dijo No a Sara Montiel”, *Fotogramas*, 27/09/1968).

⁵¹⁴ Cfr., Vila-Matas, “Raimon: ‘Siento que me van eliminando’” (*Fotogramas*, 08/08/1969).

⁵¹⁵ Cfr., Vila-Matas, “Jaime Camino: ‘Prefiero ganar un premio en Venecia o Cannes que aspirar al Oscar’” (*Fotogramas*, 24/01/1969).

⁵¹⁶ “[...] lo más importante es trabajar. Me siento muy feliz entonces. Además, no me gustó nada a mí mismo y prefiero meterme en otro personaje. Es una especie de evasión continua” (Vila-Matas, “Carlos Estrada: ‘No me gustó nada’”, *Fotogramas*, 13/12/1968).

que será casi treinta y cinco años después su novela más autobiográfica, como ocurre en una crónica escrita tras pasar el fin de año de 1968 en París⁵¹⁷.

Además de crónicas, notas de cine, estampas y entrevistas, Vila-Matas comienza a trabajar en reportajes –un buen ejemplo de todo ello sería, por ejemplo, “¿Adónde va el cine mesetario?” (*Fotogramas*, 14/02/1969)– que, en ocasiones, lindan con lo ensayístico y se ocupan de los más diversos temas, desde el cine de la Escuela de Barcelona o la cinematografía española desde sus orígenes hasta la actualidad, pasando por el análisis del nuevo cine alemán o yugoslavo, por la salud y las ideas del teatro español de finales de los años sesenta, interesándose por el trabajo técnico de los operadores-jefe en el cine a través de entrevistas grupales, diagnosticando una tipología cinematográfica en el espacio de un año o cubriendo los principales festivales de cine europeos, etc. En otros momentos, las introducciones o los cierres de las entrevistas se tizan de espontáneas intenciones descriptivo-literarias, de anécdotas personales en los que el entrevistador logra interactuar coloquial y seductoramente con su entrevistado, instalándose en lugares y tonos poco comunes en torno al recorrido que media entre una sesión de entrevista formal y el resultado escrito de la misma⁵¹⁸.

Encontramos también, aunque son los menos, textos que son ya, directamente, de un articulista que madura sus opiniones a través de una conciencia y un dominio abiertamente ensayísticos. Así se observa, por ejemplo, cuando Vila-Matas decortica, con ironía culturalista y análisis crítico, el cine de Rohmer a través de su texto “*Ma nuit chez Maud*, diálogos católico-marxistas en un salón burgués” (*Fotogramas*, 07/11/1969).

⁵¹⁷ “Quedan aún muchas cosas vistas y vividas por contar. Quisiera haber dicho algo de las colas inmensas por ver «Petulia» en arte y ensayo. De Frederic Rossif, que ha hecho un film sobre el pueblo judío. De Néstor Almendros, el cámara español que trabaja en Clermont-Ferrand para Eric Rohmer. De la Closerie des Lilas, el bar con ambiente poético, donde todavía se recuerda a Scott Fitzgerald y a Ezra Pound. De los estudiantes checos que cantan, en el metro, con fotos de Dubcek. De la gente callada bajo la represión política. Del hambre de violencia revolucionaria en los rostros de muchos. Del espectáculo grandilocuente del Crazy Horse Saloon. Y de tantas y tantas cosas anotadas, pero este artículo no acabaría nunca, del mismo modo que París tampoco se acaba nunca, sobre todo este París que he encontrado con lucecitas navideñas engañosas y fiesta continua. Pero más que una fiesta, esta vez París era un carnaval.” (Vila-Matas, “París ¿adónde fue tu revolución?”, *Fotogramas*, 17/01/1969). Como vemos, el “París tampoco se acaba nunca” de las últimas líneas de este artículo de finales de los sesenta se hermana con el “París no se acaba nunca” del título de la novela que Vila-Matas publicara en 2003.

⁵¹⁸ Los ejemplos que podrían acumularse al respecto son muchos. Circunscribiéndonos únicamente a *Fotogramas*, veamos unos pocos botones de muestra: “Al servicio de su majestad James Bond” (*Fotogramas*, 16/05/1969); “‘El cine lo es todo para mí, no sé hacer otra cosa’” [entrevista a Sonia Bruno] (*Fotogramas*, 11/10/1968); “Marisa Paredes: ‘Soy actriz por llevarle la contraria a la vida’” (*Fotogramas*, 11/04/1969); “Elena María Tejeiro, una ‘gata’ en el cine español” (*Fotogramas*, 21/02/1969), etc.

Por último, aparece igualmente el articulista literario propiamente narrativo. Así ocurre, por ejemplo, con “La larga agonía de los actores fuera del agua” (*Fotogramas*, 01/08/1969), ejercicio de crónica mundana de la cultura contemporánea al que Vila-Matas incorpora un estilo personal, desenfadado a la vez que profundo, dando sarcástica y expositiva cuenta de docenas de personajes del cine, la literatura, el teatro, la prensa, la pintura, etc., en abigarrada conexión con sus comentarios, sus vestimentas, sus trabajos recientes o la presunción de sus sentimientos.

3.1.1.1.2. *Bocaccio70* y *Destino*

Con las colaboraciones de Vila-Matas en *Bocaccio70*⁵¹⁹ y *Destino* se cierra la tríada de publicaciones junto a *Fotogramas* en la que el autor tuvo, como sabemos, su primera y fundamental etapa de formación en tanto que comentador cultural y crítico cinematográfico. Respecto a la cronología de las colaboraciones de Vila-Matas en *Bocaccio* ocurre que en 1970 hay un solapamiento entre los trabajos del futuro escritor en *Bocaccio* y *Fotogramas*, ya que en esta última Vila-Matas colabora entre 1968 y 1970 y en *Bocaccio* entre 1970 y 1973. Como se apuntó antes, la revista *Bocaccio* (1970-1974) será la primera publicación del siglo XX que lleve en su cabecera el nombre de una discoteca de Barcelona⁵²⁰, considerándose entonces no solo la vitrina gráfica y oficiosa de la *gauche divine* sino constituyéndose con su aparición como la primera revista de altas vuelos que se publicara en España después de la Ley de Prensa de 1966.

Vanguardista, progresista y finalmente censurada, tendría como modelos publicaciones extranjeras como *Playboy* y *Lui*, destacando entre sus colaboradores, más allá de la entonces discreta firma de Vila-Matas –que venía a continuar el trabajo de periodistas tan importantes como, por ejemplo, el del que fuera corresponsal para *La Vanguardia* en Nueva York durante 27 años, el periodista especializado en crítica cinematográfica y teatral Ángel Zúñiga–, nombres como los de Juan Marsé, Vázquez Montalbán, Jaime Gil de Biedma, Gabriel García Márquez, Jaume Perich, Colita, Salvador Clotas, Oriol Bohigas, Eugeni Trias, Félix de Azúa, Oriol Maspons, Joan de Sagarra, Teresa Gimpera, Carlos Barral, Xavier Miserachs, Joan de Sagarra, Ana María y Terenci Moix, Francisco Umbral, Rosa Montero, Jesús Hermida, Umberto Eco y una larga nómina de escritores, fotógrafos y artistas.

⁵¹⁹ Posteriormente, según se cambie de año, la revista irá apareciendo en su portada como *Bocaccio71*, *Bocaccio72* y así consecutivamente hasta el año de su desaparición en 1974. En adelante y en general nos referiremos a esta revista como se la conoce popularmente (*Bocaccio*) o con el primer nombre con el que apareció (*Bocaccio70*).

⁵²⁰ Siendo su único y lejano precedente *Quatre Gats* (1899), la famosa revista creada por artistas y escritores del Modernismo que con un total de quince entregas editara Pere Romeu. En efecto, *Quatre Gats* apareció a rebufo del todavía hoy existente restaurante inaugurado en Barcelona en 1897 *Els Quatre Gats*, inspirado a su vez en el cabaret *Le Chat Noir* que inaugurara Rodolphe Salis en el número 84 del parisino boulevard Rouchouart en noviembre de 1881.

Con el soporte de editoriales como Seix Barral, Kayrós, Anagrama, Tusquets o Alianza Editorial, *Bocaccio* introdujo en la España del tardofranquismo el nuevo periodismo, la contracultura, el debate generacional y las escuelas de Barcelona de poesía, arquitectura, cine, fotografía y diseño, así como también la estética y las ideas de los movimientos internacionales surgidos de Mayo del 68. En el primer capítulo de la obra de Carlos J. Campo *Periodismo de marcas* (2015), dedicado íntegramente a la exitosa confluencia empresarial entre la sala de fiestas Bocaccio y su revista homónima bajo el título “El caso *Bocaccio* y los seis rasgos esenciales del periodismo de marcas”, leemos:

Bocaccio fue una revista española para hombres de la primera mitad de los años setenta. Y fue periodismo de marca. Sin ella es probable que el periodismo, la moda, la literatura y hasta la música del tardofranquismo hubieran sido distintos [...] *Bocaccio* partía y tomaba el nombre de la marca comercial Bocaccio, la discoteca de barra aterciopelada de la calle Muntaner de Barcelona que inauguró Oriol Regàs en 1967. A simple vista, la publicación fue un negocio más del empresario. [...] Pero, de todos sus negocios, eligió para la revista la marca de su buque insignia, la *boîte* barcelonesa. Simplemente era una discoteca. Y, al mismo tiempo, era algo más que una discoteca. [...] De ahí que la discoteca se convirtiera en un símbolo de la Modernidad en algunos círculos sociales de aquel momento. La sala pasó a formar parte de esa historia en minúsculas sin la cual no se comprende la Historia con mayúsculas. [...] Es un éxito total como negocio. [...] Unos posan y otros fotografían. Unos diagraman páginas y otros las redactan. Unos gestionan y otros coordinan. La marca Bocaccio-discoteca se extiende como una forma de vida y una apuesta de Modernidad en su canal de comunicación *Bocaccio*-revista. El proyecto se sustancia con Juan Marsé como jefe de redacción y con José Ilario como editor. El primero despunta como novelista y el segundo, que innovó en el ámbito editorial de los cómics de Bruguera, acaba de retornar a Barcelona tras una temporada viviendo en París. El modelo de publicación adoptado es el *Lui* francés. Repleta de una aparente frivolidad y un marcado erotismo, *Bocaccio* se municióna con artículos de fondo y entrevistas con un subtexto de anhelo de cambio. El juego del sobrentendido y de la provocación deliberada plantea al lector que existe otra forma distinta de vivir. O, lo que es lo mismo, constituye una crítica social y política a la realidad vigente. Se habla de cine, de televisión, de motociclismo, de moda, de música y, en el fondo, de ideología. [...] El contenido de la revista se dirigía a periodistas, que experimentaban incluso con nuevos formatos narrativos nunca vistos en España. [...] A todos les decía que en Barcelona se pensaba de una forma distinta a la imperante. Su objetivo último era ser creíble y fiable (Campo, 2015: 11-14).

Como vemos, la influencia social y mercadotécnica de una revista como *Bocaccio* fue muy considerable en la Barcelona de la época. Era casi inevitable que un producto periodístico tan socialmente despierto y a la vez tan juvenilmente representativo de la modernidad barcelonesa del momento, como lo era entonces Vila-Matas, no colaborase en tal publicación. Por si fuera poco, y como bien ha dicho Campo, en ella cabían precisamente el tipo de periodistas que “experimentaban con

nuevos formatos narrativos nunca vistos en España”. Por otra parte, desde su céntrica ubicación en Barcelona (C/ Pelayo, 28, 3º C), *Bocaccio* era una revista indudablemente elitista e hija contestataria de la burguesía catalana (lo que, entre otras razones, incluía un precio casi prohibitivo⁵²¹). La llamativa portada (que entonces pocos identificaban con el machismo que sin duda conllevaba) se dedicaba casi invariablemente a alguna joven modelo o actriz del momento y en sus páginas interiores –a diferencia de *Fotogramas* y *Destino*– predominaba el color sobre el blanco y negro. La firma de Vila-Matas aparecía en *Bocaccio* en la sección de breves notas denominada primero *Underground* y más tarde *La vida color de rosa*, secciones que se localizaban en las primeras páginas de la revista y que daban cuenta de la agenda artística y cultural o, en otros casos, de los artistas y diversos personajes que se movían en torno al ambiente más o menos contracultural de la época.

Con el objetivo de espigar los elementos que mayor poder profético desprenden hoy en relación con algunos de los intereses que después ha desplegado Vila-Matas en su escritura, vamos a fijarnos a continuación en unas pocas muestras de sus colaboraciones en *Bocaccio*. Así, el primer artículo del autor que nos interesaría traer aquí, el cual aparece en el primer número de la revista, es uno al que ya nos referimos anteriormente en relación con Susan Sontag. Se trata de un artículo en el que su autor hace un recorrido, a través de las cuatro películas del momento en España⁵²², de lo que él entiende como arquetipos estéticos de su tiempo adscritos al sufrimiento colectivo, un asunto que, creemos, se revelará recurrente más tarde en su narrativa, el que tiene que

⁵²¹ Como vuelve a decir Campo: “Su distribución, por su naturaleza erótica en una España rancia y clerical, era reducida, y su precio, altísimo. La revista costaba 100 pesetas de 1970, el equivalente a 12,66 euros del año 2015, según el Instituto Nacional de Estadística. Comparando revistas coetáneas, *Por favor*, con un formato y paginación similar y considerada en cierto modo sucesora de *Bocaccio*, costaba sólo 25 pesetas en 1974. [...] Era carísima. Un precio de veinte duros era una barbaridad en un país en el que el salario mínimo (SMI) para adultos se fijó en 1970 en 21,64 pesetas mensuales. A pesar de ello, su influencia es tan importante que el régimen franquista, según el periodista y escritor Francisco Umbral, le destina un censor en exclusiva, Luis Fernández Madrid. Y no solo eso, la familia Godó, propietaria del principal periódico barcelonés, *La Vanguardia Española*, decide tomar una participación en la revista. Parece evidente que la decisión no se adoptó por su potencial rendimiento, sino por su capacidad de influencia. [...] *Bocaccio* desapareció en 1974 por orden del ministro de la dictadura Alfredo Sánchez Bella. Las autoridades consideraron que la fotografía de una manzana abierta se asemejaba demasiado a una vagina. Y eso, para el franquismo agonizante, era demasiado parecer.” (*ibidem*).

⁵²² Las películas eran concretamente: *More* (Barbet Schroeder, 1969), de la que Vila-Matas dice que “un film sobre el placer es forzosamente un film sobre el silencio” y que en una película que pone en liza una dialéctica de la destrucción a través de las drogas y su conflicto con la civilización occidental, “sin tragedia no hay placer” (Bataille), *La caduta degli dei* (*Götterdämmerung*) (Visconti, 1969), la cual narra la “trágica lucha en el 33 entre los componentes de la S. S., el ejército y los grandes industriales”, *Une femme douce* (Robert Bresson, 1969), “film admirable” basado en el relato de Dostoievski, y *Midnight cowboy* (John Schlesinger, 1969), toda una “doctrina de la desolación por la ironía, nadie ama y las ciudades en que vivimos resultan crueles para los inocentes”.

ver con el vacío de hogar o con la poética de la vuelta a casa: “Como dice Susan Sontag, el pensamiento más serio de nuestra época se enfrenta con el sentimiento de vacío de hogar [...] Los finales son de muerte en las cuatro películas de moda. Lo dice Susan Sontag: el vacío del hogar se deja notar. Y hay quien ha propuesto una sustitución de culturas que nos aleje de los finales trágicos de nuestros films de moda. Pero la tristeza es el bien del siglo al que nadie quiere renunciar” (Vila-Matas, *¡Vacío de hogar!*, *Bocaccio*, Año I - Núm. 1 - Junio 1970: 14-16)⁵²³.

Otro artículo que nos resulta destacable, el cual profundiza y ensancha la temática abordada en el que acabamos de citar, es el referido a los “outsiders” y a la “soledad urbana” de nuestro tiempo. Encabezado por una cita de Kafka (“Creer en el progreso no significa creer que se haya producido un progreso”), en efecto, el artículo entrega un desencantado análisis cultural de la postmodernidad. No pocas de las percepciones que podemos leer en este artículo ensayístico las encontraremos más tarde en la obra vila-matiana. Así, su autor se refiere a la idea de cómo la multitud, siendo el tema por antonomasia en la literatura del XIX, ha devenido en una tragedia confirmada para el cine: “[...] para Engels la multitud era algo que dejaba consternado, provocando en él una reacción moral a la que había que agregar una reacción estética: el ritmo al que los transeúntes se cruzaban y se sobrepasaban en las calles de Londres le desagradaba” (Vila-Matas, “Sobre los ‘outsiders’ y la soledad urbana”, *Bocaccio*, Año II - Núm. 8 - Julio 1971: 11).

Vila-Matas, en fin, anunciando al autor que va a construir buena parte de su forma de escribir a partir de todo tipo de referencias culturales, pasa por multitud de sensaciones, referencias y productos de expresión artística que se comunican, bajo cierto empoderamiento de la fatalidad, todos con todos. Se refiere Vila-Matas, v. gr., al presentimiento de la masa en Poe con su relato “El hombre de la multitud”, cuyo personaje central interpretaba Terence Stamp en *Historias extraordinarias* de Fellini. La retahíla de referencias vila-matianas en este texto se continúa con los ojos de Charlot en *Tiempos modernos*, con Valéry manteniendo que “el habitante de las grandes ciudades vuelve a caer en un estado salvaje, es decir, en un estado de aislamiento”, con Marx, con las máquinas y con Lorca en *Poeta en Nueva York*, además de Buñuel, Dalí y Ganivet suicidándose en Helsinki, añadiendo que “con la Guerra Civil los ‘outsiders’ fueron ya

⁵²³ Vila-Matas estaba cercano a sentir —por mucho que su marcha de España, como veremos, obedeció a una situación imprevista o en apariencia no previamente buscada— ese “vacío de hogar” y la posterior “vuelta a casa” de los que habla en este artículo por mor de su exilio en París, cuatro años después de escribirlo.

familia numerosa”, haciéndose eco así, a su vez, de aquel millón de cadáveres en el Madrid de Dámaso Alonso y a lo que se apuntan igualmente Berlanga y Bardem con *Esa pareja feliz*, todos ellos hablándonos de la profunda desolación de la capital española. Están también *Los olvidados* de Buñuel, *Los golfos* de Saura y de nuevo Berlanga y su verdugo tan poco verdugo, Gonzalo Suárez y su *Ditirambo*, Jacinto Esteva en *Después del diluvio*, Alfonso Ungría en *El hombre oculto*, en *Echarse al monte*, Emilio Martínez Lázaro en *Amo mi cama rica* y Gregor Samsa que no se mueve de la cama y R. Franco en *Gospel* y en *El desastre de Annual* y Mihura en *Ninette y un señor de Murcia*, etc.

Un último artículo de *Boccaccio*⁵²⁴ al que queremos referirnos, en especial por la crítica personal que supone al franquismo extrapolando sin tapujos Vila-Matas la materia argumental del film a la realidad española del momento y, asimismo, por el encarecimiento que dicha película postula sobre el posicionamiento vanguardista de su factura, es el que analizó la película brasileña *Cabezas cortadas* (Glauber Rocha, 1970), un film del que efectivamente Vila-Matas destaca su deliberada provocación lingüística, su desprecio por el código narrativo habitual y su montaje arbitrario a la hora de narrar la peripecia de un dictador sudamericano exiliado en España que acaba siendo asesinado por un campesino, añadiendo, a través de un resuelto ejercicio de directa censura del franquismo: “Aun cuando las constantes referencias audiovisuales del film se encaminan a Sudamérica, es evidente que la reflexión ética que éste nos propone nos alcanza de lleno. Si, como decía, Lenin, la ética es la estética del futuro, *Cabezas cortadas* habrá de superar su condición actual de sueño y esperar en la pendiente de la historia a que rueda, por fin, la cabeza del dictador” (Vila-Matas, *Rocha en la tierra del sol*, *Boccaccio*, Año I - Núm. 3 - Septiembre 1970: 9).

⁵²⁴ Hay desde luego otros artículos de Vila-Matas en *Boccaccio* que atesoran un interés suficiente de ser analizado aunque solo fuera por lo que apuntan, a veces siquiera muy brevemente, sobre el cine de la época o sus alrededores. Baste al menos citar, ya que nos faltaría espacio aquí para referirnos a todo ello con cierto detalle, que Vila-Matas se ocupó entonces de reseñar, por ejemplo, filmes como *Medea* (Pasolini, 1969), destacando su logro del exceso, *Escenas de caza en Baviera* (Peter Fleischmann, 1969), adaptación de *Las tribulaciones del estudiante Törless* (1906) de Musil en tanto que crítica al convencionalismo y al conformismo de las gentes (Vila-Matas, “Permanencia de la barbarie”, *Boccaccio*, Año I - Núm. 2 - Julio 1970) o como las últimas películas de Pere Portabella (Vila-Matas, “*Cuadecuc*”, *Boccaccio*, Año II - Núm. 10 - Septiembre 1971) y de Kenneth Loach (Vila-Matas, “Antipsiquiatría y *Family Life*”, *Boccaccio*, Año III - Núm. 25 - Mayo 1973), entre otros. En otras ocasiones Vila-Matas escribe sobre temas periféricos a las propias películas, como cuando escribe sobre los estudios de cine Chile Films, por lo que se prevé un despegue del cine chileno (Vila-Matas, “El cine en Chile: Cambio de ritmo”, *Boccaccio*, Año II - Núm. 9 - Agosto 1971), cuando da cuenta de la crónica del Festival de Cine de Venecia de 1970, el cual ha encontrado aburrido y falto de compromiso (Vila-Matas, “Casi la muerte en Venecia”, *Boccaccio*, Año I - Núm. 4 - Noviembre 1970) o cuando se refiere a los dos nombres con más relieve del cine polaco como autores acogidos en el exilio por parte del cine más representativo del capitalismo (Vila-Matas, “Skolimowski tras Polanski”, *Boccaccio*, Año II - Núm. 6 - Mayo 1971).

Respecto a la revista *Destino* la firma de Vila-Matas se hace habitual desde abril de 1976 y hasta febrero de 1979. Si las colaboraciones en *Boccaccio* se interrumpen en 1973, momento en el que sabemos que aparece la primera novela del autor, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973). Poco después, en 1974, llega el momento en el que Vila-Matas se marcha a París por un período de casi dos años, un hecho que fue del todo fortuito pues se trató de una decisión que no estaba en sus planes⁵²⁵. Allí escribirá *La asesina ilustrada* (1977) y desde allí volverá a España para reanudar sus colaboraciones de crítica cinematográfica en *Destino*.

Por lo tanto, entre *Boccaccio* y *Destino* se da una cesura tanto de la vida barcelonesa como del trabajo periodístico y crítico, lo que se troca por una vida acontecida en el corazón del barrio latino de la capital francesa y una ocupación exclusiva sobre la creación narrativo-ficcional. Como también apuntamos anteriormente Vila-Matas irá a partir de aquí abandonando progresivamente, desde finales de los años setenta, sus colaboraciones de crítica cinematográfica. No ocurrirá lo mismo con la colaboración cultural periodística en sí misma, la cual desde principios de los años ochenta comienza, revitalizándose, a orientarse decididamente hacia la temática literaria, lo que se confirma en 1992 con la edición de su primera selección de artículos y ensayos literarios titulados *El viajero más lento* (1992).

A propósito de ello nos dijo sintomáticamente Vila-Matas en 2014: “Yo siento que debería concentrarme en mis libros y a mi edad abandonar ya el periodismo, pero sucede que mis artículos cada vez son menos periodísticos y cada vez están más relacionados con mi propia creación literaria. Y con algo así, es difícil abandonar.”⁵²⁶. Que sus artículos estén cada vez más prendidos, más sorprendidos, por su creación literaria nos resulta claro hoy. En cambio, que sus artículos sean escasamente periodísticos no es algo que nos parezca exclusivo de hoy. Buena parte del sentido de

⁵²⁵ Como es sabido Vila-Matas terminó alquilando una buhardilla a Marguerite Duras. El futuro escritor vivió regularmente, de hecho, en la capital francesa entre febrero de 1974 y el comienzo del otoño de 1975. En la introducción a una entrevista realizada por Vila-Matas precisamente para *Destino* en 1977 a su entonces reciente excasera (cuyas últimas palabras en la entrevista ha citado Vila-Matas después en diversos lugares: “Todo lo que hacemos en la vida lo hacemos para no envejecer”), podemos leer: “Hallándome de paso por París (1974) conocí a Marguerite Duras una tarde de febrero en la que, de pronto, al despedirnos, me preguntó si deseaba alquilarle un estudio que tenía en el piso más alto de ese edificio de la rue Saint Benoît en el que vive desde los tiempos (heroicos, dice ella) de la Resistencia, y mi respuesta afirmativa me condujo a dos años de largas y densas (en ocasiones desesperantes porque se trataba únicamente de aumentarme el precio del alquiler) conversaciones: diálogo casi siempre apasionado y que quedó interrumpido cuando dejé París en los días en los que Franco agonizaba.” (Vila-Matas, “En lugar de libros escribo textos que luego filmo”, *Destino*, 17/02/1977).

⁵²⁶ Extracto de correo electrónico personal mantenido con Vila-Matas en fecha 28/07/2014.

nuestro trabajo aquí se invierte en mostrar precisamente que desde sus principios (tómese el término, si se quiere, en su sentido tanto temporal como ético) los artículos de Vila-Matas se dejaban contagiar de un carácter aligerado de periodismo estricto, en lo tocante, cuanto menos, a su alcance y tono formales.

Desde que Vila-Matas comienza a publicar sus artículos, él, en tanto que periodista supone, de hecho, una suerte de cuerpo extraño, forastero y esquivo, una especie de escritor de ficción en la sombra periodística. Y ello no solo por lo que inventa sino por lo que intenta hacer pensar dentro del texto, en el que suele registrarse además una distintiva vibración de sutil iconoclastia –nos encontramos ante un tipo de redactor periodístico atrevido, sin heroísmos que reivindicar, si se quiere, pero animado por una inconclusa formación académica que le permite no conocer límites ni normas para, por ejemplo, mezclar o incluir en sus columnas distintas voces, registros, anécdotas personales, etc.–; alguien que incluso incorporará cierto papel de máscara a su labor periodística –incluyendo ese guion postizo que separará sus apellidos–, dejándose tentar por inflexiones y situaciones dentro de sus artículos que convocan lo novelesco. En un artículo para *Destino* sobre la excelente *Fat City* (1972) de John Huston, basada en la novela homónima de Leonard Gardner publicada tres años atrás, dice Vila-Matas que nos encontramos a partir de una tesis entre la esperanza y el fracaso con una película que parece una obra de ficción cuando “en realidad es un reportaje objetivo y lúcido sobre una auténtica población americana”⁵²⁷. He aquí, nos parece, una buena definición vuelta del revés de lo que ha solido ser su trabajo periodístico. Si retomamos este primer año de 1976 trabajando para *Destino*, veremos que, como tónica general, el despliegue de las entrevistas realizadas por Vila-Matas parece más focalizado en aspectos técnicos e históricos del oficio cinematográfico que en otra cosa; lo sabemos, Vila-Matas se interesa no tanto por las “historias” que se cuentan como por el modo de materializarlas.

En cuanto a los artículos sobre crítica cinematográfica⁵²⁸ continúan estos una línea de progresiva madurez, además de ser más extensos y más exigentes, con un Vila-Matas ya cercano a los treinta años. No pocas de las películas que Vila-Matas comenta y

⁵²⁷ Vila-Matas, “John Huston en la ciudad dorada” (*Destino*, 15/04/1976: 39).

⁵²⁸ En los que cabe de todo, desde amplias necrológicas sobre personajes de la escena cinematográfica como Groucho Marx (Vila-Matas, “Adiós a Groucho”, *Destino*, 25/08/1977: 40) o Rossellini (Vila-Matas, “El hombre que mató al cine”, *Destino*, 09/06/1977: 60) hasta certeros artículos de carácter ensayístico sobre temas tan dispares como la posesión demoníaca a propósito del film de Jerzy Kawalerowicz *Madre Juan de los Ángeles* (1961) (Vila-Matas, “La posesión demoníaca”, *Destino*, 20/01/1977: 32-33) o la internacional supremacía económica del cine norteamericano (Vila-Matas, “Medio siglo colonizados”, *Destino*, 19/05/1977: 60).

crítica en *Destino* son bien conocidas por él, bien por su etapa francesa, bien por sus tiempos de enviado especial a los festivales de cine⁵²⁹. Vila-Matas perfecciona en *Destino* también su capacidad para expresar abiertamente sus desacuerdos o desagradados respecto al cine que está divulgando⁵³⁰, lo que no hay que subestimar a la hora de pensar en la progresión y consolidación de una libertad de opinión personal en un joven crítico que se atreve a serlo sin remilgos –como ya hemos visto que podía serlo en ocasiones anteriores–, así como que sea capaz de hacerlo con un lenguaje que no repare demasiado en lo políticamente correcto.

También la documentación de los textos parece más metódica pero, sobre todo, nos queda la sensación con los artículos de *Destino* que Vila-Matas, como venimos diciendo, continúa avanzando con dicho trabajo hacia un proceso de encuentro consigo mismo que cada vez contrae mayor envergadura entre sus partes, el que supondrá pronto un taller de escritura progresivamente paralelo, y cada vez más atinado, entre los artículos y ensayos que virarán a la temática literaria y una obra narrativa que continúa igualmente su propia evolución. *Destino* será desde 1976, pues, no solo la revista última, dentro de la trayectoria de nuestro autor, en la que Vila-Matas se ocupe regularmente de la crítica de cine sino el lugar desde el que la coalición entre cine y crítica confirmará la potencial explotación de aristas literarias a la que estará abocada, ya sin remisión, la consolidación de un nuevo escritor. Hemos dicho que el espíritu de los artículos en *Destino*, entonces remojado de crítica cinematográfica, irá virando más tarde hacia una crítica literaria –fundamentalmente en artículos que se publican en *Diario 16* y en *La Vanguardia*, primero, y en *El País*, posteriormente– destinada al ensamblaje de crítica y ficción desaharrapadas de distingos formales. Sin embargo, la más que probable conformación de una poética literaria en ciernes durante estos años de formación periodístico-cultural –la que comenzó principalmente en *Fotogramas*,

⁵²⁹ Hay que decir que muchas de ellas son películas que andan estrenándose con años de retraso en aquellos mismos momentos en España, en algunos casos hasta con una década de dilación, como ocurriera con *La guerre est finie* (1966) de Resnais.

⁵³⁰ Cfr., verbigracia, y por ceñirnos al año 1977, sus críticas de películas, como *The Assassination of Trotsky* (1972) de Joseph Losey o del film de Fernando Fernán Gómez *Mi hija Hildegart* (1977) pero también la denuncia de las escenas censuradas en la película de J. Cadena *La oscura historia de la prima Montse* (1977), basada en la novela homónima de Marsé publicada en 1970, la crítica dedicada a un festival como el de Cannes “supercomercializado, feria de vanidades, gran mercado del cine” o, para terminar, el artículo sobre la mediocridad del cine francés a propósito de la película *Une femme fidèle* (1976) de Roger Vadim. Las referencias de estos cinco artículos de Vila-Matas son: “El hombre que quiso ser Trotsky” (*Destino*, 11/08/1977: 38); “La doble muerte de Hildegart” (*Destino*, 29/09/1977: 38); “Censura y la prima Montse: una oscura historia” (*Destino*, 23/06/1977: 47); “Cannes 77: todo está en venta” (*Destino*, 26/05/1977: 55-56); y “Roger Vadim: Cincuenta años de penitencia” (*Destino*, 08/09/1977: 40).

transitó luego por *Boccaccio* e hizo su casi última parada formativa en *Destino*— la podemos localizar en cinco textos firmados por Vila-Matas que responden al formato de la entrevista. En la primera de estas entrevistas, tras una pregunta de Vila-Matas sobre el cine de vanguardia, contesta Pere Gimferrer:

[...] al romperse la demarcación entre los géneros, según las normas clásicas, hay una cierta comunicación con la vanguardia. Lo que hay son textos, y desaparece la noción compartimentada de esto es novela, esto es poesía, esto es ensayo. Actualmente, hay una confluencia; un texto de Philippe Sollers, por ejemplo, puede estar en una zona fronteriza. [...] los trabajos recientes de Syberberg, de Straub o los que ha hecho Godard en los últimos años no se sabe si son narrativos o no, ensayos sobre la imagen, si participan del teatro... Esta fluidez, esta plurivalencia, estas zonas de indagación se dan también en el cine. E incluso en la plástica; hay momentos en que queda abolida la noción entre aspecto exterior y obra (el ready-made de Duchamp, por poner un ejemplo clásico). Y hay más, se pueden encontrar en Miró o en Tàpies también.⁵³¹

Respecto a la segunda entrevista, cuando Vila-Matas inquiriere sobre la posible relación entre las dos últimas películas de Gonzalo Herralde —*La muerte del escorpión* y *Raza, el espíritu de Franco*—, responde el realizador:

Ambas están ligadas en lo que es la búsqueda de un estilo [...] la reivindicación del oficio de espectador. [...] en *La muerte del escorpión* no trataba de provocar en el espectador ningún tipo de distanciamiento o de ruptura sino que traté de romper una historia. Pero no se trataba de romper una historia por romperla, sino de romper una historia contándola. Se trataba, en definitiva, de explicar una historia y a la vez contar cómo se hace esa historia. Es lo que hace Nabokov en *Ada*, por citar una lectura reciente. Te está contando una historia maravillosa y paulatinamente, al mismo tiempo, te está explicando tu propia reacción ante esa historia, pero sin que este tipo de ruptura en la puntuación destruya la misma narración, sino que precisamente la enriquece y reivindica el oficio de lector.⁵³²

En tercer lugar, en una entrevista realizada a Carmen Martín Gaité, a propósito de su entonces recién editada novela *El cuarto de atrás* (1978), Vila-Matas no solo plantea a la escritora salmantina cuestiones en torno a si se plantearía escribir una novela en la que la trama fuera inexistente o si —como mantendría Bataille— la literatura sería siempre la ocultadora de la experiencia sino que, en un momento dado, Vila-Matas se interesa específicamente por un anterior “personaje” de Martín Gaité, el pensador

⁵³¹ Vila-Matas, “Rota la demarcación de los géneros, hay cierta comunicación en la vanguardia”, *Destino*, 27/04/1978: 16-17.

⁵³² Vila-Matas, “Un análisis sentimental de las familias en el poder”, *Destino*, 04/08/1977: 42-43.

español Melchor Rafael de Macanaz⁵³³, con las siguientes preguntas:

¿Y qué clase de relación crees haber tenido con este personaje de ficción [se refiere al personaje de ficción vestido de negro de la novela *El cuarto de atrás*] cuando lo comparas con la que, por ejemplo, tuviste con Macanaz, personaje real, histórico, con el que, a través de tu ensayo sobre él, parece que, en más de una ocasión, tuviste una relación tan novelesca como misteriosa? [...] ¿Y no crees que Macanaz, al que no conociste, puede ser tan personaje de ficción como ese hombre vestido de negro que te visita de noche en *El cuarto de atrás*?⁵³⁴

En cuarto lugar, en una entrevista concedida por Nélida Piñón, la escritora brasileña conversará con Vila-Matas en profundidad sobre la subversión de la realidad en relación con las limitaciones de la imaginación pero también acerca del tratamiento extravagante y paródico de los personajes y de la necesidad de robar e imitar a los otros en el ámbito de la novela:

[...] busco [...] romper los límites de la creatividad [...] a mí me parece que hay que subvertir la realidad para ir contra la oficial, que es muy poco imaginativa y es muy poca cosa para el sueño del hombre [...] [los personajes] tienen en mi novela una vocación por la extravagancia, como si la extravagancia fuera algo corriente, algo así como el sueño colectivo; pero, en cierto modo, nadie está en condiciones de crear su propia extravagancia, que sería la forma de escaparse de lo cotidiano banal. ¿Cómo viven todos aprisionados por las limitaciones humanas, especialmente las sociales y las culturales? Uno busca siempre robar, arrancar la extravagancia del otro, uno siempre ignora la cara del otro, es decir, la creatividad del otro; es un proceso continuo en el texto, uno siempre imita al otro [...] nuestra cultura carteasiana está al servicio de una sintaxis oficial, de una sintaxis que más bien roba a la realidad, lo que nos permite poner en cuestión la realidad. Todo esto me exigió, naturalmente, un trabajo sobre el lenguaje, el ser muy crítica, paródica, carnavalesca.⁵³⁵

Por último, en una entrevista realizada al profesor y novelista de “política-ficción” –en palabras de Vila-Matas– Carlos Rojas, este cita a su entrevistador una frase de Goya que aparece en su última obra publicada, *El valle de los caídos* (1978). Una frase que, en realidad, ha sido inventada por él mismo al escribir la novela tras intercambiar correspondencia personal con Josep Tarradellas. La falsa cita de Goya habría tenido lugar en su exilio francés y se referiría, concretamente, a mantener que *el liberalismo español se reduce a esperar la muerte de un hombre*. Si en el caso de Goya, era la muerte de Fernando VII la que había que esperar, en el caso de Tarradellas, era la

⁵³³ Al que la escritora salmantina dedicara su excelente ensayo *El proceso de Macanaz: historia de un empapelamiento* (1970).

⁵³⁴ Vila-Matas, “La literatura es una partida contra lo desconocido”, *Destino*, 17/08/1978: 44-45.

⁵³⁵ Vila-Matas, “Subvertir la realidad oficial”, *Destino*, 29/06/1978: 42-43.

de Franco. En esta entrevista Carlos Rojas, además de opinar sobre Goytisolo, Benet o Matute, habla de personajes históricos tratados en sus novelas con un adjetivo posesivo, “mi Godoy”, dice, por ejemplo, en un momento dado, consciente –y reivindicador– de la detracción histórica a la que todo personaje histórico es sometido desde el momento en el que es abordado con posterioridad a su época. La historia política o literaria queda, pues, únicamente como punto de partida de la ficción, algo de lo que Vila-Matas tomará buena nota (*cfr.*, Vila-Matas, “Estoy cansado del poder” [entrevista a Carlos Rojas] (*Destino*, 14/09/1978).

Con los extractos de estas cinco entrevistas de Vila-Matas para *Destino* asistimos, sin más, al tipo de escritor que es hoy Vila-Matas: ruptura de la demarcación de los géneros literarios clásicos, comunicación con la vanguardia, noción del arte fronterizo y plurivalente; búsqueda de un estilo rompiendo una historia sin dejar de contarla, una historia narrada interrumpida para dar paso a la reacción del lector ante tal cambio; una novela desligada de la trama convencional, la literatura suplantando a la experiencia, que un autor haga del ensayo una relación novelesca y misteriosa consigo mismo y el lector o que un personaje histórico pueda parecer y aparecer ficcionalizado en un ensayo consagrado a él; extravagancia y parodia como métodos que puedan dinamitar, subvertir, la realidad oficial, necesidad de copiar e imitar para encontrarse a uno mismo y citas inventadas puestas en boca de personajes históricos.

Las concomitancias de la labor crítica y periodística de Vila-Matas en los años setenta –las cuestiones formales que suscitan su interés y, como tales, emergen bien en sus preguntas, bien en las respuestas de sus entrevistados– en relación con el tipo de literatura en la que se inscribirá el desarrollo de su futura obra propiamente literaria resultan, como vemos, indisputables. En otras ocasiones, la entrevista a un crítico literario le servirá a Vila-Matas para profundizar tanto en el campo de la metodología ensayística como en el aspecto concreto del mal entendimiento histórico sobre un autor –es el caso de la entrevista a Castellet⁵³⁶ sobre su obra *Josep Pla o la raó narrativa* (1978)– o para informarse sobre el estado de la literatura catalana en un momento dado a través del análisis de su salud creativa y traductora –ocurre con la entrevista a Jordi Llovet tras la recepción del VI Premio Anagrama de Ensayo por su obra *Por una*

⁵³⁶ *Cfr.*, Vila-Matas, “Ha sido malinterpretado el aislamiento de Pla”, *Destino*, 18/05/1978.

estética egoísta (1978)⁵³⁷—.

Mucho de lo dicho hasta aquí respecto a las entrevistas en *Destino* se cumple igualmente en los textos de crítica cinematográfica, denotando, como decíamos, claros y frecuentes planteamientos de interés técnico, histórico, estilístico o teórico. Si, por ejemplo, nos fijamos, para concluir, en algunos de sus primeros artículos sobre cine en *Destino*, veremos que cuando Vila-Matas critica la adaptación que de la novela de Cocteau *Les enfants terribles* (1929) ha hecho Jean-Pierre Melville en 1949, nos resalta ahí la cualidad que dicha novela enarbola en torno a la eliminación de las fronteras entre lo que es real y lo que no lo es. O cuando el artículo se ocupa de las películas de Pasolini *Teorema* (1968) y *Porcile* (1969), Vila-Matas termina su texto centrándose en el interés que ambas contraen como manifiestos visuales en tanto que «films-poema» deudores del contexto emanado por el momento cumbre de la *Beat Generation* en torno a 1965⁵³⁸. En el futuro de la trayectoria literaria de Vila-Matas, de todo cuanto hemos apreciado en estas colaboraciones de Vila-Matas en *Destino*, aparecerán rasgos y elementos distintivos, macerados, tanto en los ensayos como en las novelas del autor. No pocos de los posteriores y matrices ensayos de Vila-Matas sobre su taller de la escritura —entre otros, “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones” (2000), “Mastroianni-sur-Mer” (2000) o la serie homónima “Aunque no entendamos nada” (2001-2003), sobre los que podremos volver más adelante con mayor detalle— se construyen, de hecho, en tanto que hijos legítimos de esta hibridación a la que vimos que, por ejemplo, se ha referido Herralde, como textos que vienen a *romperse a sí mismos* a la vez que se están *contando*.

⁵³⁷ Vila-Matas, “El localismo es un peligro para la literatura catalana”, *Destino*, 25/05/1978.

⁵³⁸ Cfr., los artículos vila-matianos “De Cocteau a Melville” (*Destino*, 02/09/1976) y “Sobre dos films de Pasolini” (*Destino*, 29/04/1976).

3.1.2. La madurez de un articulista

A writer who individually has a more mature mind, may belong to a less mature period than another, so that in that respect his work will be less mature (Eliot, 1945: 11)⁵³⁹.

T. S. Eliot, *What is a Classic?*, Presidential Address to the Virgil Society (1944).

Nos encontramos en el cambio de década de los años setenta a los años ochenta del siglo XX. Junto a una paralela y discreta labor de novelista, el noviciado audiovisual de Vila-Matas en tanto que colaborador como articulista, entrevistador y crítico cinematográfico –fundamentalmente para las revistas *Fotogramas*, *Bocaccio* y *Destino*, configurándose así la primera y trascendental etapa de formación del escritor– ha concluido. A partir de aquí, durante los años que discurren entre finales de los años setenta y el año 2000, se concretará progresivamente la primera madurez del escritor, una madurez que su tiempo histórico no sabrá ver de forma unánime hasta prácticamente el cambio de milenio. A la vez, como sabemos, se trata de una primera madurez que podrá mostrarse necesaria o críticamente inmadura –lo que se apreciará aún con más claridad o intensidad a partir del año 2000, en la segunda etapa de madurez del autor– atendiendo a su modulación de estilo tardío, tal y como hemos visto que este es entendido por Said.

Así como Eliot mantiene que puede ocurrir que el creador sea más maduro que su época nos parece que con Vila-Matas probablemente tenga lugar el proceso contrario. Hay en Vila-Matas la expresión de una determinación obstinada en una poética diferenciada y muy independiente, más que una madurez propiamente dicha, de ahí que la madurez vila-matiana en su materialización tardía responde más bien a cierto

⁵³⁹ “Un escritor cuya mente sea en particular muy madura puede pertenecer a un periodo menos maduro que otro, de modo que en ese aspecto su obra será menos madura.” (Eliot, 1992: 58).

y personal mecanismo de inmadurez: la denodada voluntad de ser diferente, inmaduramente diferente, le lleva conquistar una diferencia efectiva no a través de las novelas sino precisamente a través de la impunidad juguetona e irresponsable con que hace articulismo con ficción y sin ficción, siendo este un territorio poético en el que Vila-Matas se ha pasado su vida militando machaconamente. Pensemos que tras la publicación de *HALP* (1985), el producto literario más arriesgado y primera cala importante de la “inmadura madurez” de su autor, no solo Vila-Matas no volverá a escribir una novela propiamente dicha hasta diez años después –con *Lejos de Veracruz* (1995), ambientada no por azar en México, el país en el que precisamente mejor se había acogido y entendido *HALP*– sino que tanto esta novela como las dos siguientes – *Extraña forma de vida* (1997) y *El viaje vertical* (1999)– se mantendrán lejos del original experimento vanguardista que supuso *HALP*, ofreciendo así tres novelas de corte más tradicional, de contenido más narrativo y estructura y temperamento más “radiografiados”. Vila-Matas pagará de esta manera, retrayéndose sobre el impetuoso y aperturista entendimiento de la novela que para él supuso la entrega de *HALP*, su menor inmadurez que su época. No volverá, de hecho, a recuperar el libérrimo espíritu libresco, la irreverencia formal, la intermitente superchería historicista y la atmósfera de su mejor articulismo y ensayismo literarios hasta *Bartleby y compañía* (2000), recobrada la confianza en su estilo novelístico de ensayo ficticio más propio.

Sin embargo la inmadura madurez de Vila-Matas mantiene mucha menos fricción con su época a través de sus artículos y ensayos, en los que el autor no toma pasos cambiados y en los que la evolución intrínseca de los mismos sigue su camino sin estridencias. No por azar nos llega a veces la sensación de que la más lograda cota de la escritura de Vila-Matas procede precisamente de la optimización de su articulismo y ensayismo literarios. La segunda madurez inmadura del escritor da con la parte de sus novelas normalmente más aclamadas por la crítica, en ciertos casos cada vez más congregadas en torno al estilo tardío del autor, pero sobre todo es un tipo de inmadura madurez representado por la eclosión definitiva de su mejor articulismo y ensayismo literarios aparecidos en prensa. Se da así, por tanto, en lo que llamamos la madurez de un articulista el emplazamiento de dos épocas consecutivas de granazón personal marcadas por unos éxitos novelescos casi completamente constituidos desde el articulismo ensayístico del autor, territorio en el que se sitúa la clave de bóveda de la última madurez narrativa de signo tardío en Vila-Matas.

3.1.2.1. Periódicos

The newspapers, the newspapers, somehow, by their general familiarity and intimacy with everything which was going on in the world, seemed to me to be the nearest and quickest approach to all this of which I was dreaming. Always an avid reader of them, it seemed to me now as I looked at them, anxious to make someone move which world truly advance me, as if I understood already all the processes by which they were gotten up [...] Some paper must give me a place (Dreiser, 1991: 43.⁵⁴⁰

Theodore Dreiser, *Newspaper Days* (1922).

Polemizando con el más destacado colaborador de su plantilla (que no era otro que Ortega y Gasset) el diario *El Sol* mantenía el 12 de noviembre de 1930 desde su editorial “El poder de la prensa”⁵⁴¹ que quienes menos hacían los periódicos eran los periodistas, pues era en los diarios donde habían encontrado los especialistas de todo pelaje el cobijo y la difusión que los libros no les procuraban. Si casi una década antes, en el número 8 de *La Pluma* (enero de 1921), Azaña se lamentaba de que el periodismo hubiese absorbido a “los que sirven para cosas mejores” –en referencia a la aparición de *Belarmino y Apolonio* (1921) tras ocho años en los que Pérez de Ayala no había publicado una nueva novela⁵⁴²–, retrotrayéndonos aún un poco más, apenas comenzado el siglo XX, el periodista Martínez Ruiz, que todavía no firmaba como Azorín, había escrito amargamente en su primera novela *La voluntad* (1902) que “Ya casi no hay

⁵⁴⁰ “Los periódicos –los periódicos–, de cierta manera, a causa de su familiaridad e intimidad con todo lo que estaba aconteciendo en el mundo, me parecían la más cercana y la más rápida aproximación a todo, a todo lo que yo soñaba. Habiendo sido siempre un ávido lector de ellos, me sentía ahora, tal y como los veía ante mí, ansioso por participar en todo cuanto del mundo real ellos me traían, como si ya no hubiera mayor secreto en sus tripas para mí [...] Algún periódico tenía que darme un hogar” [traducción propia].

⁵⁴¹ Cfr., Cruz Seoane, “La literatura en el periódico y el periódico en la literatura”, en Nootwijk y Anke, 1997: 20-21.

⁵⁴² *Ibid.*, 22.

literatura [...] dentro de treinta años todos seremos periodistas”⁵⁴³, añadiendo que el periodista era ese tipo de hombre que detestaba Nietzsche como prototipo del que no era nada pero lo representaba casi todo⁵⁴⁴.

Es justamente la fractura de este estado de ideas entre literatura y periodismo – que aunque antiguo no está completamente superado en nuestros días– lo que propondrá la escritura de Vila-Matas en los periódicos, en una línea que había comenzado a abrirse con su trabajo en las revistas de cine y que vendría, apoyando aquello que decía Norman Mailer –en su ensayo “David Reisman Reconsidered” (1953)– acerca de que estaba llegando el momento en el que el científico social del siglo XX ocupara el puesto que en el siglo XIX había ostentado el literato⁵⁴⁵.

La cita que encabeza este apartado, tomada del sexto capítulo de la autobiografía de Theodore Dreiser, ilustra –más allá de la lógica distancia histórica entre los años veinte y la actualidad– una circunstancia proclive al caso de Vila-Matas: la actividad de escribir en un periódico o revista acercó a Dreiser y a Vila-Matas a la realidad que acontece como en ningún otro lugar desde las redacciones y las páginas impresas, una realidad que termina desencadenando de forma inevitable, en el intento por replicarse de puertas hacia fuera desde los recursos informativos y valorativos del periodismo, un producto al menos tan ficticio como la ficción que se sabe y muestra como tal; una realidad, en fin, que tiznada de la viveza periodística se estira hacia el oficio literario bajo el auspicio de temas, modos y deformaciones profesionales compartidas. Algo

⁵⁴³ *Ibid.*, 21.

⁵⁴⁴ El periodista lo representa casi todo en nombre de un Cuarto Poder –tal y como al parecer llamara por vez primera a la prensa Edmund Burke en un debate parlamentario de 1787, según diera cuenta de ello Thomas Carlyle en su conferencia “The Hero as Man of Letters. Johnson, Rousseau, Burns” (19/05/1840), publicada más tarde en *On Heroes, Hero-Worship, & the Heroic in History. Six Lectures. Reported with emendations and additions* (1841)– que, de una manera general, ha llegado a condicionar las raíces socio-ideológicas de los partidos políticos –cuando no directamente de las decisiones gubernamentales– en tanta medida, si no más, como la propia línea política de aquellos.

⁵⁴⁵ Tiempo después la revista *Esquire* encargaría a Mailer, que contaba entonces con 37 años, seguir durante seis meses al entonces candidato demócrata a la presidencia de Estados Unidos John Fitzgerald Kennedy. El resultado fue un texto que cambió la forma del periodismo, resonando hoy simultáneamente literario y de opinión, sin estar necesariamente sujeto a la pretendida objetividad del testigo. Sobre dicho texto, titulado “Superman Comes to the Supermarket” (*Esquire*, November 1960), escribiría, el amigo personal de Mailer, Pete Hamill: “En 1960 comenzó a acompañar sus declaraciones con el primero de sus extraordinarios trabajos periodísticos [...] Por supuesto que grandes periodistas, desde H.L. Mencken hasta Murray Kempton, ya habían asistido a convenciones, y escrito sobre ellas maravillosamente. Pero Mailer llegó como un novelista de guerra, con el ojo entrenado para encontrar detalles que revelaran el carácter bajo presión –o verdades más vastas, todo ello colocado frente a una concepción más amplia del drama (es decir del conflicto)–. Norman vio a Kennedy bajo una nueva luz, como el actor de un drama existencial, llegando míticamente al escenario mundial, su presencia vivificante como un anuncio político del yo. Más tarde, Mailer sostuvo que su texto en *Esquire* le dio a Kennedy el margen para superar a Richard Nixon.” (Hamill, “Mailer y Norman”, *Letras Libres*, diciembre 2007: 43).

parecido podría decirse de Vargas Llosa, de García Márquez y de tantos otros autores que se han formado en las estrías del periodismo antes que en las filas de la literatura propiamente dicha. Como Dreiser, Vila-Matas, además de encontrar un empleo y una casa en la que pergeñar su destino, encontró en su ocupación como articulista una mayor participación en la vida, en sus futuros temas literarios y en sus propias inquietudes. Añadamos para concluir con Dreiser, al que Alberto Chillón ha llamado un “periodista-literato sintomático”⁵⁴⁶, que la profesora Shelley Fisher Fishkin ha ofrecido una opinión crítica que, saltando cien años, podríamos aplicar prácticamente punto por punto a Vila-Matas: “His greatest strengths and weaknesses as a writer may be traced to his work in journalism in the 1890s. He would return as a novelist to subjects, styles, and strategies he had first explored as a journalist. His awareness of the limitations of journalism, however, would imbue that return with a special sensitivity to the liberating possibilities of fiction [...]” (Fisher Fishkin, 1985: 88).

Tengamos en cuenta que el tránsito de Vila-Matas, a finales de los años setenta, desde el periodismo crítico-cultural⁵⁴⁷ a la literatura supone una permuta tan fina de escrituras que el abandono de la crítica cinematográfica no implicará el cese de la labor periodística. Esto es, la decisión de dedicarse a la literatura propiamente dicha está tomada contando con el articulismo resuelto en clave y temática literarias. Ello, por otra parte, dará al desdoble definitivo operado en adelante entre su narrativa y sus artículos un notable juego de superioridad especulativa respecto al proceso de escritura anteriormente cursado a través de la crítica cinematográfica. Los periódicos en los que Vila-Matas va a desarrollar por primera vez su labor de articulista literario entre finales de los años setenta y algo más allá de mediados los años noventa son fundamentalmente los diarios de local difusión geográfica y los periódicos de difusión nacional *La*

⁵⁴⁶ Chillón, haciéndose eco, asimismo, de la ocupación crítica de Fisher Fishkin sobre Dreiser, apunta que el escritor norteamericano no solo hizo su aprendizaje literario en los periódicos y en las revistas americanas de la época –los años de la consolidación del periodismo de masas en Estados Unidos, con la incorporación de estilos, temas, géneros y diseños de lo que Matthew Arnold llamó *New Journalism*– sino que se fogueó literariamente tanto en la escritura de hechos verídicos o imaginados como en la esmerada elaboración de reportajes de actualidad, apreciable todo ello especialmente en una de sus novelas más importantes: *An American Tragedy* (1925) (cfr., Alberto Chillón, 1999: 147-149).

⁵⁴⁷ Periodismo que intenta alejarse del cine. Recordemos que poco tiempo después Vila-Matas publica la ya citada colección de relatos *Nunca voy al cine* (1982), ilustrada paradójicamente en la portada de su primera edición con una obra tan cinematográfica como *Nighthawks* (1942) de Hopper. Dichos relatos no suponen sino una muesa más en la premeditada ruptura del autor respecto a la compacta profusión de cultura cinéfila a la que había estado expuesto entonces desde los últimos casi quince años. Sánchez-Mesa se ha ocupado por cierto de las portadas de los libros de Vila-Matas en “Las portadas de Vila-Matas. El umbral de la intermedialidad” (véase, Sánchez-Mesa, en Chicharro Chamorro [coord.], 2015: 765-794).

Vanguardia, Diario 16 y El País. Como veremos, y aunque el espectro de medios de comunicación escritos en los que Vila-Matas ha publicado sus artículos es amplio y plurinacional, la mayor parte de los textos que citemos y de los que nos sirvamos en nuestro trabajo provendrán de los medios que acabamos de destacar. Los textos aparecidos en estos diarios en los que vamos a fijar nuestra atención para el presente apartado serán aquellos que ofrezcan una mayor presencia de la evolución del autor en tanto que escritor que ensaya en sus artículos no solo su paralela y próxima obra narrativa sino que la convoca o la provoca en sus mecanismos de desarrollo, temáticas y finalidades.

3.1.2.1.1. *La Vanguardia*

De entre los periódicos en los que Vila-Matas comenzó su andadura como articulista literario *La Vanguardia* era el primero en albergar difusión nacional. Aunque en *La Vanguardia* las colaboraciones vila-matianas ocupan un período que se extiende fundamentalmente entre 1980 y 2002, es entre 1982 y 1998 cuando aquellas se producen de manera más regular. Las colaboraciones suman alrededor de una cincuentena de textos pero no todas giraron en torno a la literatura, ya que hubo lugar para reportajes y artículos sobre temática cultural diversa (escultura, cine, arquitectura, lingüística, semántica, fotografía o, por ejemplo, una crónica histórico-literaria sobre el dandismo⁵⁴⁸) o para distintas entrevistas a escritores –como vimos en su momento a propósito de ciertas entrevistas inventadas del autor– que, normalmente, estaban de paso por Barcelona en aquellos momentos a causa de compromisos de promoción editorial. En algunas ocasiones un artículo de Vila-Matas en *La Vanguardia* le sirvió, por primera vez en toda su trayectoria literaria, para probar su escritura públicamente tal y como la estaba ejecutando en un paralelo proyecto narrativo en curso o pendiente de ver la luz. En otras ocasiones el artículo en cuestión fue el estímulo desencadenante de una obra por venir en el futuro. Si nos fijamos en los artículos literarios de mayor importancia entre los publicados por el autor en *La Vanguardia*, ocurre que el año 1982 nos parece el más reseñable de todos, un año capital en la historia y periodización del articulismo vila-matiano pues en tal fecha publica el autor cinco artículos altamente significativos en este diario, como vamos a ver.

El primero de ellos, dedicado a Marcel Schwob⁵⁴⁹ –escritor que devendrá un verdadero manual de posicionamiento poético para Vila-Matas–, es un artículo escrito

⁵⁴⁸ Ejemplos de dichas temáticas son los siguientes artículos: “Franz Xaver Messerschmidt: el escultor, la locura y las muecas” (*La Vanguardia*, 18/10/1983); “Una evocación de la Escuela de Barcelona” (*La Vanguardia*, 26/02/1999); “25 años de arquitectura ‘catalana’: De la ruptura a la utopía” (*La Vanguardia*, 22/02/1983); “Escuela Eina, reflejo del tiempo cultural” (*La Vanguardia*, 29/06/1982); “La semántica que ríe” (*La Vanguardia*, 20/01/1995); “Casparius: el hombre de los tres ojos” (*La Vanguardia*, 25/01/1983); “Los ángeles caídos del dandismo”, *La Vanguardia* (15/03/1983).

⁵⁴⁹ El artículo se titulará “La vida imaginaria de Marcel Schwob” (*La Vanguardia*, 03/08/1982) y se relacionará con el primer prólogo de la trayectoria literaria de Vila-Matas escrito para una obra ajena, el cual aparecería aquel mismo año de 1982 en la obra de Schwob *Viaje a Samoa* (Olañeta, 1982), siendo revisado por Vila-Matas bajo el título “La tumba de las aventuras” para las posteriores reediciones del libro (*Viaje a Samoa: cartas a Margarita Moreno*, Olañeta, 1998, 2004). Más tarde Vila-Matas volverá a ocuparse de Schwob tanto con el artículo y posterior ensayo “Marcel Schwob hacia Samoa” (*El País*, 07/05/2011 y *UVAM*, Notas. 13, 2011, respectivamente) como con el prólogo a la obra del autor francés *La cruzada de los niños* (Benalmádena, 2012).

tras la entonces reciente traducción por parte de Bruguera de la obra más popular de Schwob *Vidas imaginarias*, “un mosaico de relatos breves y perfectos en los que se mezcla la historia con la ficción. Ambos elementos se mezclaron, también, en la vida del escritor” (Vila-Matas, “La vida imaginaria de Marcel Schwob”, *La Vanguardia*, 03/08/1982: 23). Como se aprecia, con que nos ciñésemos preliminarmente a esta cita, encontraríamos suficiente material para adscribir su contenido no solo al Vila-Matas que estaba por llegar sino también al que, en esencia, hemos visto que estaba configurándose hasta aquí. Es difícil discriminar si los autores buscan a sus iguales por determinación, hasta encontrarlos, o si son sus iguales, por el contrario, los que dan con aquellos por obra y gracia del azar, la oportunidad, etc. En cualquier caso, Marcel Schwob se avino a Vila-Matas y viceversa. El citado artículo se deja reconocer hoy, incluso escrito hace treinta años, como genuinamente vila-matiano. De hecho, el resto de artículos escritos por Vila-Matas sobre Schwob serán versiones de este texto germinal en el que encontramos ya todas las claves de penetración poética del primero sobre el segundo. Entre otros aspectos a notar hay en este artículo distintos planos de indagación subjetivista en la presentación del objeto a glosar, injerencia de citas más o menos exactas, interpolación de quiebros ensayísticos horadando en la elasticidad narrativa del texto, desenvuelta originalidad expresiva, aporte intermitente de información erudita y, finalmente, una plasmación de la realidad requisada por una visión de continuo pasaje o tránsito entre vida y literatura.

El artículo comienza con Vila-Matas recordando cómo leía Schwob en su infancia, participando y recreando las circunstancias de los héroes de sus lecturas (comiendo, por ejemplo, un trozo de pan seco que mojaba en un vaso de agua si estaba leyendo un viaje al Polo Norte). Antes y después de relatar los detalles que Apollinaire dejó escritos sobre su visita a Schwob, impresionado ante un personaje que le pareció de ficción, dice Vila-Matas: “Este tipo de lectores suele acabar escribiendo. Cuando Marcel Schwob comenzó a escribir, adquirió muy pronto el aire de salir de alguno de sus relatos. En realidad, empezó a vivir esa vida ficticia que tienen los seres literarios y que, en ocasiones, sobrepasa en energía la vida que anima a las personas que nos rodean [...] un hombre que siempre difuminó las fronteras entre realidad y fantasía, vida y ficción.” (*ibidem*). Vivir de alguna manera una vida de ser literario y difuminar las fronteras entre realidad y fantasía son características que entonces nadie ha atribuido aún a Vila-Matas. Pero ocurrirá. Por otra parte, junto a la unidad de modelo moral y de

patronazgo literario que significa Marcel Schwob para Vila-Matas se sitúan los mecanismos técnicos que harán de este último un escritor. A ello se suma siempre algún precipitado histórico-cultural de refuerzo subjetivo, lo que en este caso vendrá de la mano de Nietzsche y los simbolistas. Vila-Matas se pregunta así qué ocurriría si se pudiera demostrar que la vida es pura ficción, citando al Nietzsche de su obra póstuma *La voluntad de poder* (1901)⁵⁵⁰, a la vez que recordando parte del ideario simbolista:

«Si la esencia de la existencia fuera falsa —y bien podría serlo—, ¿qué sería entonces la verdad, toda nuestra verdad?... ¿una cínica falsificación de lo falso? ¿Tiene lo falso un poder más grande?...» Si esto fuera cierto, la ilusión pasaría a formar parte de la esencia misma de la vida entre la vida y no sería ya más atributo exclusivo del arte. Villiers y otros simbolistas no se cansaron de pregonarlo, pero en realidad se limitaron a cambiar de error. El idealismo les hizo dar la espalda a la vida y afirmar la existencia de «un paraíso anterior donde reinó la belleza». Cambiaron simplemente una ilusión por otra, quedándose con la que les devolvía un dios, un fundamento. En el mundo simbolista lo falso y lo verdadero continuaban pues, enfrentados. Pero en un universo en el que lo falso no sea entendido como opuesto a lo verdadero, no hay nada que esté fijo y todo va a la deriva. Es el universo de Marcel Schwob (Vila-Matas, “La vida imaginaria de Marcel Schwob”, *La Vanguardia*, 03/08/1982).

A partir de aquí, Vila-Matas navega con fuerte acento de intérprete gravitacional sobre el comprimido y distintivo legado literario de la obra de Schwob, refrendando sus propios estadios de pensamiento a partir de libros como *Corazón doble* (1891), *El rey de la máscara de oro* (1892), *El Libro de Monelle* (1894) y, especialmente, *Vidas imaginarias* (1896). Comprobémoslo con la siguiente cita:

Mentir es suponer que la verdad existe. Pero si falta todo referente a la división entre lo real y lo ficticio todo resulta tan verdadero como falso y todo se vuelve único [...] Un retrato de Marcel Schwob, de su vida y muerte (1867-1905), debe tener en cuenta la advertencia de este escritor en su prólogo a *Vidas imaginarias*: «Un biógrafo no debe preocuparse por ser verdadero, pues lo único que debe hacer es crear, dentro del caos, rasgos humanos». Leibniz decía que Dios creó el mundo eligiendo lo mejor entre lo posible. Marcel Schwob escribe lo que es único entre los posibles humanos: «El biógrafo ha de saber elegir los elementos necesarios para componer una forma que no se parezca a ninguna otra. No es indispensable que se asemeje a la que antaño creó un dios superior, basta con que sea única como cualquier otra creación». Y la creación es siempre tan falsa como verdadera. Marcel Schwob es consciente de ello y en *Vidas*

⁵⁵⁰ Nietzsche veía, en efecto, en *la voluntad de poder* “[...] mucho más que el simple deseo de dominio [...] [entendiendo por ello una] capacidad de afirmar la vida en sus estructuras naturales, de colocar la voluntad propia en el devenir temporal y crear «espacios» inéditos para la acción individual y colectiva, es intervención de la propia conciencia volitiva en el conjunto de nuestras actividades racionales y anímicas, es automovimiento intencional de la criatura humana, que construye realidades previamente inexistentes y les da un sentido. Concebida de este modo se intuyen las cardinales consecuencias que para una teoría de la creatividad y para la comprensión del acontecer histórico, implica el concepto de «voluntad de poder»” (Araya Rivas, 1998: 274).

imaginarias utiliza experimental y artísticamente la falsedad y la mentira para lograr el más inconcebible aumento de fuerza, revelándose como vocero del retorno de los dioses muchos y de las máscaras, fiestas y músicas que acompañan al paganismo. Su instrumento es *el arte*, el gran estimulante de la vida, que sabe convertir la apariencia en esencia, la forma en fondo, y logra que se acepte la falsedad como la verdad más honda y más potente, más jubilosa también. En este sentido *Vidas imaginarias* –biografías inventadas que contienen ya la acrobacia inventiva, el desenfado burlesco y la afiligranada construcción verbal que sirvieron de punto de partida para esa forma de fantasía literaria (el retrato imaginario) que más tarde cultivaría con singular acierto Jorge Luis Borges– sabe convertir la crisis de lo divino y lo verdadero en fuente de exaltación y de renovada fuerza. De ahí su radical actualidad, presente también en *Corazón doble* y *El rey de la máscara de oro*, libros poblados de dobles, espejos y máscaras que van trazando una identidad incesantemente ausente. Espejos, máscaras y dobles no solo son abominables porque multiplican el número de los hombres, sino también porque en ocasiones vaticinan desventuras, y uno corre eh peligro de perecer sin haberse encontrado a sí mismo. Marcel Schwob decide correr este riesgo, tanto en la vida como en la literatura, aunque, por supuesto, se angustia y escribe en una carta a la actriz Marguerite Moreno: «¿Cómo has hecho para adivinar lo irreal en mi vida?». Es su obsesión constante, como hombre y como escritor. Todos sus textos reflejan, de un modo u otro, esta angustiada pregunta acerca de las relaciones entre el hombre y lo real, entre el hombre y su propio yo. Esto le conduce a una nueva postura antisimbolista, proclamada por la joven prostituta Monelle: «No te conozcas a ti mismo». Y esto también le conduce a descubrir la causa de su profunda admiración por la obra de Stevenson: «La vivacidad especial de su realismo se debe precisamente al irrealismo de las imágenes empleadas. Me gustaría aún ir más lejos. Estas imágenes irreales de Stevenson son la esencia de sus libros». Este realismo irreal constituye la característica esencial del arte de Marcel Schwob, cuya admiración por Stevenson le lleva a emprender en 1902 un largo viaje hasta la tumba de este en la lejana Samoa. Acaba de casarse con Marguerite Moreno y le quedan tres años de vida. Cuando regresa a París, se muestra obsesionado por el color blanco [...] Nevaba sobre toda Francia la extraña noche en que Marcel Schwob expiró.” (*ibidem*).

Como se aprecia, al final del artículo, Vila-Matas se hace eco del viaje de Schwob tras las huellas de Stevenson a Samoa⁵⁵¹, algo que se convertirá en un lugar común en todos los escritos de Vila-Matas sobre Schwob a partir de aquí. Igualmente se reiterarán en este artículo los elementos fundamentales que condicen las obras de Schwob y Vila-Matas, un texto que literalmente “prepara” a Vila-Matas para encontrarse consigo mismo. Cuando Vila-Matas se refiere a lo que Schwob opina sobre la labor del biógrafo estamos en agosto de 1982. Algún tiempo antes, como veremos en breve, Vila-Matas había visitado una exposición en París de la que saldría un artículo publicado en *La Vanguardia* que tendrá, tres años después, a su vez, un epígono clave en la trayectoria literaria de Vila-Matas, la novela *Historia abreviada de la literatura portátil*, libro que –como esas vidas imaginarias de Schwob– expondrá, precisamente,

⁵⁵¹ Incluso en los casos en los que Vila-Matas escriba sobre Stevenson, no dejará de recordar el viaje de Schwob a Samoa. Véase, por ejemplo, “La puerta lateral”, prólogo de Vila-Matas a la obra *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson (1994) y reeditado más tarde en *ETD (Seis pararrayos)*, 1995, 2006.

una suerte de “biografías inventadas que contienen ya la acrobacia inventiva, el desenfado burlesco y la afiligranada construcción verbal que sirvieron de punto de partida para esa forma de fantasía literaria”, para reiterar exactamente las palabras que acabamos de ver de Vila-Matas sobre Schwob y como paradigma de que, efectivamente, la preocupación del biógrafo, del escritor por extensión, lejos de ceñirse a lo verdadero, debería centrarse en la creación de esos rasgos humanos dentro del caos, tal y como creía Schwob, convirtiendo la apariencia en esencia y la forma en fondo como elementos de precipitación técnica para que la falsedad devenga verdad. Este artículo significa, pues, tanto una cala de formación estética, de necesaria circulación en la maduración de una obra, como de anuncio de pensamiento y criterio poéticos, además de manual práctico de instrucciones a seguir y taller de ensayo en torno a la explicitación técnica. A finales de aquel mes de agosto de 1982 aparecerá un nuevo artículo en *La Vanguardia* dedicado a la historia de los artistas que han pasado por Cadaqués⁵⁵². Es un artículo erudito a la vez que ameno, en el que hay un importante acopio documental trenzado a una saludable distancia de desenfado crítico. Se trata de un texto en el que Vila-Matas deja ver sus dotes de riguroso periodista cultural pertrechado de un estilo de fluido historicismo, ganado, por último, por un logrado empaque narrativo.

A continuación, durante el carismático mes de septiembre de 1982 y en relación con la historia del capital articulismo literario de Vila-Matas aparecen en *La Vanguardia*, con una diferencia de siete días, los dos artículos que serán nada menos que responsables directos de los dos próximos libros de Vila-Matas, publicados en 1984 y 1985. Si, por una parte, y antes de dar lugar a *Impostura* (1984), el artículo “Papeles de un desmemoriado” (*La Vanguardia*, 21/09/1982) da detallada cuenta de la historia del desmemoriado de Collegno, cuya identidad se dividiera entre la del profesor Giulio Canella y la del tipógrafo Mario Bruneri en el Turín de los años veinte del siglo pasado, lo que ocasionó –apoyando, se nos ocurre pensar, la teoría de Umberto Eco acerca de la necesidad de la construcción del enemigo para encontrar la identidad propia– que la propia Italia se debatiera entre “«canellianos» y «brunerianos», dos mundos que correspondían a las dos identidades en litigio: la burguesía católica y bien pensante a favor del profesor Canella; el mundo picaresco y marginal de los bajos fondos, favor de Bruneri” (Vila-Matas, “Papeles de un desmemoriado”, *La Vanguardia*, 21/09/1982:

⁵⁵² Cfr., Vila-Matas, “La atracción artística de Cadaqués”, *La Vanguardia*, 31/08/1982.

42)⁵⁵³, por otra parte, el artículo “El museo de las máquinas solteras” (*La Vanguardia*, 28/09/1982) entronca frontalmente con la concepción, construcción y publicación tres años más tarde de *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985).

El artículo de Vila-Matas en *La Vanguardia* sobre el desmemoriado de Collegno, acompañado de una fotografía digna de elogio de la familia de Giulio Canella al completo en lo que parece la cubierta de un barco, se divide tras una detallada introducción del caso en las partes tituladas “Melodrama e identidad”, “La memoria se divierte” y “El gran teatro”. El artículo está escrito con la seguridad del articulista que sabe o intuye que el tema podría ir más lejos del artículo, como hizo Sciascia con su obra dedicada al asunto y del que Vila-Matas se hace naturalmente eco.

Vila-Matas introduce la historia con talento periodístico-narrativo, nos traslada seguidamente al juicio, leemos entrecomillados dramáticos de una y otra parte y termina planteando una aguda reflexión sobre los límites invertidos entre la realidad y la ficción. Así —y más allá del intrínseco interés que subyace a la obra general de Vila-Matas analizada desde el simbolismo conceptual de la *impostura* (y que veremos en detalle cuando abordemos la novela homónima)—, Vila-Matas se hace eco hacia el final del artículo del libro escrito en portugués por Canella *Depois de oito annos de lucta* (1935), publicado en el año de su muerte en Rio de Janeiro y escrito por este como resumen de su combate por ser reconocido como el profesor Giulio Canella. Es decir, si como se decidió finalmente, incluido un fallo judicial, el desmemoriado de Collegno era Mario Bruneri y no Giulio Canella, aquel libro de memorias que termina por imponerse desde

⁵⁵³ Desde Italia y a través del correo fue Paula Massot quien puso a Vila-Matas tras la pista de esta historia. Nótese que la esposa histórica de Mario Bruneri se llamó Rosa Negro y que en alemán la voz *schwarz* significa “negro”. Pocos años después de haber escrito este artículo, concretamente en 1985, Vila-Matas conocerá en un museo de Düsseldorf a la persona que inspirará su futuro personaje Rosa Schwarzer, el cual provendrá de la celosa vigilante —que advertirá a Vila-Matas sobre la conveniencia de no acercarse demasiado a las obras de arte— de la sala del museo consagrada a los cuadros de Paul Klee. Aquel mismo día Vila-Matas trasladará el referido suceso al dorso de una postal de Paul Klee, saliendo de aquí más tarde el relato “Rosa Schwarzer vuelve a la vida” (*Suicidios ejemplares*, 1991). El nombre de Rosa Schwarzer lo tomará Vila-Matas de los cuadros de Klee presentes aquel día en el museo de Düsseldorf *Schwarzer fürst* (El príncipe negro) y *Monsieur Perlenschwein* (El señor Perlacerdo). Recordemos que Rosa Schwarzer es en el relato de Vila-Matas una mujer que acaba volviendo a la vida tras un viaje a las telas de Klee en el que imagina su muerte hasta seis veces con la ayuda del whisky y del arte; esto es, Rosa prefiere volver a la gris realidad en detrimento de la irrealdad deparada por los cuadros de Klee (*cfr.*, Vila-Matas, en Beilin, 2004: 161-162). Casual o curiosamente también Rosa Negro, la esposa de Bruneri, trata de hacer volver a su marido a la gris realidad de la que ella piensa que nunca debió haber salido —a través del viaje a la irrealdad que, con su pretendida pérdida de memoria y posterior apropiación de la identidad de Canella, consiguió orquestar Bruneri; un Mario Bruneri que como postGiulio Canella llegó a publicar incluso la obra *Alla ricerca di me stesso. Autodifesa* (Cabanca, Verona, 1930)—.

la falsedad como verdad oficialmente admitida –como tal figura por lo demás en la obra del profesor Canella dentro del *Diccionario biográfico de los italianos*– representa como pocas historias acaecidas alrededor de la literatura la fuerza de la *sinrazón* y lo imparables de la ficción cuando esta decide autoafirmarse a costa de realidades insalvablemente caídas una detrás de otra. Concluye Vila-Matas su artículo escribiendo:

Y resulta curioso comprobar cómo la memoria de este diccionario no habría nunca acogido entre sus páginas la modesta producción del profesor Canella de no haber sido por ese teatro de la memoria que un buen día se iluminó en Collegno por obra y arte del desmemoriado, del desconocido, del sorprendente, del hermético Mario Bruneri (Vila-Matas, “Papeles de un desmemoriado”, *La Vanguardia*, 21/09/1982: 42).

Y, en efecto, quizá radique aquí el germen de la idea que con el tiempo se ha impuesto más claramente en el entendimiento de la alteridad creativa por parte de Vila-Matas y en la propia elección temática de su obra *Impostura*. Nos referimos al hecho de que un mismo escritor sea dos hombres distintos, incluso en términos de imposición y registro históricos, y también al hecho de que una obra propia, o una parte de la misma, quede históricamente para la posteridad como fehaciente realización de otro, hecha, digamos, desde sí misma a la vez que fuera de sí misma. Y que, además, oficialmente, tampoco se corrija el entuerto. Un añadido de obra que, además, así se dijo en el caso del falso Canella, pudo haber mejorado la obra del verdadero Canella, otorgando a la obra una continuación exógena y una nueva vida desde la invención hasta tal punto creída y creada que hasta la verdadera historia acaba haciendo oídos sordos a ello, aceptándola, rindiéndose ante ella, ya que siempre pudo haber ocurrido lo contrario, es decir, que sencillamente la impostura hubiera sido descubierta y que, como tal, hubiera pasado a la historia. Pensemos en *El Quijote* de Avellaneda, por ejemplo, o en el más reciente caso de Enric Marco, como vimos anteriormente, al cual, sin duda, habría entendido bien Mario Bruneri, el hombre que quiso ser un tal profesor Canella y, sin haber nacido como tal, lo consiguió completamente⁵⁵⁴.

El falso Canella adopta así la vida y las relaciones del Canella histórico hasta las últimas consecuencias: “[...] *el desconocido de Collegno*, se había dedicado a escribir sobre temas teológicos y a ser el continuador de la obra filosófica del profesor Canella,

⁵⁵⁴ Cabe decir que Enric Marco se ha mantenido convencido, tras el descubrimiento de su impostura, de la relativización que habría que otorgar a la mentira de su vida como supuesta víctima del nazismo en virtud de la potencia de su imaginación, de la solidez de su voluntad y de su indudable capacidad para haber reivindicado dicha barbarie con tanta o mayor “realidad” que cualquier otro prisionero que sí hubiera realmente experimentado, en carne propia, la tragedia de los campos de concentración nazis.

de quien había adoptado su nombre. Puede que fueran dos hombres distintos, pero tenían una sola biografía literaria, y como tal así aparece Canella en cualquier diccionario de literatura italiana contemporánea. En Brasil, el profesor embarazó a su mujer, lo que molestó enormemente al padre de la mujer –la familia era muy católica y conservadora-, que escribió una carta muy enfurecido, carta que fue contestada por el propio señor Canella, disculpándose el refinado *tartufesco* en estos términos: “¿Podían nuestros corazones ponerse límites? Cuando las aguas bajan en espantosa riada, ¿quién puede detenerlas?”⁵⁵⁵. El artículo publicado en *La Vanguardia* en 1982 tenía pues el germen no solo de la futura novela *Impostura* sino un elemento todavía más sintomático, señalado con acierto por Jordi Llovet a propósito de la publicación de dicha novela refiriéndose al emplazamiento del tema de la identidad imposible como motivo mismo de la literatura y del lugar del escritor en el seno del curso literario: “El tema de la identidad imposible es, por decirlo así, una de las grandes secuencias de la literatura del romanticismo para acá. Lo interesante del libro que estamos comentando, no está tanto en la reiteración de un ‘motivo’ literario usual, cuanto en la muy inteligente articulación de este motivo como el motivo mismo de la literatura y el lugar del escritor en el seno del curso literario. Y ahí retomamos el hilo de lo escrito más arriba: Vila-Matas no se ha contentado con practicar el mal en el terreno del desmontaje de la ficción, sino que ha llevado el terror del análisis hasta el corazón mismo de la personalidad” (*ibidem*).

Si pasamos al siguiente artículo, de entre todos los publicados en aquel carismático año que fue 1982 para el articulismo vila-matiano, llegamos al que daba noticia por primera vez en la obra de Vila-Matas de las “máquinas solteras”. El artículo en cuestión se tituló “El museo de las máquinas solteras” (*La Vanguardia*, 28/09/1982) y en la tercera entrada de la versión disidente de *Historia abreviada de la literatura portátil* (disponible en la página web de Vila-Matas y no editada en papel hasta el momento) podemos leer:

Creo que todo empezó –me refiero a mi *Historia abreviada*– en un viaje que hice a París hacia 1983. Fui a ver una exposición sobre *máquinas solteras* de la literatura, en el Grand Palais. Recuerdo que el mismo título de la exposición me intrigaba mucho. Me sorprendió después lo que vi allí. Era yo un admirador de Raymond Roussel y de sus máquinas, y ver alguna de ellas reproducidas en la exposición, al lado de las máquinas de Kafka o de Duchamp, me dejó huella. Me gustaba, por otra parte, el concepto

⁵⁵⁵ Cfr., Vila-Matas, “El tema me llegó por correo”, fragmento del prólogo a *En un lugar solitario*, 2011, disponible también en http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_impostura.html.

duchampiano de *machine célibataire* con el que me identificaba. Y, aunque no entendía muy bien qué era exactamente, me gustaba también el concepto de *femme fatale* y, si la memoria no me traiciona, en aquella exposición había más de una máquina que funcionaba como tal, como mujer fatal. Todo eso fue creando en mí una atmósfera creativa en torno a la idea literaria de las *máquinas solteras* y terminé por hacer un artículo sobre el tema, un artículo algo disparatado que publiqué en *La Vanguardia*, en cuyas páginas culturales colaboraba con cierta frecuencia entonces, bajo la tutela de Ana Basualdo. Después, viajé a Mallorca y compré un libro de un sabio local –aunque también universal, pese a que es injustamente poco conocido–, Cristóbal Serra. Era un libro de aforismos. Y uno de ellos era una reflexión sobre las ventajas de la brevedad. Llevaba el libro de Serra a todos los bares de Mallorca. Y en uno de esos bares, tras cuatro copas, se me ocurrió que mi artículo, ya publicado en *La Vanguardia*, podría haberse llamado *Breve Historia de la Literatura móvil*, y eso lo anoté en las propias páginas del libro de Serra (aún conservo esos garabatos escritos de pie, en la barra de un bar horrible de Palma, ya desaparecido, llamado La Polilla). Unas horas después, modifiqué el título, que quedó en *Historia abreviada de la literatura portátil*. Lo modifiqué –recuerdo– en una terraza al sol, muy lejos de La Polilla. Y muy cerca de Sterne” (Vila-Matas, “03: Máquinas solteras”, <http://www.enriquevilamatas.com>)⁵⁵⁶.

Si bien Vila-Matas dice aquí haber presenciado la exposición sobre las máquinas solteras en el Grand Palais de París en 1983, por el artículo de *La Vanguardia* sabemos que ello debió de haber ocurrido como mínimo en septiembre de 1982⁵⁵⁷. De igual modo, no hemos podido encontrar ninguna referencia bibliográfica al hecho de que la exposición de produjera en Le Grand Palais parisino ni tampoco durante el año 1982, fecha de la publicación del artículo. Sin embargo, sí hemos dado a través de la revista de arte francesa *Gazette des beaux-arts* (1976: 12) con el dato de que la exposición tuvo lugar en el Musée des Arts Décoratifs de París entre las fechas 28/04/1976 y 05/07/1976⁵⁵⁸. Si nos concentramos en el contenido del artículo publicado originalmente en *La Vanguardia* observamos, de entrada, que se trata de un texto

⁵⁵⁶ Vila-Matas da cuenta del origen de *HALP* igualmente en su ensayo “La levedad, ida y vuelta”, 26/04/2012).

⁵⁵⁷ Por otra parte, el dato de 1983 no resulta fiable cuando Vila-Matas sitúa en otro texto la exposición como ocurrida en 1984: “La primera sorpresa la he tenido en el portal mismo de la gran muestra, donde, casi con incredulidad, me he reencontrado con una de las piezas que componían la exposición de máquinas solteras que vi en el Grand Palais en París en 1984 y que tanto me ayudó a acercarme a la cultura *shandy* de los artistas *portátiles* de las vanguardias de los años 20 [...]” (Vila-Matas, “La explosión Raymond Roussel”, *El País*, 24/10/2011).

⁵⁵⁸ La exposición, organizada por el comisario de exposiciones suizo Harald Szeemann, había llegado a la capital francesa después de inaugurarse en Berna (Kunsthalle Bern, 04/07/1975-17/08/1975) y haber recorrido consecutivamente las ciudades de Bruselas y Düsseldorf para continuar –tras la parada en París en 1976– por las ciudades de Malmö, Amsterdam y Viena. El catálogo que se publicó sobre la exposición a cargo de Jean Clair y del propio Szeemann con ocasión de la Bienal de Venecia de 1975, primero en edición bilingüe franco-alemana y posteriormente en edición anglo-italiana, llevó el título *Junggesellenmaschinen – Les Machines célibataires* –Museum der Obsessionen, 3– (Venezia, Alfieri Edizioni, 1975) (cfr., Lyotard, 2010: 76; Greenberg [et al., eds.] 1996: 46). Más allá de este catálogo, la bibliografía rastreable sobre las máquinas solteras es considerable. Véase, entre otras obras, *Les machines célibataires* (1954) de Michel Carrouges, *Des automates aux chimères. Enquête sur la mécanisation du vivant* (1991) de Michel Cornillot o *La megamachine* (1995) de Serge Latouche.

encabezado admirativamente por el genio creativo de Duchamp:

El concepto de *máquina soltera* (machine célibataire) surge de la expresión forjada hacia 1913 por Marcel Duchamp cuando describió lo que podía verse en *La Mariée mise à un par ses célibataires, même...* Esta obra de Duchamp es un vidrio doble, pintado al óleo y dividido horizontalmente en dos partes idénticas por un filo de plomo. En la parte más alta de la mitad superior, dominio de la Mariée (la Novia), flota una nube de color grisáceo. La Novia es una máquina (agrícola, aclaró Duchamp), pero también es un esqueleto, un motor, un cuerpo oscilante en el espacio, una Mantis religiosa, una encarnación mecánica y una alegoría a la Asunción de la Virgen. En la Novia puede verse un emisor y receptor de ondas dirigido hacia el grupo de solteros, que son unos monigotes que se hallan en la parte inferior del vidrio. En el extremo derecho de la parte superior hay una zona de puntos: los disparos de los solteros. La obra de Duchamp funciona como una máquina: la Novia envía a sus solteros una orden magnética o eléctrica, y los solteros reciben la descarga y disparan. En ese instante, la Novia se desprende (imaginariamente) de sus vestiduras. Fin del acto, y vuelta a empezar. Es, pues, una operación circular, que comienza en el Motor-Deseo de la Novia y termina en ella. Un mundo autosuficiente. Ni siquiera necesita espectadores, porque la obra misma los incluye. (Vila-Matas, “El museo de las máquinas solteras”, *La Vanguardia*, 28/09/1982: 45).⁵⁵⁹

A continuación, Vila-Matas, con un muestreo cultural que difícilmente dejaría dormir tranquilo a Ned Ludd⁵⁶⁰, emprende un recorrido a modo de inventario cultural en torno a la historia del arte ligado a las máquinas. La lista se extiende, de hecho, desde las extrañas máquinas de “uno de los más gloriosos solteros de la historia” (*ibidem*)⁵⁶¹ como fue Da Vinci hasta los proyectos de Descartes y de Vaucanson, la descripción de una locomotora por parte de Zola conmoviendo a sus lectores, las referencias de Freud

⁵⁵⁹ “La ‘novia’ es esencialmente un motor, nos explica Duchamp. En realidad, es un motor de combustión interna, aunque sus componentes no conformen ningún modelo conocido. Esta novia funciona con *gasolina de amor* (una secreción de las glándulas sexuales de la novia), que entra en combustión en un ciclo de dos tiempos. El primer tiempo o explosión corresponde al que accionan los solteros a través de un desnudamiento eléctrico, cuyo desarrollo compara Duchamp con *la imagen de un automóvil que sube por una cuesta en primera... y al ir acelerando paulatinamente, extenuado por la esperanza, el motor del automóvil trabaja más y más deprisa, hasta que ruge triunfante*. El segundo tiempo es el que propician las chispas de su propio *magnetodeseo*.” (Tomkins, 1999: 13). La obra, que se encuentra expuesta hoy en el Museo de Arte de Filadelfia, fue realizada por Duchamp entre 1915 y 1923 en Nueva York, considerándose hoy inacabada. En la obra de entrevistas a Duchamp de P. Cabanne el artista francés da detallada cuenta del origen de esta obra (véase, Cabanne, 1984: 56, 59-60).

⁵⁶⁰ Ned Ludd, también conocido como Ned Luddlam, fue un aprendiz de tejedor de medias procedente de Leicester que en 1779 destruyó a martillazos el telar mecánico que manipulaba. Aunque las acciones de destrucción de maquinaria, con el fin de dignificar las condiciones laborales de los obreros se remontan como mínimo al año 1511 en Burdeos, el “luddismo” se acabó instaurando popularmente como el pionero movimiento social opuesto a la introducción de la maquinaria moderna en el proceso productivo.

⁵⁶¹ Como se sabe, la soltería unida a la no descendencia genética es un tema *shandy* por excelencia o de relativa frecuentación en la escritura de Vila-Matas. Una afección polarizada fundamentalmente a través de Duchamp y Kafka, sobre el que gira *Hijos sin hijos* (1993) y escribe Vila-Matas que es “un modelo perfectado de máquina soltera. Y la deprimente dentadura de Felice Bauer una pieza clave en el museo imaginario de estas máquinas [...]” (Vila-Matas, “El museo de las máquinas solteras”, *La Vanguardia*, 28/09/1982: 45).

al *aparato* psíquico, la alusión de Artaud al cuerpo humano como “fábrica recalentada” bajo la piel, *La colonia penitenciaria* de Kafka, la “puesta de largo de las máquinas solteras” que sería *La Recherche* de Proust y tantas otras referencias que pasarían por Alfred Jarry, Biely, Georgia O’Keefe, Munch, Richard Lindner, Chaplin, Roussel, Warhol, Shelley, Merimée, Meyrinck, Villiers, Bioy Casares y precursores de máquinas solteras como Lautréamont o Swift.

De aquel importante año de 1982 escribiendo artículos para *La Vanguardia* aún habrá dos importantes textos más –consagrados a Céline y Nabokov– en los que queremos detenernos. Ambos artículos importan por la adherencia que la escritura vila-matiana profesará en adelante en torno a los estilos literarios de ambos autores. Así, en Céline Vila-Matas confiesa admirar el desgarramiento con el que castigó literalmente el estilo de su escritura: “Céline mostraba todo el esplendor del filo del cuchillo, o, por decirlo en otras palabras, ese instante helado en el que cada uno ve lo que hay al fondo del tenebroso corredor: páginas excesivas y caóticas en las que Bardamou, aullando, se resigna a la realidad de un universo tan abominable y abyecto como el mundo novelesco de Céline, el hombre que del francés mal hablado destiló un sistema de ruptura de la lengua, hazaña en la que reside su mayor gloria. Porque es en su estilo, hecho de rupturas y disonancias encadenadas, donde habita esa profunda e incómoda atracción que sentimos hacia el viejo rabioso [...] «Y digo que lo que se hace actualmente son novelas inútiles, porque lo cuenta es el estilo, y nadie quiere someterse al estilo», escribió una tarde, cansado de que sus escritos fueran tomados como el simple desahogo de un hombre agriado y rencoroso. Parecía querer dar a entender que no era entendido, que había en sus últimos escritos algo más que malhumor, asco y desengaño. Había, en el fondo, una preocupación por la cuestión del estilo. La lengua francesa le venía estrecha, porque estaba anquilosada y necesitaba desembarazarse del corsé literario impuesto por Voltaire y sus secuaces: académicos todos de una lengua aferrada a la costumbre, incapaz de transformarse, sin fuerza ni pasión para cambiar de estilo.” (Vila-Matas, “La lengua rota de Ferdinand Céline”, *La Vanguardia*, 09/11/1982).

Vila-Matas echa a rodar en este artículo todas y cada una de sus ideas fundamentales sobre Céline a través de su lectura de *Voyage au bout de la nuit* (1932) pero también de otras obras del autor como, por ejemplo, de su memoria autobiográfica *D’un chateau l’autre* (1957), de la que escribe Vila-Matas que se trata de “un libro en el que la violencia y la jerga deformada recuerdan vagamente el lenguaje abrupto, entre

dientes, de las porteras parisinas con su permanente malhumor ante la mediocridad nacional. Con la diferencia de que en Céline hay una voluntad de ruptura y de renovación que él sabe aplicar no solo a las formas del discurso novelesco sino también a su lengua. Eso le distancia de las porteras aunque, en el fondo, el origen de su malestar sea parecido al de estas.” (*ibidem*). Todos los escritos sobre el autor francés que se sumarán a la obra vila-matiana devendrán a partir de aquí reiteraciones o revisiones de este artículo. Le interesa, le persuade a Vila-Matas en Céline, su prurito de intensa rebelión lingüística, su sacrificio del todo por el estilo y su convicción innegociable en renovar el sistema expresivo de la lengua francesa en busca de la equilibrada emoción original:

[...] su estilo es de una originalidad indiscutible. Está hecho a partir de una cierta forma de forzar las frases a salir ligeramente de su significado habitual, de sacarlas de sus goznes y forzar al lector a que desplace también él su sentido: «Forzar al lector, sí. Pero muy ligeramente. Porque en todo esto, si lo haces demasiado pesado, es un error. Es el error ¿no es así? Entonces esto requiere grandes dosis de distancia y de sensibilidad; es muy difícil de hacer, porque hay que dar vueltas alrededor. ¿Alrededor de qué? Alrededor de la emoción». Y el modo de aproximarse a la emoción es, para Céline, imponer la personalidad y las convicciones de la voz narrativa. De ahí que sus últimas novelas vean interrumpido constantemente el flujo del relato por las intervenciones del narrador, cuya voz posee uno de los registros más antipáticos que conocemos, pero paradójicamente crea una lengua hermosísima en su anárquica expresividad. Una lengua insólita en su grafía desquiciada, en sus signos de puntuación casi pictóricos que sirven para airear la cargada atmósfera de destrucción y tienden a quebrar la superficie narrativa, contribuyendo además a esa puesta en primer plano del lenguaje. Su violencia verbal, el empleo de una jerga deliberadamente antisocial, pensada para chocar al lector bien pensante o ingenuo, incomoda y fascina a la vez. Y sus siniestras y agrias interrupciones de la narración son, en realidad, una trampa para cazar lectores, ya que estos, situados en presencia de tanta sordidez y violencia, se ven obligados a to mar partido, ya sea colocándose del lado de Céline, ya rebelándose y continuando su lectura en un clima de hostilidad [...] Quienes veían en él un traidor a la patria difícilmente podía ver que la patria de Céline era el lenguaje. Para este antipático escritor solo contaba la emoción, el cambio de estilo y la desesperación de estar solo para cambiar la civilización francesa. Quería acabar con tantas palabras que nada significan para reencontrar, en el centro de tanta palabrería inútil, la emoción original.” (*ibidem*).

Como decíamos, el último artículo de 1982 en *La Vanguardia* que vamos a destacar incide de nuevo en la cuestión del estilo literario, en esta ocasión de la mano de Nabokov, un texto escrito a propósito de la reedición de *Ada o el ardor* (1969) en la editorial Argos-Vergara y de la reposición en las pantallas barcelonesas de *Lolita* (1962) de Kubrick. Vila-Matas construye su artículo basándose esta vez en la materia trabajada artesanalmente por Nabokov, la palabra, en conjunción con la experiencia del exilio, lo que le permite alcanzar un “nuevo estilo de relato, provisto de un punto de vista alto,

aéreo, propio de la novela del apátrida o, lo que es lo mismo, la novela contemporánea” (Vila-Matas, “Vladimir Nabokov: estilo y ética del exilio”, *La Vanguardia*, 14/12/1982: 43).

Vila-Matas se decanta en este artículo por *Ada o el ardor* (1969) como la que probablemente sea la narrativa obra maestra de Nabokov, la más cosmopolita y poética y en la que el incesto supone una metáfora a través de la cual se dramatiza tanto su devoción por el ruso en tanto que lengua natal como por las infidelidades que la lengua inglesa y el exilio le obligaron a cometer. El arte difícil como comunión secreta con el lector, colaborador y esforzado cómplice a la vez, y el desmarque de tantos modelos anteriores en la prosa de ficción, con las honorables excepciones de Sterne, Biely o Joyce, dice Vila-Matas, caracteriza dignamente a Nabokov. Un autor que declaró no escribir con un propósito social o un mensaje moral, tampoco con ideas generales que explotar: le interesaba, por encima de todo, componer enredos que pudieran desaguar en soluciones elegantes, concluye Vila-Matas. La historia y la biografía de un escritor, como tantas veces repetirá después Vila-Matas desde la invocación de Nabokov, son su estilo:

[...] nació en San Petersburgo en 1899, el día del aniversario de Shakespeare, murió a orillas del Lago Lemán el 2 de julio de 1979. Entre esas dos fechas transcurre su singular destino al escribir la totalidad de su obra íntegramente en el exilio. Eso marcará decisivamente su visión del mundo, basada en preferir siempre un cómodo hotel a una casa propia, precisamente por íntima fidelidad a la más inalienable vocación de hogar. Tal es la ética del destierro que Nabokov decidió transformar en estilo. Un estilo que, a medida que avanzaba la obra, fue adquiriendo los tintes imprescindibles que requieren las grandes obras, el arte difícil del que Nabokov lo sabía casi todo. Porque poseía originalidad, inventiva, concisión, armonía, complejidad, y una espléndida falta de sinceridad: «El arte es engañoso y también lo es la naturaleza, todo es engaño en esa amable embustera desde el insecto que imita una hoja hasta los populares atractivos de la procreación» (*ibidem*).

En ambos casos, con los artículos vistos sobre Céline y Nabokov en *La Vanguardia*, poniendo la atención en un estilo que quiere forzar una lengua y que a su vez quiere vehicularse a través de un arte difícil, Vila-Matas escenifica una significativa alianza en torno al sistema de referencias estilísticas con el que él pretenderá construir un camino propio a la vez que reconocedor de las innovaciones que le han antecedido como escritor. Vila-Matas es así un crítico literario que dará la vuelta a cierto orden de la reflexión literaria comenzando por criticarla, continuando por homenajearla y finalizando por mezclarla con la narración tanto en artículos como en novelas.

A partir de aquí, y si obviamos el importante artículo dedicado a Walser del que ya nos ocupamos antes⁵⁶², el año 1983 cuenta en *La Vanguardia* con otro artículo fundamental en Vila-Matas, el consagrado a la figura de Roussel, artista carismático en toda la obra vila-matiana precisamente a partir de este artículo, lo que redundará en *HALP* y el resto de su obra posterior. Como había ocurrido en el caso de Céline, este artículo sobre Roussel expone las directrices fundacionales de la pasión vila-matiana por otro francés. El artículo, publicado al cumplirse 50 años de la muerte de Roussel, se abre con la frase “Jamás hombre más nacido para el éxito, fue al fracaso más derecho” (Vila-Matas, “Raymond Roussel: la muerte como última ficción”, *La Vanguardia*, 15/02/1983: 37)⁵⁶³. Vila-Matas da cuenta así del fracaso de la novela en verso *La doublure* (1897), de los accesos nerviosos de Roussel y de la admiración de este por Jules Verne. A los treinta años –continúa Vila-Matas– inventa un procedimiento literario basado en retruécanos y combinaciones fonéticas con los que escribe *Impressions d’Afrique* (1910) y *Locus Solus* (1914), sirviéndose, en efecto, de una “especie de cibernética literaria, carente de todo lirismo y plagada de imaginativos trucos que exigían un esfuerzo colosal que no fue valorado por los lectores” (*ibidem*).

Tras tanto fracaso, Picabia y Duchamp, descubren el talento de Roussel a través de la delirante versión teatral de *Impressions d’Afrique*: “«Todo tan loco e insólito que no me fijé demasiado en el texto –diría años después Duchamp–, porque lo que más me sorprendió fue el espectáculo en sí. Después leí el texto y asocié las dos cosas... Ese hombre fue un revolucionario. Rompió con todo. ¡Qué personaje más sorprendente! Vivía encerrado en sí mismo, en su *roulotte*, con las persianas bajadas. Le vi una vez, de lejos. No me interesó conocerle. Había leído su obra y eso era suficiente. Lo que sí me importaba era su actitud, cómo había hecho todo aquello, por qué razones. ¡Tuvo una vida extraordinaria! Y, al final, ese suicidio...»” (*ibidem*). El artículo continúa con Vila-Matas recordando las varias vueltas al mundo que dio Roussel antes de 1933, momento en el que da por clausurada su obra y confiesa haber conocido únicamente el éxito tocando el piano o imitando a actores y personas conocidas. Tras citar los estudios de Foucault y Sciascia sobre Roussel, concluye Vila-Matas que nunca sabremos la verdad sobre lo que ocurrió en el hotel en el que se suicidó. Desde temas que serán de una

⁵⁶² Vila-Matas, “Robert Walser prefería no hacerlo” (*La Vanguardia*, 20/12/1983), ya glosado a propósito del apartado de nuestro trabajo dedicado a las dinastías literarias de Vila-Matas.

⁵⁶³ Frase adaptada libremente de los versos de Manuel Machado a Alejandro Sawa: “Jamás hombre más nacido / para el placer, fue al dolor / más derecho. / Jamás ninguno ha caído / con facha de vencedor / tan deshecho” (“A Alejandro Sawa. Epitafio”, en Machado, 2003: 129).

posterior y clarísima apropiación vila-matiana, como los viajes, la revolución artística, la extravagancia, la originalidad, la invención lingüística, el suicidio, el fracaso, Roussel, en 1983, está ya “hecho” en Vila-Matas. El resto de artículos, ensayos y pasajes novelescos en los que aparecerá el autor francés en la escritura de Vila-Matas hasta hoy se nutren de aquel primer texto en *La Vanguardia*.

El último artículo literario que queremos destacar, sin duda entre los de mayor relevancia publicados no solo en *La Vanguardia* sino en toda la trayectoria literaria y periodística de Vila-Matas, va a ser un texto de paradigmático ensayismo vila-matiano. Piénsese que no hemos siquiera llegado todavía a los años 90. Un artículo que, publicado en 1987 y reeditado ampliamente después, ofrece todas y cada una de las características que han hecho de la escritura de Vila-Matas un tipo de ensayismo periodístico refundador de la crítica literaria en España. Como estado de justa cocción de un estilo de escritura diferenciada nos llega, leyendo este texto, la relativa certidumbre de que las dos décadas que hay entre 1970 y 1990 conformaron la primera etapa de maduración de Vila-Matas.

El artículo al que nos estamos refiriendo se tituló “Del lado del diablo sin saberlo” (*La Vanguardia*, 24/11/1987; *EVML (En el Chevrolet prestado)*, 1992, 2001, 2011), un artículo que bien podría tener –sin que nada diga Vila-Matas de ello en el propio artículo– un título de sarcástica aproximación autobiográfica, ya que es sabido que Jordi Llovet descubrió a Vila-Matas que este nombre daba escrito al revés “Satam alive”⁵⁶⁴. Desde la cabecera del artículo una introducción nos anuncia que la muerte y el mal son, de todos los lujos concebibles, los más costosos. Y que por mucho que aquellos supongan negaciones extremas, numerosos autores han encontrado en ellos “el fundamento de lo positivo de la creación literaria” (Vila-Matas, “Del lado del diablo sin saberlo”, *La Vanguardia*, 24/11/1987: 52). Este breve texto introductorio concluye haciéndose eco de las líneas principales del texto de Vila-Matas que vamos a leer, dándonos noticia de la editorial catalana Edicions del Mall y de su nueva colección “Els

⁵⁶⁴ De alguna manera, pues, sin todavía saberlo, Vila-Matas estaba en el momento de escribir aquel artículo, “del lado del diablo sin saberlo”, un título que, por otra parte, procede del comentario de Blake sobre Milton en la obra del primero *The Marriage of Heaven and Hell* (London, 1793): “The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of Devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devil's party without knowing it” (Werner, 1986: 58). Dentro de la narrativa de Vila-Matas la anécdota de su nombre leído como “Satam alive” la encontramos divulgada por primera vez, como desdoble de información autoficcional, a través de la voz narradora del relato “Me dicen que diga quién soy” (*Suicidios ejemplares*, 1991). La relación de Vila-Matas con lo satánico ha sido señalado como un lugar central en sus relatos, novelas y ensayos por parte, entre otros, de Irene Zoe Alameda (*cfr.*, Zoe Alameda, en Andrés-Suárez y Casas, 2002: 55).

llibres del mal”⁵⁶⁵, donde presuntamente se prevé publicar bajo el título *Bamboleo* el autobiográfico aprendizaje del mal por parte de un desconocido autor llamado Fritz Meier⁵⁶⁶.

En esta introducción del artículo hay, de entrada, un alto grado de dolo sin que nadie, aparentemente –salvo Vila-Matas, obviamente– se dé por enterado de ello. Cuando entramos oficialmente en la lectura del artículo, Vila-Matas comienza la historia de su artículo a partir de una supuesta cita del secreto escritor Fritz Meier⁵⁶⁷, escrita en 1929 en referencia a Oscar Wilde y basada en la idea de que la mayor fascinación que producía la figura del escritor irlandés se debía más a su vida que a su obra. Percepción en la que, dice Vila-Matas, cabría inscribir a Meier porque también su vida tuvo al parecer más relieve que su obra, lo que sirve de apropiado justificante ante la probable circunstancia de que el lector se interese por la obra de Meier y descubra que no hay forma de dar con ningún dato al respecto. Vila-Matas añade que Meier fue básicamente un escritor satanista que acompañó en sus andanzas a Alister Crowley.

El artículo retoma y continúa, pues, uno de los aspectos argumentales que habían aparecido dos años antes en *HALP*, donde supimos de Meier y Crowley en tanto que sujetos adscritos a la caravana de los *shandys*. Sin embargo, la breve y presunta obra de Meier tiene un punto de interés, según Vila-Matas, en su libro de memorias titulado *Bamboleo*, como hemos dicho. Una obra que a Vila-Matas le servirá no solo para construir posibles bifurcaciones de su narrativa sino para escribir teoréticamente acerca de sus ideas sobre la creación literaria en el seno de un artículo literario recalibrado en sus posibilidades creativas a medida que avanza y un texto en el que se están despachando informaciones culturales como verdades ensayísticas cuando en realidad se está abordando una historia de ficción que aspira a entregar un mensaje poético aupado por una celebración de la confusión. Vila-Matas hace ensayismo literario no

⁵⁶⁵ No como Edicions del Mall sino como Llibres del Mall existió una colección poética fundada en 1973 por Curial Edicions Catalanes bajo la iniciativa cultural de Ramon Balasch, Maria Mercè Marçal, Gemma d’Armengol y Xavier Bru de Sala. En 1975 dicha colección se convirtió en una editorial que subsistió precisamente hasta 1987, fecha de la publicación del artículo de Vila-Matas que estamos glosando.

⁵⁶⁶ Fritz Meier remite a la onomástica alemana. Recordemos que en el texto “Alemania en otoño (Fragmentos de un diario de viaje)” (*Diario 16*, 23/12/1989) Vila-Matas nos revela que en el café Opus III de Frankfurt una dama llegó a decirle dice que era portátil, que había estrechado en cierta ocasión la mano de Varèse y que si le podía cantar “Bamboleo”.

⁵⁶⁷ Existió un conocido científico islamista, especializado en sufismo, llamado Fritz Meier (1912-1998) pero ningún escritor, que sepamos, con dicho nombre. Años después encontraremos en *Exloradores del abismo* (2007) al personaje Maurice Forest-Meyer, inspirado en el funambulista Philippe Petit, el cual posee una segunda parte de su apellido que recuerda fonéticamente a Meier.

solo desde la ficción en un sentido convencido o desde una intención estructural de lo inventado sino incrustando su experiencia autobiográfica en torno al hecho de lo que para él fue y representó el descubrimiento de la ficción, en tanto que lector y autor, a través de una anécdota inventada sobre un libro inventado y con la ayuda de citas inventadas. Y todo ello entra dentro de un artículo que buena parte de los lectores de *La Vanguardia* leyeron sin sospecha sobre su veracidad. Vale la pena que leamos, pues, y a pesar de su considerable extensión, la parte más granada del artículo, el cual, recordemos, está escrito hace casi treinta años:

Y así llegamos a otro de sus recuerdos, el que da título al libro y el más estrechamente vinculado al descubrimiento de la ficción. Lo sitúa Meier en una radiante mañana de otoño en la que su familia le lleva a un parque de atracciones en las afueras de Sulingen y allí, en el intrincado laberinto de reclamos para la diversión infantil, descubre un teatro de marionetas ante el que se sentirá de inmediato una turbación descomunal. “Al término del espectáculo le juré a mi padre que las figurillas no lloraban ni reían de verdad.” Descubrimiento, pues, del mundo de la ficción y, al mismo tiempo, descubrimiento (si se quiere algo banal) de que “al igual que los dioses juegan con nosotros, así jugamos nosotros también con las criaturas de nuestro Arte, poniendo en ello toda nuestra alma, desgraciada y ansiosa por recuperar en las figurillas la gracia perdida, esa gracia que ya solo la tiene un dios, o bien algo como la materia de una marioneta a la que el artista imprime el sencillo movimiento de balanceo o bamboleo de la muletilla de mando”. Tras el descubrimiento ensayará el bamboleo ante sus compañeros de juego y descubrirá que templea bien la muletilla y que divierte cuando inventa pasiones desquiciadas y que su capacidad de hacer el Mal es infinita, pues puede disponer de sus criaturas como le plazca y ser de una malignidad extrema con los espectadores. “Me parece que descubrí, aquel día, la libertad misma. Acababa de asomarse al mundo de la ficción (o tal vez era que el mundo me parecía ya una ficción), y ya me sentía yo a un solo paso de la literatura y, en consecuencia, del goce extremo y peligroso de cierta libertad que hasta entonces me había sido ocultada.” Había descubierto, tal vez, que la libertad, incluso aceptando sus posibles relaciones con el Bien, se hallaba como Blake le dijo a Milton “del lado del diablo sin saberlo”. Porque el lado del Bien es la sumisión, la obediencia, mientras que, en cambio, la libertad siempre es una apertura a la rebelión. “El bien y la verdad se vinculan con el carácter cerrado de la regla”, escribe Meier. Y es que, al vincular el bien y la verdad con el carácter cerrado de la norma (en este caso, la judeo-cristiana), Fritz Meier parece sugerirnos que la ficción moderna, si quiere ser libre, está obligada (por tradición, paradójicamente) a engañar a todo el mundo (al medio mundo real, siendo la otra mitad su propio mundo, el literario): un procedimiento que bien podríamos denominar como el de la perseverancia del Mal o del terror en el seno de la escritura; algo que a nuestra tradición judeo-cristiana le cuesta mucho aceptar (pues su fundación escritural está en la verdad, a lo sumo en la verosimilitud, peso nunca en la difamación de lo real), y que Meier parece conocer perfectamente pues lleva tan lejos la perversión del juego literario que en ocasiones parece como si, situado del lado del diablo y sin saberlo, quisiera conducir su intuitivo análisis al corazón mismo de la personalidad del narrador, pues siembra tan repetidas veces la confusión en el texto que llega a hacernos sospechar que el aprendizaje del Mal que nos está presentando podría no ser el suyo propio, sino que en realidad podría pertenecer y habría sido robado a su compañero de fatigas, el mismísimo Alister Crowley [...]” (Vila-Matas, “Del lado del diablo sin saberlo”, *La Vanguardia*, 24/11/1987: 52).

Como vemos, los remolinos y saltos en torno a la crítica y la invención literarias toman un expedito protagonismo en este artículo ensayístico. En esta forma de escribir, que se venía anunciando con relativo sigilo desde el comienzo de la trayectoria periodística y literaria del autor y que explota, desacomplejada e inspirada, a partir de sus artículos literarios de los años ochenta, encuentra Vila-Matas la piedra de toque de su propio estilo, de sus búsquedas intelectivas y creativas de aquí en adelante. Vila-Matas descubre en esta escritura, en el tono, el propósito y la estructura de estos artículos, como había *ensayado* poco antes con *HALP*, “la libertad misma [...] a un solo paso de la literatura [...] que hasta entonces me había sido ocultada.” (*ibidem*), relacionando la libertad con lo abierto, lo inexplorado, lo que se deshace de la sumisión y la obediencia.

Su literatura pasará por el mal, pues, porque se nos ha inculcado por vía judeo-cristiana fundamentalmente que la verdad es el bien y la mentira es el mal y solo engañando la ficción moderna se hará libre, perseverando en el “terror en el seno de la escritura” (*ibidem*). La última parte de la cita que hemos visto resulta significativa por cuanto atesora de vuelta de tuerca y transfiguración dentro de la misma sustancia que se está “diciendo”. Así Vila-Matas nos recuerda que Meier (su alter ego en la esencia comunicativa del texto) parece querer ubicar su análisis en “el corazón mismo de la personalidad del narrador” (*ibidem*), sembrando la confusión reiteradamente en su texto, llegando a hacernos “sospechar que el aprendizaje del Mal que nos está presentando podría no ser el suyo propio, sino que en realidad podría pertenecer y habría sido robado” (*ibidem*). El artículo concluirá con una última mentira literaria, de la que también se hizo eco su autor en *HALP*: la desaparición conjunta de Meier y Crowley un 25 de septiembre en la portuguesa Boca del Infierno de Cascaes⁵⁶⁸.

Para ir apurando el comentario de las colaboraciones de Vila-Matas para *La Vanguardia* no queríamos dejar de citar brevemente los siguientes artículos: por una parte, distintos textos amables y reivindicadores sobre autores más o menos amigos

⁵⁶⁸ Vila-Matas homenajea con ello el suicidio ficticio que ideó Crowley –y que Pessoa divulgó en la prensa portuguesa en connivencia con Crowley– en la Boca del Infierno de Cascaes para llamar la atención de su novia Hanni Larissa Jaeger, con la que llegó a Lisboa en septiembre de 1930 invitados por Pessoa. La Boca del Infierno es un lugar reiterado en la obra de Vila-Matas. Recordemos, por ejemplo, el momento en el que el personaje de Federico Mayol en *El viaje vertical* conoce a un viudo, cojo y dicharachero taxista, llamado Cardoso, que le propone visitar Estoril, Cascais y la *Boca do Inferno*. Igualmente la “Boca del Infierno”, en relación con esta vez Hawthorne, aparecerá en *El viaje vertical*.

como Handke, Duras o Tabucchi⁵⁶⁹, dos ácidas críticas sobre Stephen King⁵⁷⁰ y Francisco Umbral⁵⁷¹, un artículo dedicado a García Márquez a propósito de la reivindicación del oficio literario –tan necesario para el cine a través de los guiones (“desde siempre ha tenido la manía de entrar en los cines a ver películas y quedarse dormido, que es una de las mejores maneras de imaginar guiones” (Vila-Matas, “García Márquez enseña cómo contar historias”, *La Vanguardia*, 13/12/1996: 42)– y una reseñable entrevista con John Irving en la que este debate con Vila-Matas en torno a temas como el éxito y el fracaso, las primeras frases de una novela o la arquitectura narrativa de la misma: “– Tanto el éxito como la ausencia de éxito [...] se basan habitualmente en un malentendido. Fíjese en Nabokov. «Pálido fuego» es una excelente novela, pero comienza con un largo poema y eso ahuyentó a los lectores. En cambio, «Lolita», tiene un comienzo afortunado, La primera frase es una inteligente metáfora sobre el erotismo y el lenguaje. – Según esto, una primera frase afortunada sería siempre una buena aliada del futuro éxito de una novela. – Diría que sí. De todos modos yo empiezo mis novelas por el final.” (Vila-Matas, “John Irving: ‘El buen novelista sabe formular los sueños de los otros’” [entrevista a John Irving], *La Vanguardia*, 20/10/1982: 47). Cuando poco después Irving asegura preferir la arquitectura tradicional de la novela decimonónica para su trabajo narrativo, Vila-Matas le pregunta por los saltos y por los abismos haciendo un símil con el deporte del esquí. A ello Irving contesta que no le interesan, que él construye la novela y al final quita los andamios. Vila-Matas prosigue preguntando entonces si Joyce era un caso de autor que quitaba andamios. Irving replica: “Francamente, no me apasiona Joyce. Uno de los placeres de

⁵⁶⁹ “Tópicos” (*La Vanguardia*, 07/08/1980), “Eso es todo” (*La Vanguardia*, 04/03/1996) o “La historia de una toma de conciencia” (*La Vanguardia*, 23/08/1996) fueron por ejemplo artículos escritos por Vila-Matas para, respectivamente, desmentir la supuesta tristeza del autor austriaco, recordar la muerte de Duras o alabar la novela *Sostiene Pereira* (1994) a propósito de su entonces recién estrenada versión cinematográfica.

⁵⁷⁰ Del autor norteamericano escribe Vila-Matas a propósito de la obra *El pasillo de la muerte* (*The Green Mile*, 1996): “[...] nunca había leído una cosa tan sucia y ruidosa, tan increíblemente ignorante del mundo. El prólogo, como acaba siéndolo el resto del libro, es toda una prueba de fuego para lectores más o menos cultos y sensibles.” (Vila-Matas, “En la antesala del infierno”, *La Vanguardia*, 28/06/1996: 39). El artículo concluirá afirmando, a través del hilo conector de los ratones, que los libros de King son, en realidad, un bien para la humanidad por las ganas que producen de querer ir corriendo a leer a Nabokov o a Chéjov.

⁵⁷¹ Sobre Umbral, aun reconociéndole Vila-Matas ciertos méritos y por razones que se nos antojan extraliterarias, afirma Vila-Matas que Barral nunca quiso publicar su obra por considerarlo “un Gómez de la Serna menor y falangista de provincias [...] no sale de las cuatro paredes de los mesones de Madrid [...] vive [...] en la burbuja de un antiguo sifón de *La colmena*, en el gueto pestífero de los madrileñistas: Giménez Arnau, Alfonso Ussía, Jiménez Losantos, Pedro Jota –su jefe– y Lola Flores, todos los que ahora mismo, desde la tierra y de Madrid al cielo ‘siguen hablando como camioneros’” (Vila-Matas, “A bodas te invita Umbral”, *La Vanguardia*, 29/09/1995: 45).

todo lector es anticiparse a lo que va a ocurrir. Eso significa que lo está pasando bien. Y un buen escritor le deja anticiparse, pero, al mismo tiempo, le sorprende. Si solamente le sorprende es que no hay estructura. Y si nunca lo sorprendes, querido Joyce, es que eres un aburrido.” (*ibidem*). A continuación Vila-Matas pregunta a Irving por los autores que no sean aburridos. El autor estadounidense propone a Melville y, especialmente, a Hawthorne: “El puritanismo más feroz reinaba en su medio ambiente y él estaba muy apurado. Escribía siempre en situaciones límites y hay algo muy verdadero y conmovedor en él. Era un novelista”. Por último, cuando Vila-Matas argumenta si un novelista es aquel que, como el personaje de *El mundo según Garp* en la pensión Grillparzer, es capaz de formular los sueños de otra gente, Irving responde afirmativamente y de ahí sale el título de la entrevista.

Por otra parte, cabe destacar una semblanza sobre el conde Potocki y su libro sobre Marruecos⁵⁷² y, finalmente, un texto no escrito por Vila-Matas, puesto que es una entrevista que le hace Ignacio Vidal-Folch a propósito de la ligereza⁵⁷³ en literatura y a través de la cual podemos saber que el título original previsto para *Hijos sin hijos* iba a ser *El siglo de Kafka*: “Trabajo en un libro llamado *El siglo de Kafka*. Se titulará así porque empecé a pensar en él cuando cumplí 41 años, que es la edad que Kafka tenía cuando murió en Kierling” (Vidal-Folch, “Odio los mamotretos narrativos, como voy a intentar demostrar en *La Vanguardia*”, *La Vanguardia*, 11/08/ 1991: 37). Con el entrecomillado del título de la entrevista Vila-Matas se está refiriendo al relato “El hijo del columpio”, un cuento que el autor iba a publicar entonces en siete entregas en *La Vanguardia* y entre las fechas 11/08/1991 y 17/11/1991. “El hijo del columpio”, por otra parte, se emparentaba con otro relato anterior de su autor titulado “Todos conocemos Hong-Kong” (*Nunca voy al cine*, 1982).

Hay un último texto de Vila-Matas publicado en *La Vanguardia* que quisiéramos rescatar aquí en su integralidad; se trata del relato titulado “Hoy hago la cena yo”, el cual –acompañado con un dibujo del ilustrador Gallardo mostrando a una mujer de aspecto aterrado y con el gesto descompuesto– perteneció a una serie de textos que

⁵⁷² En este artículo Vila-Matas se refiere a un mosquitero que le proporcionó al conde Potocki un curso completo de entomología “porque la luz que se encuentra en el interior, atrae una multitud de insectos diferentes” (Vila-Matas, “El conde Potocki en el imperio de Marruecos”, *La Vanguardia*, 28/06/1983: 43). Vila-Matas se inspiraría probablemente en ello para crear diez años más tarde una historia en la que el protagonismo del relato se lo llevaría un mosquitero que hace las divertidas veces de narrador omnisciente: “Un alma desocupada” (*Hijos sin hijos*, 1993).

⁵⁷³ La influencia del espíritu *shandy* continúa siempre presente en Vila-Matas tras la publicación de *HALP* (1985).

diversos escritores fueron publicando en las páginas del diario durante el verano de 1997 y bajo el marbete *Veraneo. Manual de instrucciones*. El relato supone en primer lugar una de las muestras más antiguas que conocemos de la hilarante percepción que sobre la estación estival suele poseer Vila-Matas, la cual este parecer asociar a cierto provincianismo, así como la ciudad le remitiría a una clara idea de modernidad y cosmopolitismo. Recordemos que sobre la dicotomía campo/playa dentro del marco general de las vacaciones o los veranos, Vila-Matas se pregunta:

¿Qué es el campo? Un gracioso dijo que el campo es el lugar donde los pollos se pasean crudos. Bueno, para mí el campo es simplemente un país extranjero. Georges Perec decía que el campo no existe, es una ilusión. Cuando más desesperado estoy, acostumbro a leer esta declaración de Perec y me quedo feliz como una perdiz. Eso es – me digo –, el campo no existe o a lo sumo es un espacio de recreo que bordea una porción de las autopistas que mis amigos cogen los viernes por la noche para confirmar, semana tras semana, que los campos están poblados de campesinos que se dedican a abonar, margar, barbechar, desbarbechar, fertilizar, rastrillar... No continúo porque me mareo. Está claro que lo mío es la ciudad, me gustan el asfalto, el cemento, la polución... No continúo porque también me mareo. Mis versos preferidos hacen referencia a la belleza urbana: “Esta brumosa mañana de invierno / no desprecies la joya verde entre las ramas / solo porque es la luz del semáforo”. ¿Qué es la playa? La playa es estar quieto al sol cuando el sol aprieta y la arena está ardiendo y exponerse al maravilloso peligro de explotar como una bomba. Me acuerdo de cuando iba a la playa a bañarme. Debí de ser en el siglo pasado, pero me acuerdo. Me tumbaba en la arena, de pronto me levantaba y corría al agua. No sabía nadar, me hundía de inmediato. Metía los pies en el agua y esta me parecía helada, el agua subía hasta las rodillas, cuando llegaba hasta la barriga era tremendo. Los ojos de la gente estaban dirigidos hacia mí. Se reían, aunque sus rostros estuvieran serios. Entonces simulaba que me había olvidado algo en la caseta, iba hacia ella a saltos, me encerraba y allí lloraba.” (Vila-Matas, “Una caseta de playa en casa”, *El País*, 01/08/2000)⁵⁷⁴.

⁵⁷⁴ Es este un contenido que veremos más tarde reproducido, entre otros lugares de la obra del autor, en los artículos ensayísticos “La parrilla del demonio” (*Las Últimas Noticias*, 30/01/2003) o “La invención de Silvina” (*Letras Libres*, agosto 2004). Los versos sobre la belleza humana a los que acaba de referirse Vila-Matas corresponden, por cierto, al poema número 48 de la obra *Jerusalem The Golden* del poeta neoyorquino Charles Reznikoff: “This smoky winter morning– / do not despise the green jewel shining among the twigs / because it is a traffic light” (Reznikoff, 2005: 102). Pero sin duda el aspecto urbano o anti-campo de Vila-Matas procede en su mayor medida de la influencia literaria ejercida al respecto por Perec. En efecto, en el capítulo “El campo” (*Especies de espacios*, 1974) escribe el autor francés que el campo no existe y que es una ilusión, a lo que añade: “[...] el campo es un país extranjero. Esto no debería ser así, pero lo es; habría podido no ser así, pero así ha sido y así será siempre: es demasiado tarde para cambiar cualquier cosa en este sentido. Soy un hombre de ciudad; he nacido, he crecido y he vivido en una ciudad. La ciudad es lo mío. En ella estoy como en mi casa: el asfalto, el cemento, las verjas, la red de calles, la grisalla de las fachadas que hace perder la vista [...] Incluso he llegado a leer en algún libro que los campos estaban poblados de campesinos, que los campesinos se levantaban y se acostaban al mismo tiempo que el sol y que su trabajo consistía entre otras cosas, en abonar, en margar, en barbechar, en desbarbechar, en fertilizar, en rastrillar, en cavar, en escarbar, en binar o en trillar. Las operaciones a que aluden estos verbos para mí son más exóticas que las que dirigen por ejemplo la revisión de una caldera mixta de calefacción central, dominio en el que sin embargo no estoy versado en absoluto.” (Perec, 2003: 108-109).

Vistas las opiniones que en general el verano, el campo y la playa merecen a Vila-Matas y para concluir las colaboraciones del autor en *La Vanguardia* pasemos a leer el anunciado relato “Hoy hago la cena yo”, el cual detenta la curiosidad de ser un texto completamente ajeno o alejado de los textos del autor que empezaban ya entonces a girar regularmente en torno a la creación literaria o el imperio de sus formas, protagonistas, inquietudes y digresiones. El interés específico de este texto radica por tanto no solo en el hecho en sí de divulgarlo –ya que nunca se ha vuelto a reproducir en lugar alguno después de su aparición en *La Vanguardia*– sino en la total ausencia de experimentalismos, bifurcaciones metaliterarias, autoficción con crítica inventiva, etc. El texto muestra, de hecho, la cara oculta del estilo tardío de Vila-Matas o, dicho de otro modo, el camino de explícita madurez narrativa por el que Vila-Matas podría haber apostado “realista” y decididamente y que en buena parte desechó en el momento clave de su trayectoria literaria (el del cambio de milenio, justo antes de la publicación de *Bartleby y compañía*) por parecerle, en el mejor de los casos, insuficiente y narcótico. La madurez realista y narrativa de Vila-Matas, pues, va a ponerse desenfadada y sardónicamente expuesto desde un inspirado y agri dulce despacho analítico del cliché veraniego de unas “contraheroicas” vacaciones de *camping*. Para los muchos que no recuerden o no hayan leído nunca este texto de Vila-Matas, prepárense a disfrutarlo:

Si el verano despierta tus instintos asesinos, si el verano te parece un completo horror – la apoteosis de la más animal y vulgar fiambreira de este mundo, porque eso es el verano: una horrorosa fiambreira–, coincidirás conmigo en que te encuentras en la estación del año más propicia para imaginar historias de horror como esta que ahora puedes compartir conmigo: tú eres alguien que ha llegado a un camping con su mujer y sus dos hijos y, aunque solo llevas ahí siete días, ya no puedes más. Son las tres de la madrugada y tus hijos duermen como benditos, pero eso para ti no es suficiente alivio. El problema lo tienes en la piscina del hotel contiguo al camping, ahí donde ahora te encuentras, ahí donde sentado inmóvil estás contemplando cómo la gente baila la conga en deplorable espectáculo, tan vulgar como animal. Estás enfurecido. Para ti el verano es una fiesta que organizan las dos tribus más penosas del género humano: las familias correctamente vulgares y las que se comportan como animales. Has dado mil excusas para no bailar, pero no has contado la verdadera razón por la que no danzas: no sales a la pista porque a tu mujer le gusta mucho bailar y porque cuando ella baila se vuelve insufriblemente imbécil. Basta con verla ahora: le está dedicando a otro residente del camping, a un antiguo novio suyo de la escuela, una estúpida mirada de complicidad. El antiguo novio tiene, al igual que tú, mujer y dos hijos que, al igual que los tuyos, también ha dejado bien fritos y dormidos en el camping. La mujer del bailarín de conga lleva un buen rato empeñada en que la saques a bailar, pero tú tienes totalmente ocupada tu mente en los preparativos de una idea horrorosa que piensas mañana llevar a la práctica. El plan es repugnante, pero vas a presentarlo maquillado con la inocencia de lo culinario. Y así lo haces. Al mediodía del día siguiente y en presencia de las dos familias anuncias –con esa frase que tarde o temprano acaban diciendo muchos maridos en los veraneos españoles– que ese día vas a hacer la cena tú. Espagueti con sobrasada,

un plato de tu invención. “Esta noche hago la cena yo (repites). Para estas dos maravillosas familias.” Y al caer la noche sirves ese plato horrendo que un día inventaste y pones cara de angelito cuando ellos lo comen con el mayor asco y horror. Cuando traumatizados los niños se retiran a dormir, vuelve la pesadilla del baile de cada día. De nuevo tu mujer baila feliz la conga con su antiguo novio. Tú solo esperas el momento de poder contarle a este cómo has preparado los espagueti. Cuando ese momento llega le explicas que la pasta era la más vulgar que encontraste y que, en cuanto a la parte animal del plato de tu invención –la sobrasada de cerdo negro– la has mezclado previamente con excrementos en la esperanza legítima de que resultara más sabrosa. “Un plato tan vulgar y animal como el verano”, dices. El antiguo novio recuerda entonces que tú no has probado el plato y te dirige una mirada de horror y acaba vomitando minutos después en pleno apogeo de una conga. Justo en el momento en que tu mujer quiere reprocharte algo, le dices que la encuentras más guapa que nunca porque te recuerda a un melocotón, y la mandas al camping a averiguar si sus hijos están dormidos o muertos. Y luego dices que todo ha sido una broma tan vulgar y animal como el verano. Y al día siguiente, cuando el pánico ya ha pasado, le dices a tu mujer que te recuerda a un orondo melón y le preguntas a la familia amiga si es lo mismo asesinar animales que a personas vulgares (Vila-Matas, “Hoy hago la cena yo”, *La Vanguardia*, 16/08/1997: 25).

Por cuanto hemos visto hasta aquí podemos afirmar que los artículos de *La Vanguardia* se dejan leer hoy, sin lugar a dudas, como un florilegio de textos de una doble maduración de un autor, la madurez lineal y lógica y la madurez contrahecha e inmadura del estilo tardío, entorchada esta última de la capacidad de fundar un proyecto literario arriesgado y preparada para fijar un progreso drenado por una técnica y un estilo cada vez más definidos en torno a la dificultad innovadora y el estímulo de la radicación en la crisis. Artículos, en fin, que ubican las bases de una identidad y que como consecuencia de ello se sazonan a sí mismos sobre el juego especulativo entre lo ocurrido y lo imaginado, entre periodismo y literatura, entre realidad y ficción. Artículos literarios que se labran un espacio propio, sublevándose como entidades pensantes bajo la premisa de que, como decía Valéry, lo imposible presione sobre lo real⁵⁷⁵.

⁵⁷⁵ “Par le moyen de l’homme, l’impossible presse sur le réel” (Valéry, 1960: 775).

3.1.2.1.2. *Diario 16*

Los artículos de Vila-Matas aparecidos en *Diario 16* comprenderán casi una década, la que va desde 1988 a 1997. Al final de dicha etapa buena parte de los artículos de *Diario 16* pasarían a integrar el libro *Para acabar con los números redondos* (1997)⁵⁷⁶, el cual, en opinión de Roberto Bolaño, anunció la estructura de *Bartleby y compañía*.

La mayor parte del resto de los artículos de *Diario 16* que se reeditaron después en obras de conjunto ensayístico aparecieron en *El viajero más lento* (1992) y *El traje de los domingos* (1995), obra esta última que incluiría, además, el grueso de los prólogos de Vila-Matas publicados hasta entonces.

El volumen de artículos que vieron la luz en *Diario 16* alcanzó aproximadamente el número 150, esto es, el triple de textos que el autor había publicado en *La Vanguardia*. Es lógico. Vila-Matas es cada vez más conocido y solicitado, sabemos que la década de los años noventa coincide con la etapa en la que Vila-Matas pasa de ser un autor relativamente marginal a devenir un escritor progresivamente conocido.

Vamos a destacar, como hicimos más arriba con *La Vanguardia*, los artículos publicados en *Diario 16* susceptibles de confirmar un tipo de escritura ya parcialmente mostrada hasta aquí, dispensadora de un estilo que, como sabemos, vendría a cerrar el círculo de un proyecto literario singularizado. Como ocurriera con los artículos de *La Vanguardia*, también en *Diario 16* aparecen textos sobre autores de los que Vila-Matas no se había ocupado antes de manera monográfica a través del artículo; autores que con el tiempo se consolidan y perpetúan como referencias de cabecera.

Son los casos de Georges Perec –del que dijera Vila-Matas más tarde que “por sí solo era una multinacional del lenguaje” (Vila-Matas, “Muerte y silencio de una vocal”, *Revista de Libros*, junio 1997)– o Erik Satie, entre otros. Si el primero protagoniza el artículo “Reflejos y espejos” (*Diario 16*, 11/01/1990), artículo que versa sobre el último libro publicado en vida por Perec, *El gabinete del aficionado. Historia de un cuadro*

⁵⁷⁶ Cuyo título recordaba la obra de Guy Debord *Para acabar con la comodidad nihilista* (1953).

(1979)⁵⁷⁷, en el caso de Satie encontramos el artículo “Amnesia para todos” (*Diario 16*, 11/01/1990), dedicado a su libro *Memorias de un amnésico y otros escritos* –obra compuesta de textos publicados en su mayor parte por Satie en la *Revue musicale* entre 1912 y 1914– y la máxima “Me llamo Erik Satie como todo el mundo”⁵⁷⁸.

También en *Diario 16* se publica por primera vez el texto que abrirá la primera colección de artículos y ensayos literarios de Vila-Matas con *El viajero más lento* (1992), el ensayo “Alemania en otoño [Fragmentos de un diario de viaje]” (*Diario 16*, 23/12/1989), el cual obedece a una serie de catorce estampas viajeras salidas del diario del autor como resultado de su gira promocional por la Alemania Occidental. El viaje culminaría en Berlín tan solo cinco días antes de que cayera el Muro de Berlín en 1989⁵⁷⁹, preguntándose Vila-Matas –cuando se vuelve loco, dice– si tendría algo que ver su presencia en la ciudad con ello. Las anécdotas descritas son múltiples y variadas, todo cabe en la escritura de Vila-Matas publicada en prensa. Cela, Canetti, Jacques Roubaud, Jünger, Céline, Botho Strauss, Heiner Müller, Thorsten Becker, Kafka, Goethe, Kleist, Marieluise Fleißer, entre otros, son los escritores que deambulan por aquellas anécdotas.

En este texto es donde tenemos noticia por primera vez de Frau Rosa Schwarzer, la vigilante de museo que comentamos previamente como inspiradora dos años más tarde del relato “Rosa Schwarzer vuelve a la vida” (*Suicidios ejemplares*, 1991), un relato por el que hemos sabido más tarde –al opinar su autor sobre el mismo⁵⁸⁰– que en aquella época Vila-Matas buscaba “la imperfección”, no ser un cuentista perfecto ni escribir de manera ortodoxa, fiel al estilo tardío de la primera “madurez inmadura” a la que venimos refiriéndonos en nuestro trabajo. Será “Alemania en otoño [Fragmentos de un diario de viaje]” (*Diario 16*, 23/12/1989) igualmente el ensayo en el que Vila-Matas

⁵⁷⁷ La presencia de Perec en la obra de Vila-Matas se hará más que regular a partir de aquí, hasta el punto de que una amplia parte de los artículos del autor publicados en *El País* han llevado como título de sección “Café Perec”. Recordemos igualmente que el arco temporal de nuestro trabajo se cierra con un artículo sobre Perec: “¿Usted vio a Perec?” (blog de Vila-Matas, *El ayudante de Vilnius*, 29/05/2012).

⁵⁷⁸ *Cfr.*, entre otros, “La gloria solitaria” (*El País*, 06/12/2005); “Verano de porras eléctricas” (*El País*, 04/09/2005); “Una palabra elástica” (*El País*, 02/07/2006) o “Me llamo Tabucchi como todo el mundo” (*UVAM*, 2011).

⁵⁷⁹ Vila-Matas volverá a este tema en el mismo diario años después con el artículo “El muro de Berlín” (*Diario 16*, 31/07/1994).

⁵⁸⁰ Vila-Matas ha mostrado efectivamente su desazón al observar años después el éxito que alcanzó este cuento como el texto más aclamado de *Suicidios ejemplares* “porque lo veía convencional, demasiado bien hecho y poco atrevido y vanguardista, nada ligado a mi firme decisión de volcarme en ‘hacer lo negativo’. Es decir, lo veía alejado de mis intereses estéticos, que eran unos intereses que, de entrada, querían apartarse de la ortodoxia del cuento español del momento. Esto que te digo creo que indica que buscaba el camino no fácil, el revés de los cuentistas perfectos, la provocación del cuento disidente...” (Vila-Matas, en Muñoz Nieto, *El síndrome Chéjov*, 15/03/2010).

nos revele el origen de su autógrafo literario, el cual surgió en Alemania, esbozando un sombrero inspirado en Pessoa como dedicatoria de sus libros. Hay que decir que un texto de este tipo, fundado en una gira de promoción literaria y desde aquí mezclando pequeñas licencias ficcionales con estampas de crítica literaria y socio-política, autobiografía, diario de viaje y dietario personal, anécdotas culturales, etc., no era frecuente en las páginas de los diarios en los años ochenta en España; los escritores que hacían giras promocionales no solían narrarlas engastadas en un artículo de periódico. Vila-Matas lo hace no solo porque, como decíamos, toda escritura literaria cabe, en su opinión, en la prensa sino porque hay una mezcla de circunstancias que le ocurren, tocadas de materia literaria, mezcladas a su vez con una serie de elementos de la vida cotidiana, que el autor se encarga por su cuenta y riesgo de literaturizar. El resultado es, como decimos, un diario de viaje basado en un heterogéneo repaso de los hechos históricos, literarios y más o menos autobiográficos que van surgiendo en el transcurso del viaje, solidificando en una conjunción equilibrada de literatura y periodismo.

Dos artículos de *Diario 16* que guardarían cierta relación con “Alemania en otoño” serían tanto “El otro Frankfurt” (*Diario 16*, 14/11/1991), en el que Vila-Matas habla de la ciudad alemana como un museo grasiento del dinero, autodeclarándose un hombre-libro en el *stand* de Argel como “El diario como juego” (*Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995), donde Vila-Matas escribe sobre las relaciones entre literatura y periodismo a través del género del Diario y con la obra de Torrente Ballester *Torre del Aire* (1992) como primer objeto de comentario. Veamos cuánto de contenido de este artículo escrito por Vila-Matas se puede parangonar crítica y comparativa hablando al propio artículo vila-matiano “Alemania en otoño”:

[*Torre del Aire*] ilustra acerca del estrecho y secreto pasadizo que une la invención de la noticia (el periodismo) con la invención de la realidad (la literatura) y desmiente a todos aquellos que –olvidándose de Ortega o de Unamuno, por ejemplo– han intentado crear un muro absurdo entre ambas actividades, dándole a una un rango de altura y a la otra el desprecio que piensan que merece la prosa de lo cotidiano. [...] Inventarse algo para nuestro vacío cotidiano es lo que a fin de cuentas supieron hacer los mejores escritores de Diarios personales de este siglo: Kierkegaard, Kafka, Drieu La Rochelle, Pla, Musil, Julien Green, Virginia Woolf, Gombrowicz... Y ya lo dijo Blanchot: [...] “sirven, además, para vivir dos veces” [...] ¿Y es posible esa doble vida?, se preguntarán algunos. Pues es muy probable que sí, del mismo modo que cuando la forma periodística es noble sabe convivir con la literatura desapareciendo sutilmente en el interior de la misma y sin problemas, tal como lo demuestra la sabia combinación o mestizaje de literatura y periodismo que encontramos en los artículos de esta admirable *Torre del Aire* [...], un libro que en lugar de un conjunto de mil densas páginas procedentes de un heroico suplemento acaba por parecernos un [...] Diario de la doble

vida de Torrente, el diario salmantino de trabajo de un escritor dividido entre la lealtad que debe al estanco de enfrente, como cosa real de lo exterior –sus comentarios, por ejemplo, de política en los tiempos inciertos de finales de los setenta–, y la sensación de que todo es sueño, como cosa real de lo interior –como lo prueban sus agudas reflexiones en torno a Pessoa, Borges, Pla, Torga, Jardiel Poncela, Faulkner y tantas otras–, como materia de esos otros sueños que en definitiva han sido sus novelas (Vila-Matas, “El diario como juego”, *Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995; *ETD*, 1995: 217).

Hay desde luego otros autores, datos o anécdotas de artículos de *Diario 16* que siguen manteniendo reflejos propios de la escritura vila-matiana, como cuando hablando de Cunqueiro leemos “en Cunqueiro todo era inventado, ya que la mayoría de los libros que citaba no existen y la casa de la ficción es la realidad más segura” (Vila-Matas, “El río de la invención”, *Diario 16*, 01/11/1990-03/06/1995; *ETD*: 1995: 192-193). Lo mismo ocurre a propósito de Paul Valéry, del que en su obra *Choses tues* –incluida en *Tel Quel* (1941, 1943) junto a *Cahier B 1910*, *Moralités* y *Littérature*– afirma haber leído Vila-Matas lo siguiente: “Algunas obras las crea su público. Algunas otras crean su público. Las primeras responden a las necesidades de la sensibilidad natural media. Las segundas crean necesidades artificiales que al mismo tiempo satisfacen” (Vila-Matas, “Monsieur Teste. Una existencia de papel”, *Diario 16*, julio de 1995; *ETD*, 1995: 59). Añade Vila-Matas en este artículo –así titulado por una expresión tomada de E. de Queirós para definir la azarosa vida impresa de su doble Fadrique Mendes– que *Monsieur Teste* (1946) es una obra del segundo tipo, tratándose en Valéry de: “[...] la destilación más extrema de su pensamiento sobre la esencia del hecho literario al tiempo que, siendo como es una novela sobre él mismo y sobre sus vagabundeos mentales y biográficos, debe ser considerada como el mejor documento que el escritor nos dejó para comprender su posición en la crisis de la representación literaria del siglo XX [...] en el que Valéry se dedicó [...] a una pasión del intelecto: la de querer abolirlo todo mediante el acto de reconstruirlo todo. [...] en este testarudo libro de Teste intentó Valéry hacer de su doble un mundo y del Universo un sistema completo en sí mismo, una especie de figura mental suprema, una figura que a modo de idea fría –casi como si no fuera humana y solo tuviera existencia de papel– cruzó de parte a parte su vida: una idea fría como ‘el ruido de la nieve cayendo levemente sobre el Universo’ al final de un cuento de Joyce, *Los muertos*.” (*ibid.*, 60-61).

Si continuamos rescatando los artículos literarios de *Diario 16* con los que Vila-Matas contrae un paradigmático sistema de espejos, de compartidas vías de estilo y experimentación, que en forma de autores se replican y continúan unos a otros, nos

fijáramos en Kundera, a propósito del cual Vila-Matas, comentando sus ensayos sobre el oficio de escribir *El arte de la novela* (1986) y *Los testamentos traicionados* (1992), mantiene que el autor checo sitúa en su obra una: “[...] sabia estructura de libro de ensayos que en realidad puede ser leído perfectamente como una novela, ya que sus personajes más estudiados y los testamentos traicionados de estos –Stravinski, Cervantes, Rabelais, Kafka y Hemingway entre otros– aparecen y reaparecen, con una estructura musical modélica, más propia de *Guerra y paz* que de un aburrido tomo de ensayos literarios. [...] Para Kundera, gracias a su carácter personal la historia de la novela es una venganza del hombre contra la impersonalidad de la Historia de la humanidad.” (Vila-Matas, “Elogio del escritor crítico”, *Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995; *ETD*, 1995: 242). Por otra parte, si de Gombrowicz toma el espíritu de contradecir, como vimos en su momento, de Nabokov, como este mismo aconsejaba a sus alumnos, Vila-Matas se queda con el gesto figurado de dejar caer bombas sobre la ciudad moderna del sentido común: “Cualquiera cuya mente es lo bastante orgullosa como para no formarse en la disciplina lleva oculta, secreta, una bomba en el fondo del cerebro. Y sugiero, aunque solo sea por diversión, que coja esa bomba particular y la deje caer con cautela sobre la ciudad moderna del sentido común.” (Vila-Matas, “Episodios anormales”, *Diario 16*, 11/05/1991; *EVML*, 1992: 67)⁵⁸¹.

La exploración de territorios inéditos a partir de Larbaud – “[...] le gustaba limpiar los viejos juguetes de la civilización olvidados en los desvanes, y en consecuencia tenía tendencia al descubrimiento de territorios literarios inéditos” (Vila-Matas, “Imposturas y máscaras”, *Diario 16*, 01/11/1990; *EVML* 1992: 169)– y la impostura rodeada de suplantación de identidad a partir de Sciascia – “A la literatura, nos dice Sciascia, le sientan bien las imposturas y el carnaval antes que la tragedia; le

⁵⁸¹ La anormalidad de Gombrowicz es el elemento que le impide probablemente ser feliz. Así lo confirmaría en todo caso Fernández Retamar con uno de sus poemas más conocidos: “FELICES LOS NORMALES / A *Antonia Eiriz* / Felices los normales, esos seres extraños, / Los que no tuvieron una madre loca, un padre borracho, un hijo delincuente, / Una casa en ninguna parte, una enfermedad desconocida, / Los que no han sido calcinados por un amor devorante, / Los que vivieron los diecisiete rostros de la sonrisa y un poco más, / Los llenos de zapatos, los arcángeles con sombreros, / Los satisfechos, los gordos, los lindos, / Los ríntin y sus secuaces, los que cómo no, por aquí, / Los que ganan, los que son queridos hasta la empuñadura, / Los flautistas acompañados por ratones, / Los vendedores y sus compradores, / Los caballeros ligeramente sobrehumanos, / Los hombres vestidos de truenos y las mujeres de relámpagos, / Los delicados, los sensatos, los finos, / Los amables, los dulces, los comestibles y los bebestibles. / Felices las aves, el estiércol, las piedras. / Pero que den paso a los que hacen los mundos y los sueños, / Las ilusiones, las sinfonías, las palabras que nos desbaratan / Y nos construyen, los más locos que sus madres, los más borrachos. / Que sus padres y más delincuentes que sus hijos / Y más devorados por amores calcinantes. / Que les dejen su sitio en el infierno, y basta.” (Fernández Retamar, 2007: 26).

sientan bien muy bien los mitos y las crónicas de gemelos, de sosias, de usurpaciones y/o disputas de identidad, de sustituciones nocturnas y de desdoblamientos o participaciones, al estilo de Jeckyll y Hyde.” (*ibidem*)— se proyectan paralelamente en los artículos literarios y la obra narrativa de la escritura vila-matiana como profesiones de fe.

Aparece también en *Diario 16* el tipo de artículo que se mezcla con la propia naturaleza heterogénea de Vila-Matas, con textos abocados a un sistema de valores dominado por la digresión y la incontinencia poligenérica; se trata de artículos que, partiendo de una presunción periodística, terminan ofreciendo un rostro de relato narrativo, contemplativo, autobiográfico, mistificador y ensayístico. Ejemplos de ello son, por ejemplo, “En el Chevrolet prestado” (*Diario 16*, 20/04/1991), artículo que dio título a su vez, un año después, a una de las categorías de artículos en el índice de *EVML* (1992) y al que ya nos hemos referido anteriormente. También tiene estructura de cuento y crónica literaria colados en un artículo el texto “Largo adiós a Hollywood, sin un beso” (*Diario 16*, 23/07/1988), en el que Vila-Matas narra los pasos de Chandler en Hollywood, o “Unas preguntas a Salvador Dalí” (*Diario 16*, 12/11/1988)⁵⁸², con preguntas que Vila-Matas parece estar formulándose a sí mismo y cuyas respuestas del pintor, igualmente, no dejan de estar cerca de Vila-Matas cuando Dalí responde, por ejemplo, que su ensayo *El mito trágico del “Ángelus” de Millet*, escrito entre los años 1932-1935, debe leerse como una novela y como una posible película que debería llevarse al cine por Antonioni porque este es “geométrico, matemático y, estéticamente corresponde a Piero della Francesca.” (Vila-Matas, “Unas preguntas a Salvador Dalí”, *Diario 16*, 12/11/1988; *EVML*, 1992: 86-87), añadiendo poco después: “[...] el método paranoico-crítico, que hace al menos cincuenta años que lo he inventado, aún no sé en qué consiste, pero sí sé que me da unos resultados magníficos. En cambio, el método Roussel era mucho más a base de lo que podríamos llamar trucos trascendentales, una especie de cibernética literaria” (*ibid.*, 87).

También parecen una mixtura de artículo y relato —en ciertos casos son cuentos directamente— “El inventor de la chispa” (*Diario 16*, 28/06/1990), “Ciertos fantasmas auténticos” (*Diario 16*, 30/04/1988), “Los tres chinos de Morelia” (*Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995) o “La gallina robada” (*Diario 16*, 17/12/1994). Con “El

⁵⁸² Artículo procedente de la entrevista realizada por Vila-Matas a Dalí originalmente bajo el título “Mi ética es estética, no moral” (*Destino*, 28/09/1978).

inventor de la chispa” –artículo del que saldría un año más tarde el cuento “El coleccionista de tempestades” (*Suicidios ejemplares*, 1991)⁵⁸³–, Vila-Matas realiza su primer homenaje orgánico a la figura de Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), profesor universitario de física que –añade Vila-Matas–, además de haber pasado a la historia como analizador de sueños, registrador de entierros desde su ventana, impulsor de los balnearios, defensor del humor y la risa en la seriedad de su tiempo, introductor de Shakespeare, Sterne y Swift en Alemania, precursor de Freud y las greguerías ramonianas y persona entusiasta de lo insignificante, se caracterizó por ser un rastreador de la “miniatura portadora de epifanías al estilo del *Viaje sentimental* [...] pues estaba a favor de la electricidad y de la chispa de las frases breves y en contra del mamotreto [...] paradigma de esa Levedad que reivindica Italo Calvino para el próximo milenio” (Vila-Matas, “El inventor de la chispa”, *Diario 16*, 28/06/1990; *EVML*, 1992: 153).

Si continuamos la selección de artículos cuentísticos que acabamos de anunciar cabe decir que a través de “Ciertos fantasmas auténticos” (*Diario 16*, 30/04/1988) Vila-Matas planea escribir un libro como manual de sus fantasmas favoritos, todos auténticos⁵⁸⁴. Con “La gallina robada” (*Diario 16*, 17/12/1994) asistimos a una infancia en la posguerra barcelonesa, con un padre robando una gallina para sobrevivir y un hijo

⁵⁸³ “En una carta le pidió a su hermano que le hiciera la descripción de una tormenta en la ciudad de Gotha. El relato le dejó tan encandilado que decidió extender el cuestionario a pastores, consejeros militares, albañiles y recibió descripciones de tormentas de Londres [...]. Se convirtió en un coleccionista de tormentas. En un primer momento el móvil de las cartas había sido estrictamente científico (experimentaba con la electricidad y los gatos y era uno de los máximos expertos en pararrayos de toda Alemania), pero ese móvil acabó derivando en algo puramente lúdico y poético.” (Vila-Matas, “El inventor de la chispa”, *Diario 16*, 28/06/1990; *EVML*, 1992: 152).

⁵⁸⁴ Este artículo se relacionará más tarde en la obra vila-matiana tanto con el espíritu del barón de Mulder que desde dentro de un armario se le aparece al actor Mempo Lesmes –idea probablemente deudora de *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (1837) de Dickens– en el relato “En busca de la pareja eléctrica” (*Suicidios ejemplares*, 1991) como con la revisión que del relato de la autora caribeña Jean Rhys “Aquí vivía yo” (“I Used to Live Here Once”, 1976) hace Vila-Matas con su cuento “El efecto de un cuento” (*Una Casa para siempre*, 1988). La lista de fantasmas que Vila-Matas anota en su artículo con miras a su citado y futuro manual de fantasmas favoritos pasa por la Molloy de Beckett, el Kafka de Monterroso en forma de sombra que pasea una tortuga por París, el *Bartleby* en compañía de los hermanos Tanner, el inventor Martial Canterel en *Locus Solus*, el pálido Spino de *La línea del horizonte*, el niño al que Saki llamó Sredni Vashtar, el Wakefield de Hawthorne, el Pyecraft de Wells (que al perder peso y por temor a elevarse hacia el cielo, salía de casa con láminas de plomo cosidas por toda su ropa interior, con porciones de plomo incluido también en las botas y en su maletín) o el niño que fue Marcel Schwob, como ya dijimos, comiendo, por ejemplo, aquello que apareciera en las historias que leía. Otros artículos de Vila-Matas en los que podemos rastrear materia y motivos fantasmáticos serían “Otro fantasma animado de Pessoa” (*Letras Libres*, enero 1999; *ENDL*, 2003, 2007), “El fantasma de Gide” (*Letras Libres*, enero 2000; *ENDL*, 2003, 2007), “El buzón de los fantasmas” (*Letras Libres*, noviembre 2001; *ENDL*, 2003, 2007) o “Fantasmas en el paseo de Gràcia” (*El País*, 15/10/2006), en el que leemos: “El único fantasma que he tratado a fondo se me aparecía de noche en los largos veranos de La Garriga, cerca de la iglesia de Aiguafreda de Dalt, fundada por la abadesa Emma, hija del conde Guifré el Pelós. Era un fantasma obsesivo que me decía que dormía en un armario de la sacristía y siempre preguntaba lo mismo: ‘¿No crees que el tiempo es una pérdida de dinero?’”.

rompiendo la hucha para pagar las facturas del gas y del agua. En “Un cuento mínimo” (*Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995), entre lecturas de Michaux, Ponge y Leiris, se hace referencia, sin citarse, a un relato anterior escrito por Vila-Matas⁵⁸⁵ y, por último, en “Los tres chinos de Morelia” (*Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995) encontramos un Congreso Internacional de Narrativa en dicha ciudad mexicana con tres personajes de cómica extravagancia.

Elementos de clara autoficción, para destacar una breve lista, aparecen en artículos como “La sociedad de la alegría – Laurence Sterne” (*Diario 16*, 19/11/1995), “La calle Rimbaud” (*Diario 16*, Madrid, 21/09/1990), “En Barcelona cada tarde es un puerto” (*Diario 16*, 27/07/1991) o “Echenoz en travesía” (*Diario 16*, 26/01/1991), tan relacionado con la obra que más tarde escribiría Vila-Matas junto a Jean Echenoz con el título *De la impostura en literatura* (2008). Además de todas las estampas literarias de los escritores ahuyentados por Vila-Matas de la redondez numérica, en las que el autor mezcla crítica literaria con narración y ficción con periodismo, y más allá de artículos en los que Vila-Matas da noticia crítica de las lecturas que hubiera podido realizar por aquellos días, quedaría referenciar, para cerrar nuestra ocupación de los artículos de *Diario 16*, el artículo que detentaría posiblemente mayor importancia de todos, aquel que daría lugar 9 años más tarde a *Bartleby y compañía*: (2000).

En “Preferiría no hacerlo” (*Diario 16*, 28/09/1991) Vila-Matas establece por primera vez en su obra la relación de Kafka y Melville a través del personaje de Bartleby, añadiendo que así como los escritores de Kafka son activos hasta la extrañeza

También extraña e incomprensible parece la actitud de ese enigmático personaje de Melville llamado Bartleby, el escribiente que jamás habla si no es para contestar; que, aunque a intervalos, se toma bastante tiempo para sí mismo; que jamás ha sido visto leyendo, ni siquiera un periódico; que, durante prolongados lapsos, se queda de pie mirando hacia fuera por la pálida ventana tras el biombo, en dirección a un muro de ladrillo; que nunca bebe cerveza, ni té ni café, como los demás; que jamás ha ido a ninguna parte, pues vive en la oficina, incluso pasa en ella los domingos; que nunca ha dicho quién es, ni de dónde viene, ni si tiene parientes en este mundo; que, cuando se le pregunta dónde nació se le encarga un trabajo o se le pide que cuente algo sobre él, contesta: – Preferiría no hacerlo.” (Vila-Matas, 1992: 177-178).

Sin embargo Kafka, continúa Vila-Matas, como Bartleby, solo podía escribir

⁵⁸⁵ El cuento en cuestión, escrito en Barcelona en abril de 1989 y por el que pagaron a Vila-Matas con un cheque por valor de 44 dólares fue “Escuela de emociones” (*Vuelta*, Núm., 158, México, enero de 1990).

alejado de todo. Por este artículo pre-bartleby –tal y como el propio Vila-Matas lo confirma en la reedición de *EVLM* (2011)– desfilan, por ejemplo, el deseo de Kafka y Walser hacia el hecho de que sus obras fueran destruidas, el empleo de Bartleby como subalterno en la oficina de cartas muertas de Washington –emparentándolo con Walser (que en Zúrich, recordemos, se retiraba a copiar direcciones o hacer trabajos de encargo de empresas a la Cámara de Escritura para Desocupados)– y con la famosa carta de Lord Chandos de Hofmannsthal, disculpándose este por su renuncia a la actividad escrita al aducir que ha perdido la capacidad de pensar o hablar con coherencia de cualquier aspecto. Tras ello Vila-Matas establecerá correspondencias igualmente entre Odradek y Bartleby: “Odradek es figura de una esfera universal, extendiéndose en la vida y en la muerte, que se contrapone, con su forma objetiva, al mundo de la cotidianidad; representa la eternidad, la posibilidades de una supervivencia sin límites mientras que el pobre oficinista de Melville representa la cotidianidad misma, la grisura de nuestra existencia estrellándose a diario con un muro de ladrillo.” (*ibid.*, 179). Un artículo, en fin, que da buena parte de las claves que encontraremos después en *Bartleby y compañía*. Como tantas veces ocurre, el articulismo de Vila-Matas está abriendo o auspiciando –y más tarde también cerrando, con los artículos en los que el autor revela las interrelaciones textuales de su pasado literario– su obra narrativa. Pero sobre todo está materializando el proyecto de mayor libertad de escritura del autor, que es finalmente lo que hace del ensayismo literario de Vila-Matas su modo más fecundo y seguro de hacer literatura.

3.1.2.1.3. *El País*

Llegamos en este momento al periódico probablemente más importante en la escritura de Vila-Matas. *El País* ha sido el medio de comunicación diaria impreso en papel en el que con mayor denuesto estilístico, amplitud temporal y regularidad presencial se ha desplegado la obra articulística y de mayor o menor tono ensayístico de Vila-Matas, un hecho que ha producido, por extensión, la segunda etapa de amplia madurez del autor, la que ha venido cumpliéndose desde el año 2000 hasta la actualidad.

Los artículos y ensayos de Vila-Matas comienzan a aparecer en *El País* —único diario de todos los tratados o citados en este trabajo en el que Vila-Matas continúa publicando hoy con cierta regularidad— en el momento en el que declinan las colaboraciones de Vila-Matas tanto en *La Vanguardia* como en *Diario 16*.

En la sección Lecturas de verano, el primer día de agosto de 1986 aparecía el primer texto de Vila-Matas en *El País*, “Una casa para siempre” (*El País*, 01/08/1986)⁵⁸⁶, un texto que era presentado como relato aunque al final del mismo la trama era sucedida por tres párrafos recapitulativos —subtitulados INVENTAR HISTORIAS— de claro alcance e intención ensayísticos. Con “Una casa para siempre” Vila-Matas comienza probablemente a establecer su “marca en el agua” en el texto dentro tanto del imaginario colectivo en España, a través de los cientos de miles de lectores de *El País*, como en las relaciones entre periodismo y literatura. Por otra parte “Una casa para siempre” daría lugar al cuento que cerraría la colección de relatos inéditos o novela breve *Una casa para siempre* (1988), una obra con la que Vila-Matas aprende a trabajar la estructura de un libro a la vez que escribe, tal y como era su propósito, contra un lugar común:

Lo que recuerdo bien del libro es que [...] habla de la multiplicación de voces y vidas que somos cada uno de nosotros. Visto con la perspectiva de ahora, fue un homenaje al mundo de Lisboa y a Pessoa. Pero quizás un homenaje inconsciente. [...] Recuerdo que en *Una casa para siempre* me costó mucho, no la narración de las historias, sino estructurar el libro. Me pasé todo el libro preocupado por la estructura, una inquietud inédita en mí. Fue el libro en el que aprendí a coser narraciones entre ellas y así componer un libro unitario que al mismo tiempo podía leerse como un libro de relatos.

⁵⁸⁶ En la cabecera del texto *El País* presentaba efectivamente a Vila-Matas como sigue: “Enrique Vila-Matas, barcelonés de 37 años y escritor, abre con este relato una serie de lecturas para los días de verano. Vila-Matas [...] cuenta aquí una historia donde el auténtico protagonista del relato es la propia pasión de contar historias [...]” (Vila-Matas, “Una casa para siempre”, *El País*, 01/08/1986).

En esa época me guiaba un principio moral a la hora de poner en marcha un libro [...] mi escritura cobraba sentido si se levantaba contra un tópico, contra un lugar o idea común. En *Una casa para siempre* quise rebelarme contra ese tópico que oía en mi país a todas horas y que decía que un autor tiene que tener “una voz propia”. Decidí preguntarme: ¿Y qué pasa si uno no tiene voz propia? ¿Es tan grave no tenerla? Toda mi obra está contenida en *Una casa para siempre*, en ese libro tan maravillosamente imperfecto (Vila-Matas, en Muñoz, *El síndrome Chéjov*, 15/03/2010).

En aquel primer texto de Vila-Matas en *El País* el lector, tras leer un agitado relato sobre las vidas de los padres del narrador, accedía al propósito último al que Vila-Matas había querido conducirle:

Lo único que yo, a esas alturas del relato, comprendía perfectamente era que mi padre, en una actitud admirable en quien está al borde de la muerte, estaba inventando sin cesar, fiel a su constante necesidad de fabular. Ni la proximidad de la muerte le retraía de su gusto por inventar historias. Y tuve la impresión de que deseaba legarme la casa de la ficción y la gracia de habitar en ella para siempre. Por eso, subiéndome en marcha a su carruaje de palabras, le dije de repente: “Sin duda, me confunde usted con otra persona. Yo no soy su hijo. Y en cuanto a tía Silvana, no es más que un personaje inventado por mí”. Me miró con cierta desazón [...] hasta que por fin reaccionó. Vivamente emocionado, me apretó la mano y me dedicó una sonrisa feliz, la de quien está convencido de que su mensaje ha llegado a buen puerto. Junto al inventario de nostalgias, acababa de legarme la casa de las sombras eternas. Mi padre, que en otros tiempos había creído en tantas y tantas cosas para acabar desconfiando de todas ellas, me dejaba una única y definitiva fe: la de creer en una ficción que se sabe como ficción, saber que no existe nada más y que la exquisita verdad consiste en ser consciente de que se trata de una ficción y, sabiéndolo, creer en ella (Vila-Matas, “Una casa para siempre”, *El País*, 01/08/1986).

Resulta cuanto menos sintomático que en el primer texto de colaboración de Vila-Matas en el medio de comunicación donde se publicarán la mayor parte de sus artículos y ensayos literarios el tema principal escogido por el autor a la hora de escribir un cuento sea no tanto el cuento en sí sino la acción creativa de estímulo intelectual sobre el mismo. Es la “marca de agua” en el texto que va a caracterizar en adelante toda la producción escrita de Vila-Matas en *El País* con textos que van a bascular entre el artículo y el ensayo pero en los que va a haber regularmente una figuración literaria y un uso de la ficción que acabarán por compactarse en su último grado evolutivo en torno al estilo tardío de la ficción crítica.

Tras “Una casa para siempre” y hasta 2012 los textos publicados por Vila-Matas en *El País* alcanzan un orden aproximado de 700 textos, a lo que habría que sumar los publicados desde entonces hasta hoy al ritmo de entre uno y dos artículos mensuales. Una parte importante de los mismos han sido recogidos, y continúan recogándose, en la

página web oficial de Vila-Matas bajo el título de *Café Pereg*⁵⁸⁷, que en otoño de 2016, cuando estamos cerrando nuestro trabajo, contiene del orden aproximado de 250 artículos del autor, si bien en la hemeroteca digitalizada de *El País* pueden aquellos igualmente consultarse, además de otros más antiguos.

Como decíamos los artículos de *El País* son, por cantidad y regularidad en el tiempo, pero también por importancia mediática del periódico y coincidencia con el período de segunda madurez de Vila-Matas, los artículos de prensa que atesoran probablemente mayor importancia, seguridad y sofisticación en la trayectoria ensayístico-literaria del autor. De hecho, si exceptuamos la citada recopilación de artículos y ensayos *Aunque no entendamos nada* (2003) y su anterior *El viajero más lento* (1992), el resto de compilaciones o antologías de artículos y ensayos del autor en formato libro⁵⁸⁸ contienen artículos en su mayor parte procedentes de *El País*. Teniendo en cuenta que nos apoyaremos nuevamente en los artículos de *El País* en el último capítulo de nuestro trabajo, en el presente apartado nos centraremos en dos aspectos: a) Dar cuenta de los textos que a nuestro parecer aportan una importancia genérica conforme a los principios que han ido urdiendo y robusteciendo la idea de Vila-Matas sobre la literatura –y sus manifestaciones afines– en el seno de la prensa periódica a través de *El País*, y b) Seguir el rastro de la “marca de agua” en el texto que Vila-Matas pretende dejar con sus colaboraciones literarias en un medio de prensa escrita de alcance nacional e internacional.

Sobre esta “marca de agua” en el texto cabe de hecho añadir que, en no pocas ocasiones, los textos de Vila-Matas en *El País* se configuran como un paradigma de la construcción de sus artículos, respondiendo en muchos casos a varios modelos o categorías de artículo muy concreto: hay un libro recién editado en el mercado y Vila-Matas escribe sobre el mismo o hay algún aspecto más o menos arbitrario de la

⁵⁸⁷ Aunque quedan estrictamente fuera del arco cronológico de nuestro trabajo ha habido en los últimos años desde 2012 no pocos artículos de Vila-Matas en *El País* que vienen a corroborar múltiples aspectos de nuestras ideas sobre el autor expuestas a lo largo del presente estudio. Desde “Una novela no ‘elefante’” (*El País*, 09/07/2012) o “La mosca de ‘Breaking Bad’” (*El País*, 11/09/2012) hasta “Nuestra salvación” (*El País*, 05/02/2013), “Los McGuffin” (*El País*, 09/10/2012), “Todo pasó ya” (*El País*, 02/04/2013), “Esas voces agoreras” (*El País*, 21/01/2013) o “¿Qué es lo que te importa?” (*El País*, 23/07/2012), entre otros. Por otra parte, un valioso estudio sobre los artículos vila-matianos de *Café Pereg* puede leerse en el trabajo de Isabel Verdú Arnal “Autoficción y yo figurado en los artículos Café Pereg de Enrique Vila-Matas. La literatura como máscara y pasaje” (*La autoficción hispánica en el siglo XXI*, I Jornadas Internacionales sobre narrativa actual, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alcalá, 07/10/2013), trabajo disponible en el página web oficial de Vila-Matas en el enlace <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrverduarnali1.html>.

⁵⁸⁸ Esto es, los cinco libros *Desde la ciudad nerviosa* (2000), *El viento ligero en Parma* (2004), *Y Pasavento ya no estaba* (2008), *Dietario voluble* (2008) y *Una vida absolutamente maravillosa* (2011).

actualidad –lo que incluye la cotidianeidad vivencial o parcialmente autobiográfica del autor a través de una figuración literaria reconocible y estable en el tiempo– a partir del cual discurrirá o se dará salida al contenido del artículo. Ahora bien, lo que ocurre es que el primer modelo de texto suele tener lugar en Vila-Matas con el fin de explayarse sobre casi todo lo que puede decirse en relación a dicho libro, en ocasiones sin abordar el libro ni técnica ni explícitamente, no deteniéndose tanto en la matraca argumental y crítica de lo que en el libro suceda sino en la historia del yo figurado de Vila-Matas en torno a ese libro, tendiendo siempre a establecer puentes sobre el libro de modo que estos logren trascenderlo como mero objeto de tratamiento del artículo, creando una suerte de paralelos adminículos narrativos al propio libro presuntamente glosado a través de la red de desvíos registrados en el artículo. En el segundo modelo de texto, la anécdota más o menos personal o la espita de comentario sobre el devenir social aparecen como plataformas introductorias de un posicionamiento crítico-literario sobre el presente, el pasado y el futuro, con inclusión tanto de obras y autores literarios referenciados como de un trasunto ficticio que no aparece ahí gratuitamente sino como verdadero conector multiplicador del discurso de intención ensayística. He aquí la dilatación de la “marca de agua” vila-matiana en el texto con sus colaboraciones en *El País*.

Sobre el primer modelo de artículo el autor puede verse tentado a dar cuenta del cómo, dónde y por qué supo por primera vez del libro que está tirando del texto, describiendo cómo ha llegado a sus manos si, por ejemplo, el descubrimiento del título ha sido reciente, además de recordar y certificar dónde se encuentra hoy el libro en cuestión en torno a la recepción de sus ideas; igualmente no deja de ofrecer Vila-Matas detalles de suposiciones varias o de anécdotas personales en relación con el libro o el autor, lo cual en ocasiones no puede verificarse por parte del lector en el caso de que este quiera alejarse de las dudas de orden histórico-literario que el artículo pueda dejar a su paso. Ello se compenetra con las líneas de ficción directamente inventadas, trastocando, intercambiando o apropiándose de citas a la vez que doblegando el núcleo ideológico de la obra en conexión con el presente social a modo de lección humana o moral en la que mirarnos. Tampoco se niega a interpretar Vila-Matas la influencia ética de la obra si hay lugar a ello en relación con su capacidad transgresora, profética o crítica, remozando la obra despachada a través de un carrusel de enlaces a títulos más o menos adyacentes con el anhelo de acercarnos a obras de su misma genealogía estilística del pasado o del presente. En ocasiones podemos encontrar trasplantada la

estructura misma del libro que reseña el autor a la confección del propio artículo que lo sigue y, por último, solemos encontrar una permanente red de conexiones e interrelaciones en el seno del artículo en relación al resto de la obra articulística o narrativa del autor. Más allá de este gran modelo de artículo que acabamos de ver –el que nace de un libro o lectura directamente–, en otros casos, el origen del texto provendrá de una escena de un film, serie de televisión o documental o, en general, como decíamos en relación al otro gran modelo de artículo en *El País*, de una noticia de Internet, de una tarde libre en casa, de una invitación a un congreso, de un viaje personal o de una noche insomne, entre otros, pero todos los artículos compartirán señas de identidad en torno a lo dicho hasta aquí y en lo relativo a la insuflación de una concreta visión artística y de un definido tratamiento de lo literario.

Y desde luego en todos los artículos y ensayos de Vila-Matas, como hemos apuntado en su momento, los elementos de confección autoficticia, desvío metaliterario, plagio inventivo y cruzada antirrealista cobran una entidad de regular presencia. Pocos escritores nos han llevado a participar en nuestros días, y de un modo tan concéntrico, del montaje de su pseudoautobiografía a través de las páginas de un periódico como Vila-Matas –lo que entre otros aspectos le llevó a este a escribir su diario *Dietario voluble* en las páginas de *El País* durante 185 semanas seguidas–. Decimos “montaje pseudoautobiográfico” porque el experimento de todo cuanto escribe Vila-Matas a partir de sí mismo en un diario tiene tanto de manipulación como de autobiografía: toda la escritura vila-matiana es en realidad una autobiografía manipulada a modo de sutil artefacto que, según el caso, se arremolina en torno a lo ensayístico o linda con lo directamente novelesco.

Observemos a continuación, como ya vimos que había ocurrido en los casos de *Diario 16* o *La Vanguardia*, cómo también los artículos de *El País* ofician, además de plataforma de expresión poética, de incuestionable foco de atención y de generación de un tema literario en relación con la futura continuación y desarrollo de la obra del autor; esto es, los artículos literarios de *El País* son también auténticos métodos de prospección metaliteraria y origen de la narrativa por venir del autor.

En el artículo “Tarea de tinieblas” (*El País*, 27/12/2009), por ejemplo, Vila-Matas escribe sobre el placer procurado por la lectura de los relatos de corte tradicional como modelo de realismo narrativo intelectualmente desacomplejado –en este caso, *La prometida del señor Hire* de Simenon–, lo cual va a germinar de una manera más compleja tanto en un plano estructural como teórico en el futuro relato –culminación del

estilo tardío de Vila-Matas, como veremos más adelante– “Chet Baker piensa en su arte” (2011)⁵⁸⁹. Se trata de un tipo de placer que Vila-Matas dice sentir como lector y que, en su caso, desaparece cuando dichos relatos realistas son vistos como eventualidad o elección del autor, ya que “como narrador los relatos me interesan solo lo indispensable. António Lobo Antunes dice que la gente quiere leer un libro para encontrar en él una historia y que él no tiene nada en contra de esto, es más, le gusta leer a Simenon, a García Márquez; le gustan estos autores, pero no le habría gustado escribir sus libros; les admira y respeta, pero no es lo que desea hacer en literatura. Más bien prefiere aportar algo diferente. Cree que si uno escribe y es fiel a sí mismo, teniendo en cuenta que su experiencia es única, siempre puede aportar sensaciones o ideas nuevas. No se trata, dice Lobo, de escritura experimental, sino de estar más cerca del corazón de las cosas: ‘Hay siempre ese núcleo incommunicable en nuestro interior y querría tener la capacidad de entrar en él, de comunicarlo’. Como narrador, yo siempre preferiré la reflexión, la indagación, el revés del fotograma realista, una tarea de tinieblas, salir en busca de la emoción emboscada, ensayar una expedición a ese núcleo duro y, en definitiva, desplegar el arte de lo negativo [...]” (Vila-Matas, “Tarea de tinieblas”, *El País*, 27/12/2009).

Si mantenemos la atmósfera de Chet Baker a la vez que retomamos el hilo que desune aparentemente a Joyce y a Simenon, encontraremos otro artículo vila-matiano como es “La orden del Finnegans” (*El País*, 22/06/2008) a través del cual no solo se generará posteriormente la publicación de dos libros colectivos con participación protagonista de Vila-Matas⁵⁹⁰ sino que ello se conectará, de forma continua, con el simenoniano personaje Monsieur Hire, procedente de *Les fiançailles de Monsieur Hire* (1933), como modelo de ingenio narrativo en contraposición a la escritura no narrativa expuesta por Joyce en *Finnegans Wake* (1939).

⁵⁸⁹ Entre ambas obras ejercerá de puente a su vez el artículo “Chet Baker piensa en su arte” (*El País*, 31/01/2010), el cual sigue la estela abierta por Vila-Matas en su obra a partir de Chet Baker con el artículo “Querido Chet” (*El País*, 19/01/2000). Otro ejemplo –entre otros muchos que se podrían referenciar– de adelantos, conexiones y augurios entre los artículos de *El País* y la obra propiamente narrativa en Vila-Matas sería la expresión “Cuando oscurece, siempre se necesita a alguien”, alrededor de la cual girará posteriormente el motor argumental de la trama de *Aire de Dylan* (2012) pero que previamente había aparecido en *Dublinesca* (Vila-Matas, 2010b: 101) y en diversos artículos como “Querido Scott” (*Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995), “Barcelona y Dorothy Parker” (*El País*, 29/06/2000) o “Anatomía del desastre”, (*El País*, 20/09/2002).

⁵⁹⁰ Los dos libros colectivos son *La orden del Finnegans* (2010) –cuyo texto de Vila-Matas será el titulado “Doctor Finnegans y Monsieur Hire”, publicado anteriormente en *El País* (10/10/2009) y que a su vez tiene su origen en la novela de Chejfec *Mis dos mundos* (2008)– y *La Orden del Finnegans. Lo desorden* (2013), en el que el texto de Vila-Matas será “¿Te comerías un capullo de magnolia?”, inédito hasta entonces.

Por último, los artículos en torno a la Orden de Finnegans cristalizarán en lo que concierne al llamado por Vila-Matas “salto inglés” como acercamiento a la cultura anglosajona con la novela *Dublinesca* (2010). Al ocuparnos del ensayismo matriz de Vila-Matas veremos más adelante y con mayor detalle cuanto hemos apuntado aquí en torno a Chet Baker, Chejfec, Simenon, Joyce y Banville. De momento lo que nos interesa es constatar cómo Vila-Matas no solo publica en *El País* los completos antecedentes de la exacerbación de su estilo tardío sino que el mundo mostrado por el autor en los artículos ensayísticos de este periódico permiten seguir el estímulo evolutivo de la consabida “marca de agua” en el texto como espacio roturador y aperturista que Vila-Matas va a instaurar sin duda con sus colaboraciones en *El País*.

Otra idea fundamental del ensayismo vila-matiano aparece en *El País* con uno de los artículos de la serie homónima “Aunque no entendamos nada”, donde su autor expone que

Cada página por escribir es una aventura, un abismo, una línea de sombra. Detrás de esa línea habita una obsesión, desconocida pero duradera. También lo incomprensible, por eso los grandes libros empezaron a tejerse sin que sus propios autores supieran de qué trataban. La primera función del arte es romper los hábitos de la percepción. No hay nada claro en la blancura del papel. Lo mejor que se puede hacer es seguir adelante. [...] Me fascina escribir porque adoro la aventura que hay en todo libro o en todo artículo, porque adoro el abismo, el misterio y esa línea de sombra que al cruzarla va a parar al territorio de lo desconocido, un espacio en el que de pronto todo nos resulta muy extraño, pues vemos que, como si estuviéramos en el estadio infantil del lenguaje, nos toca volver a aprenderlo todo, aunque con la diferencia de que de niños todo nos parece que podemos estudiarlo y entenderlo mientras que en la edad de la línea de sombra vemos que el bosque de nuestras dudas y preguntas no se aclarará nunca y que además lo que a partir de entonces vamos a encontrar solo serán sombras y tiniebla. [...] Los libros que me interesan son aquellos que el autor ha comenzado sin saber de qué trataban y los ha terminado igual, en la misma penumbra. Los libros que amamos son aquellos que, como decía Proust, parecen escritos en una lengua extranjera. Son aquellos que, felices de no entenderlos, seguimos leyendo con entusiasmo. Así lee César Aira, por ejemplo, y tal vez por esto anda a veces recordándonos que la primera función del arte es extrañar, romper los hábitos de la percepción y volver nuevo lo viejo (Vila-Matas, “Aunque no entendamos nada”, *El País*, 28/06/2003).

La falta de entendimiento en Vila-Matas se incrusta en la poética de la dificultad literaria y, por extensión, en un horizonte de desafío técnico e ideológico como motor de avance literario. Nos encontramos ante un campo semántico sobre el que se proyecta un nuevo haz de la “marca de agua” textual de Vila-Matas en *El País*. Se trata de un empuje de los límites que, en ocasiones, Vila-Matas deja entrever como una necesidad íntima de su forma crítica de practicar el oficio de escritor, necesidad no exenta de

voluptuosidad intelectual al amparo tanto de novelas inconclusas por acción u omisión como de desarrollos desequilibrados. Pero nótese que el elemento capital de esta cuestión es para Vila-Matas el camino de encuentros y desencuentros con uno mismo, con sus ideas y sus anhelos, o lo que es lo mismo: el recorrido hasta descubrir que el final se le escapa al creador, que el fin de la obra ya no forma parte de la finalidad literaria de la escritura, y que, como ocurre en *2666* de Bolaño –dice Vila-Matas–, “la penúltima razón interna del libro bien podría ser el ansia de agotar la multiplicidad de lo escribible en la brevedad de la existencia que se consume” (Vila-Matas, “Elogio del enredo”, *El País*, 04/01/2009).

Un último artículo directamente emparentado con lo enriquecedor la dificultad en la creación literaria es expuesto por Vila-Matas a través de la interposición de William Gaddis, maestro de Pynchon y DeLillo que ha declarado en una entrevista a Rodrigo Fresán que se moriría de aburrimiento si escribir no fuera para él una experiencia difícil, a lo que añade Vila-Matas:

Siento fervor por la tendencia a concentrarse en algo y terminar hundiéndose en el conocimiento tan exhaustivo como peligroso del tema. Cuando nos adentramos en un mapa de preguntas y dificultades, el acto mismo de la atención que le dedicamos al nuevo tema puede hacer que quedemos atrapados en un remolino sin retorno que nos lleve lejos, incluso a modificar la realidad. Son las felices consecuencias de ciertas indagaciones o concentraciones mentales que a veces, además, nos llevan a notables sorpresas. [...] ya no es de recibo una novela moderna que renuncie al conocimiento que trae consigo la complejidad. A diferencia de la literatura de otro tiempo, que tendía a la integración del saber humano y a la cohesión, los libros modernos que más amamos nacen de la confluencia y el choque de una compleja multiplicidad de métodos interpretativos, modos de pensar, estilos de expresión. Seguramente, *Moby Dick* abrió el fuego. Un sucesor de Melville, el también norteamericano William Gaddis, debería haber sido inscrito por Calvino entre los practicantes de la complejidad, de lo que vulgarmente llamamos “lo difícil” y que a veces deviene incluso en “lo ilegible”. El caso de Gaddis es muy peculiar porque parece situar la complejidad directamente, sin el menor rodeo, en un primerísimo plano de su escritura, y dejar que chispa y obstinación bailen ahí unidas. [...] sin este tipo de escritores de la complejidad, la literatura no habría salido nunca del naturalismo primitivo de nuestros antepasados simios. [...] Hay crisis que, como la que provoca la lectura de Gaddis, comportan una imprevista riqueza y un gran estímulo porque nos dejan una valiosa experiencia de dificultad que tal vez teníamos ya muy olvidada.” (Vila-Matas, “Entrando en dificultades”, *El País*, 14/12/2008).

El siguiente artículo de *El País* del que queremos hacernos eco tiene lugar cuando Vila-Matas discurre sobre el porqué de ciertos libros imperfectos y básicos en su formación como escritor, recolectando la actitud anticonvencional, desasistida de cánones heredados bajo cierta inmovilidad o en bloque. Ocurre así que se termina proponiendo el tema del libro como mero pretexto para hablar de todo lo demás,

proyectando la obra en cuestión a partir de la asociación de ideas, de una trama que se deje dominar por una investigación y con la participación de personajes reales no necesariamente expuestos a sus biografías reales:

[...] recuerdo muy especialmente *Maupassant y “el otro”*, de Alberto Savinio, donde descubrí que en novela había que escapar de todas las convenciones y no considerar sagrado ningún canon. Y además, tal como había sospechado desde que leyera *El mito trágico del “Ángelus” de Millet*, de Salvador Dalí, no había que ignorar que había vida más allá de la visión encorsetada de la novela que me habían querido imponer como dogma. Es decir, que se podían escribir libros en los que, por ejemplo, la trama viniera dada por una investigación obsesiva que acabara casi agotando el tema de estudio, apoyada siempre en una creativa asociación de ideas. La escritura era fragmentaria y muy libre, y Savinio sabía utilizar el género o tratamiento literario más conveniente para cada fragmento. Lo más asombroso era que se hablaba de todo, incluso del tema central de libro, que era en el fondo un pretexto para hablar de todo. [...] Tiempo después, también en los años de formación, encontraría otro libro inolvidable, también imperfecto: *Carta breve para un largo adiós*, de Peter Handke. Di allí con el tono de voz de mi generación, o al menos con el que yo deseaba tener cuando escribiera. Lo que más me sorprendió fue que al final de la novela los dos jóvenes protagonistas hablaban con el cineasta John Ford. ¿Así que los personajes reales como Ford podían salir en las novelas aunque no fueran exactamente ellos ni dijeran lo que decían en la vida verdadera? (Vila-Matas, “Del otro lado”, *El País*, 27/07/2008).

Obsérvese que, en este caso, Vila-Matas ha citado tres obras reales de su formación como autor (con los citados títulos de Dalí, Savinio y Handke) y que nada hay de insólito en que un escritor de artículos en prensa de cualquier época y lugar pueda hacer intervenir en ellos sus ideas personales sobre la literatura a través de un paralelo discurso periodístico analizable directamente en la consumación de sus obras literarias fuera de los periódicos. Pero lo que diferencia a Vila-Matas no solo es que lo que él escribe en el periódico no se separa del resto de sus escritos, no hace un aparte en su obra, sino que, lejos de ello, se da un desarrollo de su obra en *El País* del que prácticamente se ve necesitada el resto de la misma, lo que se confirma cuando la escritura concreta de un artículo de Vila-Matas viene parcial y recurrentemente a inventarse a sí mismo, jugando con sus raíces, sus proyecciones, sus recuerdos, sus ideas, tergiversando cuanto dice y escribe, llevando lo que dice que piensa por escrito a lo que escribe mientras ello se forma. La “marca de agua” en el texto de Vila-Matas en *El País* proviene también, pues, del hecho de no tomarse su autor estos artículos ensayísticos como escritos de circunstancias. No solo son parte intrínseca y necesaria al corazón de su obra literaria sino que en ellos se experimenta tanto, si no más, que en su obra literaria fuera de *El País*.

Vamos a verlo, por ejemplo, en el siguiente artículo, el cual trata sobre los catálogos de los gustos propios. Vila-Matas invoca del siguiente modo a Barthes para hablar de las preferencias de este: “‘Me gusta: la lechuga, la canela, el queso, los pimientos, Haendel, los paseos medidos, la sal cruda, las novelas realistas, el piano, el café [...] No me gustan: los perros falderos blancos, las mujeres en pantalones, los geranios, las fresas, el clavicordio, Joan Miró, las tautologías, los dibujos animados, los mediodías, la fidelidad, las veladas con gente que no conozco...’ Es verdad que la lista de lo que nos gusta carece de importancia para la mayoría de la gente y aparentemente, además, no tiene sentido. Y sin embargo, decía Barthes, ese me gusta y ese no me gusta significa algo; quiere decir que nuestro cuerpo no es igual a los otros cuerpos y que podría hablarse de una especie de intimidación del cuerpo, que obliga al otro a soportarnos liberalmente, a permanecer silencioso y cortés ante goces o rechazos que no comparte. No podemos matar al otro porque nos moleste su forma displicente de mirar al mar, por ejemplo. Y en cambio, sí matamos tranquilamente a una mosca si nos fastidia. Y si no la matamos, dice Barthes, es por puro liberalismo. Total: que somos liberales para no ser asesinos.” (Vila-Matas, “En busca del catálogo perdido”, *El País*, 25/01/2009).

A continuación, Vila-Matas va a hacernos un adelanto de su lista de gustos y disgustos como sigue: “‘velocidad de crucero’ [...] he incluido esa expresión en mi lista de cosas que no me gustan, esa lista que me impide ser un asesino. Digo en ella que no me gustan los cínicos, los regalos navideños, Esperanza Aguirre, los sobacos, la gente interesada, los que emplean la expresión ‘velocidad de crucero’... Y que me gustan, en cambio, Bob Dylan, la curiosidad intelectual, la música de *Nouvelle Vague*, las rosas, el libro *Veinte cosas que nos convierten la vida en un infierno*, publicado en Francia por Dominique Noguez, un antiguo compañero de juergas. Noguez ha hecho un catálogo razonado de todo aquello que le produce leves malestares graves y dice que no le gustan los atascos, los dentistas, los corsos, los perros agresivos, las huelgas de transportes, las encuestas, las endoscopias...” (*ibidem*).

Hasta aquí todo resulta normal. Un escritor llamado Vila-Matas escribe un artículo sobre filias y fobias, se fija para ello en un autor capital para él –uno de sus “escritores-ganzúas” dentro de las dinastías intelectuales que vimos en su momento– y continúa, sin nada en especial que deba hacernos señalarlo o indicarlo, con otro escritor francés afín a su visión del mundo por vía del temperamento imaginativo, la ruptura de géneros y la originalidad irreverente como es Dominique Noguez y, por último, con otro

de sus autores de referencia, ineludible si pensamos en listas y catálogos, como es Georges Perec: “Me gustan –Barthes pudo inspirarse en ellas– las siempre geniales listas que Perec llevó a cabo, pero también los que tenía proyectado realizar, como por ejemplo aquel inventario de todas las camas en las que había dormido fuera de su casa a lo largo de toda su vida. Hay en la obra de Perec, gran hacedor de catálogos, una reiteración obsesiva de descripciones de objetos y creo que nos bastaría con las que podemos encontrar en su extraordinario *La vida, instrucciones de uso* para poder fabricar un libro que podría ser un animado gran inventario de objetos de todo tipo acumulados en un solo inmueble de París. La propia obra de Perec tiene la vocación del catálogo, que es muchas veces una forma de imponer un orden arbitrario al mundo. Y creo que Perec, además, veía ese mundo como un catálogo perdido. Si nos convertimos en hacedores de un catálogo, veremos que este siempre nos sobrepasa y que, además, es recomendable no agotarlo y permitir que los lectores te reprochen haber dejado de lado muchos nombres o datos. Que alguien te avise muy ufano de que te olvidaste del coleccionista Walter Benjamin, por ejemplo.” (*ibidem*).

Reiteramos: hasta aquí, todo normal. Sin embargo es en la última parte del artículo donde Vila-Matas va a dejar su “marca de agua” en el texto, algo que ya no hacen los demás escritores que firman artículos sobre literatura en los diarios. Con la conclusión de la lectura del artículo, según sea el lector que lee el párrafo último que vamos a ver a continuación, podrá sospecharse en mayor o menor medida de la veracidad del contenido del texto, se irá en busca de una u otra consulta bibliográfica para contrastar la información facilitada, etc., pero, en cualquier caso, el lector habrá entrado con dicha lectura en el círculo vila-matiano, aquel en el que la literatura ensayada hace camino al andar en el seno mismo del periodismo, construyendo e imponiendo un territorio de movilidad ficcional a la vez que ganado por la extroversión de sus postulados teórico-prácticos, situando Vila-Matas el último extremo de su apuesta literaria allá donde no era esperado:

Sospecho que esta norma de no completar los inventarios la han seguido a la perfección los creadores de este sorprendente *Catalogo ragionato di libri introvabili* (Catálogo razonado de libros inencontrables) que he vuelto a leer estos días; un libro que Jordi Llovet calificó en su momento de “fabuloso, incomparable, una de las cimas de la literatura burlesca de los últimos cien años”. A Perec también le habría encantado todo lo que contiene ese libro: referencias bibliófilas al *Quijote* de Pierre Menard; *Quadern verd*, de Jusep Torres Campalans; todos y cada uno de los libros inventados por Bolaño en *La literatura nazi en América*; una perla titulada *Retrato del autor visto como un mueble, siempre*, de Georges Perec; *Enciclopedia de las ciencias inexactas*, de Henri Chambernac; *Eclipses littéraires*, de Robert Derain (París. M. Maniere, 2000, 13,50

euros); bromas cargadas de malicia como *Le facteur chouette et la derridance*, de Jacques Derrida, o el libro de Roberto Benigni *Los espárragos y la inmortalidad del alma* (6,20 euros); un tratado sobre las narices, escrito por Hafén Slawkenbergius (Londres, Letters, Yorick 1761)... Todos estos libros y 300 más son clasificados en este volumen sobre textos que sencillamente no existen, pero que están ahí perfectamente catalogados. El libro incluso contiene una foto de la bella Rita Malú, un personaje que me es muy familiar, pero que creía que no existía. Lo que sí ya puedo asegurar que existe es *Catálogo ragionato di libri introvabili*, volumen publicado por Zanichelli, editores de Bolonia. Contiene un apéndice magnífico que comenta las bibliotecas imaginarias de Laurence Sterne, del capitán Nemo, de Edgar Allan Poe, del enigmático Vilém Vok y de Giorgio Manganelli, entre otros (*ibidem*).

En este párrafo podemos intuir cómo Vila-Matas aprovecha la coyuntura de hablar de un libro realmente editado, *Catálogo ragionato di libri introvabili*⁵⁹¹, sobre obras inventadas de la literatura en general, para añadir invenciones de su obra literaria en particular. No se nos hace necesaria siquiera la consulta del libro real porque Vila-Matas afirma que dicho libro da referencia de ciertos personajes que Vila-Matas aún no había inventado —es el caso de Vilém Vok, por ejemplo— cuando se editó el libro de Albani y Della Bella en el año 2003, dando por tanto el artículo de Vila-Matas con personajes realmente falsos y falsamente falsos: el borgesiano *Quijote* de Pierre Menard, el *Quadern verd* escrito por Jusep Torres Campalans⁵⁹², el estudio de Perec sobre Cadou *Retrato del autor visto como un mueble, siempre*, la *Enciclopedia de las ciencias inexactas* de Henri Chambernac, la obra *Le facteur chouette et la derridance* de Derrida, el libro de Roberto Benigni *Los espárragos y la inmortalidad del alma* o la falsa obra de Hafén Slawkenbergius sobre las narices serían, por ejemplo, referencias realmente falsas, pero como decíamos, tome las reservas que tome respecto a la mayor o menor suspensión de su credulidad, el lector habrá entrado aquí en el campo de influencias, pulsiones y reflejos vila-matianos. Y lo habrá hecho a través de la confrontación directa de lo dicho por lo ejecutado. El sentido último de esta actitud literaria es contrariar, alertar, expulsar la seguridad y el conformismo, allegarse al compromiso de no repetir fórmulas heredadas. En último término, dar por ciertas

⁵⁹¹ *Mirabilia*. *Catálogo ragionato di libri introvabili* es una obra real, editada por la editorial Zanichelli, como bien dice Vila-Matas en su artículo, y aparecida concretamente en el año 2003 a cargo de los autores Paolo Albani y Paolo Della Bella. Obra real no solo por la evidencia de estar editada sino porque para que el método sobre la ambigüedad y las fronteras entre lo cierto y lo incierto se mantenga, por un tiempo al menos, necesita estar alimentado de datos no solo insuflados de correrías eruditas sino concretamente reales y verificables en la comunicación de los mismos.

⁵⁹² Campalans es un personaje de ficción de Max Aub al que este dedicó la biografía *Jusep Torres Campalans* (1958). Aub llegó a hacer pasar a Jusep Torres Campalans como artista verdadero a la crítica especializada, organizando incluso exposiciones de los cuadros de este supuesto pintor catalán. Es conocida igualmente la mezcla de verdad y mentira en las novelas de Aub *La calle de Valverde* (1961) o la serie de seis novelas sobre la guerra civil española escrita en su exilio mexicano *El Laberinto Mágico* (1943-1968).

literaturas que no existen, criticar, transitar, refundar. La “marca de agua” en el texto que se mantiene en los artículos desinhibidos y maduros de *El País*⁵⁹³.

Otro mecanismo propio de los artículos vila-matianos en torno a la ficción de acto y palabra tendría lugar cuando el autor viene a inventar una historia supuestamente acaecida a él o algún conocido como introito para levantar otra historia. Con ello no solo el artículo se embarca en una travesía dominada por la ambigüedad en torno a la veracidad de lo contado –ostensiblemente más hermanada con lo literario que con lo periodístico, por tanto– sino que esta apuesta de escritura en sí misma favorece y ensancha la libertad territorial del texto para que la reflexión metaliteraria, el descargo narrativo y los arbotantes presuntamente autobiográficos, lejos de desentonar en el transcurso del artículo, acaben dotándolo de su enriquecida y característica entidad. En el artículo “Un ventanal abierto” (*El País*, 28/09/2010), con el que vamos a concluir el presente apartado de nuestro trabajo, encontramos a Vila-Matas participando a sus lectores del hecho de haber compartido por azar un taxi en Barcelona durante un día de tormenta con un extrovertido muchacho “con aire de poeta”. Al descender este del taxi, el taxista apunta que el joven sabía hablar y preguntar con tino. Vila-Matas añade entonces:

Está naciendo un sentido, pensé, y quién sabe, tal vez el primer sentido también surgió así: alguien, en la noche de los tiempos, se contagió del tono narrativo de otra persona y en medio del caos nació un sentido, tal como lo he visto hoy nacer también aquí en este taxi... No mucho después, me acordé de por qué aquella escena de contagio me había parecido ya vivida anteriormente. Un día de hacía ya años, Monterroso había contado en Barcelona a los amigos un viaje de noche en taxi con Juan Rulfo por México D.F.

⁵⁹³ Recordemos que de la lista que acabamos de leer Cadou es un escritor inventado por Vila-Matas en *Bartleby y compañía*, aspirante a escritor que acabó pintando exclusivamente muebles a los que daba el indistinto título de “autorretrato” porque en el curso de una velada con W. Gombrowicz habría quedado tan impresionado por la presencia de este que apenas articuló palabra, quedando su conciencia en adelante encerrada en el mundo-mueble; que *Encyclopédie des sciences inexactes* es la obra del personaje Henri Chambernac en el libro de R. Queneau *Les enfants du limon* (1938); que *Le facteur chouette et la derridance* de Derrida es una obra inventada por Umberto Eco citada en la nota 22 de sus “Frammenti della Cacopedia” (*Il secondo diario minimo*, 1992, Milano, Tascabili Bompiani, 2006); que el título *Los espárragos y la inmortalidad del alma* es un proyecto irrealizado de libro por parte de Roberto Benigni, citado en la obra de aforismos de este bajo el título *La risa también es bella* (Buenos Aires, Ediciones De la Flor, 1999); y que *Hafen Slawkenbergius* es un personaje ficticio del *Tristram Shandy* de Sterne. Veremos más adelante que con *Bartleby y compañía* Vila-Matas, a través de su narrador Marcelo, cita obras como *Pourquoi je n’ai écrit aucun de mes livres* (1986) del oulipista Marcel Bénabou o el libro proyectado por Cendrars y nunca escrito *Manuel de la bibliographie des livres jamais publiés ni même écrits par celu-ci*, los cuales guardan entre sí un aire de familia con obras, entre otras, como *Les bibliothèques invisibles* (1990) de Paul Braffort, *Les Livres que je n’ai pas écrits* (2008) de Steiner, *Présence des œuvres perdues* (2010) de J. Schlanger, la obra de Aleksander Pechmann ya citada antes en nuestro trabajo *La biblioteca de los libros perdidos* (2010) –*Die Bibliothek der verlorenen Bücher* (2007) en su edición original– o la muy recomendable obra de Stéphan Mathieu *La Bibliothèque invisible. Catalogue des livres imaginaires* (2014).

Como se sabe, en esa ciudad el más corto trayecto puede durar más de una hora, y ese día, acompañando a Rulfo a su casa, el viaje para Monterroso se fue haciendo interminable mientras su amigo, tocado por las tequilas, trataba de contarle cómo era la novela en la que trabajaba y con la que rompería su silencio de tantos años después de *Pedro Páramo*. A medida que la contaba, la novela se iba volviendo cada vez más y más extraña y caótica. Tras hora y media de viaje y de novela enredada, Monterroso dejó finalmente en su casa a Rulfo. Bajó del coche y lo acompañó hasta la puerta y se despidió y, al volver al taxi, creyó que iba a quedarse tranquilo por un rato. “Ese hombre contaba muchas historias...”, oyó con cierta alarma que le decía el taxista. Y el tono empleado por este comenzó a sonar semejante al de Rulfo, como si se le hubiera contagiado la cantinela del caos y hubiera quedado tocado por el encanto de un relato adhesivo. “Yo también tengo una vida muy triste para contar, señor...” A lo largo de la hora que aún duraría el trayecto y que les llevó a cruzar la ciudad entera, aquel conductor fue castigando a Monterroso con su tragedia personal de alma perdida. “Una vida seca y muy desconsolada, señor...” Una vida surgida del caos mismo y de la que fue naciendo un tono y un sentido. Contada en uno de los muchos taxis en los que cada día se reconstruye la escena del big bang original.” (Vila-Matas, “Un ventanal abierto” (*El País*, 28/09/2010).

Hemos conocido una historia sobre Rulfo y Monterroso, de la que no estamos seguros de si puede haber sido cierta o no, lo que queda en todo caso en un segundo plano cuando nos apercebimos de que se ha organizado en torno nuestro una impresión literaria –una impresión literaria sobre escritores– pero, sobre todo, nos quedamos con una proposición estética del surgimiento del sentido y del estilo narrativo perdido en la noche de los tiempos, con el encanto de ese “relato adhesivo” que une las vidas de todos los seres humanos que cuentan su historia y su tristeza, interminable, intemporalmente. Un surgimiento del sentido, por cierto, que nos lleva a pensar –en lo que respecta a la conciencia del que lo experimenta– en ese “primer movimiento poético del despertar moral” y posterior afilamiento de la conciencia a los que se ha referido Vila-Matas en referencia a la transformación personal del espía de la Stasi y personaje principal del film de Florian Henckel von Donnersmarck *La Vida de los otros* (*Das Leben der Anderen* 2006): “Hay un momento en el que el dramaturgo espiado busca un libro de color azul de Brecht que le ha desaparecido de su escritorio y descubrimos que se lo ha robado el espía de la Stasi, que lo está leyendo, ensimismado, en la azotea. El espía está leyendo en el primer movimiento poético de su despertar moral y se diría que de pronto ha descubierto en su espionaje un medio para afilar la conciencia y estar más y mejor vivo.” (Vila-Matas, “La vida de los otros”, *El País*, 11/03/2007).

Cerramos con lo dicho hasta aquí nuestro apartado dedicado a los artículos publicados por Vila-Matas en *El País*, artículos que hemos ido consignando en función

de los temas mayores que dominan la ocupación crítica y narrativa del autor en el actual tramo de su madurez última. Artículos que se dirigen a una nueva concepción de la crítica literaria, en la que no solo se ensaya de otro modo (en el que cabe la ficción) sino que desde ella se va a intentar hacer de la ficción –con el progresivo pertrecho de los autores, los temas y las inquietudes que hemos espigado aquí– un alineamiento de compromiso personal sobre la organicidad misma de la escritura, sobre cómo esta se piensa a sí misma, cómo se construye de distintas maneras y cómo puede renovarse de cara al futuro. Son los artículos de *El País* una ramillete de opciones literarias, credos literaturizados o dedicados a la literatura⁵⁹⁴, sobre la dificultad del tipo de escritura que desea desafiar a sí misma, que busca enredarse en torno al equilibristo de dos mundos en aparente antagonía y vívido pivotar, entre lo narrado y lo no narrativo. Se trata, en fin, de artículos en los que la escritura comprende un estuario de modernismo mental e intelectual en permanente alerta sobre sí misma, artículos poligenéricos y mandamases que hacen camino al andar en el conjunto de una obra literaria de nuestro tiempo. Ha logrado instaurar Vila-Matas en sus artículos ensayísticos de *El País* su “marca de agua” en el texto, la del estilo periodístico literario que hace a este autor reconocible hoy en la prensa, basando la invención en la crítica que encontramos en las novelas en la crítica inventiva de los artículos y ensayos de los que aquellas provienen.

⁵⁹⁴ Muchos otros artículos de *El País* han tenido una temática diferente, como se ha dicho ya en la introducción de nuestro trabajo; se trata de artículos que, por sus propias características y contenidos, quedan fuera del ámbito de estudio de nuestro trabajo pero que, no obstante, vale la pena consignar a modo de botón de muestra. Así ocurre, por ejemplo, con artículos que versan sobre la actualidad sociopolítica a través de “El futuro” (*El País*, 19/09/2004), “Escándalo en la piscina” (*El País*, 25/06/2006), “El ruido del universo” (*El País*, 27/11/2005), “No nos falles” (*El País*, 28/03/2004), “La tortura en el mercado” (*El País*, 30/05/2004) o “Welcome to Guantánamo” (*El País*, 13/04/2008), entre otros.

CAP. 4. HACIA LA REINVENCIÓN DEL ENSAYO LITERARIO

Es el juicio un instrumento que vale para cualquier asunto y que se inmiscuye en todo. [...] De los cien elementos y aspectos que tiene cada cosa, tomo uno, a veces solo para rozarlo, a veces para tocarlo levemente, y, en ocasiones, para pellizcarlo hasta el hueso. Hago un avance en él, no con la máxima extensión sino con la máxima hondura de que soy capaz. Y, las más de las veces me gusta cogerlo por algún lado insólito (Montaigne, 2007: 1004).

Montaigne, *Ensayos* (1580-1588).

Llegados al último capítulo de nuestro estudio restaría recapitular el tipo de escritor de artículos y ensayos que es Vila-Matas con la atención puesta en una serie de claves temáticas cuya lectura nos sitúa en un espacio interpretativo que, si por algún elemento estilístico está uniformemente infiltrado, es por aquel que llama, de nuevo, al sistémico dictamen de lo ensayado como sustancial metodología creativa. Se trata de un orden que termina por patrocinar en Vila-Matas una relación de fuerzas constituida por la idea que se piensa a sí misma mientras cede, con mayor o menor arbitrio, a la tentación de contarse.

Hay una ficción que se medita y un pensamiento que se apoya en la ficción, retándose, a veces cegándose y otras mereciéndose, mutuamente. Cada uno de ellos, pensamiento y ficción, son en Vila-Matas una sospecha, deliberación o profecía del otro. Se pone en marcha con ello una poligrafía de temáticas estructurales del pensamiento de un autor que en el presente capítulo analizaremos a la luz de sus textos formalizados a través del artículo y el ensayo –colateralmente, también desde su obra narrativa–, trabajos en los que no resulta extraño que Vila-Matas, tal y como buscara hacer Montaigne, aplique su juicio y su personalidad a los lados insólitos de las cosas.

Apreciaremos de este modo la serie de contrafuertes ideológicos de un ensayista que hace del pensamiento de la ficción su *modus operandi*, un autor en el que el

temperamento creativo termina confundándose con una identificación por el riesgo del fracaso como fruto de una personalidad inconformista. La reinención del ensayo literario que postulamos defenderá una transmutación de fronteras genéricas a través de tres líneas de caracterización temática, las que se corresponden con Epistemología del movimiento y las Balizas para un articulismo literario. Nos parece así que el ensayo literario de Vila-Matas es ante todo una oda al movimiento que bascula u oscila siempre entre el pensamiento y la narración, entre los hechos y sus teorías, ocurriendo que dicho movimiento entre novela y ensayo suela injertarse regular cuando no profundamente en los parámetros del viaje, la lentitud y el vacío. Tras ello la brújula de orientación textual del articulismo y ensayismo en Vila-Matas pasa indefectiblemente por los engaños con o de la verdad, por la poética de la inseguridad y por las moradas del compromiso, a todo lo cual se unirá, como veremos, un prontuario de reverencias finales de muy reconocible naturaleza o estirpe vila-matianas.

4.1. Epistemología del movimiento

La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo (Monterroso, 2001: 11).

Augusto Monterroso, *Movimiento perpetuo* (1972).

No es [la significación] el punto de llegada, sino el viaje mismo, o sea, el irreversible movimiento de la mente hacia las cosas (un movimiento, en cuanto tal, es siempre irreversible; solamente un camino –es decir, la objetivación de un movimiento– puede resultar reversible (Sánchez Ferlosio, 1992, II: 40).

Sánchez Ferlosio, *Ensayos y artículos II* (1992).

Para todo escritor es una sorpresa siempre nueva, que su libro, en cuanto se separa de él, continúe viviendo con vida propia; esto le enoja como si una parte de un insecto se separase y, en lo sucesivo, se fuese siguiendo su propio camino. [...] Ahora bien: si se considera que toda acción humana, y no solamente un libro, se convierte en cierto modo en motivo de otras acciones, decisiones, pensamientos, y que todo lo que se hace se enlaza indisolublemente con lo que se hará, reconoceremos la verdadera inmortalidad que existe, la del movimiento: lo que una vez ha sido puesto en movimiento está en la cadena total de todo el ser, como un insecto en el ámbar, encerrado y eternizado (Nietzsche, 2011: 157).

Nietzsche, *Humano, demasiado humano* (1878).

Una vez provocado u ocurrido el movimiento este establece una relación de errátil interacción –que puede volverse en casos astrofísicos una eternidad mantenida consigo mismo– con cuanto lo envuelve o compromete. Negado por eleatas como Parménides, que veían en él una “apariencia ilusoria”, el movimiento ocupó buena parte

de la *Física* de Aristóteles por considerarlo este una característica esencial de la naturaleza. Superando el no-ser parménico, el Estagirita propuso el movimiento como el paso del ser en potencia al ser en acto.

Desde el momento en el que un lector comienza a leer una obra de Vila-Matas puede apercibirse del sentido *movimental*, del paso de seres en potencia a seres en acto, de cuanto ahí se dice. Hay en lo vila-matiano un movimiento perpetuo “del ensayo del cuento del poema de la vida” no solo porque toda su obra está interconectada por nucleares desplazamientos de ideas relativamente irrenunciables, ni porque –más allá de la obviedad representada por el movimiento natural de las acciones de un personaje o de las correspondencias internas del pensamiento creador– haya en la obra de Vila-Matas una obvia tendencia a perforar inmovilismos y tradicionalismos sino porque sobre todo se da en lo vila-matiano una mística interpretativa en torno al movimiento entendido explícita y trascendentalmente como la comprensión de un elemento que desenvaina cambios, genera presencias o circuitos en pos de la valentía, desamortiza conformismos y molicies, serena o *desamordaza* inquietudes.

Deambula así la escritura vila-matiana en tanto que “forma en movimiento”⁵⁹⁵ entre series de latitudes, de idiosincrasias, que terminan haciendo de la noción del movimiento un valor prácticamente semiótico, enarbolándose a través suyo –y de sus velocidades y direcciones– incluso una significación moral. Es así como el ensayo de ficción y crítica, vinculado a la meditación descriptiva de un movimiento de mayores o menores adeudos geográficos dentro de un sistema literario preciso, nos repliega hacia los proteicos artículos de Vila-Matas, reivindicadores, en efecto, del fuero ensayístico en torno al libertinaje formal y –a pesar, entre otras, de las corrientes *bartlebyanas* y *oblomovistas* que emplazan la existencia humana a la declinación de toda voluntariedad activa– el credo *movimental* de las historias narradas, soliéndose ejercer este último bajo la escuela de la lentitud y la sombra de los brotes viajeros.

A ello suma Vila-Matas en sus textos la instauración de un tipo de autoficción concentrada de implementación reflexiva y modos literarios. Es este espacio de órdago indagador donde proponemos el formativo encuadre general de la geografía literaria primigenia en Vila-Matas. Se trata un sentido del ensayo que logra arredrar la omnívora dictadura de la actualidad y la dotación convencional de la historia literaria a partir de textos en los que el autor acostumbra a obrar por movimientos de saltos intertextuales e

⁵⁹⁵ “«L’artiste, c’est de la forme en mouvement»” (Gombrowicz, 1981: 129).

intraliterarios, de humorismo irónico y de citación más o menos ficticia, despejando de tedio y previsión el cuerpo de análisis que haya elegido abordar. Simultáneamente los artículos ensayísticos de Vila-Matas desprenden una aparente levedad que ni desaira ni desdice el acopio reflexivo, anecdótico y documental, marcando con ello una morosidad moderna, una seducción imaginativa y una originalidad cosmopolita que no suelen pasar desapercibidas en el lector de turno.

Y ello se hace patente precisamente en los desplazamientos que el autor encauza a través de la escritura que se sabe más libre que otra cosa, la que venimos encontrando en sus artículos y ensayos literarios desde los años ochenta, los cuales se irradian en pos de las explicaciones de sí mismos en mixtura con la rendición, extroversión y violación de sus referentes literarios, describiendo al cabo ese lugar que “It is not down on any map; true places never are” (Melville, 1948: 54)⁵⁹⁶. Un emplazamiento estético original en el que se materializa el mundo sensible en la medida en la que este se deja domeñar, a su vez, por el ordenamiento ensayístico inherente y habitante de la imaginación polimorfa del autor, siendo esta la razón última por la que encontramos en Vila-Matas, antes que nada, un particular crítico creativo, un ensayista enrolado –casi a veces aislado– en la ficción.

⁵⁹⁶ Refiriéndose el narrador de *Moby-Dick* (*Moby-Dick; or The Whale* en su primera edición de 1951) al lugar de origen de Queequeg, personaje procedente de la isla de Rokovoko, leemos sobre esta: “No figura en mapa alguno; los lugares reales jamás figuran en los mapas.” (Melville, 2006: 91).

4.1.1. El viaje multiplicado

Tal vez no pueda quedarme demasiado tiempo en un lugar. Hay personas que sólo pueden alcanzar un sentimiento de apego a la patria cuando viajan (Kafka, en Hans-Gerd Koch, 2009: 216).

Kafka. Carta a Tile Rössler.

Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déceptions et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force. Il va de la vie à la mort. Hommes, bêtes, villes et choses, tout est imaginé. C'est un roman, rien qu'une histoire fictive. Littré le dit, qui ne se trompe jamais. Et puis d'abord tout le monde peut en faire autant. Il suffit de fermer les yeux. C'est de l'autre côté de la vie (Céline, 1962: 6)⁵⁹⁷.

Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932).

Viajero, geografía, historia y movimiento hacen el viaje. Ocurrió, según cree hoy la comunidad científica, hace aproximadamente 1.8 millones de años: el *Homo ergaster* fue el primer homínido en salir de África, probablemente el primer gran viajero de todos los tiempos. Tras esta precursora causa viajera, urdida en torno a la subsistencia antropológica y tras un cambio de vida nómada a una sedentaria en el paso del Paleolítico al Neolítico, el ser humano encadenará desde varios milenios antes de Cristo múltiples tentativas migratorias a manos de la inquietud de su espíritu. Por razones de orden mitológico o histórico, justificaciones acogidas por estímulos comerciales, religiosos o aquellas otros menos elogiabiles relacionados con las ansias

⁵⁹⁷ “Viajar es muy útil, hace trabajar la imaginación. El resto no son sino decepciones y fatigas. Nuestro viaje es por entero imaginario. A eso debe su fuerza. Va de la vida a la muerte. Hombres, animales, ciudades y cosas, todo es imaginado. Es una novela, una simple historia ficticia. Lo que dice Littré, que nunca se equivoca. Y, además, que todo el mundo puede hacer igual. Basta con cerrar los ojos. Está del otro lado de la vida.” (Céline, 2003: 11).

imperialistas y de poder⁵⁹⁸, el mundo contemplará nuevos y masivos artefactos del movimiento: viajes protagonizados por reprobables ejércitos, míticos héroes griegos o grandes pueblos nómadas. Finalmente, con los periplos de todo tipo⁵⁹⁹, el ser humano comienza a viajar, más allá de seguras razones políticas y mercantiles, por el prurito personal de conocerse, de integrarse en la diversidad desconocida. No se trata sino del mismo ser humano que se siente llamado a la odisea cultural en la que tensar el ambiguo arco de sus conocimientos geográficos, una ambición en buena parte propulsada por el deseo de fijar los límites científicos del mundo conocido a la vez que de refundar la liberación de sus anhelos aventureros.

El viaje termina así pronunciándose –desde la primera constancia escrita que nos consta realizada por su mismo actor, la que al parecer materializó un funcionario del faraón egipcio Mentuhotep IV (1983-1976 a. C.) en la expedición de este por las costas del mar Rojo–, confirmándose, como el continente idóneo de la indagación existencial en el ser humano, como óptimo lugar de ensayo para la construcción de la identidad⁶⁰⁰.

⁵⁹⁸ En relación con las principales motivaciones del viaje, en el contexto de su mayor eclosión histórica a partir del siglo XV, ha escrito Isabel Soler: “[...] el *poder* –la manifestación de las diferentes ansias de dominio– será el principal impulsor del viaje. El poder político, militar, económico y religioso configuran las directrices que orientan las circunstancias del viaje renacentista; y todos estos *poderes* fluyen de otro (...), que es el *poder de la voluntad* [...]. El querer saber, la obsesión por comprobar, la voluntad de conocer, la curiosidad, la fuerza de la ilusión –entendida como anhelo, sueño, deseo o convicción, pero también interpretada como el ansia de verificar el mito, deshacer el espejismo, justificar la quimera o construir la utopía– son *poderes* que impulsan con gran fuerza el viaje” (Soler, 2003: 162-163), a lo que añade la autora: “El viaje fue infamia, destrucción y esclavitud, saqueo, racismo y colonialismo, y la riqueza que supuso para Europa implicó una miseria tan duradera en otros continentes que todavía perdura. Sería absurdo ocultar que el motivo principal del viaje fue aprovechar cualquier forma de superioridad sobre otros pueblos para obtener un beneficio.” (*ibid.*, 19).

⁵⁹⁹ Los protagonizados por sabios como Abdul Kassem Ismael, geógrafos como Pausanias, Posidonio, Heródoto o Estrabón, monjes como Yi Ching o Aymeric Picaud, polímatas como Francis Galton o Sándor Kőrösi Csoma, poetas como Basho o Ibn ‘Arabī, naturalistas como Alexander Rodrigues Ferreira, Charles Pickering o Titian Ramsay Peale –estos dos últimos participantes, entre otros científicos, en la conocida United States Exploring Expedition (1838-1842)–, geógrafos como Alexander von Humboldt, antropólogos como Jane Goodall, biólogos como Charles Darwin, Alfred Wallace o Thor Heyerdah, exploradores como Eregia, Alexandra David-Néel, Ruy González de Clavijo, Ibn Battuta, James Cook, Shackleton, Richard Francis Burton o Amundsen, astronautas como Yuri Gagarin, Neil Armstrong o Alan Shepard, y, en fin, escritores como Conrad, Flaubert, Orwell, Ted Simon, Paul Bowles, Xavier Moret, Stendhal, Sterne, Kapuściński, Dos Passos, Durrell, Naipaul, Chatwin, Jean-Paul Clébert, Paul Theroux, Colin Thurbon, Lowry, Durrell, Stevenson, Kerouac, Hemingway y su tercera esposa Martha Gellhorn, Paul Morand, Pierre Loti, Capote, Rebecca West, Nicolas Bouvier, Saint-Exupéry, Laurence Kirwan, Cees Nooteboom o Patrick Leigh Fermor, entre muchos otros.

⁶⁰⁰ En relación con los relatos vila-matianos de *Exploradores del abismo* escribe efectivamente Sánchez-Mesa: “El viaje, como metáfora casi mítica de la búsqueda del sentido de la existencia, como movimiento en el que ensayar la construcción de la propia identidad, acaba asumiendo la función de principio medular, aunque sea temático, de una estructura narrativa deslizante, abierta e infinita como dice Pozuelo, capaz de conjurar el vacío en cuyos límites se levanta” (Sánchez-Mesa, “Oscilando sobre el cable Vila-Matas y la escritura funambulista”, 2009).

En su sentido moderno los trotamundos mencionados devendrían parte de los primeros hombres situados, desde el desentrañamiento de la experiencia viajera, en toda una serie de estados evolutivos apoyados por las relaciones entre la realidad y el conocimiento. El viaje incitará en la escritura vila-matiana a lo exteriorizado y a lo extraordinario, a la imaginación, al desafío y a la incertidumbre, preconizando “como el Ulises magrisiano, moderación y cautela en los viajes físicos, exceso y riesgo en los viajes inmóviles (en la propia casa que es donde se juega la auténtica aventura) [...]”⁶⁰¹. Una intelección y una acción, las del viaje, que se hacen adultas en la Modernidad a partir de un siglo XV en el que la imagen que el ser humano construye de sí mismo, y de cuanto le rodea, experimenta una transformación determinante:

Se trata del lento paso de la utopía teológica a la vivencia racionalista, o lo que es lo mismo, el paso de la creencia en un mundo regido por Dios hacia la evidencia de un mundo inmanente. [...] En la Edad Media el poder es inamovible y está en Dios; y en el Renacimiento, prometeicamente, el hombre intentará emanciparse del omnipresente poder divino convirtiendo esta facultad en una potestad humana [...] Aunque el *mundo regido por Dios* se encuentre en el subconsciente, el hombre del siglo XV y principios del XVI empieza a intuir otras formas de relación con Dios. El hombre que inicia el viaje es urbano, es un ser mercantil, responde a una mentalidad que se aleja de la representación simbólica y se acerca firmemente a la Modernidad. Aunque también forman parte del viaje aquellos que no tienen lugar en este mundo conocido: los que huyen de Dios, los *sin-tierra*, los *desvinculados*, los vagabundos del siglo XIV. Todos ellos formarán, un siglo después, la marinería que partirá hacia Oriente. Y en este primer viaje zarpará también el religioso, otro gran viajero, en cuyo caso la presencia de Dios no se encuentra en el subconsciente sino que es el principal reclamo de su conciencia [...] El hombre medieval no piensa en el *espacio* como en algo abstracto, porque, en realidad, no tiene una auténtica conciencia de *vacío*, entendido como intervalo o como distancia, ya que no puede otorgarle una representación simbólica [...] Navegar es necesario porque es algo que decide hacer la voluntad del hombre, asumiendo el riesgo y enfrentándose a la adversidad. Vivir, estar meramente en el mundo, integra al hombre en la naturaleza, lo diluye en ella y hace que pierda su singularidad. [...] El lugar será el elemento identificador que el pensamiento medieval necesita para establecer sus coordenadas. Adquirirá el carácter de *limitador* del territorio y al mismo tiempo en el *delimitador* de la seguridad. Así, alcanzará un sentido totalizador; querrá decir *control*, y sobre todo significará *definición de límites*. *Lugar* y *límite* son conceptos que el mundo clásico ya tenía plenamente asumidos. El lugar, es decir, lo interior –la *polis*, el *cosmos* en el sentido del orden, la *civitas*– es el espacio de la civilización, lo positivo. Poco después se convertirá en *ecumene*, lo conocido, el Mediterráneo. Lo negativo, en contraposición, será la *exterioridad*, el *agres*, lo agreste, lo incivilizado, la *terra incognita*. Superar el límite, por lo tanto, ir hacia la negatividad, significa aventurarse voluntariamente en la desprotección y en la incertidumbre. Todo lo que supera los límites, lo que se sale de los parámetros establecidos, es indefinido y difuso, es intemporal e incógnito. Es, en definitiva, el ámbito de la incertidumbre. Así, para una idea de *lo que hay más allá de los límites* es necesaria la imaginación y el deseo. Pero aquella no puede crear un dibujo determinado y concreto de lo que no conoce ni puede valorar, por lo que, instintivamente, lo viste de *extraordinario*. La

⁶⁰¹ *Ibidem*.

imaginación popular medieval no tenía definida la frontera geográfica entre lo conocido y lo desconocido, como tampoco podía diferenciar entre lo que era verdad y aquello que tenía que serlo” (Soler, *op. cit.*, 2003: 90-92, 101, 148 y 162).

Este trasunto contextual concreta y a su vez explaya la tipología del viaje vilamadiano en la afección crítica de la invención de sí mismo, un viaje completado siempre por su traslación reflexiva, ensayística. Isabel Soler señala con razón que la figura del navegante sirvió para demostrar tanto la necesidad que tiene la sensibilidad renacentista de dar con otra forma de pensar el pasado y el futuro como para hablar del “esfuerzo que realiza toda una época al sentirse obligada a desarrollar una nueva manera de pensar sobre su momento vital. El viaje se revela aquí como el ejemplo más físicamente textual que demuestra el necesario diálogo entre el pasado y el futuro, entre las diferentes tradiciones y culturas –y la consecuente transformación de las mentalidades–, que la actitud renacentista y la nueva escenografía geográfica provocó. El viaje transforma la imagen física que el hombre tiene del mundo. Pero transforma también la sensación psicológica. De pronto, se convierten en realidad espacios que ni siquiera habían sido intuitivos o se materializan otros que habían sido olvidados o silenciados.” (*ibid.*, 20). Es así como el Renacimiento supone, a través del viaje, una nueva “lectura del mundo”:

El Renacimiento plantea un nuevo modelo de lectura del mundo, y del lugar que el hombre ocupa en él, a partir de la proyección de una mirada crítica y observadora. Esta mirada se dirige, en primer lugar, hacia el modelo simbólico y esquemático del universo que la Edad Media había elaborado, y lo cuestiona [...] La función del navegante será la de anunciar al pensamiento occidental que la *lectura del mundo* es aún más compleja de lo que se había imaginado ya que está formada a partir de una realidad plural que se puede afrontar desde múltiples perspectivas. Conocer y entender otros pensamientos, otras filosofías, otras religiones, otras conductas, obliga a un cambio de actitud respecto a la manera de enfrentarse al presente y a la propia historia. Así es como la mirada crítica renacentista se dirige, necesaria y conscientemente, tanto hacia el pasado como hacia el futuro. La noticia que trae el viaje significará para el pensamiento occidental el esfuerzo de aprender y aprehender el mundo. El ejercicio europeo consistirá en asumir su nueva dimensión y todo lo que contiene, y en asimilar que en esta nueva magnitud descubierta evoluciona la diversidad, por lo que la diferencia no es sólo geográfica o cultural sino también espacio-temporal [...] El viaje oceánico renacentista implica que el pensamiento occidental inicie una vez más un proceso de rehumanización del paradigma establecido por el espacio y el tiempo. El viaje humaniza lo descubierto al dibujar una aventura singular que se revela como metáfora de una experiencia colectiva, occidental, moderna, que encaja perfectamente en las pautas que enmarcan la actitud renacentista” (*ibid.*, 20-22).

El movimiento y el viaje establecen para el ser humano, pues, en especial desde la época renacentista, como vemos, el nuevo modo de entender y comunicarse con el mundo. Lejos de ser inmune a este principio la escritura de Vila-Matas recurre a

construirse a través de cierta “geografía móvil” tal y como ocurre en las páginas de *El viaje vertical* o de *Exploradores del abismo*, geografía que condiciona al ser literario⁶⁰² y que modela por tanto la jurisdicción introspectiva convocada por el pensamiento, por la idiosincrasia cultural a la que aquel adhiere su supervivencia y sentido del vértigo topográfico⁶⁰³.

El lugar no solo nos construiría en una identidad confiada a la historia de nuestros movimientos⁶⁰⁴, en los cuales moran “el origen de la existencia”⁶⁰⁵ y “la alegría de vivir” (Sterne, 1985: 500), sino que si atendiendo a Borges fuera cierto que cada escritor crea sus precursores no lo sería menos que cada geografía crea sus propios viajeros y que viajamos para adentrarnos en nuestras propias geografías: “Viajo para conocer mi geografía” es una conocida frase utilizada por Benjamin⁶⁰⁶ a propósito de su ocupación crítica de Baudelaire en *Das Passagen-Werk* (Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1982), inconcluso y capital proyecto sobre la crítica de la modernidad que Benjamin redactó entre 1927 y 1940. Vila-Matas, al igual que otros autores cercanos a él, como es el caso de Magris, se ha hecho eco de esta frase en reiteradas ocasiones, desde el

⁶⁰² Bajo una irónica perspectiva de carácter fantástico, varios de los *artícuents* de Juan José Millás (véase, entre otros, “Cambiar de casa” o “Aún no amanecer”) inciden en esa latente geografía física que las calles, las ciudades o las estancias de las casas de nuestras vidas imprimen en nuestra corporeidad a modo prácticamente de interior topometría sentimental en relación con los movimientos cotidianos o trascendentales que nos contemplan. Recordemos al respecto al narrador del epílogo de *El Hacedor* (1960) de Borges discuriendo sobre aquel hombre que descubrió, tras muchos años tratando de dibujar el mundo, que había trazado en la realidad la imagen de su cara o, en relación con Vila-Matas, al personaje de Vilnius declarando en *Aire de Dylan* (2012) haber oído decir que el rostro del verdadero Dylan exhibe todas las edades y etapas de su vida.

⁶⁰³ Recordemos el congreso literario que se dedicó en 2013 a las relaciones de la obra de Vila-Matas con las “geografías del vértigo”, posteriormente recogido en el volumen *Géographies du vertige dans l’oeuvre d’Enrique Vila-Matas* (Université de Perpignan Via Domitia, Perpignan, 2013). Antes de este congreso, Dana Diaconu, de la Universidad Universidad Alexandru Ioan Cuza (Iasi, Rumania), por ejemplo, ha estudiado *El Quijote* y *Doctor Pasavento* a partir de las relaciones establecidas en ambas obras desde los espacios geográfico/determinado, metafórico/indeterminado y escritural/metaliterario (cfr., Diaconu, “Cervantes y Vila-Matas. Una reflexión sobre el espacio novelesco”, Actas del VII Congreso Internacional *Visiones y revisiones cervantinas*, Centro Virtual Cervantes, 2011).

⁶⁰⁴ “The Genographic Project” es una curiosa iniciativa científica que *National Geographic* puso en marcha en 2005 a través de Internet para que cada persona interesada en ello pueda averiguar los movimientos terrestres de sus ancestros remotos.

⁶⁰⁵ En el texto “El ojo del huracán”, de su obra *Hotel Nómada* (2000) dice Cees Nooteboom, en palabras tomadas de la obra *Kitáb al-isfâr* (*El libro de la revelación y los Efectos del Viaje*) del sabio musulmán andalusí del siglo XII Ibn ‘Arabî: “El origen de la existencia es el movimiento. Esto significa que la inmovilidad no puede darse en la existencia, pues, de ser ésta inmóvil, regresaría a su origen: la Nada. Por esta razón, el viaje no tiene fin, tanto en el mundo superior como en el mundo inferior.” (Nooteboom, 2002: 11). A lo que el propio Nooteboom añade que “quien huye de la realidad es aquel que se queda en casa sometido a la rutina de la vida diaria, porque no puede soportar la amarga sabiduría que proporciona el viaje.” (*ibid.*, 15).

⁶⁰⁶ Frase que es tomada por el pensador berlinés (cfr., Benjamin, 2007b: 1018) del enunciado de un paciente demente que Marcel Réja –pseudónimo del psiquiatra Paul Meunier– registró en su obra editada en París *L’art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie* (1907).

prólogo de su obra *Suicidios ejemplares* (1991) –en el que leemos: “*Viajo para conocer mi geografía*, escribió un loco, a principios de siglo, en los muros de un manicomio francés”– hasta en el artículo “Trieste, tres veces triste” (*Revista de Libros*, abril 1999) dedicado a *Microcosmos* de Magris o en un texto precisamente titulado con la frase de marras y en el que, bajo la misma línea de tensión gnoseológica que atraviesa la inspección de las geografías propias en *Exploradores del abismo* (2007), escribe Vila-Matas: “[...] en mi viaje a Finlandia está claro que fui a buscar algunas de las rarezas y cartografías perdidas de mi geografía íntima. [...] quizá soy [...] uno de esos *exploradores que ya no saben cómo volver del mapa*” (Vila-Matas, “Viajo para conocer mi biografía”, *El País*, 02/09/2007).

En el caso de Vila-Matas un viajero poético y multiforme ha sido creado por una geografía escenográficamente literaria en sus espacios ensayísticos de mayor interrelación creativa, espacios en los que el movimiento, con su osamenta entrañada en el viaje, cura el dolor de la identidad y revela las edades de toda evolución personal, afinándose con ello la pertenencia a un espacio de vértigo en el que crece, paralelo a toda postiza estabilidad, una potencial mudanza. Cada geografía parecería así el ensayo de la siguiente, una entrega al sentido de la que está por llegar. Si lo ensayado posterga la certidumbre, la liquidación conclusiva, si el ensayo viene a despistar el coro de las tentaciones unívocas, a reclamarse cuerpo adscrito a la autoevaluación, por su parte, el movimiento no solo refracta la detención del juicio y del ingenio sino que, embarcado en la inquietud que le es propia, no deja de atentar, de acudir sobre lo indecible.

La relación nocional entre movimiento (en el que se subsume la geografía cambiante) y ensayo (en torno al cual se acomoda el uso pensativo de la creación estética) se torna evidente: ensayar es moverse en algo o hacia algo y todo movimiento, del orden y origen que sea, parece guardar en sus tripas un ensayo de sí mismo a modo de orientación geográfica, entregado, en su fin último, a la genealogía de la imaginación, a la réplica pedagógica o el antecedente de un movimiento otro. Ensayo y movimiento se condicen y se obstinan, se comportan el uno en el otro, reflejando dicha relación la historia de dos elementos condenados a *citarse*⁶⁰⁷, a *geografiarse* en

⁶⁰⁷ Ya vimos anteriormente cómo Giordano vinculó el movimiento con las citas en el texto ensayístico a partir del análisis de las obras de Borges, Blanchot y Barthes. En Vila-Matas las citas, en tanto que contrapunto ilativo de la topografía textual, se nos antojan ni más ni menos que la conciencia entre arbitraria y ubicua del tipo de escrito ensayístico.

reciprocidad desde un efecto multiplicador del viaje a través de la escritura. El viaje definitivo que Juan Ramón Jiménez cifraba en la muerte⁶⁰⁸ es así probablemente para Vila-Matas el de la escritura en tanto que viaje multiplicado, imaginado por Céline hasta el final de la noche. Un viaje que a fuerza de redoblar –de mover a los seres humanos de un lugar a otro para solo así poder saber, al modo de Kafka, cuál es el suyo– aleja a Vila-Matas del acomodamiento, del estatismo y de la servidumbre del oficio de escritor. Continuamente aparecen los viajes –de uno u otro tipo, físicos, psíquicos, verídicos, inventados– en la obra de Vila-Matas, ejerciendo movimientos despachados por cíclicas oleadas sobre la mente del lector. Movimientos que se hacen fuertes tanto desde sus continuaciones intertextuales como desde sus capacidades de trascendencia fuera de los textos. No solo asistimos con ello a una (re)creación de lo cambiado de lugar a través de la conceptualización del viaje, de una centralidad temática ligada a todo cuando fluye –y que llega incluso a penetrar homogéneamente la materia discursiva de distintas obras del autor (*El viajero más lento*, *El viaje vertical* y *Exploradores del abismo*)– sino que se proyectan, por extensión, ciertos patrones físico-simbólicos en torno a la ligereza, las alturas, las profundidades, las velocidades o las geografías ficticias capaces de conformar una verdadera epistemología en torno al movimiento. Una epistemología *movimental* que visita, y que en cierto modo viene a incautarse, un distinguible timbre por el fetichismo topográfico, el cosmopolitismo espiritual, la extranjería y la soledad vitales, el irredento sobreprecio de la modernidad y la envergadura de las geografías tentaculares.

Leemos en *El viaje vertical*, en una idea en parte tabucchiana, que “[...] viajar es, sobre todo, un clima, un estar a solas, un estado discretísimo de melancolía y soledad [...] Las personas que viajan solas tienen un sexto sentido, una especie de facilidad o capacidad de percepción muy superior a la de las que viajan acompañadas y todo el rato están hablando como cotorras y no se fijan en nada [...] Cuando viajas con alguien [...] siempre tiendes a mirar lo que te rodea con extrañeza mientras que, cuando viajas solo, el extraño siempre eres tú” (Vila-Matas, 2006b: 116, 127 y 197). Por ende, el viaje es en

⁶⁰⁸ Así lo decía Juan Ramón Jiménez: “EL VIAJE DEFINITIVO / ...Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando / y se quedará mi huerto, con su verde árbol, / y con su pozo blanco. / Todas la tardes, el cielo será azul y plácido; / y tocarán, como esta tarde están tocando, / las campanas del campanario. / Se morirán aquellos que me amaron; / y el pueblo se hará nuevo cada año; / y en el rincón aquel de mi huerto florido y encalado. / mi espíritu errará, nostálgico... / Y yo me iré; y estaré solo, sin hogar, sin árbol / verde, sin pozo blanco, / sin cielo azul y plácido... / Y se quedarán los pájaros cantando.” (Jiménez, 1981: 112-113).

Vila-Matas una obra y un encuentro en movimiento consigo mismo, no necesariamente “interior”⁶⁰⁹ sino un viaje que pudiendo ser “exterior” no deja de construirse y expandirse a sí mismo. Un encuentro consigo mismo es, recordémoslo, el viaje vertical que efectúa Federico Mayol en la última etapa de su experiencia vital. El viaje, simultáneamente real e ilusorio, es “la única disciplina real que conocen los libros largos de Vila-Matas, los hechos a pedazos y los concebidos orgánicamente”⁶¹⁰.

Las formas de la multiplicación viajera se relacionarán entre sí de modo que el encuentro con uno mismo se hará naturalmente extensible al elemento general de modernidad que anida en el viaje, lo que radica tanto en las afinidades electivas de los autores que tiran de las páginas escritas como en los cambios de escenarios o superposición de entornos físicos y mentales que interactúan con la narración dentro de una atmósfera marcada por lo mudable.

Por lo demás el conjunto de verdades inventadas de las que se nutre la literatura de Vila-Matas necesita de la ambigüedad historicista para que surta efecto el éxito del desconcierto. Toda acción se mueve igualmente, en su proceso de ejecución, entre los terrenos que está abandonando y los terrenos a los que aún no ha llegado, dándose con ello una sensación durable de movimiento o viaje. Desde este punto de vista, el dinamismo propio del trotamundos físico y libresco que respira la obra vila-matiana resulta asimilable a muchas de las características renacentistas que desde la visión del nuevo hombre de Burckhardt perviven en nuestro presente catapultadas por un afán inquisitivo de la propia individualidad, afán cifrado en la simbología del viaje como renovado autoconocimiento de rangos interrogativo, histórico y psicológico.

Nos referimos así a un concepto del individuo que en el caso de Vila-Matas se vuelca hacia la finalidad ontológica del ser creativo en tanto que escritor en el mundo actual. Por otra parte los viajes son *leídos* por Vila-Matas como principio y final de las historias y los artículos de su autoría patrocinados por la idea de un viaje entre lo conocido y lo desconocido. Apoyándose en el juicio de César Aira, el cual imagina que el problema para el primer narrador de la humanidad fue quizá “la falta de términos descritos en la experiencia.” (Vila-Matas, *ANEN*, 2003c: 53), así lo especifica Vila-

⁶⁰⁹ Distinto al fértil y caleidoscópico “viaje mental” es en Vila-Matas el “viaje interior”. En una entrevista de 2012 mantenía Vila-Matas que el viaje físico tratado interiormente, en un sentido egocéntrico, obstaculiza el acceso genuino a la realidad contemplada: “El viaje [...] [interior] es muy pueril. La prueba son los que hacía al extranjero, de joven. Vas a lugares maravillosos, pero no ves nada, ni contemplas, porque, en realidad, el viaje es para mirarte a ti mismo. Ahora uno llega a un lugar, examina, estudia y ve.” (Vila-Matas, en Ruiz Mantilla, “Vila-Matas: ‘La realidad se está convirtiendo en una aventura interesante’”, *El País*, 10/06/2012).

⁶¹⁰ Gracia, “Todo mentira”, *El País*, 27/11/2015.

Matas en su artículo “Viajes” (*Las Últimas Noticias*, 13/09/2001): “La vida es un viaje. Los viajes siempre han sido un relato, ya lo eran incluso antes de que hubiera un relato. Ellos sí tenían principio y fin por definición. No hay, dice Aira, un viaje sin una partida y un regreso. La estructura misma del viaje ya es narrativa. El primer narrador que tuvo la humanidad encontró la estructura del relato en la de cualquier viaje. No es extraño entonces que la *Odisea* de Homero sea un relato inaugural. A partir de ese libro el viaje sirvió de metáfora y modelo para todo relato, y todos tuvieron un principio y un final, que es casi todo lo que deben tener [...] la escritura de cualquier artículo no es sino un viaje por lo conocido y lo desconocido.” (*ibid.*, 53-54).

Si el viaje ha dado incluso con un subgénero literario es porque en el punto axial de su concepción teórica crecen la multiplicidad y la ambigüedad como posibilidades no finitas. Desde la *Embajada de Tamorlán* (1406) de Ruy González Clavijo, las crónicas de Indias del siglo XVI a cargo de Fray Bartolomé de las Casas y de Bernal Díaz del Castillo o las obras de mujeres como Floran Tristán, Pardo Bazán, Sofía Casanova, Carmen de Burgos o Emilia Serrano, por circunscribirnos a autores en lengua española, encontramos un amplísimo abanico literario en torno a la noción reflexiva del viaje como principio monocorde de aspiración temática. Si el viaje más cierto es el que tiene que ver con no saber cuándo se va a volver, una idea análoga podemos aplicar al hecho de escribir estimulado por la sospecha del incierto paradero final.

En la misma línea sabemos que el viaje puede producirse de una forma metafórica, inmóvil. En el caso vila-matiano ello ocurre frecuentemente desde una clave de figuración autobiográfica escindida entre el autor y la voz narradora. Es así como el viaje en Vila-Matas acaba haciendo acopio de sí mismo en tanto que trayecto cursado entre la individualidad presente y el pasado de la interioridad propia, transitada esta a modo de inquisidora percusión ontológica. El proceso se vive en Vila-Matas como una suerte de trascendencia cuyo sentido se aquilata al salirse, al moverse fuera de sí mismo –viendo el universo con los ojos de otro⁶¹¹–, a través de la máscara literaria o de la superchería *imaginística* tomada de escritores, libros, amistades o sucesos cotidianos.

⁶¹¹ Así lo leemos en “La Prisonnière” (1923), en *À la recherche du temps perdu* (1913-1927): “Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d’aller vers de nouveaux paysages, mais d’avoir d’autres yeux, de voir l’univers avec les yeux d’un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d’eux voit, que chacun d’eux est.” (Proust, en Miguet-Ollagnier, 1982: 290).

Los movimientos sean psíquicos o físicos, desencadenan, desenredan, los conjuntos de realidades que amparan una historia, la que precisamente necesita el autor para viajar situándose fuera de sí.

Veamos tres muestras de cómo un antiguo viaje a Ferrara realizado por parte de Vila-Matas y la lectura tanto de la biografía de Henri Louis Grin como de un ensayo de Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?* (2007), desembocan en una reflexión interconectada a través de tres artículos en torno a la extranjería y esos viajeros inmóviles a los que tan a menudo se ha referido Vila-Matas a través de *Viaje en torno de mi cráneo* (*Utazás a koponyám körül*, 1939) de Frigyes Karinthy⁶¹² o *Voyage autour de ma chambre* (1794) de Joseph de Maistre:

En “Dos ciudades”, Adam Zagajewski dice que si la música ha sido creada para la gente sin hogar (es el arte menos unido a un lugar concreto y es sospechosamente cosmopolita), la pintura, en cambio, sería el arte de los sedentarios que se complacen en la contemplación de la tierra natal: “Los retratos afianzan a los sedentarios en la convicción de que sólo si pueden ser vistos viven de verdad”. Únicamente los bodegones, y no todos, dice Zagajewski, dejarían al descubierto la indiferencia total y absoluta de las cosas, su cinismo y su falta de patriotismo provinciano. Y como ejemplo cita los jarros pintados por Giorgio Morandi, que no tienen nada ver con Bolonia, la ciudad natal del pintor: son frágiles, esbeltos y llenos de aire. Quedo preso de imágenes, sospechas y recuerdos. Tal vez todo esto explique, me digo, por qué siempre sentí gran simpatía por los estilizados jarros y botellas de Morandi. Es posible que en mi inconsciente los haya relacionado con la idea de que nada es de ningún sitio concreto y que el estado más lúcido del hombre es no tener nada y sentirse extranjero siempre. Pero de todos modos ¿qué hace ese estilizado objeto frente a mi sedentario escritorio? Es un jarro azul oscuro que imita a la perfección uno de los que pintaba Giorgio Morandi. Lo compré hace cinco años en la tienda de un museo de Ferrara y lo coloqué frente a la mesa de mi estudio. De ahí no se ha movido hasta hoy, y siempre lo he considerado ligado a mi casa y al trabajo. Nunca hasta ahora se me ocurrió pensar que ese sencillito y frágil jarro podría ser el símbolo de mis viajes mentales, de cierto nomadismo cerebral. Pero seguramente lo es, porque sin él sería un escritor más sedentario: me da alas el *factor Morandi*, y a veces hasta me siento al amparo del misterio y la simplicidad de ese jarro (Vila-Matas, “El ‘factor Morandi’”, *El País*, 06/05/2007).

Estudio, desde hace semanas, la biografía de Louis de Rougemont, considerado como un pionero en toda la regla, el primer caso moderno de viajero inmóvil. Este aventurero helvético que hace ya más de un siglo causó sensación en Londres publicando en la *Wide World Magazine* las espectaculares crónicas de sus grandiosas experiencias viajeras, pudo haber contado que había estado entre caníbales en Mallorca, pero prefirió ir mucho más lejos. Se fue a los antípodas, a Australia. Antes, se había dedicado, entre escafandras y batiscafos, a la pesca de perlas frente a la costa meridional de Nueva Guinea, pero una tormenta le desplazó al continente australiano, donde durante 30 años fue jefe de una tribu caníbal, viajó a lomos de tortugas gigantes, se curó de ciertas enfermedades durmiendo dentro de búfalos muertos, y con la nativa Yamba tuvo un hijo que ella devoró delante de él. Una vida que impresionó a los ingleses. Cuando el engaño

⁶¹² El escritor húngaro narra en esta obra su experiencia de haber sufrido en 1936 un tumor cerebral.

fue descubierto –el tal Rougemont se llamaba en realidad Green (o Grin) y, aunque había sido carnicero en Australia, la mayor parte de su vida no se había movido de la biblioteca del Museo Británico–, el genial fabulador trató de sobrevivir dando conferencias y anunciándose como el mayor embustero del mundo. Sir Osbert Sitwell, que siguió sus tristes últimos pasos, le recuerda vendiendo cerillas en la avenida Shaftesbury. “Este fantasma callejero vestía un abrigo viejo y raído, sobre el que caía su cabello ralo, y tenía un rostro sereno, filosófico, curiosamente inteligente” (Vila-Matas, “Batiscafo socialista”, *El País*, 21/01/2007).

Simpatizo con los que se van sin irse, con los que dicen haber estado en un lugar y luego descubrimos que no han pisado ese sitio en su vida. Me caen bien porque son sencillos. En cuanto doy con ese tipo de nómadas inmóviles, suelo corroborar que sólo las imaginaciones limitadas necesitan los viajes al extranjero. De hecho, admiro a aquellos que cierran con doble llave sus cuartos para que el confinamiento les proporcione mayor libertad en su vuelo mental (Vila-Matas, “Viajeros sencillos”, *El País*, 28/05/2012).

En relación con la obra literaria de uno mismo Deleuze ha afirmado que esta, con su realización, se instituye en “un viaje, un trayecto, pero que sólo recorre tal o cual camino exterior en virtud de los caminos y de las trayectorias interiores que la componen, que constituyen su paisaje o su concierto” (Deleuze, *op. cit.*, 1996: 10). Lo cual puede confirmarse acudiendo directamente a la obra vila-matiana.

En efecto, tras referirse a la lectura de obras como *Lettrines* Julien Gracq, que “arremete contra la arquitectura contemporánea por haber desterrado de todas las casas los desvanes y los sótanos, esos lugares quietos y misteriosos que antaño fueron los templos de la imaginación”, *Cosas transparentes* de Nabokov y *La experiencia dramática* de Sergio Chejfec –además de referencias a John William Wilkinson y a Kafka–, Vila-Matas nos dirá en un artículo de 2012 que el hecho de salir de casa a pasear le ayuda –como le ocurre a Goytisolo, por ejemplo, para mezclarse con la vida⁶¹³– a organizar la estructura de sus artículos o novelas:

Parte de la historia de la literatura, desde sus comienzos, se ha nutrido de viajes: el desplazamiento como acción narrativa básica; después, ya llegan los acontecimientos, el viajero cambia de paisaje y de personas, pasan ciertas cosas. Ahora bien, Chejfec va

⁶¹³ “[...] pasear lentamente, sin la esclavitud del horario, siguiendo la mudable inspiración del genio: viajero en un mundo móvil y errático: adaptado al ritmo de los demás: en gracioso y feraz nomadismo: aguja sutil en medio del pajar: perdido en un maremágnum de olores, sensaciones, imágenes, múltiples vibraciones acústicas: corte esplendente de un reino de locos y charlatanes: utopía paupérrima de igualdad y licencia absolutas: trashumar de corro en corro, como quien cambia de pasto: en el espacio neutral de caótica, delirante estereofonía: panderetas guitarras tambores rabeles pregones discursos suratas chillidos: colectividad fraterna que ignora el asilo, el ghetto, la marginación: orates, monstruos, extraños campan a sus anchas, exhibir orgullosamente muñones y lacras, increpan con ademán furioso a los transeúntes: savonarolas ciegos, mendigos reptantes, recitadores coránicos, posesos, energúmenos: cada uno con su tema a cuestas, escudado en su locura como un caracol, a contrapelo de un público indiferente, burlón, compasivo [...]” (Goytisolo, 1980: 204).

más lejos y la caminata le parece la más radical de todas las formas de moverse. No deja de ser curioso que la manera más natural y primitiva de desplazarse pueda convertirse en la actividad más luminosa; tal vez sea una actividad tan creativa porque tiene la velocidad humana. La caminata parece producir una sintaxis mental y narrativa propia. Todos conocemos a los maestros de los viajes andados: Rousseau, Borges, Kafka, Benjamin, Sterne, Walser, Sebald. Eso en cuanto a la literatura. Pero es que Chejfec considera que la caminata es casi la única actividad no colonizada por la economía capitalista, que tiende a fragmentar el consumo y crear necesidades a partir de nuevos artículos. Para caminar, dice Chejfec, no se vende en cambio nada especial, y eso que hay todo un mercado alrededor de comer, beber agua, correr, dormir, practicar sexo, leer, etcétera. Siento una especie de orgullo íntimo al volver a casa. [...] Imagino que camino y me pregunto si no ha llegado ya la hora de que volvamos a sentirnos todos cerca de la condición humana tradicional, siempre trágica. Después de la gran idiotez de los últimos años, de tanta burbuja y posmodernidad y progreso ficticio, ¿no se impone el regreso a la tragedia, a un cierto clasicismo, a un renacimiento del saber, a una resistencia a seguir siendo colonizados, a una sintaxis que nos devuelva la libertad? (Vila-Matas, “Los viajes andados”, *El País*, 13/11/2012).

Como no podía ser de otra manera todos los autores que acaba de citar Vila-Matas⁶¹⁴ están más que presentes en su comprensión del viaje y del movimiento. Notamos en los extractos recién leídos una idea del desplazamiento como hogar y despedazamiento creativo a la manera en la que el personaje kafkiano de “La partida” afirmaba que todo su objetivo era marcharse, estar “fuera de aquí”. Vila-Matas está haciendo de hecho de su visión de la realidad un pensamiento en movimiento que tiene walserianamente como soporte material la escritura⁶¹⁵.

Igualmente, como ha visto Sontag en relación con Sebald, el viaje libera la mente en dirección al establecimiento de las asociaciones a la vez que posibilita el protagonismo de la conciencia narrativa como ente solitario y disposición moral que trata de rescatar el pasado o aquello que hoy nos llegaría —en especial, en el caso de

⁶¹⁴ Y a ello podríamos añadir sin duda a Cervantes, Swift, Céline, Conrad, Stendhal, Stevenson, Schwob, Gombrowicz, Nietzsche, Auster, Roussel, Duchamp, Rimbaud, Blixen, Calvino, Gide, Magris, Pitol, Bolaño, Hemingway, Cirlot o Nooteboom, entre otros.

⁶¹⁵ Así lo ha visto precisamente Vanesa Guerra en relación con el autor suizo: “El movimiento de Walser no es el paseo que alguien daría en una ciudad o en un pueblo, sino la habilidad única de dar dimensiones temporales y espaciales a una imagen con la que se topa y se fascina. En una imagen está el todo. [...] El éxtasis detiene el tiempo pero ocupa todo el espacio fuera del tiempo-espacio. Digamos que escenifica un tiempo hecho de puro pensamiento. Las *caminatas por el pensamiento* de Walser tienen como único soporte material la escritura. De modo que Walser es una imbricación de pensamiento y escritura; con las formas del mundo jamás se entendió [...]. En el éxtasis hay algo del orden de lo insoportable, algo que no se inscribe, que no deja huella, que captura y fusiona. El paseo de Walser no es un recorrido que hace una pequeña historia, sino que es una sucesión de instantes que trascurren y se disuelven permanentemente. Al mismo tiempo es Walser narrador quien transcurre y se disuelve. La fascinación abarca el tiempo y en esa disolución de cortes la eternidad ha de ser un instante, algo fugitivo, una fusión con el universo. Incrustada en el exceso nos remite a una mística.” (Guerra, “Robert Walser (o los manotazos del instante)”, *Revista Conversiones*, octubre de 2004).

Sebald— como el tejido del mundo antes de la destrucción⁶¹⁶. También el viaje se reclama como materia moderna de marginalidad y transgresión fronteriza en el orden del pensamiento al modo de Benjamin⁶¹⁷. Y en tanto que metáfora de la búsqueda del sentido de la existencia, como movimiento en el que ensayar la propia identidad, el viaje se postula, tal y como ha visto Sánchez-Mesa en relación con Vila-Matas, como “estructura narrativa deslizante”⁶¹⁸.

Por último, el viajero, lo sabemos, es siempre extranjero y huésped, ajeno al sentimiento y la necesidad de la posesión y al mismo tiempo usuario del mundo como espejo, viviendo los lugares por los que viaja como radiografía de sí mismo; Tabucchi se ha referido a los lugares por los que viajamos como *suerte de radiografía de nosotros mismos*: “Un lugar nunca es sólo ‘ese’ lugar: ese lugar, somos en cierto modo nosotros también. De alguna manera, sin saberlo, lo llevábamos dentro y un día, por casualidad, llegamos hasta él. Llegamos el día adecuado o el día equivocado, todo puede ser, pero eso no es responsabilidad del lugar, depende de nosotros. Depende de cómo leamos ese lugar, de nuestra disponibilidad para acogerlo [...]. Depende de quiénes seamos en el

⁶¹⁶ “Los viajes de una u otra especie habitan el corazón de toda la narrativa de Sebald: en las peregrinaciones del propio narrador y las vidas, todas de algún modo desplazadas, que el narrador evoca. [...] Los viajes bajo el signo de Saturno, divisa de la melancolía, son el tema de los tres libros escritos por Sebald en la primera mitad de los noventa. Su punto primordial es la destrucción: de la naturaleza [...]; la destrucción de las ciudades; de los estilos de vida. Los emigrantes relata un viaje a Deauville en 1991, en busca tal vez de ‘algún residuo del pasado’ para confirmar que este ‘lugar de veraneo alguna vez legendario, como cualquier otro lugar que uno visita ahora en cualquier país o continente, estaba agotado, arruinado sin remedio por el tráfico, las tiendas y boutiques, el instinto insaciable de la destrucción’. [...] El viaje libera la mente para el juego de las asociaciones, para los sufrimientos (y erosiones) de la memoria, para degustar la soledad. La conciencia del narrador solitario es el verdadero protagonista de los libros de Sebald, inclusive cuando hace una de las cosas que mejor sabe hacer: contar y resumir las vidas de otros” (Sontag, 2007c: 60-61).

⁶¹⁷ Así lo advierte Forster al afirmar que es en la Modernidad ilustrada cuando “aparece la idea de un pensador que se convierte en alguien profundamente ajeno a los saberes establecidos. Si hay algo paradigmático en la biografía de Walter Benjamin es esta permanente marginalidad de su pensamiento, muy semejante a la experiencia de Nietzsche, que también fue un viajero, un hombre que transgredió fronteras geográficas, filosóficas, psicológicas. Benjamin se convierte quizás en el último espíritu volteriano de la Europa de entreguerras, un espíritu que todavía cree profundamente en un ideal cosmopolita, en un tiempo donde los nacionalismos, las formas arraigadas de la barbarie política están cristalizando. Benjamin todavía se ofrece a sí mismo como un transgresor de las fronteras, como un viajero del pensamiento, un hombre que no se queda en un solo sitio, un hombre que supone que a una ciudad sólo se la conoce cuando se ha aprendido a perderse en ella. El pensamiento tiene que aprender a perderse en la compleja trama de la cultura moderna. Tiene que aprender a perderse, para poder pensarla más allá de toda hipocresía, en su intensiva producción de barbarie, también.” (Forster, en Casullo [ed.], 2009: 154).

⁶¹⁸ “El viaje, como metáfora casi mítica de la búsqueda del sentido de la existencia, como movimiento en el que ensayar la construcción de la propia identidad, acaba asumiendo la función de principio medular, aunque sea temático, de una estructura narrativa deslizante, abierta e infinita como dice Pozuelo, capaz de conjurar el vacío en cuyos límites se levanta [...]. El Vila-Matas que se cuele y se inventa en *Exploradores del abismo* preconiza, como el Ulises magrisiano, moderación y cautela en los viajes físicos, exceso y riesgo en los viajes inmóviles (en la propia casa que es donde se juega la auténtica aventura) [...]” (Sánchez-Mesa, “Oscilando sobre el cable Vila-Matas y la escritura funambulista”, 2009).

momento en el que llegamos a ese lugar. [...] Cada lugar al que llegamos de viaje es una suerte de radiografía de nosotros mismos.” (Tabucchi, 2012: 185-186).

El viajero, con el “benévolo aburrimiento” y la “protectora insignificancia” que es el viaje, logra deshacerse de la ensambladura de “intensidad doméstica” a medida que se amarra a la incertidumbre y a la ilusoria libertad de viajar. Como escritor desplazándose de un riesgo a otro, de una tentativa a otra, el viajero aprende lenguas, comportamientos y derrotas. Ambos, finalmente, vuelven a casa tras sus viajes para habitarla con mayor poesía y libertad⁶¹⁹:

Por lo dicho hasta aquí entendemos la textura simbólica, los elementos inmanentes y la literalidad del viaje como un conglomerado interpretativo de feraz identificación vila-matiana, en el que si escribir es prever, viajar es ensayar. Todo viaje se hace *lazarillear* de una estructura física o mental, a veces mítica, solidaria con una geografía de orden prenatal. Si nos detenemos en el espacio mental de dicha estructura veremos que, en la fermentación de la curiosidad y la finitud de los conocimientos, todos los viajes han sido ya de alguna manera realizados en los dominios del entendimiento especulativo. En relación con el viaje, pues, la realidad albergaría en el continente por antonomasia del ensayo, la mente humana, una autoconciencia expectante y anticipatoria de su efectiva conformación material.

En el caso de la escritura de Vila-Matas las distintas formas de la realidad y el ensayo son puntos de cardinal poeticidad en su fecundo diálogo con la sustancia del viaje, en especial cuando este adquiere una geografía anclada en el temperamento literario en conexión con la organización imaginativa del mundo sensible. Desde el principio la literatura que interesó a Vila-Matas fue la otra, la que incita al viaje, la lejana y la desconocida. Como el movimiento siendo la mirada del espectador incorporada a un cuadro⁶²⁰, Vila-Matas se erige escritor desde la visión constituida por mor de los desplazamientos de y hacia las literaturas buscadas, participando con ello – del modo bajo el que lo hace el ensayo de Adorno en opinión de Magris– de una idea del ensayo “flexible y tentacular”, sujeto a la “inagotable mediación” y dirigido en su

⁶¹⁹ Cfr., Magris, 1998: 12 y 21.

⁶²⁰ Así lo entendía Duchamp de una de sus obras más carismáticas: “En el *Nu descendant un escalier* he querido crear una imagen estática del movimiento: el movimiento es una abstracción, una deducción articulada en el interior del cuadro sin que se tenga que saber si un personaje real desciende o no una escalera igualmente real. En el fondo el movimiento es la mirada del espectador que la incorpora al cuadro.” (Duchamp, en Cabanne, *op. cit.*, 43).

mayor parte a la literatura de vanguardia por determinarse esta como “la voz de lo particular sensible y de lo individual, que se rebelan a ser encasillados en un sistema conceptual [...]”⁶²¹.

Si nos detenemos brevemente en las cartografías literarias cubiertas por la centralidad del viaje y el movimiento físico en los artículos vila-matianos, observaremos que en no pocas ocasiones aquellas contraen un protagonismo que llega a ser estructural: textos en los que, pongamos por caso, observamos a su narrador viajar a Chicago para dejar fumar, regresar a Lisboa para convertirse en la sombra de Tabucchi, realizar una gira promocional por Alemania que pareciera estar relacionada con la caída del Muro de Berlín, conectar una espera en Lyon con un libro de Céline Curiol en casa de los Auster, investigar una cena en Buenos Aires con persistencia de entomólogo, adoptar ciertas zonas urbanas de París o el viento de Parma como segunda patria, remedar la escena del suicidio de Antero de Quental ante el Atlántico o llorar en la neoyorquina Grand Central Station entre el surrealismo de Simic y los retazos autobiográficos de Elizabeth Smart, pasajes de la escritura de Vila-Matas que compondrían tan solo un azaroso y somero botón de muestra sobre la feracidad textual de la temática viajera⁶²².

Desde el prisma de las geografías literarias el viaje es el organismo que modera y trastorna los lugares a su paso, la resultante del desmadejamiento de la materialidad redentora en el escritor. Al entrar este en acción, los lugares, en su mayor o menor naturaleza literaria, se erigen en abjuraciones, devengos y murmuraciones que el propio viaje argumenta y que, en último término, el escritor adjetiva en textura mutante por cuanto los lugares son o pueden ser otros cuando alguien los ha descrito⁶²³.

Los artículos vila-matianos viajan frecuentemente a Dublín, Praga, Nueva York o París para emular textos o acciones de escritores, para cumplir el viaje ya previamente escrito u homenajear a los autores que han hecho lo propio antes que él; ello ocurre, por ejemplo, cuando Vila-Matas viaja a París para sentarse en la Place Saint-Sulpice –“El

⁶²¹ Magris, 1998: 101.

⁶²² Escenas que se corresponden respectivamente con los artículos “Dejar de fumar” (*Letras Libres*, Agosto, 2000), “Janelas Verdes’ Dream” (*Lateral*, Septiembre, 1995), “Alemania en otoño” (*Diario 16*, 23/12/1989), “Ella en Brooklyn” (*El País*, 01/07/2007), “¿Pero qué diablos pasó en la famosa cena?” (*Lateral*, Diciembre, 1994), “Abril en París” (*El País*, 27/04/2008), “El viento ligero en Parma” (*El País*, 26/12/2004), “En las Azores” (*El País*, 20/03/2000) y “Me senté y lloré” (*El País*, 17/11/2007).

⁶²³ Desde la ya citada constancia escrita del viaje del funcionario de Mentuhotep IV varios milenios antes de Cristo hasta uno de los textos fundacionales de la Geopoética como es la subida al Mont Ventoux por parte de Petrarca en 1336, sabemos que el escritor fecunda y transmuta geografías.

factor francés” (*El País*, 08/01/2006)– o cuando mezcla anécdotas reales y ficticias de figuras del *Nouveau Roman* como Marguerite Duras o de la *Lost Generation* como Scott Fitzgerald a la vez que ejecuta algún tipo de análisis cultural en torno a la ciudad que sostiene el desarrollo contextual de la acción –“Eso es todo” (*Diario 16*, 07/04/1996) y “Querido Scott” (*Diario 16*, 1994-1995)–; ocurre igualmente cuando el artículo en sí mismo es un viaje de alguien, ya sea a través de una obra literaria o no, o del propio autor, como tiene lugar con textos como “El viaje del doctor K.” (*El País*, 02/03/2008) a propósito de la narración “Viaje del doctor K. a un sanatorio de Riva” de Sebald o “El fondo eterno (Walter Benjamin)” (*El País*, 18/09/2010), un texto del que ya nos hicimos eco anteriormente en relación a un viaje de avión de Vila-Matas a Italia. La noción de viaje se alía igualmente en la escritura vila-matiana a geografías en las que los ámbitos del lugar de paso y de la casa se convierten en entidades garantes de la ficción, así como la imagen bicéfala de Ítaca como punto de retorno a casa o como lugar cada vez más lejano de esta y del origen del viaje determina el destino de las vidas humanas⁶²⁴.

El viaje sirve a Vila-Matas para escribir, pues, sobre lo que no se puede escribir porque, como la escritura, una vez escrito el viaje pierde su libertad. Al mismo tiempo, manteniendo conexiones, entre otros, con Olivier Rolin, Magris, Adam Zagajewski, Nooteboom, Tabucchi o Peter Handke, Vila-Matas escribe viajando y viceversa, adepto a la idea que asegura que hay también un viaje interior, de traducción de uno mismo, en el hecho de escribir⁶²⁵. Es por ello que también los viajes son mutaciones de geografías literarias reveladas, escapadas de su positivista contexto histórico, sentido en el que Nuria Amat se ha reconocido deudora o “rival” de Vila-Matas⁶²⁶, la cual, en *Viajar es*

⁶²⁴ Magris, 1998: 69-74.

⁶²⁵ “Plantearse *escribir* es adentrarse en un espacio peligroso, porque se entra en un oscuro túnel sin final, porque jamás se llega a la satisfacción plena, nunca se llega a escribir la obra perfecta o genial, y eso produce la más grande de las desazones. Antes se aprende a morir que a escribir. Y es que (como dice Justo Navarro) ser escritor, cuando ya se sabe escribir, es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar a traducirte a ti mismo. Escribir es hacerse pasar por otro, escribir es dejar de ser escritor o de querer parecerse a Mastroianni para simplemente *escribir*, escribir lo que escribirías si escribieras. Es algo terrible pero que recomiendo a todo el mundo, porque escribir es corregir la vida – aunque sólo corriamos una sola coma al día–, es lo único que nos protege de las heridas insensatas y golpes absurdos que nos da la horrenda vida auténtica (debido a su carácter de horrenda, el tributo que debemos pagar para escribir y renunciar a parte de la vida auténtica no es pues tan duro como podría pensarse) o bien, como decía Italo Svevo, es lo mejor que podemos hacer en esta vida y, precisamente por ser lo mejor, deberíamos desear que lo hiciera todo el mundo.” (Vila-Matas, “Escribir es dejar de ser escritor”, *EVLEP*, 2004, 2008).

⁶²⁶ “Hay autores que silencian fraudulentamente a sus deudores por picardía o envidia. Así sería grato y nada perjudicial para el ego propio que, venido el caso, me dispusiera a referencia a un Borges, a un Kafka y descuidara conscientemente a un posible rival como el escritor Enrique Vila-Matas [...]” (Nuria Amat, “El fetichismo de la información”, *La Vanguardia*, 18/09/1990).

muy difícil (1995), sirviéndose narrativamente de la cosmogonía viajera como elemento corruptor del verismo físico-temporal y la justificación científica de realidad, lleva a cabo un tratamiento hipersubjetivo y mitificado de la historia literaria a partir de una serie de figuras literarias muy próximas a Vila-Matas, tales como Kafka, Pessoa o Borges, entre otros. El viaje y el movimiento, pues, en todas sus posibilidades dentro y fuera del texto y en todas sus relaciones con el pensamiento y la historia literarios, no solo se arborizan en la obra de Vila-Matas como sustento ideológico y ensayístico – clave de orientación espiritual y estímulo de organización ficcional– sino que actúan como verdaderos generadores de influencia con Vila-Matas como estación de destino u origen reanudado.

4.1.2. Más lento todavía

Jeff: That isn't the way to play it.
Kathie: Why not?
Jeff: 'Cause it isn't the way to win.
Kathie: Is there a way to win?
Jeff: Well, there's a way to lose more slowly.⁶²⁷

Daniel Mainwaring, *Out of the Past* (J. Tourneur, 1947).

Sobre la superficie de un agujero negro, como nos recuerda Tullio Regge en sus *Crónicas del universo*, el tiempo ya no transcurre, aparece congelado y bloqueado. Cuanto más intensa es la fuerza de un campo de gravitación, mucho más lentamente se efectúa cada movimiento y se desarrolla cada evento; en un campo intensísimo los pelos de la barba emplearían miles de años –respecto a nuestro tiempo terrestre– para reaparecer en el mentón después de haber sido afeitados, la sangre en las venas latiría con lentitud secular, los cabellos tendrían necesidad de milenios para encanecerse y también las arrugas para surcar un rostro. Sobre la superficie de un agujero negro la fuerza de la gravedad, de una intensidad monstruosa, detendría incluso estos movimientos lentísimos; un imaginario individuo situado en ese punto sería eterno, detenido para siempre en su gesto y en la expresión de su rostro, y, si pudiese mirar al exterior, vería el tiempo transcurrir allí fuera con rapidez fulmínea, como una película proyectada a altísima velocidad; vería los eventos y las historias precipitarse vertiginosamente hacia el final (Magris, 1998: 143).

Claudio Magris, “En los intersticios del tiempo”, *Ítaca y más allá* (1982).

⁶²⁷ Filmsite Movie Review, *Out of the Past* (1947), <http://www.filmsite.org/ouo.html>. El diálogo en español entre Jane Greer (la *femme fatale* Kathie Moffat) y Robert Mitchum (el detective privado Jeff Bailey) de este clásico del cine negro –*Retorno al pasado* en su versión española y con guion a cargo del mismo autor de la novela en la que se basa el film, *Build My Gallows High* (William Morrow & Co., 1946) de Daniel Mainwaring– sería el siguiente: “Jeff: Esa no es la manera de jugar. / Kathie: ¿Por qué no? / Jeff: Porque no es la manera de ganar. / Kathie: ¿Hay una manera de ganar? / Jeff: Bueno, hay una manera de perder más lentamente.” [traducción propia].

Como la superficie de los agujeros negros a los que se refiere Magris a través de Tullio Regge⁶²⁸, también la obra de Vila-Matas contiene el elevado índice de fuerza gravitacional que daría con cierta congelación del tiempo, de *transcurrencia* aminorada de la vida. La obra de Vila-Matas alberga un sentido incluso de ganar en la derrota, tal y como acabamos de ver que pondera Robert Mitchum al sugerir que otra manera de ganar sería perder lentamente, algo que en parte podríamos atribuir al camino de soledad que atravesó la obra vila-matiana durante sus primeros veinte años de existencia.

Además de la libertad y la elegancia, la imaginación y la espera o la observación y la reflexión, en planos de percepción genérica, en Vila-Matas la apología de la lentitud despunta hacia campos semánticos directamente anexos a lo desacelerado, tales como la ociosidad⁶²⁹, la digresión y desde luego lo tardío. La siguiente inflexión fundamental del mundo vila-matiano de la que vamos a ocuparnos en relación con el movimiento y el viaje tiene que ver con aquello que se entraña en el mundo de Vila-Matas desde la lentitud de la existencia y la velocidad moderada del desplazamiento de la materia.

En el ensayo que escribe Vila-Matas como discurso de aceptación del Premio Rómulo Gallegos en 2001 por *El viaje vertical* podíamos leer: “Siempre he sido un viajero lento, siempre he creído saber que escribir significa resistirse a una carrera mortal, iba a escribir una carrera de escritor nacional. He sido siempre el viajero más lento, y todo me ha ido llegando en su momento [...] Siempre he sabido que escribir significa detenerse, demorarse, retroceder, deshacer; escribir para escribir, no para haber escrito y publicado” (Vila-Matas, “Discurso de Caracas”, *ANEN*, 2003c: 168). Pero además uno de los artículos que mejor ha aunado la relación entre la lentitud y los viajes en Vila-Matas ha sido un texto al que ya nos referimos antes en nuestro trabajo, aquel

⁶²⁸ Repárese que en un artículo del que ya nos ocupamos en su momento –“¿Borges existe?”, *La Vanguardia* (24/08/1982)–, recogido más tarde precisamente en *El viajero más lento* (1992) bajo el título “¿Existe realmente Borges?”, Vila-Matas citaba a Regge a propósito de la misma obra que ha citado Magris en “En los intersticios del tiempo” (*Ítaca y más allá*, 1998), *Cronache Dell’universo* (1981).

⁶²⁹ Una ociosidad que Vila-Matas sitúa explícitamente en su obra a través de la figura de Oblómov en *Aire de Dylan* (2012) y que un autor de ascendencia vila-matiana tan clara como Kundera ha asimilado en *La lentitud* (1995) –*La Lenteur* fue la primera novela de Kundera escrita en francés– tanto desde el parámetro filosófico de la lentitud propiamente dicha, prácticamente desaparecida de nuestro presente, como de la felicidad de antaño que representaron *las ventanas de Dios*: “¿Por qué habrá desaparecido el placer de la lentitud? Ay, ¿dónde estarán los paseantes de antaño? ¿Dónde estarán esos héroes holgazanes de las canciones populares, esos vagabundos que vagan de molino en molino y duermen al raso? ¿Habrán desaparecido con los caminos rurales, los prados y los claros, junto con la naturaleza? Un proverbio checo define la dulce ociosidad mediante una metáfora: contemplar las ventanas de Dios. Los que contemplan las ventanas de Dios no se aburren; son felices. En nuestro mundo, la ociosidad se ha convertido en desocupación, lo cual es muy distinto: el desocupado está frustrado, se aburre, busca constantemente el movimiento que le falta.” (Kundera, 1995: 4-5).

en el que Vila-Matas se hacía eco a partir de un fragmento de *Lettrines* de Julien Gracq acerca de lo lamentable que resulta que en la arquitectura actual de las casas se haya dejado de contar, entre otros, con desvanes y sótanos; esto es, llama la atención Vila-Matas sobre la tristeza que subyace al hecho de que hayamos ido olvidándonos poco a poco entre todos de una serie de “lugares quietos y misteriosos que antaño fueron los templos de la imaginación: ‘Todo permite pensar que unos símbolos del movimiento [...] ocuparán el lugar de las ilusiones de los lugares cerrados, con cerrojo echado...’” (Vila-Matas, “Los viajes andados” (*El País*, 13/11/2012).

En este artículo Vila-Matas discurre sobre la potenciación de la imaginación a partir de la simbiosis entre viaje y lentitud. Es lo que ocurre al andar, y es lo que ocurre en los lugares en los que, como el desván y el sótano, la vida pasa lentamente, abriéndose a la ensoñación, a la fantasía. La lentitud como filosofía vital, por otra parte, no puede resultar extraña en un autor que, como Vila-Matas, suele ir contracorriente en relación con los postulados de productividad, rentabilidad y extremo pragmatismo ampliamente divulgados en nuestro tiempo. El ser humano actual, el que se llena de prisas y de estreses por una fatiga de sí mismo⁶³⁰ y de su entorno, se mueve con la halagadora rapidez que parece brindar la sensación de dejar atrás *antes* las cosas. La rapidez crea la ilusión de aprovechar más y mejor el tiempo pero sobre todo aviva la impresión de la renovación, de pasar a algo nuevo. La lentitud por el contrario invita a pensarse a uno mismo, en el trabajo y en la circunstancia de cada cual. Con la lentitud el individuo se provee de intervalos y de perspectiva temporal para llegar a los lugares deseados. Para su suerte, y a diferencia de la velocidad, tan asociada con la imagen, la lentitud vive libre de la dictadura de las modas⁶³¹.

Al mismo tiempo el viaje permite que el pensamiento que favorece la lentitud tome forma poliédricamente. Era cuestión de tiempo..., en 1992 Vila-Matas recoge su

⁶³⁰ A través de una amplia investigación sobre el individualismo contemporáneo ha reflexionado en este sentido Alain Ehrenberg con su trilogía de obras *Le culte de la performance* (1991), *L'individu incertain* (1995) y *La fatigue d'être soi* (1998).

⁶³¹ “Es que hoy todo pasa muy rápido y parece que no estar al día es un problema, pero la lentitud de la lectura es la de nuestro cuerpo, la del desciframiento. Es necesario preservar esa lentitud. Hay que escapar del vértigo de la actualidad, llegar tarde a la moda, leer los libros cuando no son novedades. [...] La velocidad se asocia con la imagen. Por eso la imagen impone sus condiciones y se afirma que ‘vale más que mil palabras’, cuando en verdad sólo ‘dice más rápido’. Los únicos que han conseguido darle velocidad al lenguaje son los poetas. La poesía se hace cargo de la tensión entre imagen y palabra y la resuelve, logrando un sentido múltiple en el mismo tiempo en que tardamos en desentrañar una frase.” (Piglia, “Elogio de la lentitud”, *Clarín.com*, 26/01/2008).

primera colección de artículos y ensayos con el título *El viajero más lento*⁶³² al hacer extensivo el título de uno de los textos de la colección al título de la recopilación. En dicho texto Vila-Matas nos recuerda la capacidad de detección de la buena literatura que tenía Larbaud y su respuesta a Morand dedicándole un elogio de “La lentitud”, añadiendo Vila-Matas que Larbaud es “un trotamundos de la geografía de las letras [...] su modo de viajar y de trabajar era extremadamente cauto y lento”⁶³³ (Vila-Matas, 2001a: 47). En efecto resulta difícil detectar, examinar o asimilar lo que es un objeto dado –pongamos una obra literaria– sin dedicarle tiempo *lento*. En distintos artículos, tras la publicación de esta recopilación de ensayos, Vila-Matas escribiría específicamente sobre un título que con el tiempo fue tomando más importancia⁶³⁴. Por último, en la reedición en Seix Barral de *El viajero más lento* (2011), el libro se subtuló *El arte de no terminar nada*, con lo que la lentitud acoge en Vila-Matas un añadido estadio de significación, el que apuntaría a un horizonte idólatra de lo incompleto, ya que solo las historias no bien contadas tendrían final. Recuerda Vila-Matas aquí el relato de Heródoto sobre el faraón Psamético que ni Montaigne ni Benjamin agotaron con sus comentarios porque se trata de un cuento que no acaba nunca. Lo inexplicable le parece a Vila-Matas emparentado con páginas esenciales que aún nadie ha leído, lo que responde a una convicción que ya trató Vila-Matas en su artículo previo “El arte de no terminar nada (Lichtenberg)” (*El País*, 14/08/2010), en el cual llevaba a cabo una nueva rendición personal a la figura de Lichtenberg tanto por las vicisitudes de su biografía como por el talento del autor alemán a la hora de escribir las “novelas de una línea” que son sus aforismos, tal y como dijera el escritor ucraniano Leonid S. Sukhorukov.

⁶³² Un artículo de Vila-Matas ha considerado todo título literario como una suerte de “ciclista lento”: “Esperando a Godot siempre ha sido un título enigmático, pero Beckett jamás desmintió la teoría que asegura que un día él se detuvo en la carretera ante un grupo de personas que seguían esperando la caravana del Tour de Francia cuando ésta ya había pasado. Al preguntar Beckett qué hacía allí toda aquella gente, obtuvo esta respuesta: ‘Están esperando a Godot’. Parece ser que el más veterano y lento de todos los ciclistas de la carrera se llamaba así: Godot.” (Vila-Matas, “El título, ese ciclista lento”, *El País*, 15/02/1999). En realidad Beckett reiteró a propósito de esta cuestión que había una ramillete de explicaciones posibles. Al parecer ni él mismo tenía claro quién era Godot.

⁶³³ El artículo “El rey del barrio”, dentro de *El viajero más lento*, observamos que una digna antítesis de Larbaud la personifica Boris Vian, alguien que “[...] Sentía que no había tiempo que perder [...] hubo siempre en él una ausencia de tiempos muertos, y mucha prisa siempre” (Vila-Matas, 2001a: 170).

⁶³⁴ “A la mañana siguiente, recibí en el hotel a un señor muy serio que preguntó si podía hacerme exactamente cuatro preguntas. Empezó queriendo saber si me identificaba plenamente con el título de mi libro, *El viajero más lento*. Dudé al contestar. El señor aquel tenía un gesto tan grave que no parecía proclive a las vacilaciones. Opté por decirle que sí, y me pareció que, después de todo, era la respuesta más coherente. Entonces sonrió y, con palabras pausadas, me dijo que era el presidente de la Asociación Internacional del Tiempo Lento. ¿Qué se contesta a alguien que dice algo así?” (Vila-Matas, “Anónimo mantovano”, *El País*, 16/09/2007).

Por su parte, el ensayo “El arte de no terminar nada” –ampliación, como sabemos del artículo que acabamos de ver sobre Lichtenberg y epílogo de la reedición de *El viajero más lento*– presenta una introducción que gira en torno al Talmud babilónico, obra a la que le faltan las primeras páginas de cada uno de los tratados que la componen, para que el estudioso no olvide, nos dice Vila-Matas, que nunca ha alcanzado la primera página, que nunca podrá darse por terminado nada. Hay, de hecho, en nuestro mundo de hoy, acciones lentas actuando sobre hechos y objetos de tal manera que parece que no vayan a terminar nunca, o que seamos nosotros mismos, en todo caso, los que vayamos a terminar antes que ellas.

De su lado Vila-Matas continúa escribiendo “El arte de no terminar nada” argumentando que él nunca sabe cuándo termina una novela y que, de hecho, las novelas que le interesan son las no acabadas, ya que los finales son arcaicos e ilógicos en los libros. Admitido implícitamente hay tras el arte de no terminar nada un reconocimiento de las carencias de nuestra comprensión, que aunque a Büchner le lleve a decir que no valdría la pena “comernos la cabeza”⁶³⁵ con ello, en Vila-Matas sugiere más bien o precisamente el estímulo para continuar comiéndose la cabeza.

A su vez, haciendo referencia a la influencia de Lichtenberg en los elaborados subjuntivos de Musil –a los que se refiere Villoro en su edición a los aforismos del primero–, siente Vila-Matas que debería escribir una novela titulada *Los subjuntivos de Musil*, un texto que no se acabara nunca, más allá del final que le quiera dar el autor y en la línea manifestada, entre otros, por Cortázar, Macedonio o Bolaño, en los cuales las ficciones “se espejean y bifurcan incesantemente, convirtiendo todo en un devenir alucinante de variaciones, desviaciones y mutaciones, que ninguna muerte, dogma, racionalidad o definición conservadora de novela pueden detener.” (Vila-Matas, *op. cit.*, 2012: 201).

Tomando la idea de Lobo Antunes, se dice Vila-Matas, que los libros que le gustan empiezan en él mismo cuando ha terminado de leerlos (*cfr.*, *ibid.*, 202), dando a entender que el gusto se forma *realmente* en la lentitud y se forma, por igual, *realmente*, cuando no termina de formarse –y en ello toma sentido nuestra tesis sobre el estilo tardío en Vila-Matas–. Es así como creemos que los textos de *El viajero más lento* pertenecen hoy al “comité central” del particular canon lector de Vila-Matas, se

⁶³⁵ “Nos falta algo, no sé cómo llamarlo; pero no lograremos entre nosotros arrancarlo de las entrañas. ¿Para qué rompemos la cabeza con ello?” (Georg Büchner, en Safranski, 2000: 11).

encuentra en aquellos buena parte del núcleo duro de su familia literaria en términos ensayísticos, son textos, en fin, que no por azar han venido alimentando desde 1992 el organismo vivo de la maquinaria central de la poética vila-matiana.

Se refiere Vila-Matas a continuación a un relato que, como “Última Thule” de Nabokov, presenta a un protagonista, llamado Falter, que se niega a divulgar el enigma –que le ha sido revelado o que ha descubierto en un cuarto de hotel– del interminable universo. Del mismo modo los *cuadernos borradores* de los aforismos de Lichtenberg son ideas en proceso que Canetti admiró por representar exactamente la libre forma de escribir que añoran los novelistas: “Porque escribir una novela representa quedarse atado por dos o tres años a un breve apunte o idea que uno tuvo una buena mañana de sol invernal y que quizás habría sido mejor anotar en nuestro particular *waste-book* en lugar de obligarnos a nosotros mismos a convivir con esa idea durante tantos meses. Cada vez conozco mejor esa sensación de escaparse de la novela que uno está escribiendo para poder iniciar, con luz inédita, bien inesperada, que llegó de buena mañana, una novela completamente distinta. [...] da tranquilidad un fragmento y aún más la no obligación de tener que terminarlo o de sacar una conclusión final para cerrarlo.” (*ibid.*, 205-206).

Las referencias de lo inacabado se continúan con Aira, Bolaño o con textos no terminados como *53 jours* (1989) de Perec y *Bouvard et Pécuchet* (1881) de Flaubert. Vila-Matas pretende –nos dice– alejarse de la tiranía de las novelas que todo lo saben, que todo lo terminan, entrar en otros mundos posibles o paralelos que “desplieguen narraciones múltiples e infinitizadas”, en lo que era un experto Gadda, describiendo el arroz a la milanesa. La lentitud nos concedería, por efecto de la imaginación y la libertad en el uso del lenguaje a partir de un pretexto periférico, la medida de lo que somos según averiguamos lo que queremos. Pero además nos permitiría volver a contar las cosas de otro modo, reciclarlas, darles otra vida⁶³⁶, por no hablar de que la lentitud del andariego –a lo que nos hemos referido con casos como los de Walser, Sebald o el

⁶³⁶ Vila-Matas apunta además algunos casos de trabajos inacabados o reciclados dentro de su propia experiencia como escritor; trabajos que podríamos también denominar, en una palabra, “lentos”. Nos indica, por ejemplo, que su artículo “Preferiría no hacerlo” (*Diario 16*, 28/09/1991) dio, como ya vimos en su momento, diez años después con su obra sobre los “bartlebys”. O que los fragmentos dedicados a Atxaga en el artículo “La importancia de no llamarse Ernesto” (*Diario 16*, 07/01/1989) terminaron siendo una página de *Doctor Pasavento* (2005). Así como que este mismo artículo y sus consideraciones sobre el tema *Satam Alive* dieron origen al relato “Me dicen que diga quién soy” de *Suicidios ejemplares* (1991) dos años después. Por último, Vila-Matas revela el fraude –una variante, podríamos añadir, del tipo de verdad que, supurando lentitud, será quizá algún día revelada– que supuso el texto “Lo que Brando decía” (*Dezine*, 01/10/1980), como ya vimos también en su momento.

propio Vila-Matas— puede dar paso a la amnistía del hastío y con ello a la invención y la dimisión sobre la atención al rendimiento. Byung-Chul Han se ha referido a ello, por ejemplo, con la danza y con actitudes de Cézanne y Nietzsche⁶³⁷.

Pero habría más, y con ello acabamos: recordemos que, de nuevo en *La lentitud* (1995), Kundera se hizo eco de la capacidad de la lentitud para convocar, como tantas veces ocurre en Vila-Matas, un desentrañamiento y munición memorísticos, a los que el autor checo añade el elemento de la sensualidad: “[...] De pronto, quiere recordar algo, pero el recuerdo se le escapa. En ese momento, mecánicamente, afloja el paso. Por el contrario, alguien que intenta olvidar un incidente penoso que acaba de ocurrirle acelera el paso sin darse cuenta, como si quisiera alejarse rápido de lo que, en el tiempo, se encuentra aún demasiado cercano a él. En la matemática existencial, esta experiencia adquiere la forma de dos ecuaciones elementales: el grado de lentitud es directamente proporcional a la intensidad de la memoria; el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido.” (Kundera, *op. cit.*, 1995: 22-23).

⁶³⁷ Cfr., Han, 2012: 35-39 y 55.

4.1.3. Semántica del vacío

Y no se le ocurría mejor idea a tu padre [...] que comparar su terror con el de los trapezistas cuando dejan un trapezio para coger otro, ese momento en el vacío. Esa inseguridad y esa angustia, decía tu padre, se parecían a lo que sentía frente al libro que escribía, porque no sabía si lo iba a conseguir, si no se repetiría, si estaría a la altura de lo conseguido anteriormente, si fracasaría después de tantos años de no saber qué era el fracaso. [...] Cada vez tengo más miedo, repetía y repetía, convencido de vivir en el país en el que más se castigaba a los que trataban de hacer una obra fuera de la tradición y del folclore nacional (Vila-Matas, 2012: 56).

Enrique Vila-Matas, *Aire de Dylan* (2012).

On est face au vide, et d'un seul coup, il faut se jeter. [...] [I]l faut se lancer (Perec, 1990: 43).

George Perec, "Le saut en parachute", *Je suis né* (1990).

Cerramos la epistemología del movimiento y del viaje en la escritura vila-matiana con la multiplicidad de significado que arroja en dicha escritura la *semantización* en torno al vacío. Más allá de su tipología –lento, vertical, inventado o ensayístico, entre otros– el movimiento en Vila-Matas puede trabarse de forma determinante a una suerte de abismo propio, deshilvanando desafíos en torno a la creación literaria y, desde una asunción antropológica, interpelándose a sí mismo desde cierto fortín metodológico construido en torno a la idea de vacío.

Soliendo remitir de una u otra forma a las fuentes del atomismo clásico –el cual albergaría en Demócrito, Epicuro y Lucrecio sus fuentes principales–, la cuestión del vacío ha atravesado regularmente la historia del pensamiento filosófico y científico de Occidente. La verdad de las cosas o elementos últimos de lo existente, aquello que debe hacer oídos sordos a las apariencias sensibles o parmenídea *doxa*, lo entiende Demócrito

exclusivamente a través de los átomos y el vacío –del algo no divisible y de la nada–: de su sola combinación puede surgir, mantiene “el filósofo risueño”, el conjunto de estructuras perceptibles que en sus diversas gradaciones viene a conformar la realidad visible. El vacío representaría así tanto la imposibilidad de una división llevada al infinito como la condición necesaria de la movilidad de los átomos. En Vila-Matas el vacío, además, pone rostro al abismo de la escritura recorrido por subtemáticas que van, entre otras, desde la demolición del yo y la fenomenología de la desaparición hasta el corazón del poder, la imagen de una poética o de una crítica al sistema literario y la panoplia de lo indecible:

[...] [el abismo] En primer lugar designa la desaparición, la disolución de la subjetividad, la demolición del yo, ya sea puramente literaria (como al final de *Doctor Pasavento* o en *Suicidios ejemplares*), ya psíquica, en la locura (de la que Vila-Matas ha declarado que le interesa la libertad verbal y no tanto la realidad del sujeto enfermo), ya biológica, con la muerte misma. De algún modo, como señalara Domingo Ródenas, Vila-Matas ha estado escribiendo de un mismo tema, “el de la desaparición, la disolución, la extinción y, a fin de cuentas, el de la muerte” [...]. El abismo, además de ser un incommensurable vacío de caída vertical, es un espacio, un territorio, una antesala o umbral (2005: 388; 2007: 40-41) “no nihilista”, que conecta con el cronotopo privilegiado de la literatura carnavalesca. El abismo, que incluso es un color en el cuento “Niño” [de *Exploradores del abismo*] [...], no sólo es el final del camino sino, como afirma el propio autor, es el camino mismo o, dicho de otra forma, “no hay camino sin abismo”. Desde su faceta más política, el vacío es el corazón mismo del poder, como muestra el certero homenaje a Francisco Ayala y su cuento “El hechizado” en “Vacío de poder”. El abismo en cuanto vacío puede cumplir también la función de imagen de una poética: “escribir es llenar un vacío”, “vaciar” el cubo del corazón, como decía Álvaro de Campos [...]. El abismo, por fin, tiene que ver con lo invisible, con lo indecible, es lo que no se entiende, “lo más estimulante” según Vila-Matas, quien parte de dicho principio en otro de sus artículos más iluminadores, titulado a partir de la manipulación de una cita de Kafka “Aunque no entendamos nada”. En este artículo equipara el abismo al misterio, a la “línea de sombra” que separa el territorio desconocido en el que no hay respuestas para las preguntas” [...]. El abismo se convierte así en la imagen de una teoría poética donde el sentido surge de la búsqueda en la penumbra, de la intuición en tanto acción de vislumbrar lo que haya más allá de lo visible. “Nunca se sabe nada, nunca”, decía el narrador ayaliano de “Erika ante el invierno”, como antes reconocía el narrador de Dostoievski en *El doble*, como antes el de Gógol en “El capote” [...] (Sánchez-Mesa, *op. cit.*, “Oscilando sobre el cable Vila-Matas y la escritura funambulista”, 2009).

Efectivamente la “línea de sombra”, la que escondería la ilusión de la elección, honra el mundo vila-matiano desde la deshidratación del sentido, poetizando el cuestionamiento, la falibilidad y el desconocimiento como ofensiva de subsistencia intelectual, haciendo de la incomprensión metodología y paradoja del discernimiento. Así lo especificaba el narrador *pasaventiano* cuando aseguraba adorar “la aventura que hay en todo texto que uno pone en marcha, porque adoro el abismo, el misterio mismo,

y adoro, además, esa línea de sombra que, al cruzarla, va a parar al territorio de lo desconocido, un espacio en el que de pronto todo resulta muy extraño, sobre todo cuando vemos que, como si estuviéramos en el estadio infantil del lenguaje, nos toca volver a aprenderlo todo, aunque con la diferencia de que de niños, todo nos parecía que podíamos estudiarlo y entenderlo, mientras que en la edad de la línea de sombra vemos que el bosque de nuestras dudas no se aclarará nunca y que, además, lo que a partir de entonces vamos a encontrar sólo serán sombras y tiniebla y muchas preguntas. [...] Yo soy amigo de la tenebrosa línea de sombra de estos años de ahora en los que todo por fin se nos ha vuelto incomprensible y, cuando nos hablan del mundo, no sabemos ya de qué se trata y sentimos que precisamente todo eso podría ser el comienzo de algo que podría tenernos muy entretenidos, tal vez obsesionados, por un largo período de tiempo, aunque, eso sí, siempre con nosotros estupefactos, sin entender nada.” (Vila-Matas, *op. cit.*, 2005: 33-34).

Como veremos, toda idea de abismo está entrecruzada en la escritura vilamariana por la máxima “aunque no entendamos nada” porque es precisamente la insensatez intelectual sobre la realidad en tanto que plataforma de conocimiento desconcertado e inseguro lo que crea la determinación de los ciclos del conocimiento humano. En el prólogo a la obra de Bernard Quiriny *Cuentos carnívoros* (2008), titulado “Un catálogo de ausentes” (28/04/2007), Vila-Matas afirma haber tenido en mente la intención de escribir una *Historia general del vacío*, la cual él relaciona con la búsqueda de la trascendencia y la huida del tedio que atraviesan la historia de la humanidad. Como suele ocurrir en Vila-Matas, imaginando cómo sería lo que escribiría si escribiera algo, acaba, de hecho, escribiéndolo.

Se trata así de una historia del vacío que comenzaría —continúa Vila-Matas— girando en torno a la idea del “pecado original y la pérdida del Paraíso”⁶³⁸, añadiendo que la historia del vacío alcanza un momento cumbre con la obra de Poe *El relato de Arthur Gordon Pym*, el cual termina con su héroe encontrándose en una canoa en el fin del mundo. La fundamental temática del vacío sostiene este ensayo a través de un nuevo ejemplo de la crítica inventiva de Vila-Matas, aquella que otorga una credencial histórica a una serie de hechos literarios que, siendo inventados —en este texto se trata de una invención que, en buena parte, no hace sino recoger la invención previa de Quiriny—, aparecen desarrollados con toda naturalidad en un espacio de ensayismo literario,

⁶³⁸ Vila-Matas, en Quiriny, 2010: 8.

posicionándose no solo como crítico literario desde la ficción sino predicando una subestructura de teoría literaria como cultor narrativo.

En este caso a ello se suma un recurso que Vila-Matas suele utilizar con dilección: el que se refiere a dar cuenta de las obras proyectadas o todavía no escritas, tratándolas de manera panorámica pero suficiente para, de momento, no dejarlas de lado. El título del texto vila-matiano que tratamos coincide con el del apéndice del libro *Historia general del aburrimiento* (1788) de Pierre Gould, recurrente alter ego de Quiriny⁶³⁹. En tal catálogo, nos dice Vila-Matas, el autor se proponía inventariar todos los muertos que ha tenido el mundo.

Como vemos el tema del fracaso ronda especialmente la escritura de Vila-Matas en el período que va, como mínimo, entre 1997 con *Para acabar con los números redondos* hasta 2012 con *Aire de Dylan*: “Sin duda, acceder a otros inventarios de difuntos, acceder al Catálogo de *lo no registrado*, sería embarcarse en una tarea tan imposible como infinita, y encima perderse en la senda precisamente del fracaso de mi modelo en esta materia, el pionero Pierre Gould.”⁶⁴⁰. El ensayo-relato de Vila-Matas se continúa con el narrador diciéndonos que, para escribir, él necesita hacerlo con una pared vacía a su espalda, entre otras razones porque le gusta el frío y la elegancia que el frío desprende, como ya vimos anteriormente en relación con las preferencias personales de Vila-Matas.

Por último, el narrador se hará eco tanto del personaje —que hemos visto más arriba— Falter de “Última Thule” de Nabokov como de un poema de Hilda Doolittle vaticinador del fin del mundo para concluir que está empezando a vencerle una *oblomoviana* pereza en torno a su intento de escribir su *Historia general del vacío*: “Me vence la pereza. Además, siempre he sido voluble, frívolo y disperso. Espero que se diga que esa *Historia general del vacío* no pasó de un intento de en realidad no escribirla nunca, y que quede como un vacío más dentro de la historia general del vacío, la más hueca de todas las historias. Prefiero esto a que se ocupen de mí y digan la verdad, digan que a veces existo sin identidad y estoy siempre ausente del lugar desde donde hablo, y todo eso que suele decirse cuando creen que hay algo realmente que decir.” (*ibid.*, 14), declaración que para cerrar el texto mezcla la embestida del tedio con la volubilidad y la búsqueda de diversión, en la línea en la que Pascal entendió el tedio

⁶³⁹ Efectivamente Pierre Gould —al igual que su padre, Johann Heinrich Gould— es un personaje entregado al lector como histórico si bien completamente inventado por Bernard Quiriny.

⁶⁴⁰ Vila-Matas, en Quiriny, 2010: 13.

como vacío que precede a la huida antropológica⁶⁴¹, un Pascal que, recordemos, se mostró precisamente en un título relacionado con el vacío⁶⁴² moderno sin desaprobarnos necesariamente la antigüedad.

También el abismo y el vértigo del vacío son en Vila-Matas el salto en paracaídas al que Perec se refiriera en 1959 y que, pasando, entre distintas disquisiciones a propósito de las obras de Kafka, Roussel, Calvino, Nabokov, Dalí, Vonnegut o Bolaño, Vila-Matas sitúa una vez más, básicamente, en la estirpe del ensayo novelado, la convivencia entre la poesía y el proyecto estructural de una obra escrita y la supeditación de la trama al estilo. Así se observa en “Café Bénabou”⁶⁴³:

Perec era inseparable de Roussel y Kafka, que le enseñaban otro camino para la novela, como le ocurrió con “el ensayo novelado *Maupassant* y “*el otro*”, donde Alberto Savinio, con el pretexto de hablar de Maupassant, acababa hablando de todo, y para eso le bastaba con asociar cualquier idea con el dichoso tema central, en realidad ausente. O libros como *El mito trágico del “Ángelus” de Millet*, de Salvador Dalí, cuyo atractivo método de trabajo, alejado de todos los dogmas sobre la novela, se basaba también en asociaciones de ideas, asociaciones que se desplegaban en un tapiz que, al dispararse en todas los itinerarios posibles, acababa por convertirse en inagotable.” [...] Dice [Perec] que la trama es una vulgaridad burguesa adjudicándole la frase a Nabokov, ve pasar autobuses. Añade: “Me moría de risa el día en que le escuché a Kurt Vonnegut decir que las tramas en realidad eran sólo unas cuantas y no era necesario darles demasiada importancia, bastaba con incorporar –casi al azar– una cualquiera de ellas al libro que estuviéramos escribiendo y de esta forma disponer de más tiempo para la forja de lo que realmente habría de importarnos: el estilo.” [...] [*Madame Bovary* hace el realismo perfecto, terminando con todas las tramas] acabando con todo el realismo [...]: “*La vida instrucciones de uso*, un libro al que Italo Calvino, por variadas razones –“el compendio de una serie de saberes que dan forma a una imagen del mundo, el sentido del hoy que está también hecho de acumulación del pasado y de vértigo del vacío”– consideraba como el último verdadero acontecimiento en la historia de la novela: puzzle en el que el propio puzzle da al libro el tema de la trama y el modelo formal, y donde el proyecto estructural y la poesía más alta conviven con asombrosa naturalidad. De hecho, durante

⁶⁴¹ “[el tedio] ‘humor melancólico o colérico’ [...] actúa en el ser humano y lo impulsa a la diversión [...] pareciera que el poder del tedio abriera en el hombre la brecha de la inconstancia [...] como si [el tedio fuera] [...] una ‘privada autoridad’, incidiera sobre el hombre y lo condujese a los pórticos de la distracción.” (Palma Ramírez, 2013: 289).

⁶⁴² En *Préface pour un Traité du vide* Pascal se refiere en 1651 a una obra que proyectó escribir pero que nunca realizó o concluyó –un prefacio que no sería publicado sino en 1779 bajo el título “De l’autorité en matière de philosophie”–; aunque Pascal se refiere explícitamente al vacío de forma puntual en este escrito, el prefacio propone una reflexión general sobre los problemas generales del conocimiento y de la historia del mismo, de donde se desprende el hilo conductor del texto: la dilucidación del vínculo de los “Anciens” y los “Modernes” cerca de cuarenta años antes de que tuviera lugar la detonación oficial de la famosa “Querelle” de 1687, como vimos en su momento. La posición de Pascal al respecto es que se puede ser “moderne” sin oponerse a los “anciens”, manteniendo intacto el respeto que la historia debería mantener por estos últimos. (cfr., Palma Ramírez, 287-289).

⁶⁴³ “Café Bénabou (No es obligado el punto final)” fue el texto de cierre de la reedición en Seix Barral de *El viajero más lento* (2011) y en realidad ensayo deudor del precedente artículo de Vila-Matas “Café Perec” (2008), con el que comparte la mayor parte de su contenido salvo el levemente distinto contenido final. Bénabou es una referencia explícita al escritor e historiador francés Marcel Bénabou, miembro de OuLiPo desde 1969 y amigo personal de Perec.

un largo tiempo *La vida instrucciones de uso* fue para muchos, en efecto, el último verdadero acontecimiento de la novela moderna. Después, vendría un gran libro de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, que recogía con extraordinaria osadía y talento el guante lanzado por Perec.” (Vila-Matas, “Café Bénabou”, *EVML*, 2014, 217-218).

El vacío queda abordado de nuevo por Vila-Matas, desde el plano intelectual de una fisicidad de signo trascendente a través del abismo, a partir de las obras de Jules Verne, Poe, Vicente Rojo y Julien Gracq consecutivamente, las cuales quedan enlazadas reflexivamente desde el recuerdo de un presunto viaje que Vila-Matas habría hecho en su infancia a Islandia a causa de su fascinación por los abismos y los volcanes⁶⁴⁴. Veremos cómo el abismo, concertador de una exacerbación imaginativa, representa en Vila-Matas una escuela vital como viaje al interior de la mente y al origen del mundo sensible:

Nunca olvidaré el corredor de Saknussem, en Islandia, por el que viajé fascinado y aterrado en días esenciales de mi infancia, y menos aún el volcán Sneffels, cuyo cráter – según nos descubriera Verne en *Viaje al centro de la tierra*– era la puerta de ese corredor, como tampoco se borrarán de mi mente nunca las *lecciones de abismo* que el profesor Otto Lidenbrock le daba a su joven sobrino Axel, que, intrigado y temeroso, se inclinaba sobre la chimenea central del volcán islandés y se daba cuenta de que una sensación de vacío se estaba apoderando de todo su ser. Sintiendo el pobre Axel que estaba abandonando el centro de gravedad y enajenándose de vértigo, pensaba: “Nada más embriagador que la atracción del abismo”. Esa atracción yo creo que Jules Verne la había registrado ya muy temprano en su propia vida, pero también en su admirado Poe y muy concretamente en un relato de éste, *El demonio de la perversidad*, donde un personaje al borde de un precipicio mira el abismo y siente malestar y vértigo y también atracción y reflexiona: “Porque nuestra razón nos aparta violentamente del abismo, por eso nos acercamos a él con más ímpetu. No hay en la naturaleza pasión de una impaciencia tan demoníaca como la del que, estremecido al borde de un precipicio, piensa arrojar en él”. Tanto esas *lecciones de abismo* del profesor y geólogo Otto Lidenbrock como el profundo impulso de vértigo del personaje de Poe, me persiguieron

⁶⁴⁴ Recordemos que *Lejos de Veracruz* llevaba en la portada de su primera edición una imagen del volcán Vesubio, el cual volverá a aparecer, por ejemplo, en *Doctor Pasavento* a propósito de una reflexión del narrador sobre la descreencia en los argumentos y las historias cerradas, las que tienen principio y final, las historias, añadimos aquí, desprovistas de abismo: “Sonrió enigmáticamente. Sucedió [...] que casi en el sitio exacto en el que estábamos, en esa carretera que subía al volcán, transcurría una secuencia muy interesante de *Viaggio in Italia*, la película de su vida. [...] Y también sucedía, dijo, que durante mucho tiempo él había trabajado en un microtexto sobre esa carretera o, lo que venía a ser lo mismo, un escrito que partía del comentario de una secuencia de la película de Rossellini, sin saber adónde exactamente iría a parar su ensayo. [...] Morante bebió un trago de cerveza y [...] pasó a narrarme su microtexto sobre los alrededores del Vesubio y empezó diciéndome que en los días de su segunda juventud, hacia los años setenta, todo era obligatorio y debía hacerse con gran orden. Las cosas, por ejemplo, comenzaban todas por el principio y acababan por el final. Por eso, en esos días, habían sido una gran sorpresa para él, y no las había olvidado nunca, unas declaraciones del cineasta Godard en las que decía que le gustaba entrar en las salas de cine sin saber a qué hora había empezado la película, entrar al azar en cualquier secuencia, y marcharse antes de que la película hubiera terminado. Seguramente Godard no creía en los argumentos. Y posiblemente tenía razón. No estaba nada claro que cualquier fragmento de nuestra vida fuera precisamente una historia cerrada, con un argumento, con principio y con final. El punto y aparte era algo intrínseco a la literatura, pero no a la novela de nuestra vida.” (Vila-Matas, 2005: 102-103).

en mi primera juventud y digamos que muy pronto trocaron mi fascinación por el vacío en una irremediable fascinación –ya para toda la vida– por el misterio de los volcanes, tanto por los reales como por los inventados, con preferencia para estos últimos, que se me presentaban más huecos que todos los otros juntos. Sobre mis volcanes inventados [...] en la obra de mi admirado Vicente Rojo [...] debo decir que constituyeron ante todo muchas veces la geografía de un sueño muy recurrente en días ya lejanos, un sueño que consistía en un viaje completo al interior del globo terráqueo, un viaje a un interior que siempre se me aparecía iluminado eléctricamente. Era un periplo que se iniciaba normalmente cuando ingresaba por el cráter perfectamente circular de un volcán que coronaba severamente el triángulo, también perfecto, de la propia montaña o pirámide: un cráter de un extremado color abismo que parecía iluminar con fuerza la vasta iluminación eléctrica del centro del mundo, un centro que –dicho sea de paso– está normalmente en todos nosotros y al que hay que descender a través del círculo craneal –real o inventado, como uno prefiera– de nuestro cerebro abismal. Fueron precisamente ciertas partículas volcánicas de ese círculo craneal las que, en días de extrema juventud, engendraron en mí un cierto de deseo de mimetismo que se centró muy especialmente en el volcán Tängri, de la novela *El mar de las Sirtes*, de Julien Gracq: una montaña salida del mar, un cono blanco y nevado flotando como un alba lunar sobre un tenue velo morado que lo despegaba del horizonte. Durante un largo tiempo, estuve convencido de que yo era el propio Tängri y de que encarnaba el núcleo vivo –su cráter nevado– de esa montaña. Todavía hoy en día mi obsesión existencial es mimetizarme en volcán Tängri, constantemente. Es más, creo ser, al igual que esa montaña, un triángulo de fuerza eléctrica de delirio onírico. Todo esto es más razonable de lo que pueda parecer a primera vista. En el fondo, los volcanes, reales o inventados, no son más que la búsqueda del origen, del comienzo de la vida y del arte. Un volcán resume mejor que nada la contradicción entre la belleza y el dolor. Un volcán es el origen y es también geometría de la erupción, mezcla entre la atracción y el rechazo. [...] ¿Cuántas veces habré descendido por esa profunda y ancha grieta que atraviesa las paredes laterales de ambos flancos de un Tängri en el que brota un resplandor rojo, que de pronto trepa en una repentina llamarada y más tarde se extingue abajo, en la oscuridad? Desde esos abismos sube un rumor y una conmoción, como de planchas enormes que golpearan y trabajaran... Es el arte, es la grieta del Destino. (Vila-Matas, “Volcanes inventados”, *El País*, 20/04/2008).

El abismo, por otra parte, cuando se desmarca de una caracterización sofocada, instituye en lo vila-matiano un centro de indeterminación exployado, basado en la herencia y el azar lúdicos. Desde Schiller, con sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* –quizá el primer autor en señalar la notoria importancia del juego en la historia de la cultura– y hasta Huizinga o Caillois, entre otros, se ha venido estudiando el estatuto cultural del juego como una flexión inmanente de la existencia humana. En Vila-Matas, la apariencia de ficción que otorga el abismo queda impulsada por la naturaleza de “misterio y simulacro” propia del juego⁶⁴⁵. En este sentido, el placer morboso que produce el vértigo imaginativo por el abismo, el “verse” uno mismo dentro del abismo “siendo” su propia imaginación, convierte al ser abismado en otro, a

⁶⁴⁵ “Por su naturaleza, todo lo que es misterio o simulacro está próximo al juego. Pero es preciso que prevalezca la parte de la ficción y del recreo; es decir, que el misterio no sea reverenciado y que el simulacro no sea comienzo o signo de metamorfosis y posesión” (Caillois, 1958: 13).

través del simulacro auspiciado por el juego (*ibid.*, 39, 70), siendo por ello también que el juego representa una “segunda personalidad” (*ibid.*, 193) y cierto proceso de aligeramiento de uno mismo. La ligereza o cierto y aparente “panurgismo”, catapultados en la obra de Vila-Matas desde el universo *shandy* como divisa de la rapidez mental, de la insolencia espiritual y de la libertad personal, disponen una serie de nuevos elementos asociados a la semántica del vacío en el contexto de la epistemología del movimiento y el viaje.

Pero además la ligereza, solidaria de la portabilidad *shandy* y auténtico parapeto moral de Vila-Matas a lo largo de su trayectoria literaria⁶⁴⁶, supone una decidida reacción contra la pesadez estatal y, en general, contra lo normativo y lo formal⁶⁴⁷. La levedad, inserta en las terminaciones nerviosas del abismo, apelaría a la libertad y capacidad de “pasar al otro lado”, de saltar y evolucionar, escapar de las convenciones y desacralizar el canon literario. En un artículo en el que Vila-Matas comienza recordando el episodio del salto del “ágil poeta florentino Guido Cavalcanti” como ilustración de Calvino para inventariar su teoría literaria sobre la ligereza, la cual es un

símbolo propicio para asomarse a los nuevos tiempos [...] el ágil salto repentino del poeta filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva, rabiosa y atronadora, pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de automóviles herrumbrosos. [...] los libros decisivos nunca los hallé en el cementerio de sepulcros de mármol de los “grandes escritores”, sino en territorios contiguos, tras dar el salto al otro lado del camposanto. Fueron libros de “escritores buenos” como Calvino. [...] la levedad, esa cualidad literaria que es, por cierto, piedra rara y preciosa cuando se encuentra en la literatura española, tan propensa a lo contrario, a cementerios sin brisas y libros como losas, a la gravedad y a la literatura entendida –¡todavía!– como el deber de representar nuestro tiempo: una literatura instalada en la pesadez, la inercia, la falta de humor y la obesidad crítica. [...] De entre esos textos imperfectos [...] recuerdo muy especialmente *Maupassant* y “*el otro*”, de Alberto Savinio, donde descubrí que en novela había que escapar de todas las convenciones y no considerar sagrado ningún canon. [...] tal como había sospechado desde que leyera *El mito trágico del “Ángelus” de Millet*, de Salvador Dalí, no había que ignorar que había vida más allá de la visión encorsetada de la novela que me habían querido imponer como dogma. Es decir, que se podían escribir libros en los que, por

⁶⁴⁶ Tendremos oportunidad de comprobar este aspecto con mayor detalle en el apartado dedicado al ensayismo matriz del autor a partir del ensayo presentado como conferencia “La levedad, ida y vuelta” (Biblioteca Nacional de España, 26/04/2012).

⁶⁴⁷ Poco después de la publicación de *HALP*, declaraba Vila-Matas a Ana Basualdo: “Hace poco descubrí en un libro una anotación mía que había olvidado. En lugar de ‘portátil’ decía ‘ligeramente móvil’. Quería decir lo mismo; sobre todo, estaba en contra de lo mismo: la pesadez. La pesadez es el Estado. En mayo del 68, los situacionistas colocaron una estatua de Fourier en quince minutos. El Estado, para retirarla, tardó 24 horas. La insolencia, por ejemplo, es un atentado contra la pesadez. La insolencia es como un relámpago: alguien que dice algo a sabiendas de que el otro es el poder. Dice algo rápido y certero y, cuando el otro va a responder, ya no está. Es un acto de arrogancia ante el poder.” (Basualdo, “Vila-Matas: la literatura es una máquina de Duchamp”, *La Vanguardia*, 19/11/1985).

ejemplo, la trama viniera dada por una investigación obsesiva que acabara casi agotando el tema de estudio, apoyada siempre en una creativa asociación de ideas. La escritura era fragmentaria y muy libre, y Savinio sabía utilizar el género o tratamiento literario más conveniente para cada fragmento. Lo más asombroso era que se hablaba de todo, incluso del tema central de libro, que era en el fondo un pretexto para hablar de todo. Tiempo después, también en los años de formación, encontraría otro libro inolvidable, también imperfecto: *Carta breve para un largo adiós*, de Peter Handke. Di allí con el tono de voz de mi generación, o al menos con el que yo deseaba tener cuando escribiera. Lo que más me sorprendió fue que al final de la novela los dos jóvenes protagonistas hablaban con el cineasta John Ford. ¿Así que los personajes reales como Ford podían salir en las novelas aunque no fueran exactamente ellos ni dijeran lo que decían en la vida verdadera? [...] el narrador de *Carta breve para un largo adiós* utilizaba muy seductoramente su yo, probablemente porque su formación era europea. Ni en mis propias narraciones esa sombra del yo me ha abandonado desde entonces: un yo –eso sí– tergiversado y falso siempre, entendido como una variante de ese posible salto *al otro lado* [...] (Vila-Matas, “Del otro lado”, *El País*, 27/07/2008).

Aunque no aparece en *HALP* (1985), Calvino haría de “La levedad” pocos años después una de sus seis propuestas literarias para el próximo milenio, proponiendo que de una forma general se entendiera su propio trabajo como una actividad de sustracción de peso, de amputación de la materialidad corpórea, aligerando el peso “a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades: he tratado, sobre todo, de quitar peso a la estructura del relato y del lenguaje” (Calvino, 1998: 19). Se trató de una conferencia que Calvino pensó en dedicar íntegramente a la Luna, siguiendo su aparición en todos los tiempos y países, aunque finalmente decidió dejarle la Luna a Leopardi “por su milagro de quitar al lenguaje su peso hasta hacerlo parecido a la luz lunar” (*ibid.*, 39). Tras referirse a la levedad en *La insostenible levedad del ser* y en *De rerum natura* de Kundera y Lucrecio, escribe Calvino: “[...] la levedad es una manera del mundo fundada en la filosofía y en la ciencia: las doctrinas de Epicuro para Lucrecio, las doctrinas de Pitágoras para Ovidio” (*ibid.*, 25). Una levedad que para Calvino se asocia “con la precisión y la determinación, no con la vaguedad y el abandonarse al azar. Paul Valéry ha dicho ‘Il faut être léger comme l’oiseau, et non comme la plume’” (*ibid.*, 31) y en tal línea hay ejemplos en Emily Dickinson. Pero hay más. Calvino se hace eco de *El viaje a la Luna* de Cyrano siguiendo los caminos abiertos por Luciano de Samosata y Ludovico Ariosto, añadiendo que, en el caso de Cyrano, este incluso abordó el problema de cómo sustraerse a la fuerza de la gravedad. Jonathan Swift, por su parte, prosigue Calvino, desarrolló el sistema del imán para sostener en el aire la isla volante de Laputa, así como Rudolf Erich Raspe nos dejó la primera de las versiones conocidas

de las aventuras del Barón de Münchhausen⁶⁴⁸ montado en una bala de cañón, *Las mil y unas noches* supusieron un constante desafío a la ley de la gravitación y el cubo kafkiano de *El jinete del cubo* saluda al milenio que entonces estaba por llegar “sin esperar encontrarnos nada más que aquello que seamos capaces de llevar” (*ibid.*, 43). Con estas ilustraciones Calvino pretende mostrar, en fin, que la historia literaria está abrumadoramente relacionada con la noción de la levedad.

La ligereza a su vez, y como sabemos desde *HALP*, incorpora en Vila-Matas el recurso de la brevedad, el cual puede ser una efectiva solución para “resistir los embates de lo extraliterario”. Así lo refleja el autor en un artículo sobre Saul Bellow al que ya tuvimos ocasión de referirnos antes a propósito de la cruzada antirrealista de Vila-Matas:

Bellow [...] Cita a Chéjov, por supuesto, y aquella frase maravillosa en su diario: “Es extraño, ahora me ha entrado la manía de la brevedad. De todo lo que leo –obras mías y de otras personas– nada me parece lo suficientemente breve”. Y luego se acuerda Bellow de un sabio japonés que recomendaba a sus alumnos la mayor brevedad posible y que me ha hecho pensar en un sabio chino que solía decir que hay que hacer rápido lo que no nos corre ninguna prisa y así poder hacer lentamente lo que urge. Se acuerda también Bellow de un clérigo inglés del XIX, un tal Smith, que sólo sabía decir: “¡Opiniones cortas, por Dios, opiniones cortas!”. En efecto, la brevedad puede ser una solución para, con sentido del humor, resistir los embates de lo extraliterario (Vila-Matas, “Algo por lo que recordarme (Saul Bellow)”, *El País*, 17/09/2011).

Hay todavía un último aspecto que traba una expectativa de orden filosófico en la comprensión de la levedad desarrollada a través de la felicidad. Vila-Matas se ocupó específicamente de ello en el ensayo al que acabamos de referirnos más arriba, “La levedad, ida y vuelta”⁶⁴⁹, un texto que además de llevar a cabo una exploración crítica de toda una carrera literaria por parte de Vila-Matas en relación a su propio trabajo, incorpora en nombre de la ligereza un espacio de tratado poético y jurisdicción creativa. Si reparamos en ellos con cierto detalle comprobaremos que el ensayo se abre con una introducción en la que el autor divide su trayectoria como escritor en tres etapas

⁶⁴⁸ Obra publicada en inglés en 1785 –pues aunque Raspe era alemán, había nacido en Hannover, en aquella época bajo control inglés– y que, basada en las andanzas del noble alemán Karl Friedrich Hieronymus, barón de Münchhausen, fue traducida al alemán en 1786 por Gottfried August Bürger.

⁶⁴⁹ Es esta una conferencia que, ofrecida por Vila-Matas en la Biblioteca Nacional de España dentro del ciclo *El libro como universo* en fecha 26/04/2012 –publicada también con el título de “Continúa el combate”, así como disponible en la página web oficial de Vila-Matas, se anunció en su día con el subtítulo: “De cómo la movilidad de la inteligencia y las posibilidades infinitas del arte ayudaron al autor en su azaroso viaje desde la levedad de su *Historia abreviada de la literatura portátil* hasta su última novela *Aire de Dylan*, donde se cerró un círculo y la ligereza ha vuelto a ocupar el centro de la escena”.

dominadas por el sinsentido, la automitografía metaliteraria y la búsqueda de lo auténtico, añadiendo que la conferencia –evitando la etapa metaliteraria y sobrevolando su “culpa española”, “mancha intertextual” o profusión de citas que buscaron, como ya vimos en su momento, relacionarlo todo– va a pretender saltar desde la primera época (con *HALP* como mascarón de proa) hasta la última (la que habría comenzado con *Aire de Dylan*), justamente las dos fases de su trayectoria literaria en las que ha primado un mayor sentido de la diversión y búsqueda de la felicidad:

Hasta llegar al relato *Porque ella no lo pidió* de mi libro *Exploradores del abismo*, mi obra se dividió en dos partes. En la primera, creo haber desplegado una intensa indagación sobre el sinsentido. Y en la segunda (en deliberada coincidencia con la tan metaliteraria segunda parte del Quijote) haberme dedicado a construir una automitografía. En mi tercera y última –supongo– etapa, busco literalmente el difícil brillo de lo auténtico, aproximarme a la verdad a través de la ficción, acercarme a esa verdad que hay en todo camino propio. Dicho de otro modo: tratar de no traicionarme nunca a mí mismo. Esta conferencia debe o puede ser escuchada y encuadrada en el contexto de esa tercera etapa [...] (Vila-Matas “La levedad, ida y vuelta”, 26/04/2012).

A partir de aquí recuerda cómo *HALP* fue básicamente un “libro feliz” –como *Aire de Dylan* fue un libro con el que intentó “divertirse”–, en contacto con la “ficción radical [...] [siendo *HALP* una] especie de instigación a la conversión de la vida propia en un arte, a llevar pues el poema encima y saber pasear como nadie por la última alameda de la tarde, por la poesía de nuestra propia vida [...]” (*ibidem*). La levedad y la inoperancia se han seducido mutuamente, han quedado aquí hilvanadas. Instalarse en la pasividad y la indolencia como parapeto moral ante una transformación de los tiempos modernos que desborda el respeto de la sensibilidad humana ha conducido a un tipo de felicidad individualista que sabe explayarse detenida en el pensamiento absorto de sí misma. La perspectiva lúdica del temperamento *shandy* se ofrece a protagonizar la dispersión de la seriedad. Por su parte, recordemos que el espíritu *bartleby* se encumbra a sí mismo desentendido de la pesadez impulsada por la maquinaria de las responsabilidades. En ambas actitudes hay un acusado desprendimiento personal, una coartada de supervivencia moral para reír a solas ante la adversidad. La profunda huella de Kafka en el conjunto de dicha relación de fuerzas se torna diáfana. Con toda lógica, más tarde, el *bartlebyismo* terminará ramificándose en la obra vila-matiana a través de las víctimas del síndrome *oblómov* (otra forma de reírse trágicamente, de ser feliz a la fuerza), consolidándose al cabo una línea genealógica en torno a la ligereza que va desde *HALP* hasta *Aire de Dylan*: “[...] hay una línea [...] se inicia con *Historia abreviada*, sigue con *Bartleby y compañía* y va a parar a *Aire de Dylan*. Es la línea

portátil pura y dura de esa rama noble dentro de mi producción literaria. [...] En esos tres libros de la línea portátil hay una exquisita relación con la levedad, con la ligereza, entendidas como ejercicio opuesto a la gravedad, pesadez insufrible de lo libresco cuando, en aras de una supuesta trascendencia, da la espalda a la aterradora posibilidad de que una simple corriente de aire [...] pueda ser también el tema central de una novela [...]” (*ibidem*). A continuación y tras apoyarse en autores como Calvino, Torrente Ballester, Sterne o Bolaño, a la vez que consciente del reproche que se le podría hacer al hecho de que haya muy poca o ninguna levedad en la parte metaliteraria de su obra, Vila-Matas refuerza su autodefensa de la levedad –de la mano de Baudelaire– emparentándola con el derecho a contradecirse como signo de Modernidad:

En su momento, sólo Baudelaire estuvo a la gran altura de las circunstancias, quizás por eso hoy es el único moderno que no nos parece anticuado. Brummell nos enseñó que la cumbre de la elegancia es la “simplicidad absoluta”, y Baudelaire que la Modernidad máxima se alcanza no siendo moderno, limitándose uno –obligado por los sucesos de su desdichado tiempo– a encarnar el estilo del arte cuando éste alcanza el punto de madurez extrema que las civilizaciones envejecidas producen. De hecho, la famosa revolución de Baudelaire fue de orden conservador: había leído a Joseph de Maistre y a Chateaubriand (el primero en hablar de “Modernidad”) y aprendió de ellos, como ha escrito Christopher D. Michael, “el secreto de la innovación anacrónica, la capacidad de traducir aquello que parece provenir de una lengua muerta.” (*ibidem*).

Por último, el propósito del hilo discursivo de la conferencia se hará explícito con la reivindicación de la condición de “libro feliz” que atesora *HALP* no solo en tanto que vinculación con el intento de diversión que igualmente supuso la escritura de *Aire de Dylan* sino como representación de un tipo de experiencia cultural que parece buscar más la constitución e imaginación del conocimiento que no su posesión: “describir la esencia, el aire de nuestro tiempo, la fragancia de lo efímero, la leyenda del instante, su volatilidad y precariedad [...] Hacer del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas como una nube [...]” (*ibidem*); se trata de un alegato de la inmaterialidad vital que alcanza nuestro presente hasta justificarse por medio del avance tecnológico, encontrando en las unidades de información de base utilizada en computación la modernidad comprimida del espíritu *shandy*: “Los bits sin peso sí que son unos buenos *shandys* de verdad, unas perfectas, diría que idóneas máquinas solteras. Nos recuerdan que la idea de que el mundo está constituido por átomos sin peso nos sorprende porque tenemos experiencia del peso de las cosas, así como no podríamos admirar la levedad del lenguaje si no supiéramos admirar también el lenguaje dotado de peso [...]” (*ibidem*)- Añadamos para terminar que existe un último aspecto enraizado a la

cartografía del movimiento y el viaje en Vila-Matas al que no queremos dejar de referirnos siquiera muy brevemente: el referido a la experiencia física o figurada del exilio. No cabe duda de que el exilio invoca un tipo de trascendencia literariamente feraz, penetrada como pocas por el abismo de la incertidumbre a la vez que expuesta al vaciado de la representación de nuestros conocimientos, de la localización espacial o, en general, de una serie de claves vitales familiarizadas con la inmediatez. Es el exilio, básicamente, un ejercicio de mundología ante el que caben consecuencias o reacciones antagónicas, emparentadas con parejas extremos de abismo:

Creo saber que hay emigrantes a los que les sienta bien el luto del exilio y encuentran el porvenir en sus nuevos domicilios. Y otros que, por la naturaleza misma de su arraigado carácter, no consiguen sentir nunca la menor felicidad al llegar a la tierra prometida. De hecho, muchos de ellos no se adaptan jamás y se pasan la vida sacando a pasear a su Virgen y es como si no viajaran, como si fueran a quedarse siempre donde antes estuvieron, es decir, en las raíces idólatras de su propio pueblo. Está más que comprobado que no todos somos iguales. Unos se adaptan, es decir, son portátiles. Otros miran con estupor su propia inmovilidad y se sabe que no los podrá mover nunca nadie (Vila-Matas, “Macarena y Montserrat”, *El País*, 27/08/2005).

Denota, en suma, la escritura vila-matiana un tipo de acción y asunción de estilo cuya inmanencia nómada entronca con la simbología del movimiento ensayado en la mente del autor para trasladarse a la del lector en una suerte de proceso de realidad invasiva. Un proceso que, por otra parte, obedece a aportar mayor notoriedad literaria a medida que se confirma la ambigüedad historicista y formal y, por otra parte, se abonaría al hecho de creer que nada es más real que lo que está dicho de modo literario, cuyos propósitos de uso se aprecian equilibradamente en no pocos de los textos ensayísticos de Vila-Matas. Así ocurre, en efecto, en algunos de sus ensayos más carismáticos, como podrían ser “Mastroianni-sur-Mer”, “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones” o en relatos-ensayos que encaran la ficción enhebrados por una fuerte carga narrativa y una propuesta ensayística en aparente ausencia, como encontramos, por ejemplo, con el texto “Los Tabucchi” y su lúdica correlación poético-textual bajo estructura de *matrioska* titulada “Me llamo Tabucchi como todo el mundo”, una dupla textual en la que el lector avezado está pudiendo comprender la teoría de la ficción vila-matiana servida sin entramado teórico especialmente apreciable a la vez que está leyendo una sarcástica historia de ficción de elementos parcialmente autobiográficos

4.2. Balizas para un articulismo literario

Cada vez es menos frecuente encontrarse con gente que pueda contar algo como es debido. Cada vez más a menudo se da un silencio embarazoso en un grupo, cuando alguien desea que se cuente una historia. Parece como si nos hubieran quitado una capacidad que considerábamos inalienable, algo que era la más incorporada de nuestras seguridades: la capacidad de intercambiar experiencias (Benjamin, 1991: 112).

Walter Benjamin, “El narrador” (1936).

Las últimas líneas analíticas del articulismo literario vila-matiano que compondrán el presente subapartado, que fijarán las pautas orientativas de un timbre discursivo definitorio que se hace no solo totalizador hacia el resto de una obra de signo poligenérico sino que se proyecta gradualmente sobre el estímulo de las formas literarias por venir en el articulismo y ensayismo del autor van a referirse a las temáticas adscritas a Los engaños con la verdad, Polifonía de la inseguridad, Las moradas del compromiso y Prontuario de reverencias –en el que caben el silencio y la desaparición, el fracaso y la espera, la negación y los cánticos de la contradicción o las lecciones de extranjería, entre otros–, añadiéndose por último un apartado a modo de colofón que dedicamos al Ensayismo matriz de Vila-Matas.

Con ello queremos referirnos a un articulismo literario en el que desfonda un ensayo que trata de recuperar esa misma, inalienable, capacidad narrativa que según Benjamin caracterizó otrora al ser humano, ya que leemos los artículos de Vila-Matas como relatos cortos basados en un anecdotismo que crece en torno a la historia de las ideas. También por ello ciertas novelas suyas se vuelcan reiteradamente sobre una vibración de núcleo reflexivo. Se trata al cabo de describir, mientras sucede la obra en sí –un movimiento de cambio del parámetro formal previsto, esto es muy básicamente Vila-Matas–, el movimiento que va de lo narrativo a lo reflexivo y viceversa pero

manteniendo una seña de estilo orquestada en torno a las temáticas que acabamos de apuntar. Todo ello acontece sin que debamos perder de vista que nos encontramos ante un escritor que, como ha quedado ya plasmado antes, quiere ser novelista, “pensamental” y ensayístico, pero novelista, ya que si Vila-Matas practicara solo ensayo, o únicamente un ensayo de tipo más o menos academicista, no estaría evidentemente escribiendo en torno a ningún acecho novelístico, al igual que si practicara una novela narrativa que lo fuera y lo pareciera a todos los efectos tampoco podría experimentar en su mayor campo de interés, el de la ficción crítica, el que más directamente ha apuntado a la últimas circunvoluciones de su estilo tardío.

La razón de este proceso no solo radica en la posición de indeterminación y ambivalencia que logra imponer el autor a la hechura de su obra, incubándose un remedio experimental de imprevisibles posibilidades ante cada disyuntiva planteada en la confección interna del texto, sino que proveerse del citado zurrón narrativo –en el caso del ensayismo y el articulismo– explota la intención por parte de Vila-Matas de crearse su lector ideal, el que *se va haciendo a su literatura*, digamos, esto es, el que puede serlo –lector vila-matiano– sin haber leído todavía a Vila-Matas, buscando probablemente en un primer momento no arredrar al lector desprevenido, el que todavía no estaría en el secreto vila-matiano, ante el posible caudal de tentativas meditabundas incorporadas al texto.

No olvidemos que los lectores de las novelas de Vila-Matas son en la mayor parte de los casos o “convencidos” o profesionales. En la prensa diaria o en las revistas culturales, sin embargo, sí habrá lectores que se topen por primera vez con un artículo de Vila-Matas, lectores con los que no solo existe la posibilidad de que deseen ir más tarde en busca de las novelas del autor sino que pueden volver a la publicación en sí para confirmar o contrastar las intuiciones y sentimientos que les haya producido la lectura de dicho primer texto. Vamos a ver a continuación, pues, cómo el autor logra armar temáticamente desde sus artículos el equilibrio necesario para llegar al lector sin, al mismo tiempo, desdecirse de sí mismo, esto es, sin perjurar de la “atipicidad” de su marca autoral.

4.2.1. Engaños con la verdad

Falsehood flies, and the Truth comes limping after it
(Swift, 1803: 22).⁶⁵⁰

Jonathan Swift, *The Examiner*, 15 (2-9 Nov., 1710).

Ya los antiguos exhortaban a desconfiar de los poetas, que dicen muchas mentiras, pero sabían que aquellas mentiras eran la verdad del destino de los poetas y de los hombres, la secreta verdad de sus sueños, de sus dolores y del juego con el cual se intenta tener a raya el dolor. Roth sabía que el poeta y el individuo moderno, para sustraerse a la inagotable trampa del anonimato y del poder, deben entrenarse en un juego mucho más sutil y difícil que el de los antiguos: ellos deben saber disimular y transformar como los héroes de la metamorfosis, inaferrables a cualquier rígida forma definitiva, y deben convertirse en malabaristas y equilibristas, siempre en equilibrio en el hilo de la ficción. [...] Han sido los grandes libros de fin de siglo o de los años Treinta –Musil y Svevo, Walser y Canetti– los que nos han dicho la verdad de nuestro mundo, de los fundamentos de nuestro ser que cada vez más nos falta bajo los pies pero que siempre estamos buscando con irónica pasión y escéptica nostalgia.” (Magris, 1998, 131 y 137).

Claudio Magris, “Je ne commence pas”, *Ítaca y más allá* (1982).

Con el presente subcapítulo abordamos la ambiciosa y polifacética territorialidad que en la obra ensayística de Vila-Matas queda comprendida por los engaños con la verdad. Se trata de un asunto de ascendencia mayor en la comprensión e interpretación de toda una obra literaria descreída durante cuatro décadas del tratamiento crítico y artístico del mundo sensible heredado, interpretado y absuelto, bajo la determinación

⁶⁵⁰ “La falsedad vuela, y la verdad llega después, cojeando.” [traducción propia].

realista de la resaca positivista. En los engaños con la verdad de Vila-Matas la invención tiene un peso que parece por momentos incalculable, ofreciéndose como un horizonte irrenunciable para tratar literariamente la noción de lo verdadero. En un sentido muy orteguiano podría diagnosticarse la matriz lúdica y libérrima de los experimentos literarios con la verdad por parte de Vila-Matas en una actitud de impunidad, de irresponsabilidad o deportividad, en torno a la expresión del pensamiento artístico.

Cuando decimos que sobre un asunto dado hay “muchas verdades” posibles apelamos básicamente a la perspectiva adoptada por la subjetividad individual. Al mismo tiempo todos entendemos que ante una realidad objetiva dada el cuerpo de pareceres que de esta pueda derivarse interpelará probablemente a altos grados de consenso colectivo. San Agustín dice que miente el que tiene un pensamiento en su corazón (*in pectore*) y otro en sus labios (*in lingua*) –algo que de otro modo ya había dicho Virgilio en *La Eneida* con su verso “Quo caveas, cum animus aliud, verba aliud petunt?”⁶⁵¹–, denotando que los hechos no desempeñan nunca el papel determinante que ostenta el deseo o la voluntad de engañar (*fallendi cupiditas* y *voluntas fallendi*, respectivamente)⁶⁵².

Parece, pues, claro: al margen de que lo que digamos tenga mayor o menor contenido intrínseco de *verdad*, la subjetividad y la intención son los parámetros últimos sobre los que orbitaría la cuestión. Dicho lo cual tiene sentido que la mentira arraigue con mayor fundamento que la verdad –por su propia multiplicidad natural o caleidoscópica capacidad ensoñadora– en la literatura: mientras una vuela la otra cojea, dice Swift. Una mentira artística puede siempre volver sobre sus pasos y cambiar de bando, afiliándose a la sacrosanta verdad y pedir clemencia en el pretendido reino de los justos. Sin embargo, si los justos –avaladores del orden burgués, el occidentalcentrismo y la moral judeo-cristiana, entre otros– propugnan en el seno de la literatura un estado cultural que bebe de la tradición y de la concepción artificiosa de la historia, el mentiroso se verá tentado de volver a engañar, reafirmandose en el tono artero de sus decisiones y en el fondo de sus actitudes.

Por ello dice Magris que la mentira era en la Antigüedad la verdad decretada por los poetas a partir del secreto sueño de los hombres, así como en la Modernidad, con el

⁶⁵¹ “¿Cómo ponerse en guardia cuando se piensa una cosa y se dice otra?”, Virgilio, en Catalán, 2005: 52.

⁶⁵² *Ibid.*, 39-40.

fin de sustraerse de la trampa del anonimato y el poder, los seres humanos se libran a través de la mentira al arte del disimulo y la ficción, saliendo de este caldo de cultivo una frase de la que se ha hecho eco en numerosas ocasiones Vila-Matas a través de Magris: “En la literatura habla una voz que nos dice que la vida no tiene sentido, pero su timbre profundo es el eco de ese sentido”⁶⁵³.

Decía José Luis Alvite que la sinceridad consiste en contar siempre la misma mentira y lo que hace Vila-Matas, efectivamente, es insistir en su mentira para ser más sincero todavía. Vila-Matas, al que le gusta deformar ligeramente una cita de Niels Bohr para decir que lo contrario de una verdad no es una mentira, sino otra verdad, miente para decir otra verdad distinta a la que le abochorna, que es la oficial, y que se le antoja chata y mezquina, amén de insuficiente como respuesta a las preguntas fundamentales de la vida. La mentira –la verdad más profunda, decía Bohr– quizá tampoco responde satisfactoriamente a las preguntas pero no solo dispone en mayor medida que la verdad del comodín de la imaginación sino que en su condición de no ser “evidente” ni “indisputable” tiene probablemente más derecho a desbarrar o delirar.

Ambas, mentira y verdad, pueden ser contestatarias e irreverentes, ambas pueden llenarse de razones y coartadas. Pero solo la mentira puede, pertrechada de quimera e imaginación⁶⁵⁴, prometer lo imposible, radicando aquí la clave de que Vila-Matas escriba desde la noción de un engaño con la verdad. Además de la fantasía intrínseca en sí misma, la mentira requiere necesariamente del componente de la reflexión, el pensamiento analítico, la capacidad combinatoria, la buena memoria y la habilidad o planificación estratégicas⁶⁵⁵, añade Miguel Catalán antes de hacerse eco de las conclusiones del psicólogo M. H. Krout tras analizar la dimensión cognitiva de la mentira, para el cual la mentira sería una “re-definición de la realidad desde la

⁶⁵³ Véase, v. gr., Vila-Matas, “El buzón de los fantasmas”, *Letras Libres*, noviembre de 2001.

⁶⁵⁴ Hannah Arendt vinculó la mentira al poder específico de la imaginación en la especie humana, ya que para cambiar las cosas en la acción humana es necesario poder imaginar que tales cosas son distintas de lo que son: “La deliberada negación de la verdad fáctica –la capacidad de mentir– y la capacidad de cambiar los hechos –la capacidad de actuar– se hallan interconectadas. Deben su existencia a la misma fuente: la imaginación.” (Arendt, en Catalán, 2005: 55). Literariamente hablando, cambiar los hechos es una aspiración suprema del tipo de ideas que admira y persigue Vila-Matas bajo el modo expresado, por ejemplo, por Lobo Antunes: “Lo que pretendo es transformar el arte de la novela, la historia es lo de menos, es un vehículo del que te sirves, lo importante es transformar ese arte, y hay mil maneras de hacerlo, pero tú tienes que encontrar la tuya. La intriga no me interesa, lo que yo quisiera es que no me leyeran, sino que vivieran el libro. Las emociones son anteriores a las palabras y el reto es traducir esas emociones, intentar que las palabras ‘signifiquen’ esas emociones. Ése es el desafío imposible, y el que yo creo que se debe intentar [...] Creo que era Goethe el que decía que nuestra grandeza está en no llegar nunca.” (Lobo Antunes, en Pinedo, 2008: 203-207).

⁶⁵⁵ *Ibid.*, 54.

definición socialmente aceptada hasta una definición más personal”⁶⁵⁶. La mentira es, además de lo dicho hasta aquí –y más allá de representar las nociones de disimulo, salvación, carnaval, utopía y rebelión–, literatura, libro literario. Se explica con todo ello, pues, que en el caso vila-matiano, el de un escritor afectado de *libropesía*, el engaño con la verdad haya operado mucho más allá de los lógicos recursos del escritor de ficciones, sembrando, por lo tanto, su camino y sus actos de otras verdades y otros libros que suplantán y desdican la comprensión monoteísta de la verdad, instalando la mentira y su perfeccionamiento, más allá de las novelas, en sus artículos y ensayos, en sus conferencias, en sus entrevistas o en el espacio entre sus propios apellidos.

Ello lleva a Vila-Matas a entender “le mensonge parfait”⁶⁵⁷ como una apertura de puertas sobre lo desconocido, despertando con ello la posibilidad de nuestros más inesperados sentidos, tal y como mantiene Proust en *La Prisonnière* (1923) –*À la recherche du temps perdu* (1913-1927)–. La verdad, por su parte, puede molestar como la torpeza del criado que rompe platos limpiando, dice Kraus⁶⁵⁸. Entre estas dos interpretaciones se mueve la escritura vila-matiana, atraída tanto por el reto de lo desconocido como por la convicción de dar cuenta de *la verdad necesaria*. Si en el primer caso la mentira seduce el mundo vila-matiano tanto por el hecho de transmutarse la mentira en elemento de salvaguarda de la privacidad personal –la cual se ve frecuentemente hostigada por la identificación más o menos automatizada entre la “figuración pública” y el individuo particular– como por el propio rango constitutivo o razón de ser que la mentira desempeña en la producción del oficio literario, predisponiendo y permitiendo en sus juegos malabares con la verdad potenciar incalculables estadios de invención, apertura y conocimiento, de impostura y

⁶⁵⁶ *Ibidem*.

⁶⁵⁷ “Le mensonge, le mensonge parfait, sur les gens que nous connaissons, sur les relations que nous avons eues avec eux, sur notre mobile dans telle action formulé par nous d’une façon toute différente, le mensonge sur ce que nous sommes, sur ce que nous aimons, sur ce que nous éprouvons à l’égard de l’être qui nous aime, et qui croit nous avoir façonné semblable à lui parce qu’il nous embrasse toute la journée, ce mensonge-là est une des seules choses au monde qui puisse nous ouvrir des perspectives sur du nouveau, sur de l’inconnu, qui puisse éveiller en nous des sens endormis pour la contemplation d’univers que nous n’aurions jamais connus.” (Proust, en Kkona, Averis y Moran [eds.], 2010: 76). En su traducción española: “La mentira, la mentira perfecta, sobre las personas que conocemos, las relaciones que hemos tenido con ellas, nuestro móvil en una determinada acción formulado por nosotros de manera muy diferente; la mentira sobre lo que somos, sobre lo que amamos, sobre lo que sentimos respecto a la persona que nos ama y que cree habernos formado semejantes a ella porque nos besa todo el día; esa mentira es una de las pocas cosas del mundo que puedan abrirnos perspectivas a algo nuevo, a algo desconocido, que pueden despertar en nosotros sentidos dormidos para la contemplación de un universo que jamás hubiéramos conocido.” (Proust, 1968: 231).

⁶⁵⁸ “La verdad es como un criado torpe que rompe platos mientras limpia” (Kraus, en Villoro, 2010).

carnaval⁶⁵⁹, en el segundo caso, la verdad no es despreciada por Vila-Matas siempre que nos movamos en el plano ético y moral de la cívica participación y la denuncia. Vila-Matas ha opinado, de hecho, estar en la literatura para buscar verdades parciales que compongan su verdad general. La discreta adopción, por ejemplo, de una posible impostura, contextualizada para este caso en el barcelonés paseo de Sant Joan por parte de Vila-Matas, potencia la imaginación para escribir sobre lugares y personajes inexistentes (algunos de los cuales, como vamos a ver, ya hemos tratado anteriormente en nuestro trabajo) mezclados con otros reales, importunando así la prestigiosa oficialidad de la verdad. Se trata de un artículo que por lo demás pone en el disparadero a “la gente de bien” como paradigma de lo “correcto” y “ordenado”, valores tan usualmente adscritos a la verdad:

1. Decido darme una vuelta por el paseo de Sant Joan, tan ligado a mis años de infancia, y allí me encuentro casualmente, paseando también, a Jérôme Darrieux, ex director del Palais de Tokio de París, comisario de arte que anda siempre por ahí con ojos de iluminado. [...] me sorprende de pronto sacándose del bolsillo una lista de seres imaginarios por los que dice sentir una cierta debilidad. Entre los muchos nombres retengo unos cuantos: Outil O'Toole, buen aforista (“he conocido la felicidad, pero no es lo que me ha hecho más feliz”) y *alter-ego* literario del escultor sueco Erik Dietman, el autor de una exposición que vi en París hace décadas, *Veinte años de sudor*, que no sería mala idea volver a montar para los mediáticos 80 años de García Márquez. Félicien Marboeuf, considerado “el más grande de entre los escritores que no han escrito nunca nada”, autor de una serie de magníficas novelas no escritas y ciudadano de honor de Glooscap, lugar situado en algún punto de la costa de Canadá. Alain Bublex, que es el creador de esa ciudad, lleva más de una década trazando incesantemente mapas de distintas épocas de Glooscap, fotografiando o diseñando sus improbables edificios y coleccionando tarjetas postales de los mejores rincones de ese lugar inventado. No me extrañaría que pronto comenzaran a aparecer ofertas de viajes a Glooscap. Y si no, al tiempo. 2. Allí mismo, en lo alto del paseo, Jérôme Darrieux me informa de que, justo en los suburbios de la utopía moderna de Glooscap, ha comenzado a renacer la antigua y retrógrada utopía del señor Aaron Rosenblum, de la que hablaba ya J. Rodolfo Wilcock en *La sinagoga de los iconoclastas*. Hay que decir que, cronológicamente, la utopía de Rosenblum no fue afortunada: el libro que debía hacerla famosa, *Back to happiness or on to hell* (Atrás hacia la felicidad o adelante hacia el infierno), apareció en 1940, precisamente –dice Wilcock– cuando el mundo pensante estaba mayoritariamente entregado a defenderse de otro plan, no menos utopista, el nazi. [...] el plan de *Atrás hacia la felicidad* era el siguiente: devolver el mundo a 1580. Abolir el carbón, las máquinas, los motores, la luz eléctrica, el maíz, el petróleo, el cinematógrafo, las carreteras asfaltadas, los periódicos, Estados Unidos, los aviones, el voto, el gas, los papagayos, las motocicletas, los Derechos del Hombre, los tomates, los buques de vapor, la industria siderúrgica, la industria farmacéutica, Newton y la

⁶⁵⁹ A ello se refiere Vila-Matas en un artículo escrito a propósito de *La sentenza memorabile* (1982) de Sciascia: “A la literatura, nos dice Sciascia, le sientan bien las imposturas y el carnaval antes que la tragedia; le sientan [...] muy bien los mitos y las crónicas de gemelos, de sosias, de usurpaciones y/o disputas de identidad, de sustituciones nocturnas y de desdoblamientos o participaciones [...]” (Vila-Matas, “Imposturas y máscaras”, *Diario 16*, 01/11/1990).

gravitación, los pavos, la cirugía, los trenes, el aluminio, los museos, las anilinas, el celuloide, Bélgica, la dinamita, los fines de semana, la enseñanza obligatoria, los puentes de hierro, el tranvía, la artillería ligera, los desinfectantes, el ácido bórico, el café. De conocerlo, ese plan central de la utopía de Rosenblum sería seguramente del agrado de Rajoy y compañía, pues parece acoplarse con sus ansias de ir hacia atrás, hacia ese poder que fue antigua felicidad suya, en realidad únicamente suya y de la “gente de bien” (también tan suya) (Vila-Matas, “Gente de bien”, *El País*, 18/03/2007).

En efecto, la mentira para Vila-Matas es una posición literaria adoptada a partir de cierta lobotomía moral de los valores tradicionalmente asociados a la verdad. Además de insuflar específicamente a su obra literaria de los mecanismos de gestión técnica emisores de su visión del mundo, mentir significa para él supervivencia y cuestionamiento. La mentira además se conjuga en Vila-Matas desconectando las leyes organizativas de los géneros literarios, proponiendo fórmulas narrativas –tal y como, por ejemplo, ocurre en Cortázar⁶⁶⁰ o Borges– para propiciar la crítica y la reflexión. La mentira asoma igualmente en el mismo hecho de hablar, de comunicarnos y buscar la expresión justa que puede conducir al silencio, lo que acaba encauzándose hacia dos referentes vila-matianos como *Bartleby* y Blanchot⁶⁶¹. Cuando Vila-Matas ha reflexionado sobre la verdad y la mentira a partir de los tipos de ficción que existen en su opinión, concluyendo finalmente que no hay mayor verdad que el fingimiento pessoano, ha mantenido:

Resumiendo de un modo grosero, diría que hay tres tipos de actitudes ante la ficción: los que creen que hay que escribir para entretener o para parecer muy importantes y que en realidad son sólo solemnes y aburridos; los que perciben el mundo a través de una

⁶⁶⁰ Cfr., Oviedo, 1991: 107.

⁶⁶¹ En el “tableau” 11 de *Vivre sa vie : film en douze tableaux* (1962) de Godard el personaje Nana, inspirado en el personaje de Loulou del film *Die Büchse der Pandora* (1929) de Georg Wilhelm Pabst e interpretado por Anna Karina, se fija en un desconocido –se trata del filósofo del lenguaje Brice Parain, el cual se interpreta a sí mismo en la película– que se encuentra leyendo en un café parisino. Ambos entablan una conversación en la que Parain conduce el peso intelectual de la misma a partir de las preguntas de ella, la cual, en un momento dado, pregunta si pensar y hablar son la misma cosa. Él responde que sí, que ya en Platón está dicho y es por tanto una vieja idea, que uno no puede distinguir dentro del pensamiento lo que sería el pensamiento mismo y las palabras para expresarlo, o lo que es mismo, no llegaremos a alcanzar de otra forma que con las palabras un momento de pensamiento en todo proceso o voluntad de análisis de la propia conciencia, afirma Parain. Ella responde que hablar nos arriesga por defecto, pues, a mentir. Él contesta que sí, que la mentira es una de las formas de la búsqueda y que, de hecho, la mentira sutil es muy poco distinta de la mentira. Buscamos y no encontramos la palabra justa, tenemos miedo de no encontrarla y ello conduce al silencio, apostilla Parain. Nana dice haber oído que la verdad está en todo e incluso, un poco, en el error. Su interlocutor contesta que es cierto y que es lo que no supo ver Francia en el siglo XVII al pensar que podía vivir fuera de la mentira y del error. Tras ello, vinieron Kant, Hegel y la filosofía alemana para reconducirnos a la vida, haciéndonos aceptar que hay que pasar por el error para llegar a la verdad, añade Parain. “¿Por qué hay que hablar siempre? Muy a menudo habría que callarse, vivir en silencio. Cuanto más se habla, menos pueden decir las palabras”, dice Nana, a lo que Parain responde finalmente: “Tal vez, pero... ¿se puede? [...] Siempre me impresionó que no se pueda vivir sin hablar [...] sería hermoso. Es como si ya no se amase... Solo que no es posible [...]” [del particular visionado en V. O. del film y traducción propia].

serie de sensaciones, experiencias e ideas, que les son propias y a las que llegan por el sistema de eliminar todo el lenguaje muerto; finalmente, los que buscan ser invisibles, difuminarse en el interior del texto y que sean los lectores los que establezcan una relación directa con el mismo. Y bueno, creo que, más allá de éstas, aún queda una cuarta actitud, encarnada por aquellos que viven junto al precipicio, con una sensación o estado espiritual de camino clausurado. Roberto Bolaño hablaba de esos que han llegado al final del camino y ante ellos se abre un abismo, un borde, un filo, una lengua privada detrás de la cual está el vacío. [...] En efecto, las novelas mienten, no pueden hacer otra cosa. Pero, como dice Vargas Llosa, ésta es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es. Y es que, como decía Mae West: “Narrar es como jugar al póquer, todo el secreto consiste en parecer mentiroso cuando se está diciendo la verdad”. [...] Me han preguntado una infinidad de veces si tal o cual historia “era verdad”. Parece como si el asunto de si es verdad o no, fuera a la larga lo que más interesara de lo que leemos. Yo mismo me he sorprendido tratando de indagar, en conversación con algún escritor, si aquello que éste contaba en tal o cual libro debía yo considerarlo como verdadero. He actuado muchas veces así, como si no supiera que no se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo. Unos tucanes, por ejemplo. Y como si no hubiera oído nunca aquello tan extremadamente justo de que el poeta es un fingidor que finge constantemente, que hasta finge que es dolor, el dolor que en verdad siente. (Vila-Matas, “Desayuno con tucanes”, *El País*, 08/04/2007).

Existe finalmente en Vila-Matas, como sabemos, toda una puesta en escena de la impostura y del tratamiento del doble como gesto privado que acaba instalándose en la vida y en los libros, así como una creación expresa de la fisicidad de la ficción a través de sociedades de tipos literarios. En ambos casos la invención se torna incalculable por obra y efecto de movimientos de traslación de la mentira en torno a la verdad. Es así como los *shandys* y los *bartlebys* se han convertido en un modo de decir gracias a las obras de Vila-Matas que se corresponden con la creación de dichos artificios, siendo ambas obras probablemente los dos trabajos narrativos que mejor han supuesto la construcción del escritor sin género que quiere ser Vila-Matas. Un artificio que ha acabado igualmente por prender en la propia persona que es el autor a la hora de mostrarse a los demás, recordándonos en ello Vila-Matas lo que ha escrito Jordi Gracia sobre Paco Umbral en tanto que personaje más que persona⁶⁶².

⁶⁶² “Desde sus orígenes literarios Umbral ha sido más personaje que persona porque supo enseguida que su mejor mundo literario iba a pivotar en torno a la invención fabulada de sí mismo. O si se prefiere: en torno a un autorretrato en perpetua construcción, donde la persona real y su biografía funcionan sustancialmente como carriles para una elaboración estilística libérrima y de fondo siempre lírico y sentimental. La fabulación de sí mismo arranca por el nombre de pluma [...]. La ocultación formó parte, paradójicamente, de la estructura interior y más íntima de un escritor que se jactó de su desnudamiento literario [...] y en apariencia volcado hacia la autobiografía y la confesión. Ese es su género mayor pero lo practicó desde una agudísima conciencia del artificio literario como necesidad de la literatura autobiográfica, de tal manera que casi nada de lo que comparece en esos libros debe ser tomado cándidamente como confidencia o confesión veraz de un escritor que se desviste ante el público. Se desnudaba para esconderse.” (Gracia, 2009: 86-87).

4.2.2. Polifonía de la inseguridad

[...] tout le langage de l'esthétique est enfermé dans un refus principal du *facile*, entendu dans tous les sens que l'éthique et l'esthétique bourgeoises donnent à ce mot (Bourdieu, 1979: 566).⁶⁶³

Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement* (1979).

La gracia suprema de la lectura se encuentra en leer *lo incomprensible*. [...] la primera función del arte es extrañar, romper nuestros hábitos de percepción y volver nuevo lo viejo. La lectura rejuvenece, [...] el lenguaje envejece rápido en nosotros y sólo los escritores que amamos nos lo renuevan (Vila-Matas, 2003c: 49).

Vila-Matas, "Leer para no envejecer", *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 24/05/2001.

Otro de los componentes esenciales en la creación de Vila-Matas se corresponde con la suma dubitativa y el arreo de incomprensibilidad que sobre el conocimiento del mundo desborda lo que denominamos aquí la Polifonía de la inseguridad. Aquello que, en palabras de Bourdieu, expone el rechazo de la facilidad que encierra el lenguaje de la estética⁶⁶⁴ se traduce en el mundo vila-matiano en la adopción de una resuelta convicción de seguir adelante *aunque no entendamos nada*. Repárese en el hecho no baladí de que, como hiciera Gombrowicz con su *Diario*, por ejemplo, buena parte de la escritura de Vila-Matas está levantada ante la engorrosa convicción de "no haber sido

⁶⁶³ "Todo el lenguaje de la estética está contenido en un rechazo, por principio, por lo fácil, entendido en todos los sentidos que la ética y la estética burguesas dan a esa palabra." (Carrión, 2014: 80).

⁶⁶⁴ A lo que, a propósito del placer que hemos perdido hoy por batirnos intelectualmente el cobre en relación a los elementos de reflexión y culturalidad proveídos por el caudal espiritual de nuestro tiempo, se han referido, entre otros, Magris, Ordine o Vargas Llosa; véase, v. gr., "Literatura y Best-Seller" (Magris, 2010: 371) o las obras *L'utilità dell'inutile* (2013) de Nuccio Ordine y *La civilización del espectáculo* (2012) de Vargas Llosa.

entendido” por la crítica. Por lo tanto, Vila-Matas no solo escribe aunque no entienda nada sino también –a veces sobre todo– aunque no entiendan nada. Albert Jornet ha recordado, por ejemplo, cómo Bergamín advirtió que nadie que quisiera entender “lógicamente” las *Iluminaciones* de Rimbaud conseguiría entrar ciertamente en ellas, añadiendo Jornet cómo también el comienzo de *La expresión americana* –“Sólo lo difícil es estimulante”– de Lezama Lima o las palabras de César M. Arconada “Contener enigmas es contener futuro. [...] La complicada belleza, áspera y cortante de aristas, es de continuo una llamada incitadora de los espíritus curiosos” han sido ideas que han venido a reivindicar esa “erótica de la ininteligibilidad” a la que apelaba Sontag en *Contra la interpretación* (1966) a través de su “famoso llamado a una ‘erótica del arte’”⁶⁶⁵. La falta de entendimiento conlleva por otra parte, en la propia asunción de una limitación, la conciencia y constatación de un nivel superior de conocimiento al que quisiéramos acceder, aquello que uno de los cofundadores del Partido Socialista argentino, Juan B. Justo, acuñara como “realismo ingenuo”⁶⁶⁶ en el sentido de que el verdadero no entendimiento, el que dispone de unos localizables parámetros de conciencia crítica, se produce solo con una base de conocimiento previo. Tiene lugar en el mundo vila-matiano como resultado de ello una actitud multiproductiva en términos ensayísticos, ilativamente remozada por el estro de la duda, la erótica de lo incomprensible y el prurito de la autosuperación. A su vez estamos aquí ante un aspecto de la escritura de Vila-Matas insuflado por el humor y la ironía como ascesis o plataforma de desacralización con el objetivo de, en palabras de Yurkievich, desautomatizar, trastocar y diversificar la lengua⁶⁶⁷.

⁶⁶⁵ Jornet, en Gracia y Ródenas de Moya (eds.), 2015: 50-51.

⁶⁶⁶ Juan B. Justo, que en su artículo “El realismo ingenuo” (*La Revista Socialista*, 1903) se mostraba partidario de las ideas de Bernstein, oponiéndose en suma su *realismo ingenuo* a “la dialéctica marxiana de estirpe hegeliana” (Kohan, 1998: 18), escribió a Macedonio Fernández en una famosa carta de marzo de 1926 que su defensa del realismo ingenuo, o sentido común popular, lejos de constituir una afirmación inocente procedía de las lecturas de los físicos Mach, Avenarius y Schuppe (*cfr.*, “El manifiesto reformista”, *Revista Ñ, Clarín.com*, 20/05/1999).

⁶⁶⁷ “El humor es el arte de la reversibilidad, el antídoto contra todo exceso de determinismo, contra la fatalidad. El humor es el mayor contraventor de la solemnidad. Vacuna contra toda hegemonía despótica. Es el gran desacralizador. Como el juego, constituye una técnica de sustracción, de distensión, de distanciamiento. Contra el torbellino patético, contra la inflación frenética, contra la urgencia vital, produce un corte lúcido, un desdoblamiento irónico, un apartamiento liberador. Pienso en los múltiples humores, en el humor sorpresivo que descompagina lo legible, que descalabra lo previsible, en el humor negro que suspende la norma moral y el imperativo afectivo, pienso en ese juego de ecos, en esas bifurcaciones especulares que el humor paródico o el humor irónico producen, pienso en las reducciones al absurdo que el humor disparatado efectúa, pienso sobre todo, en el humor verbal que es el mayor desautomatizador de la lengua, el diversificador, el trastocador más eficaz. Porque sólo el humor puede provocar las mezclas más estrafalarias, los maridajes más heterogéneos. El humor es el arte de la superficie, reflota lo que gravita y rebaja lo que levita.” (Yurkievich, 1984: 120).

En la entrevista con Ruiz Ortega a la que ya hemos hecho referencia en otras ocasiones Vila-Matas ha entendido el humor –que actúa como filtro laxante de la inseguridad sobre uno mismo y que ayuda a relativizar las carencias propias– directamente como el comentarista de su obra:

Mi humor en su relación con los libros es una de las zonas más misteriosas de mi obra, porque no llego nunca a detectarlo plenamente cuando entra en escena, no lo controlo, me sale de dentro, se me escapa, es un humor enigmático. En general, creo que la tendencia que tiene mi humor es la de reírse de mí o, mejor dicho, de lo que escribo. Después de unas parrafadas densas y trascendentes, el humor aparece de golpe para puntuar lo dicho y ponerlo de patas arriba todo, dejarlo totalmente en entredicho. Digamos que a mi humor le gusta llegar siempre después de lo que he escrito y comentarlo. Es un comentarista muy irreverente, que por lo general desmonta el sentido que había estado cogiendo el texto y lo lleva a un terreno yo diría que más ingenuo, pero también más verdadero. Es lo que me acerca más a la gente. Esa inocencia que aflora de golpe, en el momento menos pensado (Vila-Matas, entrevista con Ruiz Ortega, 2011).

Un humor que Vila-Matas comienza a explotar en la sombra desde el principio de su trayectoria como escritor –con las entrevistas inventadas y su irreverencia ante el estatuto de la verdad en el ámbito periodístico– y algo más tarde, ya en su faceta de novelista, con la publicación de *HALP*, en la cual el humor en el nombre de Sterne se convierte en una pauta ineludible del *shandysmo*⁶⁶⁸.

Otro elemento que sin duda se allega como recurso estilístico y potenciador de la escritura polifónicamente insegura en Vila-Matas es la renuencia a “subastar su mente”⁶⁶⁹ a través de la publicación y, aparejada a esta, cierta mitologización del fracaso, una posibilidad de gesto vital asocializado y un atributo de autosuficiencia replegada sobre sí misma, precipitando todo ello un universo nihilista que en Vila-Matas prende a través de Kafka y de la considerable lista de *bartlebys* que han

⁶⁶⁸ Recordemos cómo se pronuncia el personaje de Tristram Shandy en el capítulo XI de la obra magna de Sterne sobre el párroco Yorick –en el que Fernando Toda, entre otros, ha visto un autorretrato de Sterne; dicho personaje no solo sería narrador y protagonista de la siguiente obra de Sterne, *A sentimental Journey*, sino que bajo este nombre publicó el autor irlandés sus propios sermones– : “Yorick sentía una invencible repugnancia natural hacia la seriedad, no por la seriedad en sí –ya que si había que mostrarse serio, él lo era como el que más durante días y semanas–, sino por su total aversión a toda afectación de seriedad, declarándose su enemigo, como si ella fuera una tapadera para la ignorancia o la estupidez. [...] la seriedad no era mejor sino casi siempre peor de cómo la definiera hace tiempo un francés ingenioso diciendo que era como un afectado continente del cuerpo para cubrir los defectos del contenido de la mente.” (Sterne, 1985: 83).

⁶⁶⁹ Así considera Emily Dickinson la publicación literaria en su poema 709: “Publication –is the Auction / Of the Mind of Man” (Dickinson, en Corn, McCorkle [ed.], 1990: 237).

renunciado a publicar, o tal fue al menos su intención en no pocas ocasiones, sus escritos⁶⁷⁰.

Vimos anteriormente en nuestro trabajo cómo Vila-Matas publicó sus primeros libros sin esperar lo ni, en principio, estar seguro de que ello fuera una buena idea. Por otra parte, nos hemos referido también en otro momento a los escritos anunciados por Vila-Matas a sus lectores, los ensayos o novelas que el autor cree que podría o debería escribir, sin que haya detrás de dicha noticia una verdadera intención de llevar dichos proyectos a cabo o sin que se hayan finalmente materializado por falta de tiempo, convicción u otras razones pero pudiéndose potencialmente pensar, en todo caso, en la presencia de una inseguridad en relación a todo ello.

Acerca del sinsentido *sobrepublisherio* que sufrimos en nuestros días profundizó Gabriel Zaid con su obra *Los demasiados libros* (1972) –la cual aparece un

⁶⁷⁰ Siguiendo la opinión de Emily Dickinson, que pensaba que la celebridad es el castigo del mérito y el talento, o de Flaubert, que estaba persuadido de que la felicidad era una cosa monstruosa y que quienes la buscan encuentran su castigo, el bienestar de Kafka consistió en mantenerse en un segundo plano. En la tarde del 29 junio de 1912, Kafka y Max Brod –ante la insistencia y programación del evento por parte de Brod– se detuvieron en Leipzig en su camino hacia Weimar. Se reunieron con Ernst Rowohlt y Kurt Wolff en la vieja oficina que estos habían alquilado a la antigua imprenta Drugulin. Rowohlt y Wolff editarían a finales de aquel año *Betrachtung* (1912) –*Contemplación* en su traducción española de J. R. Wilcock (incluido en *La condena*, Buenos Aires, Emecé, 1952). *Betrachtung* fue el primer libro publicado por Kafka –ya que hubo publicaciones de distintos textos de Kafka en diversas revistas desde 1909– y de dicha obra dijo el autor checo a su editor aquella tarde de junio antes de despedirse: “Le estaré siempre mucho más agradecido por la devolución de mis manuscritos que por su publicación” (Kafka, en Koch, 2009: 115). De la citada opinión de Dickinson se hace eco Borges en una de sus conversaciones con Osvaldo Ferrari a propósito del desinterés de Macedonio Fernández por publicar: “– Bueno, en el caso de Macedonio Fernández, yo le llevé los textos. Reyes no sabía nada de Macedonio, pero los aceptó para los Cuadernos del Plata. Y ahí se publicó ese libro de Macedonio, que Macedonio no quería publicar, y que yo, bueno, se lo ‘robé’ un poco. Y corregí las pruebas con Alfonso Reyes. Era *Papeles de Recienvenido*; fue el primer libro que publicó Macedonio. Él no quería publicar, me decía que él escribía para ayudarse a pensar, pero que no pensaba que lo que escribía tuviera algún valor literario. Lo hacía como ayuda a su propio pensamiento. Muchas eran cartas, que él había escrito un poco en broma. A él no le gustaba la idea de la publicidad, creía que era un error. Y luego, años después de la muerte de Macedonio, leí una biografía de Emily Dickinson. En esa biografía, ella dice que publicar no es parte necesaria de un destino literario, que un escritor puede no publicar. Bueno, posiblemente tuviera razón. Y recuerdo un caso análogo; el caso de uno de los máximos poetas de Inglaterra, lo cual ya es decir mucho: John Donne, quien creo que no publicó casi nada. El escribía versos, o pronunciaba sermones, y eso circulaba en forma manuscrita. Pero no creo que él publicara nada, aunque puedo equivocarme. En el caso de Emily Dickinson, ella publicó creo que cuatro o cinco poemas en vida, y todo lo demás lo encontraron en los cajones en su habitación. Y uno de los mejores cuentos de Herman Melville, ‘Billy Budd’ [...] fue encontrado en uno de los cajones de su escritorio. Melville no había pensado en publicarlo, aunque publicó muchos libros, desde luego. En cambio, actualmente, noto que se piensa en la publicidad, o se piensa, más bien, en la escritura como un medio de llegar a la publicidad, a la promoción. Ocurre eso; parece increíble –otras épocas no lo entenderán–, pero ahora ocurre eso: se piensa que lo dicho o lo manuscrito es irreal, pero que lo impreso es real. Bueno, la verdad es que lo impreso da cierta firmeza a las cosas, ¿no? Y Alfonso Reyes me dijo: ‘Publicamos para no pasarnos la vida corrigiendo los borradores’. Es decir, uno publica un libro para librarse de él; que es lo que me sucede a mí.” (Borges, en Ferrari, 2005, 101-102).

año antes de que Vila-Matas publique, con reticencias y a insistentes instancia de Beatriz de Moura– en la que aseguraba que

Los libros se multiplican en proporción geométrica. Los lectores, en proporción aritmética. De no frenarse la pasión de publicar, vamos hacia un mundo con más autores que lectores. La editorial Lulu [...] estima que en 2052 habrá en los Estados Unidos 148 millones de autores y 129 millones de lectores. [...] A principios del siglo XXI, la grafomanía universal publica un millón de libros al año con tirajes de miles de ejemplares. [...] Si, en el momento de sentarse [un lector] a leer, se suspendiera la publicación de libros, necesitaría 300.000 años para leer los ya publicados. Si se limitara a leer la lista de autores y títulos, necesitaría casi veinte años. Cuando pensamos que los libros deberían ser leídos por todos, no pensamos. La simple capacidad física de lectura hace esto imposible para más del 99.9% de los libros que se escriben. [...] Gracias a los libros, sabemos que Sócrates desconfiaba de los libros. Los comparaba con la conversación, y le parecían deficientes. Le decía a Fedro: “La escritura es un simulacro del habla que parece útil para la memoria, el saber, la imaginación, pero resulta contraproducente. La gente se confía y no desarrolla su propia capacidad. Peor aún: llega a creer que sabe porque tiene libros.” [...] La productividad moderna reduce el costo de la reproducción mecánica y aumenta el costo de la reproducción socrática. Una conversación inteligente, como la de Sócrates y Fedro, que se encuentran en la calle, se ponen a hablar de un escrito ingenioso de Lisias sobre el amor y se van caminando hacia las afueras de Atenas para discutirlo, sólo es posible en un mundo subdesarrollado, de baja productividad y tiempo ocioso. En el mundo moderno, yendo cada uno a lo que va, con el tiempo justo para llegar, Sócrates y Fedro no se encontrarían. Y, en el remoto caso de que se cruzaran, sería difícil que encontraran lugar para sus automóviles, ya no digamos tiempo. Porque no sería de esperarse que, como un par de irresponsables, cancelaran sus planes y se fueran a conversar. Ante la disyuntiva de tener tiempo o cosas, hemos optado por tener cosas. Hoy, es un lujo leer a Sócrates, no por el costo de los libros, sino del tiempo escaso. Hoy, la conversación inteligente, el ocio contemplativo, cuestan infinitamente más que acumular tesoros culturales. Hemos llegado a tener más libros de los que podemos leer (Zaid, 2010: 9, 26, 29 y 31-32)⁶⁷¹.

Ya hubo signos de ello antes –entre otros, con el desprecio y posterior expiación en torno a la cultura de Federico Mayol en *El viaje vertical* o con los libros que matan en *La asesina ilustrada*– pero especialmente en los primeros años del siglo XX –muy visible en novelas como *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* o *Doctor Pasavento*– hay en la obra narrativa de Vila-Matas (y por extensión en la ensayística, de la que aquella procede) una ambivalente perspectiva filosófica aplicada a la literatura, los libros y la publicación, de modo que a la vez que se intenta reivindicar el libro distinto y arriesgado, la actitud literaria trascendente y liberadora, se claudica ante los males de la

⁶⁷¹ Cabe añadir que también Vila-Matas ha defendido de alguna manera la publicación en papel, en especial en lo referente a las nuevas obras dignas de ser divulgadas. Es así como ha habido autores que han observado el presente y futuro de los libros desde una perspectiva distinta a la de Zaid a propósito, por ejemplo, del peligro que puede suponer la era digital sobre el libro de papel. Se trata de autores que han profesado una defensa optimista y alabanza proteccionista del libro en su soporte tradicional. Lo hace como decimos Vila-Matas en *Dublinesca* (2010) y lo han hecho, entre otros, Umberto Eco y Jean-Claude Carrière en *Nadie acabará con los libros* (2010).

literatura y se justifica poéticamente el silencio. De todos modos, de los muchos proyectos de Vila-Matas que se han quedado en el camino, sin ser publicados, vamos a ver simplemente un par de ejemplos. En primer lugar, lo que no es sino una muestra de algo que debía escribirse y que finalmente no tuvo lugar a propósito de una entrevista de Vila-Matas a Josep Guardiola no disponible en Internet, sobre la que el propio Vila-Matas nos explicó:

La entrevista con Guardiola [...] pero se publicó el domingo 6 de octubre de 2002 en un extra de *El País Cataluña* (el formato era el de *El País semanal*; se celebraba el 20 aniversario de la redacción en Cataluña de *El País* y en la portada iba un dibujo de Miquel Barceló hecho especialmente para la ocasión). Mi entrevista la titularon: “Pep Guardiola, un luchador. Retrato sin disfraz de un gran futbolista”. En un principio tenía que ir a Brescia a entrevistar a Pep (jugaba entonces allí) y había planeado una novela en la que contaría ese viaje para ver a un futbolista en el lugar donde Kafka vio inesperadamente en el cielo una exhibición de aviones, que reflejó con asombro en su diario. Finalmente, por motivos económicos, se hizo la entrevista en el curso de una cena en Barcelona (extracto de correo electrónico mantenido con Vila-Matas en fecha 30/07/2014).

En segundo lugar, una idea que Vila-Matas lanza en su escritura para que sea escrita en el futuro por él u otra persona: “Está por escribir todavía un libro que hable de los diferentes autores literarios que trataron el tema general de la espera en relación con el desasosiego y la interrogación metafísica, Gérard de Nerval, André Breton (Nadja), Dino Buzzati, Julien Gracq, Franz Kafka, J. M. Coetzee (*Esperando a los bárbaros*), Juan Benet (*En la penumbra*), Beckett (ayudado por Godot) y demás séquito.” (Vila-Matas, 2010a: 26).

Por cuanto explica e insufla la línea ensayística de no entendimiento confeso que recorre la obra vila-matiana en torno a la polifonía de la inseguridad vamos a comenzar refiriéndonos al texto “Palabra de Beckett” (*El País*, 17/12/2003), el cual se origina a partir de la lectura desacertada que Vila-Matas ha creído encontrar, realizada por un cronista español, en torno al discurso de Coetzee *He and His Man* en el marco de la entrega del Premio Nobel de Literatura en 2003. Un discurso en el que el autor de origen sudafricano, tras detenerse en sus recuerdos infantiles en torno a Robinson Crusoe, se esfuerza por ilustrar cómo la palabra se ha roto de una forma definitiva en el mundo moderno.

Dicha idea reconduce a Vila-Matas tanto a Beckett como al hecho de que, al parecer, muchos de los asistentes a la ceremonia se mostraran nerviosos al declarar no haber entendido el discurso de Coetzee. Para Vila-Matas, en cambio, no entender

supone el comienzo puro de la creación: “[...] la incomprensión la he convertido en mi poética literaria. Cargo de sentido la sensación de absurdo que da la vida y, de paso, considero que lo esencial de la realidad se encuentra en los libros [...] aunque no he entendido nunca nada, yo he seguido siempre adelante buscando y encontrando siempre en la literatura, y paradójicamente en el absurdo mismo, el sentido del mundo [...] no entender nada me ha resultado siempre, como lector, extraordinariamente creativo, estimulante, alegre, y más bien alejado de todo drama. Después de todo, un clásico, por ejemplo, es simplemente un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir. Entenderlo todo puede ser el fin de la aventura, mientras que no entender nada es la puerta que se abre” (Vila-Matas, *EVLEP*, 2008b: 153-154).

Cree Vila-Matas que en España la noción de querer entender “como sea”, radica en términos literarios en el breve camino recorrido por las tentativas de cambiar la historia de la novela, lo que lleva a que se exija que los libros se entiendan, que sean legibles y condescendientes con el lectorado. Beckett y Coetzee son aquí –y junto a Kafka en lo referente a la soledad de los escritores que todo lo han arriesgado, a la falta de sentido del mundo, al desafío de no entender nada y la opresión del individuo ante el Poder– son el paradigma del autor que no cree en la palabra por “la creciente pérdida de significación del lenguaje” (*ibid.*, 156) y, sin embargo, se aferran a este como una forzosa y última tabla de salvación, basada en la incomprensión y la injusticia que el propio lenguaje desprende de un modo –por ello precisamente– productivo.

Recordemos cómo terminaba el relato “Porque ella no lo pidió” (*Exploradores del abismo*, 2007) con la expresión “el embrollo mismo”, palabras que al narrador le procuraban una paradójica dicha de percepción vital, permitiéndole la fusión de su conciencia con la más “sosegada y evidente de las verdades” (2007b: 265). Con ello Vila-Matas está dando, por ejemplo, la razón a Chéjov al escribir por carta (30 de mayo 1888) a Alexei Suvorin que había llegado la hora de que los escritores admitiesen que nada en el mundo tiene sentido, o que solo los bobos y los charlatanes creen entenderlo todo, añadiendo que desde el momento en el que un artista declara que no entiende nada está dando un paso hacia delante.

Ello, por otra parte, se conecta en Vila-Matas con el hecho de pensar en demasía, pues, la complejidad no es sino “un invento de los que piensan demasiado”⁶⁷², “lo

⁶⁷² Vila-Matas, 1995: 121.

bueno de no entender nada es que uno puede entender esa nada como quiera”⁶⁷³ y resulta ridícula la imagen de un “creador convencido de que es propietario de su inconsciente [...] [pues lo único que] está teóricamente demostrado es que todo cambia y [...] haremos bien en no olvidarnos nunca de la natural inseguridad de nuestras costumbres y opiniones [...] Hay preguntas que jamás lograremos dejar atrás si no estuviéramos liberados de ellas por naturaleza”⁶⁷⁴.

Vila-Matas se ha referido en distintas ocasiones al relato de Hemingway “Cat in the Rain” (1925) –“El gato bajo la lluvia” en español– para apoyar la alegría que siente al no entender nada⁶⁷⁵, ya que probablemente en ningún caso “será una duda lo que nos haga enloquecer sino una certeza”⁶⁷⁶. En efecto, a colación de una charla que Vila-Matas afirma haber mantenido con estudiantes universitarios, podemos leer en relación al citado relato de Hemingway: “Me di cuenta de que, gracias a los estudiantes, entendía mejor que antes el cuento, aunque seguía sin entender que pudiera ser el mejor cuento del mundo. De pronto, se me ocurrió pensar que tal vez no había que interpretar nada en aquel relato de Hemingway, quizás el cuento era completamente incomprensible, y ahí radicaba la gracia. Les conté a los estudiantes el final del cuento o de la crónica que escribiría por la tarde: yo regresaba a casa y daba vueltas a sus interpretaciones del cuento y de pronto descubría que aquel relato era simplemente incomprensible. Cuando leo algo que entiendo perfectamente, les dije, lo abandono desilusionado. No me gustan los relatos que se balancean peligrosamente en el abismo de lo obvio. Porque entender puede ser una condena. Y no entender, la puerta que se abre.” (Vila-Matas, “El gato bajo la lluvia en Bellaterra”, *El País*, 08/06/2000). Por extensión, Vila-Matas recoge aquí lo que Magris registra como un sello cervantino sobre la insostenibilidad de los grandes sistemas conceptuales e ideológicos a través de un personaje que, como Don Quijote, imprime una resuelta ejemplaridad a la figura del moderno individuo errante en un mundo desasistido de significados (Magris, 1998: 99-100).

⁶⁷³ Vila-Matas, 2002b: 309.

⁶⁷⁴ Vila-Matas, 2010a: 16.

⁶⁷⁵ Véase, v. gr., el artículo “El gato bajo la lluvia en Bellaterra” (*El País*, 08/06/2000), el comienzo de *París era una fiesta* (Vila-Matas, 2003b: 23) o el primero de los dos relatos de *Ella era Hemingway / No soy Auster* (2008).

⁶⁷⁶ Vila-Matas, 2003b: 75.

Hay en Vila-Matas no solo artículos dedicados expresamente a lo incomprensible⁶⁷⁷ sino que varios de ellos dieron lugar a una de las obras de recopilación ensayística del autor⁶⁷⁸. En el prólogo de dicha obra, titulado “Para entendernos”, dice Vila-Matas que el ensayo “Aunque no entendamos nada”, que da a su vez título a la obra que lo contiene, hubiera bastado para explicar su poética entera, basada en “cargar de sentido al absurdo y considerar que lo esencial de la realidad se encuentra en los libros [...] aunque no he entendido nunca nada, yo he seguido siempre adelante buscando y encontrando siempre en la literatura, y paradójicamente en el absurdo, el sentido del mundo” (Vila-Matas, *ANEN*, 2003c: 7).

Si nos detenemos en el texto “Aunque no entendamos nada” veremos que en su primer apartado Vila-Matas comienza confesando no saber por dónde se dirigirá este ensayo, lo que no será un obstáculo –antes bien al contrario– para intentar exponer su visión de absurdo cargado de sentido que es el mundo, estructurándolo a través de la figura del *odradek*, el objeto inútil e híbrido por el que Kafka sentía asombro y extrañeza. Tras esta presentación y una leve deriva hacia el vecino del autor, que al parecer guarda similitud física con Tabucchi –se está preparando de esta forma la importancia de Tabucchi (al que Vila-Matas llama “el genio de las dudas”) para lo que será el discurrir del ensayo, como comprobaremos más tarde–, Vila-Matas afirma sentirse fascinado por la escritura en tanto que actividad procuradora, como ninguna otra, de la extrema aventura que hay en todo texto-vida puesto en marcha: “[...] adoro el abismo, el misterio y esa *línea de sombra* que al cruzarla va a parar al territorio de lo desconocido, un espacio en el que de pronto todo nos resulta muy extraño [...] nos toca volver a aprenderlo todo [...] vemos que el bosque de nuestras dudas y preguntas no se aclarará nunca” (*ibid.*, 12), palabras que no vienen sino a certificar la creencia de que en no pocas ocasiones el error es comprender, acercarse a la luz, lograr otro tipo de éxito.

⁶⁷⁷ “Sólo lo nuevo, incomprensible siempre al principio, hace avanzar al arte. Lo nuevo, por otra parte, siempre es noticia. [...] quienes no comprendemos nada somos lo que queremos saber si hay algo que no comprender. [...] de joven tenía un sistema infalible para saber qué me gustaba y qué no: me gustaba lo que parecía selecto y que, encima, no entendía. Si lo entendía, lo abandonaba inmediatamente. Como decía John Cage, el horizonte de la cultura popular es su condena a una redundancia perpetua [...] ‘Hay algún malentendido, y ese malentendido será nuestra ruina’ (Franz Kafka) [...] El destino del malentendido es [...] engendrar más malentendidos, multiplicarlos y hacerlos más eficaces, hacer de ellos verdades que sirvan [...]” (Vila-Matas, “Lo incomprensible”, *El País*, 18/02/2007).

⁶⁷⁸ “Aunque no entendamos nada” (*Letras Libres*, diciembre 2001; *ENDL*, 2003, 2007), publicado en Francia con el título “Bien que nous ne comprenions rien” (*La Nouvelle Revue Française*, n.º. 569, abril 2004) sería un artículo vila-matiano que tendría una segunda versión homónima publicada en *El País* (28/06/2003) e incluso una tercera versión con motivo, efectivamente, de la publicación de la recopilación de artículos y ensayos del autor titulada *Aunque no entendamos nada* (2003), obra que recoge los artículos que entre 2001 y 2003 el autor publicó en las páginas chilenas de *Las Últimas Noticias*, además de cuatro ensayos de épocas anteriores que cierran el libro.

Con ello Vila-Matas recoloca la serie de secuencias lógicas que rigen los parámetros de intelección cultural, preguntándose hasta qué punto resulta loable, hasta qué límite deberíamos otorgar *sentido* constructivo, al hecho y a la experiencia de la comprensión:

Cualquier libro del que podemos contar a todo el mundo de qué trata es un libro ridículo que se balancea peligrosamente en el abismo de lo obvio [...] los tan ufanos imitadores de la novela del XIX, por no hablar de los que copian y reproducen los esquemas de las novelas del XX, con Thomas Pynchon últimamente como cabeza visible de los imitables [...]. Los libros que me interesan son aquellos que el autor ha comenzado sin saber *de qué trataban* y los ha terminado igual en la misma penumbra. Los libros que más amo son aquellos que, como decía Proust, parecen escritos en una lengua extranjera. Son aquellos que, feliz de no entenderlos, sigo leyendo con entusiasmo. Desde siempre me han fascinado las películas y los libros que no acabo de comprender, vuelvo una y otra vez a ellos, para ver si logro entender algo más. Esos libros que no termino de comprender son hoy en día el eje central de una biblioteca formada exclusivamente por los libros que yo he decidido que son mis clásicos. Mi colección de clásicos –de libros que no acabo de comprender– es totalmente privada, no se parece a ninguna otra. “Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir (Italo Calvino)” (*ibid.*, 14).

Ello sirve a Vila-Matas para incursionar en el factor de creatividad que ampara a la experiencia intelectual de no entender, apoyándose consecutivamente en el poema *Sordello* (1840) de Browning y el recuerdo personal del hoy extinto cine Savoy de Barcelona al que, al parecer, acudiera todas las tardes durante una semana al acabar las clases, siendo todavía adolescente, con el objetivo de ver y más tarde tratar de visionar *El año pasado en Marienbad*.

A continuación, ya en el segundo apartado del texto, el autor querrá tomar una posición ante el mundo, a pesar de que nada entienda en el mismo, o precisamente por ello. Una posición ante el mundo que no sea necesariamente idéntica a la que él, en tanto que autor, toma en literatura y que, sin embargo, pueda convivir con esta en el horizonte moral que sustente ambas posiciones. Ante tal propósito, va a emerger la incoercible impregnación simbólica de la figura de Kafka. Así, Vila-Matas dirige su reflexión hacia la vida en la que todo existe para podernos ser enseñado, incluido el estilo, y con *estilo* quiere decir: “[...] intentar lograr un color interno en la página, un sistema de relaciones que adquiriera espesor, un lenguaje calibrado gracias a la elección de un sistema de coordenadas esenciales para expresar nuestra relación con el mundo: una posición frente a la vida, un estilo tanto en la expresión literaria como en la conciencia moral” (*ibid.*, 16).

Esta exposición definitoria del estilo le conduce a preguntarse si, en su caso, él estaría más cerca de los escritores para quienes, como ocurre con Tolstói, la existencia tiene una lógica y una unidad o, si por el contrario, se sentiría más próximo a esos otros autores para quienes, como podemos ver en Kafka, Musil, Svevo o Beckett, la vida estaría regida por una idea de insuficiencia, irrealidad y cierto determinismo del sinsentido: “Todos esos escritores que nos han descubierto la imposibilidad de vivir y escribir, y que nos han puesto en contacto con la odisea moderna del individuo que no vuelve a casa y se pierde y se disgrega, experimentando la insensatez del mundo y lo intolerable que es la existencia” (*ibidem*). A esta disyuntiva, afinada desde el binomio de los autores narrativos y los autores filosóficos, volverá Vila-Matas más tarde con el artículo primero y relato ensayístico de ficción crítica después titulado “Chet Baker piensa en su arte” (2010, 2011).

A continuación, teniendo a Barthes en mente, Vila-Matas trae a colación citas de Nabokov (“La ficción es ficción. Calificar un relato de historia verídica es un insulto al arte y a la verdad. Todo gran escritor es un gran embaucador” o de Boris Vian (“todo en mi novela es verdad porque está todo inventado”) con el fin de desactivar la censura academicista susceptible de recaer en el solapamiento de la ficción y la autobiografía, aferrándose a la idea de que un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles y ocurriendo, en suma –añade Vila-Matas–, que todos sus personajes no quisieran ser sino el kafkiano “explorador que avanza hacia el vacío” (*ibid.*, 18).

Como es habitual en el articulismo vila-matiano el autor entrevera su posicionamiento poético con aspectos más o menos autoficcionales a la vez que fundamentados en una cotidianidad presuntamente primada por el azar. Es así como Vila-Matas se refiere al amigo de infancia con el que el autor se ha encontrado en la calle, el cual siempre le recrimina que no escriba cosas que se entiendan, lo que conduce al autor a pensar en “la obsesión española” por entender a la que ya nos hemos referido más arriba, un fenómeno que, por otra parte –añade Vila-Matas siguiendo a Bolaño–, convierte a Muñoz Molina o Pérez Reverte, entre otros, en autores mayoritariamente aclamados.

El ensayo continúa a través del texto de Barthes que vimos en su momento titulado “Nunca se logra hablar de lo que se ama”, en el que el grado mayor de impotencia expresiva se acaba conjugando con la más aguda notoriedad emocional, de ahí que, por mucho que perseveremos en amansar el entendimiento con la brida de la racionalidad, la presencia de lo incomprensible terminará por romper postigos,

adueñándose imparablemente de nuestro intelecto. Es explicando el desarrollo del proceso creativo de su escritura, combinando autobiografía y ficción hasta quedarse “sin recuerdos verdaderos ni inventados, quedarme con una simple obra de creación, con un cuento, por ejemplo: un cuento en el que lo falso y lo real se conviertan en dos categorías felizmente olvidadas o borradas; un cuento como “Los Tabucchi”, por ejemplo” (*ibid.*, 20) como Vila-Matas fuerza o refuerza la verdad en la ficción: “El recuerdo seguí contándolo en sucesivas ocasiones, hasta el punto de que yo mismo me lo creí, se me volvió verdadero. Hoy ya no es ni verdadero ni inventado. Le di, no hace mucho, una nueva vuelta de tuerca a la ficción, y de paso a la realidad. Hoy es un cuento, *Los Tabucchi*, una ficción basada en la realidad, es decir, una verdad contada en forma de ficción. Un texto autobiográfico en el que todo está inventado.” (*ibid.*, 22)⁶⁷⁹.

Es así como el quinto apartado del ensayo estará compuesto directamente del cuento *Los Tabucchi*, en el que Vila-Matas nos relata en tanto que narrador autoficticio una historia personal que no es sino resultado de responder por escrito a la proposición recibida por parte de Tabucchi de inventarse un recuerdo común entre ambos.

A propósito de este texto interesa que nos fijemos en ciertos aspectos del estado de creatividad literaria por el que desagua la inquietud del autor a la hora de comprender aun sabiendo que acabará por no entender nada. Por ejemplo, si observamos el papel que juega la madre del Vila-Matas autoficticio, la cual aparece como logrado contrapunto del autor, percibiremos que se trata de una mujer netamente racional y realista –probablemente inspirada en la madre de Gombrowicz–, una mujer por lo demás desinteresada o directamente ignorante de todo cuanto atañe a la autoficción literaria en términos prácticos o teóricos: “Mi madre no puede aceptar que yo cuente otras versiones porque dice que simplemente son recuerdos falsos, no verdaderos. A mi

⁶⁷⁹ No está de más recordar brevemente, aunque ya dimos cuenta de la mayor parte de estos hechos en otro momento de este trabajo, que en la primera antología de cuentos vila-matianos (*Recuerdos inventados*, 1994) había un texto homónimo que daba cuenta del tablón de madera del Peter’s Bar descrito por Tabucchi en su obra *Dama de Porto Pim* (1983), llevando a cabo Vila-Matas su procedimiento de plagio creativo a través de la invención de los supuestos recuerdos de Tabucchi. Años más tarde, conociéndose ya personalmente ambos escritores, Vila-Matas descubre en la obra de Tabucchi *Se está haciendo cada vez más tarde* un cuento en forma de carta llamado “Extraña forma de vida”, el cual citaba los *Recuerdos inventados* de Vila-Matas que este a su vez había copiado de *Dama de Porto Pim*, haciéndose parcialmente eco Tabucchi, por tanto, del mismo párrafo que Vila-Matas le había plagiado a él anteriormente acerca del Peter’s Bar. Tras todo ello, y con motivo de la presentación en Madrid de la obra *Se está haciendo cada vez más tarde* de Tabucchi, el escritor italiano propone a Vila-Matas que se inventen juntos un recuerdo común. El resultado será el artículo-cuento autoficticio de Vila-Matas “Los Tabucchi” (*Letras Libres*, agosto 2003), centrado en el supuesto veraneo estival que ambos escritores habrían pasado de niños como vecinos en Cadaqués. Más tarde este relato se fundiría en la propia obra de Vila-Matas con un ensayo como “Me llamo Tabucchi como todo el mundo” (*UVAM*, 2011) o un artículo como “Réquiem” (*Página12*, 01/04/ 2012).

madre no le gustan los recuerdos inventados” (*ibid.*, 23). Inmerso en la autoficción de *Los Tabucchi*, dice Vila-Matas que tras el homenaje cruzado en sus obras, su propia madre le puso sobre la pista de que quizá ese niño con el que tanto hablaba en Cadaqués diciéndole “los adultos son estúpidos”, fuera el hoy autor italiano, siendo así como ocurrió que la primera vez que encontró a Tabucchi, dice el Vila-Matas narrador autoficticio, le preguntó efectivamente acerca de dicha intuición o posibilidad, a lo Tabucchi respondió que sí, que había veraneado de niño en Cadaqués: ““Ya ves, no todos los recuerdos son inventados [...] aunque éste en concreto deberíamos transformarlo hasta conseguir que parezca inventado y así conseguir que no sea tan nuestro, debemos desorientar a quienes persiguen datos reales para reconstruir nuestras vidas’. Entendí que para Tabucchi nuestra inclinación natural siempre ha sido la de ser otros y ser muchos, lo que felizmente nos ha permitido organizar nuestra poética a posteriori, convertir nuestras respectivas vidas falsamente verdaderas de todos aquellos personajes de nuestros libros que han habitado en nosotros [...] ‘Entonces’, –le dije–, ‘qué hacemos para que nuestro recuerdo de Cadaqués parezca inventado?’. ‘Obviamente, contarlo tal como fue’, dijo. Y yo pensé en Daniel Sada⁶⁸⁰ cuando en una parada de autobuses le escuchó decir a alguien que porque parece mentira la verdad nunca se sabe.” (*ibid.*, 24).

Cuando nos salimos del relato autoficticio, podemos decirnos que ese “tal como fue” no fue sino la invención improvisada que la presentación de un libro de Tabucchi facilitó en público. La lección de salud y libertad morales que subyace a ello es hacer anteceder la verdad que creamos –la que mayor bienestar imprime en nuestro deseo de creer– en la vida con apariencia de mentira por delante de la verdad que la vida parece entregarnos como producto impenetrable a las dudas. Escribir sería así, básicamente, cambiar de memoria.

Por otra parte, si volvemos al cuento, al decir e introducir el narrador dentro de lo falso primigenio que algo es a su vez y de nuevo falso –con la diferencia de que la primera falsedad nunca queda develada al lector–, el texto en sí alcanza una cierta cáscara de realidad o apariencia de verosimilitud en lo tocante a su primera falsedad autoficticia, la que lo conforma por entero en su origen e identidad. Ello vendría a ser

⁶⁸⁰ La obra tragicómica y barroca del escritor mexicano Daniel Sada llega a Vila-Matas a través de sus amigos escritores Bolaño, Domínguez Michael y Villoro, el cual reivindica precisamente el papel de renovador de la novela mexicana para Sada con su obra *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, novela publicada en España en 1999.

otra variante de la técnica de la carta robada de Poe, aquella que cuanto menos se escondía, menos se esperaba que su presencia llamase la atención.

El sexto y último apartado del ensayo “Aunque no entendamos nada” recupera el citado artículo barthesiano “Nunca se logra hablar de lo que se ama” con el fin de llamar la atención sobre “[...] la distancia o el abismo inmenso que separa dos actividades que parecen hermanas pero son distintas: el hecho simple de escribir y el arte de la escritura” (*ibid.*, 20). Recordemos que el artículo de Barthes se centraba en el que dice Vila-Matas que fue el último viaje y, a la vez, truncado último texto del autor francés en un viaje que este realizó de París a Milán en tren, un texto en el que Barthes discurre sobre el amor, Stendhal y la escritura. Piensa Barthes que el amor de Stendhal por Italia se “sofoca en su propia vivacidad”, enmarañado en cierta esterilidad de efectividad expresiva: “Para limitarnos a estos *Diarios* de Stendhal que dicen el amor por Italia pero no lo comunican, podríamos repetir melancólicamente (o trágicamente) que nunca se logrará hablar de lo que se ama” (*ibid.*, 27). Sin embargo, sí lo conseguirá veinte años después convertido en un escritor total, al principio de *La Cartuja de Parma* (1839). Esta la razón por la que en sus primeros dietarios Stendhal nos cuenta “la aburrida verdad de su cotidianeidad”, dice Vila-Matas, a lo que añade sobre el propio Stendhal: “Aún no sabía él en esos días que existía la mentira o ficción novelesca que sería a la vez [...] desvío de la verdad y expresión por fin plenamente bien dicha de su pasión italiana [...] la única solución para eliminar la sensación de absurdo que nos produce el mundo [es] Escribir [lo cual] nos permite encontrarle cierta cadencia a la vida.” (*ibid.*, 28-29).

Y dicha cadencia la encuentra el autor en una feria de libro antiguo a través de dos libros, estrechamente conectados con su historia personal del no entendimiento: *El año pasado en Marienbad* de Alain Robbe-Grillet⁶⁸¹ e *Introducción a la mecánica atrasta* de José Bautista Roy, presunta obra que, si hemos de creer a Vila-Matas, leyó sin comprenderla durante su servicio militar en Almería. Escribe Vila-Matas sobre este último libro, en efecto, no haber entendido nada, ni el libro en sí ni el extraño adjetivo del título ni el dibujo de la portada, el cual detalla como “un semicilindro rojo e irregular, barnizado, con relieves y depresiones sin ningún significado para mí, estriado

⁶⁸¹ Obra acompañada de fotografías y de un chiste de Mingote perteneciente a un número del diario *ABC* de 1962 que el propietario del libro habría pegado en la primera página en blanco del volumen: “[...] se veía a un honrado padre de familia en una mesa camilla, desesperado y con las manos en la cabeza, rodeado de libros titulados *El Tiempo y el Ser*, *La estética de Resnais*, *La incomunicación esencial*, *El delirio en off*, *La angustia* y *La plástica de las sombras*. Al fondo, su mujer le comentaba a una amiga: ‘El pobre se está preparando para ir al cine el domingo’” (*ibid.*, 29-30).

con líneas horizontales verdes, con una divisa que parecía escrita en latín, pero no era latín” (*ibid.*, 31). El recuerdo de esta supuesta obra sirve a Vila-Matas, finalmente, para ilustrar el cambio en su visión del mundo de ayer a hoy, un cambio materializado en un extraño objeto que representa retroactiva, perfectamente, la poética vila-matiana, confirmándose en la obra de Vila-Matas el poso de estilo tardío que se ha impuesto en la misma con el tiempo, un estilo tardío mellado por la atracción que supura la idea de un arte consistente en “no terminar nada”, por el gesto de Godard de preferir entrar en las salas de cine con la película comenzada, por descreer, reaprender y reinterpretar.

Es bajo este prisma que los artículos en Vila-Matas acaban sucediéndose unos a otros en tanto que mapas de prospección de los desencuentros, desatinos y arcanos del mundo, fraguados simultáneamente como dudas de sí mismos y engranajes de la obra general a la que pertenecen desde una acuciante red de comentarios introspectivos, *interpelativos*: “A veces uno escribe artículos para averiguar qué es lo que realmente piensa sobre un tema complicado, un tema sobre el que hemos ido variando de opinión y nunca nos hemos aclarado del todo” (*ibid.*, 64), resistiéndose, ante todo, a la falta de sentido –la misma que representan para espanto de Vila-Matas los espectadores del Rally de Madeira, que se quedan esperando no se sabe qué, comiendo helados, una vez han pasado los coches⁶⁸²– aunque no entendamos nada.

⁶⁸² “Y ahí es donde a mí me duele, me molesta que la gente se dedique a recordarme que la vida no tiene sentido. Por eso a mí me gusta ser puntual y antes de la cita saber adónde iremos, etcétera. [...] Me acordé de *Esperando a Godot*. Su autor, Samuel Beckett, jamás desmintió que el título procede de un día en que vio a un grupo de gente que andaba esperando la caravana del Tour de Francia cuando éste ya había pasado. Al preguntar a toda esa gente qué hacían todavía allí, le contestaron: ‘Esperando a Godot’. Parece ser que el más veterano y lento de todos los ciclistas de la carrera se llamaba así: Godot. Tenía la manía de llegar siempre el último. Y a la gente le gustaba esperarlo, verlo pasar. Eso [...] tenía sentido, pues esperaban a alguien. Pero ahora, en el deshilachado mundo actual, ni eso. Ahora no esperan a nadie, sólo toman helados. Qué horror.” (*ibid.*, 90). Otras ocasiones, por cierto, en las que Vila-Matas se ha referido al ciclista Godot, “el vencedor inseguro”, son “Ficciones virtuales” (*El País*, 03/02/2008) o “El título, ese ciclista lento” (*El País*, 15/02/1999).

4.2.3. Las moradas del compromiso

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irrefrenablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso (Benjamin, 1992: 188).

Benjamin, “Tesis sobre filosofía de la historia” (1947).⁶⁸³

En contra de una idea que ha solido manifestarse de modo relativamente común en artículos y reseñas en torno a la recepción crítica de la escritura de Vila-Matas, creemos que hay en esta última un peculiar sarmiento de responsabilidad ética y moral, unas distinguibles moradas del compromiso. Hay un Vila-Matas vitalista, conciliador y relativista que aparece bajo el narrador de relatos y novelas, en la voz de ensayos o artículos: es el Vila-Matas aparentemente ligero, el mixtificador casi por inercia, el que hace de la ironía una supervivencia lúdica y el que se sitúa en la presunción de un estado de conciencia que no pretende trascender sus propias ideas.

Con ser ello admisible, hay también otro Vila-Matas: nos resulta, de hecho, más claro entender a Vila-Matas como un autor que bombea homogénea y subrepticamente

⁶⁸³ Si bien, en su primera versión, está concluido hacia el mes de febrero de 1940, este fundamental texto póstumo de Benjamin —no pensado para ser publicado ante la incompreensión que Benjamin pensó que suscitaría su lectura— se publica efectivamente en 1947 (*cfr.*, Sánchez y Piedras Monroy, 2011: 10).

una visión concernida del mundo. Hay igualmente en Vila-Matas un activista del lenguaje, del logos literario volcado sobre la inmediatez que nos rodea y afecto al estado de la cultura por vía de su impronta. Vila-Matas que hace de la ficción un entramado crítico e inconformista, el que utiliza la literatura como herramienta introspectiva de sí misma y el que distingue una supeditación ética en el trasunto de las historias a contar. Es por este último Vila-Matas por el que habla el ángel de la historia de Benjamin que ansía reconstruir lo despedazado, cerrando sus alas ante el huracán del progreso que tanta ruina deja a su paso. Se trata del Vila-Matas, en fin, que posiciona su obra en las moradas de un compromiso expresado en fondo y forma. En el primer caso porque la escritura de Vila-Matas efectúa claros movimientos de volición deontológica insertos en la conciencia de sí misma. En el segundo caso porque dicha escritura nunca es gratuitamente metaliteraria ni experimental.

Por ello precisamente acontece que la obra de Vila-Matas se constituya mestizamente –en una tradición que va, entre otros, desde Baudelaire, Benjamin y Barthes hasta Tzvetan Todorov⁶⁸⁴–, ocurriendo que en su fase más cribada apueste tanto por el interés del debate crítico y formal desde la misma estructura del texto como por la reactualización “pensativa” e inventiva de la historia literaria, cuidándose de no perder de vista en no pocas ocasiones el traslado de una posición de compromiso ético y moral sobre lo escrito y el modo de escribirlo.

Si bien las moradas del compromiso son perceptibles en multitud de textos en Vila-Matas vamos a ceñirnos a unos pocos e ilustrativos ejemplos⁶⁸⁵. Pensemos para empezar en el artículo “Oiga, ¿qué le encuentra a la literatura?” (*Las Últimas Noticias*, 02/01/2003)⁶⁸⁶, en el que Vila-Matas, tras hacerse eco del hecho de que un periodista haya preguntado a Francisco Rico si tiene sentido hoy la educación literaria, recuerda que Brecht decía que hay que luchar cada día contra las cosas más obvias, radicando precisamente en ello el absurdo del mundo cotidiano: “Con la paciencia del que tiene

⁶⁸⁴ “Baudelaire, por ejemplo, fue uno de los primeros en asumir una mirada moderna: la crítica es otra forma de género literario. Es asumir de manera consciente y creativa una disciplina que se debería caracterizar por su rigurosidad, pero también por su plasticidad. Cuando el autor de *Las flores del mal* afirma que una obra de arte siempre hace crítica de arte, está razonando en el sentido en que casi 100 años después lo haría Tzvetan Todorov cuando sostiene que la tradición literaria se forja en función del diálogo de las obras entre sí. Benjamin o Barthes recogen el guante de Baudelaire y hacen de la crítica un gesto en el que ponen su ser en juego.” (Stagnaro, marzo de 2005).

⁶⁸⁵ Recuérdese que se extiende específicamente sobre este aspecto la tesis doctoral en curso de Isabel Verdú, *Vila-Matas, agitador: La construcción de un intelectual (post)moderno y comprometido*, orientada a restituir la dimensión más política e ideológica de un escritor que finge estar ausente de los debates de la actualidad social, pues hay también, sin duda, un Vila-Matas políticamente comprometido.

⁶⁸⁶ Un artículo cuya temática Vila-Matas aborda igualmente entre otros en “La lectura es un reloj que se adelanta” (*Letras Libres*, mayo 2003).

que repetir una vez más lo más obvio, Rico le explica al periodista que la educación literaria es la única que muestra mundos y lenguajes distintos de los que se nos imponen. La Literatura, dice Rico, es la única alternativa a las tiranías cotidianas. ‘Uno tiene ante sí el trabajo, la familia, la política, mundos ya definidos, y eso, junto con la televisión, es todo lo que tiende a existir para el conjunto de las gentes. Los únicos mundos alternativos son los que ofrece la literatura. Una buena enseñanza no debiera consistir más que en enseñar a leer y a escribir. Todo lo demás se encuentra en internet.’” (Vila-Matas, *op. cit.*, ANEN, 2003c: 97).

De aquí pasa Vila-Matas a la pregunta que a él mismo le ha hecho, al parecer, otro periodista al teléfono, una pregunta relativa a su desmesurado interés por la lectura. Ello hace pensar a Vila-Matas en Fernando Savater, concretamente en el momento en el que este imagina la cabeza de alguien que no lee como un desván vacío, añadiendo Vila-Matas que, en su opinión, los gobiernos podrían estar promoviendo perversas “campañas de analfabetización” para que la gente no lea, para que pase de largo por esa forma de utopía que es la literatura, la misma que “habla no sólo de lo que puede ser sino de lo que pudo haber sido, de los momentos en los que pudimos cambiar el curso de nuestras vidas. Nos afecta a todos y por eso intentan desinfectarnos de ella. Buscan que no leamos” (*ibid.*, 98)⁶⁸⁷. Como se aprecia, Vila-Matas está adoptando no solo una corporativa y lógica posición de defensa y rescate sobre los valores humanos de su oficio sino que inventa una llamada similar a la que ha recibido Rico para decir por medio de la ficción lo que acaba formalizándose por el articulismo ensayístico. La morada del compromiso ético y social termina conjugándose con sus inquietudes en torno al oficio literario y a su modo de querer ser escritor.

Por otra parte Cercas ha llamado la atención sobre el peligro que aqueja al novelista que participa de la vida y el debate públicos, el cual acontece, como le ocurriera por ejemplo a Sartre o a E. Wilson, incluso en los casos en los que el escritor ejerce explícitamente de artista, siendo considerado antes por su ideario político que por sus proyectos estéticos. Una posible solución, añade Cercas, es que –a la manera en la que Vargas Llosa lo ha llevado a cabo en *El sueño del celta*, por ejemplo– el novelista sabotee las ideas del ensayista. En el caso de Vila-Matas dicho peligro queda

⁶⁸⁷ En la entrevista “La literatura y la vida”, mantenida por Ana Inés Larre Borges con Piglia (*Brecha*, 28/07/1989) y recogida en *Crítica y ficción*, Piglia se refiere, por ejemplo, a la posibilidad que la literatura nos brindaría de acercarnos de nuevo a la misma mujer por primera vez pero de otra manera, ya que, en efecto, “la escritura es el lugar donde los borradores de la vida son posibles, tal vez por eso se hace literatura” (Piglia, 2001a: 109).

desactivado no solo porque el Vila-Matas ensayista *–político*, si se quiere– no renuncia en ningún caso a la ficción sino porque, en el reverso de esta operación, cuando Vila-Matas noveliza incorpora simultáneamente a ello la vívida actualización reflexiva de su individualidad o personalidad contrastable con la realidad objetiva.

Lo que ocurre al cabo es que entre dos territorios tradicional y formalmente separados Vila-Matas infiltra o hace intervenir un escurridizo proceso neutralizador de contrarios a través de la ambigüedad irónica, la suplantación identitaria y la marca discrecional de un estilo literario que acaba sistematizando un cambio de paradigma poético, de modelo de actuación escrita. He aquí la razón por la que resulta difícilmente “automatizable” la concreción comprensiva de la escritura vila-matiana y el atajo crítico en el que se sustancia la recepción subjetiva de una propuesta literaria presuntamente desentendida de la inclusión del compromiso. Un compromiso que, por lo demás, es inherente a la capacidad crítica como actividad espoleada no tanto por el caudal lector como por la ubicuidad de la escritura. El sentido y el valor del compromiso en Vila-Matas es, además o sobre todo, escribir. Se ha dicho, en efecto, que es Vila-Matas un escritor erudito, de una constante pluralidad referencial, a lo que él mismo ha contestado que sus lecturas siempre fueron limitadas, que no puede pasarse sin la mayor o menor malversación de sus lecturas y que, en todo caso, su supuesta erudición obedece a una reputación que le va muy a la zaga a la verdadera razón de sus conocimientos: la dirigida al incívico territorio de la imaginación. En un crítico como Vila-Matas la empresa crítica no sería sino un proceso destinado a convertirle a uno en el autor bajo el que crece el crítico que “apenas lee” porque la escritura –y cuanto “imagina” haber leído sin que tenga que ser así– toma prácticamente todo su tiempo. Así lo ha dicho Blanchot en su ensayo “El dolor del diálogo”:

El crítico apenas lee. No siempre se trata de falta de tiempo, sino de que no puede leer porque sólo piensa en escribir, y si simplifica, en ocasiones complicando, si ensalza, si censura, si se deshace apresuradamente de la simplicidad del libro sustituyéndola por la rectitud de un juicio o por la afirmación benévola de su rica comprensión, es porque la impaciencia le empuja, porque, no pudiendo leer un libro, le es preciso haber no leído veinte, treinta o incluso más, y porque esa no-lectura innumerable que por un lado le ensimisma, por el otro lo desdeña, le incita a pasar cada vez más rápido de un libro a otro, de un libro que no lee a otro que cree haber ya leído, para alcanzar ese momento en el que, sin haber leído nada de todos los libros, el crítico se topará consigo mismo en la inoperancia que le permitirá por fin empezar a leer, si es que después de tanto tiempo no se ha convertido a su vez en un autor (Blanchot, 2005: 184).

Otra de las razones que abona el contenido imaginativo y ficcional en la faceta crítica, de compromiso por la escritura, de Vila-Matas obedece al hecho –como ocurriera con *El hombre sin atributos* de Musil– de que la historia que debiera ser contada no sea finalmente contada. Son los momentos en los que Vila-Matas renuncia a la interpretación para escribir precisamente desde un compromiso con la imaginación. El compromiso crítico vila-matiano se encuadra así no solo en la mirada cenital de la literatura moderna sino en el paso cambiado que el lector vila-matiano debe seguir en el proceso de “autocompletación” del espacio u objeto criticados. Lo cual entronca sin duda con Susan Sontag (también con Umberto Eco, entre otros) cuando la autora norteamericana –aunque admita que en determinados contextos la interpretación puede ser un acto liberador, un medio de revisar y transvaluar– cree que la interpretación puede ser reaccionaria, impertinente, cobarde o asfixiante (*cfr.*, Sontag, 1967: 16); la tesis fundamental de su famoso ensayo de los años sesenta se dirige, de hecho, al rechazo de la interpretación, no tanto en su sentido amplio o nietzscheano sino cuando dicha tesis supone “un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas ‘reglas’ de interpretación” (Sontag, 1967: 14), añadiendo Sontag que interpretar es empobrecer, despoblar el mundo para instaurar en él un sombrío espacio de *significados*: “En la mayoría de los ejemplos modernos, la interpretación supone una hipócrita negativa a dejar sola (ensimismada) la obra de arte. El verdadero arte tiene la habilidad de ponernos nerviosos. Cuando reducimos la obra de arte a su contenido para luego interpretar *aquello*, domesticamos la obra de arte, la reducimos. La interpretación hace manejable y maleable al arte.” (*ibid.*, 17).

Graciela Speranza ha incidido, por su parte, en un aspecto de clarísima afectación en Vila-Matas a través de su sentido del compromiso crítico, afirmando aquella que frente a sus contemporáneos, tal y como lo percibió meridianamente Benjamin, el escritor en tanto que crítico “es un estratega en el combate literario: renueva el canon, cuestiona las jerarquías establecidas y las verdades aceptadas, reorganizando de ese modo el mapa de la literatura de su tiempo.” (Speranza, en Carrión [ed.], 2008: 130), de modo que pueda dinamitarse así el posible reduccionismo operado por vía de la interpretación, sin olvidar a su vez que dicho gesto de reorganización lleva implícito una nueva correa de transmisión interpretativa y, por lo tanto, igualmente falible en sí mismo, expuesto a la descreencia o a la posible y reiterada nivelación correctora.

Otra versión de esta aproximación al estrato crítico del compromiso en la literatura de Vila-Matas, cercana a la idea de Cercas de sabotearse a uno mismo con su escritura, la apuntamos ya en su momento cuando nos ocupamos de la lectura por parte de Piglia del ensayo de Borges “La supersticiosa ética del lector” (1930). Dice Piglia, en efecto, que

Borges enuncia como propia la posición del enemigo, se anticipa. Es una táctica que recorre toda su obra. Defiende lo que él no está haciendo y de ese modo, a menudo, neutraliza a los críticos. [En] “La supersticiosa ética del lector” [...] podríamos decir de constitución de su poética, donde critica el estilo como valor, dice lo que él no hace, afirma que la literatura vale por su contenido y no por su forma para decirlo rápidamente, y ésta ha sido la crítica que la obra de Borges siempre recibió. Demasiado artificial, demasiado literario, demasiado interesado por la forma, alejado de la vida, puramente verbal, sin sustancia. Frente a la obra de Mallea, de Martínez Estrada, de Sábato, digamos, de los que se ocupaban del ser nacional, de la tradición profunda y de los grandes problemas de la “Argentina invisible”, o frente a la tradición del realismo y del compromiso, frente a los [...] conflictos sociales y [...] la realidad inmediata, Borges aparecía como un simple estilista, un artífice ingenioso que se divertía con vagos juegos verbales. Pero Borges aparece ya en 1931 sosteniendo que en realidad la literatura no debe ser juzgada por sus efectos estilísticos y se niega a que lo lean como preocupado sobre todo por la forma y por la pura perfección literaria. Es una pose de combate. Posición de contraataque. De modo que yo no le creería del todo cuando realiza esas operaciones en las que valora lo opuesto a lo que él está haciendo. Lo que importa en el *Quijote*, dice, es el contenido de la narración, lo que persiste más allá de la belleza misma de la resolución formal. Es una contraofensiva de Borges contra el modo en que es leído: el escritor como orfebre, el hombre que sólo vive en la literatura. Lo mismo en “El escritor argentino y la tradición”, que de hecho es un artículo contra sí mismo, contra lo que él defendió hasta ese momento, utiliza la fuerza del enemigo. [...] yo tomaría lo que él dice como verdadero, porque a menudo es verdadero, pero no pensaría que la relación de lo que dice con su obra es verdadera (Piglia, 2001a: 160-161).

Ocurre algo muy similar en Vila-Matas cuando, en determinados pasajes de *Extraña forma de vida* en los que un narrador con rasgos vila-matianos se autodefine como novelista realista o, de forma aún más clara, en el ensayo narrativo –o relato de ficción crítica, en palabras de Vila-Matas– “Chet Baker piensa en su arte”, en el que un narrador autoficticio dice querer alejarse del realismo al que no deja de ponderar, esto es, dedicándose a criticar el realismo narrativo mientras lo está insertando y defendiendo en el propio texto que ejerce de salvaguarda de un tipo concreto de crítica. Es, al cabo, otro modo de comprometerse con lo escrito por uno mismo, así como de atraer hacia uno mismo a los posibles contrarios contra uno mismo. Ello da la razón finalmente a Piglia cuando añade que “Baudelaire ha sido el primero en decir que es cada vez más difícil ser un artista sin ser un crítico. Algunos de los mejores críticos son

los que tradicionalmente se llama un artista: caso Pound, caso Brecht, caso Valéry.” (*ibid.*, 13).

En un artículo titulado “Literatura y mercado” (*Las Últimas Noticias*, 20/12/2001), en el que Vila-Matas parafrasea a Schopenhauer para hacerse eco de dos formas de hacer literatura, leemos: “Suenan las palabras de Schopenhauer como si estuvieran escritas ahora mismo. Para él –sucede en nuestros días también– hay, en todo tiempo, dos literaturas que caminan de una manera bastante independiente la una respecto a la otra: una literatura real y una literatura puramente aparente. La primera se desarrolla hasta alcanzar la categoría de duradera. La otra, cultivada por gentes que se hacen pasar por escritores, va al galope a través del ruido y de los gritos de aquellos que las practican, y presenta cada año millares de obras al mercado. Pero al cabo de unos años uno se pregunta: ¿dónde están?, ¿qué ha sido de su renombre tan rápido y tan ruidoso? Así es que puede calificarse esta última como literatura pasajera, y la otra de permanente.” (2003c: 60).

He aquí, de nuevo, un perceptible elemento de compromiso crítico en la obra de Vila-Matas: el que tiende a inquietarse por la literatura por venir a partir del estado actual de la misma y el que termina germinando en la revisión ética del ser humano de nuestro tiempo. Se trata de una nueva variante de la literatura del futuro, la literatura vista como “un reloj que se adelanta” o como “un tapiz que se dispara” en múltiples direcciones. Una literatura abierta a una determinación –al igual que escribe Vila-Matas sobre viajes que no ha hecho para después acudir a sus viajes narrados y vivir lo que ha escrito, vivirlo por primera vez fuera de la escritura– por complicarse la vida, por amigarse con los callejones sin salida, los que llevan al motor creativo de no entender nada o de encontrar una inesperada solución a través de una manifestación visionaria del pensamiento.

Hablamos de un tipo de literatura comprometida que Vila-Matas ha resumido en el hecho de que Walser se viera “realmente liberado de sí mismo el día en que hizo un viaje nocturno en globo, desde Bitterfeld hasta una playa del Báltico. Un viaje sobre una Alemania dormida en la oscuridad. [...] Walser, el paseante por excelencia, un caminante que en realidad había nacido para ese recorrido silencioso por el aire, pues siempre en todos sus trabajos en prosa, quiso alzarse sobre la pesada vida terrestre, desaparecer suavemente y sin ruido hacia un reino más libre. Me gustaría escribir alzándome sobre la pesada vida terrestre” (Vila-Matas, “El futuro”, *El País*,

28/11/2015)⁶⁸⁸, tratándose de la literatura que se arma del compromiso necesario para elevarse sobre la paralizante vida terrestre, ingresando entonces en un espacio de libertad y sentido del arte.

Desde el *anartistismo* de Duchamp, de las obras de Octavio Paz, Mallarmé o Joyce, entre otros, es una literatura que impele al espectador y al lector a convertirse en un artista y en un poeta, un arte que reconciliaría –para utópica generalización de una comunión superior entre autores y lectores– la gama dificultosa de su ser con la vida placenteramente inteligente, una literatura que desde *La invención de Morel* ya no necesitará más novelas sostenidas únicamente por el argumento –Bolaño *dixit*–, una literatura que no sea leída ufanamente del tirón o en la que no quepan las consabidas sombras de Grey. De todo ello se queja y se advierte a sí mismo, intentando inocular un último resto de esperanza a sus palabras, en este ensayo Vila-Matas, partiendo del año de su nacimiento, cuando en 1948 las emisoras de Maryland hablaban del futuro con la invención del “*rock and roll*” llegando con la reposada lentitud de lo verdaderamente imprevisto. La canción se titulaba *Demasiado pronto para saberlo*, y era la primera grabación de The Orioles, cinco músicos de Baltimore. Sonaba rara, nada extraño si tenemos en cuenta que era el primer signo de que algo estaba cambiando”, añadiendo a continuación que desde siempre él había escrito bajo la necesidad de

encontrar escrituras que nos interroguen desde la estricta contemporaneidad, en la necesidad de encontrar estructuras que no se limiten a reproducir modelos que ya estaban obsoletos hace cien años. [...] Con una confianza ingenua en la evolución de la exigencia de los lectores del nuevo siglo, creía que aumentaría el nivel de inteligencia general, y pensaba que en el indescifrable futuro la novela de formato decimonónico – que se había cobrado ya sus mejores piezas- iría cediendo su lugar a los ensayos narrativos, o a las narraciones ensayísticas, y quizás incluso cedería el paso a una prosa brumosa y compacta, al estilo de W.G. Sebald (muy en el modo en que Nietzsche hacía de la vida, literatura), o al estilo de Sergio Pitlor en *El mago de Viena* [...] Pensaba que iríamos hacia una literatura acorde con el espíritu del tiempo, una literatura mixta, donde los límites se confundirían y la realidad podría bailar en la frontera con la ficción, y el ritmo borraría esa frontera. [...] Por eso me gustaban más *Bouvard y Pecuchet* y *Finnegans Wake*, las obras imperfectas que se abren paso en Flaubert y Joyce después de sus grandes obras, *Madame Bovary* y *Ulises*, respectivamente. Veía en ellas caminos que se proyectaban hacia el futuro (Vila-Matas, “El futuro”, *El País*, 28/11/2015).

Como vemos una vez más, la senda alternativa, la que lleva implícita el cuestionamiento, la incertidumbre, la incompreensión *aunque no entendamos nada*, la

⁶⁸⁸ Texto correspondiente al Discurso de Vila-Matas en la Feria del Libro de México de 2015 y que citamos excepcionalmente –se trata de un ensayo escrito fuera del arco temporal que contempla nuestro trabajo– por su alto carácter ilustrativo.

que incorpora paradojas y contradicciones, la que tendrá lugar con el imprevisto propósito de decirnos algo nuevo de nosotros mismos, la que en suma se traba al desafío y la inquietud, esta senda, decimos, es la que corresponde a la marca de estilo que Vila-Matas esperaba encontrar en la literatura del futuro, es precisamente la que él viene tratando de realizar desde que comenzó a emerger la concepción consciente de su estilo tardío. Por otra parte, conectando el pasado lejano con la estridencia del presente, encausando los vericuetos de la conciencia propia y la trascendencia de signo humanista, el compromiso personal de Vila-Matas con las formas artísticas desagua en un irrefrenable acopio de mutaciones éticas en torno a la inmediata actualidad de los sucesos político-sociales que imperan en el devenir cotidiano:

Hoy esta mañana en Guadalajara creo observar que mi biografía va del nacimiento del *rock and roll* a los atentados de este noviembre en París. En un intenso texto de Xavier Person, que leí ayer en el avión que me trajo hasta aquí, he podido seguir los pasos de George Didi-Huberman en el momento de abrir la puerta de una habitación de hospital en París, y he entrado con él en el cuarto de Simon, un joven de 33 años gravemente herido en la columna vertebral por una bala de Kalachnikov en el atentado de *Charlie Hebdo*. En ese cuarto, este superviviente, nos dice Didi-Huberman, “trabaja para vivir”. Su cuerpo lentamente se pone en movimiento y él está intentando levantarse, literalmente elevarse, para volver a ser. Desde ese cuarto de hospital francés he pensado en los emigrantes de la guerra de Siria que, después de haber arriesgado la vida, ponen pie en tierra en una isla del Mediterráneo, y luego lentamente se van alzando, se van elevando, también para sentir que vuelven a ser. Y al pensar en ellos he oído el eco de las voces de los supervivientes que nos hablan en el documento de Svetlana Alexievitch sobre Chernóbil. El libro no trata tanto de la catástrofe general como del mundo después de esa catástrofe. El libro habla de cómo la gente se adapta a la nueva realidad. Esa realidad que ya ha sucedido, pero aún no se percibe del todo, pero está aquí ya, entre todos nosotros, susurra el coro trágico. Lo que dicen las voces de Chernóbil, el gran coro, es el futuro (*ibidem*).

Digamos por último y para terminar este apartado que un nervio trascendental en torno al compromiso de la escritura vila-matiana se dirige directamente a “la mentira” de la que se ha servido el autor a través del ensimismamiento literario para no sobrecargar su verdadera ocupación: el tratamiento de la “la experiencia vital desnortada y un punto autista, filtrada en los libros de otros”; es así como lo ha visto con extremado acierto Jordi Gracia:

Hemos creído que era un escritor con un tema único, la literatura y los mundos literarios, cuando su tema central ha sido la experiencia vital desnortada y un punto autista, filtrada en los libros de otros. Sus libros mejores han buscado el rastro de la vida vivida por los escritores, como los mejores de los suyos cuajan la experiencia real del escritor. Tratan de las enfermedades de la escritura, como en *El mal de Montano* o en *Doctor Pasavento*, pero en realidad tratan de la inadaptación a la vida y la resignada adaptación a la inadaptación a la vida. La ironía y la distancia, el humor y la cabriola

imaginativa e inofensiva, la casualidad convertida en causalidad han sido sus herramientas para despistar, para hacerse el posmoderno y el majara, para parecer hombre de letras ensimismado y extranjero cuando en realidad es un escritor comprometido con una imaginación única para fingir frivolidad, inconsecuencia y autismo. Todo mentira. (Gracia, “Todo mentira”, *El País*, 27/11/2015).

4.2.4. Prontuario de reverencias

“Never mind critics, what do you yourself think is wrong with your writing? How did you dream of your book before it was created? What were your best hopes? How have you let yourself down?” A map of disappointments – that would be a revelation (Smith, 01/13/2007)⁶⁸⁹.

Zadie Smith, “Fail better”, *The Guardian*, January 13, 2007.

On ne trouve pas la solitude, on la fait. La solitude, elle se fait seule. Je l’ai faite. Parce que j’ai décidé que c’était là que je devais être seule, que je serais seule pour écrire des livres. Ça s’est passé ainsi. J’ai été seule dans cette maison. Je m’y suis enfermée- j’avais peur aussi bien sûr. Et puis je l’ai aimée. Cette maison, elle est devenue celle de l’écriture. Mes livres sortent de cette maison. De cette lumière aussi, du parc. De cette lumière réverbérée de l’étang. Il m’a fallu vingt ans pour écrire ça que je viens de dire là. (Duras, 1995: 17)⁶⁹⁰.

Marguerite Duras, *Écrire* (1993).

He has spent the greater part of his adult life walking through cities, many of them foreign. He has spent the greater part of his adult life hunched over a small rectangle of wood, concentrating on an even smaller rectangle of white paper. He has spent the greater part of his adult life standing up and sitting down and pacing back and forth. These are the limits of the known world. He listens. When he hears something, he begins to listen again. Then he waits. He watches and waits. And when he begins to see something, he watches and waits again.

⁶⁸⁹ ““¿No importa la crítica, lo que creas sobre tus carencias como escritor? ¿Cómo soñaste tu libro antes de darle forma? ¿Cuáles fueron tus sueños más inconfesables? ¿Qué te llevó a abandonar?’ Un mapa de decepciones, eso sería una revelación.” [traducción propia].

⁶⁹⁰ “La soledad no se encuentra, se hace. La soledad se hace sola. Yo la hice. Porque decidí que era allí donde debía estar sola, donde estaría sola para escribir libros. Sucedió así. Estaba sola en casa. Me encerré en ella, también tenía miedo, claro. Y luego la amé. La casa, esta casa, se convirtió en la casa de la escritura. Mis libros salen de esta casa. También de esta luz, del jardín. De esta luz reflejada del estanque. He necesitado veinte años para escribir lo que acabo de decir.” (Duras, 2000: 19).

These are the limits of the known world (Auster, 2010: 132)⁶⁹¹.

Paul Auster, *The Invention of Solitude* (1982).

El verdadero arte moderno es negativo, muestra lo que el hombre no es ni puede ni debe ser, si no quiere quedar integrado en el mecanismo del consumo cultural. El arte debe recordar que la promesa de felicidad ha sido traicionada y que el individuo no puede conciliarse con la inhumana condición de su existencia. El arte representa la imposibilidad de vida verdadera en la vida falsa dominante, las mutilaciones que dañan el rostro de la vida, el carácter fungible y la indiferencia a la que ha sido reducido el individuo (Magris, 1998: 102).

Magris, “La novela y la prosa del mundo”, *Ítaca y más allá* (1998).

El fracaso y la soledad, la desaparición y la espera, el silencio y el binomio negación/negatividad, la contradicción y la también dupla extranjería/vuelta a casa son *crecidas de texto* configuradoras de series de estados vitales, torres vigías y abrevaderos íntimos, en tanto que digresiva disquisición psicológica y templada estrategia de avituallamiento estilístico en la escritura de Vila-Matas. Más allá de elementos ya tratados en nuestro trabajo, tales como el movimiento, la impostura y la presencia del doble, la lentitud, la ligereza, los rizomas entre ficción y realidad, etc., efectivamente el mapa de decepciones bajo el que anida la revelación –tal y como ha escrito Zadie Smith sirviéndose de una cita de Beckett sobre el hecho de “fracasar mejor”–, la soledad de corredor de fondo, de aquel que sigue un camino literario “majara” y termina por construirse una soledad a la imagen y semejanza de los libros que quiere escribir, el sustrato de desaparición que un autor lleva consigo –cuando no solo emborrona las fronteras entre el hacer y el decir, entre narrar y pensar, sino que idealiza un potencial

⁶⁹¹ “Ha pasado la mayor parte de su vida de adulto paseando por las ciudades, muchas de ellas extranjeras. Ha pasado la mayor parte de su vida de adulto inclinado sobre un pequeño rectángulo de madera, concentrado en un rectángulo aún más pequeño de papel blanco. Ha pasado la mayor parte de su vida de adulto sentándose, poniéndose de pie y dando paseos de un lado a otro. Éstos son los límites del mundo conocido. Escucha; cuando oye algo, comienza a escuchar otra vez. Luego espera, espera y espera. Y cuando comienza a ver algo, observa y espera otra vez. Éstos son los límites del mundo conocido.” (Auster, 2002: 139-140).

estado de transustanciación con la literatura en sí misma, pasando a establecer una residencia en la desaparición—, la espera a la que se ve forzado el que no ha entendido bien el lugar ni la hora de la cita, el que llega antes que nadie o más tarde que ninguno por no estar hecho ni a las velocidades ni a las *sincronicidades* del mundo en el que vive, la experiencia del que ha pasado su vida de adulto andando por ciudades extranjeras para sortear esperas inanes, para volatilizarse y dejar de estar a la vista de los paisajes familiares, el hecho de liarse la extranjería a la cabeza al sentirse uno mismo forastero en su propio entorno, en su propia generación y desde ahí aprender a vivir en ello por el gusto de contradecirse, necesitar marcharse para pensar en la vuelta a casa y en las ventanas iluminadas a la caída de la tarde —siempre Pessoa en su Chevrolet prestado camino de Sintra, solitario en la alta madrugada, pasando de largo por una casa con luces hogareñas—, ser ese hombre que hace de extranjero siempre y que pasa su vida sentado junto a los rectángulos de una mesa y un papel en blanco, escuchando y esperando, y otra vez esperando, el silencio del que no quiere pronunciarse por dar un respiro al error, el que se niega a bailar el agua a los que pontifican, a los que deciden las cosas “como Dios manda”, desobedecer, en fin, por espíritu deportivo a las consignas previstas o preferir simplemente “no hacerlo”, practicar la negatividad como fe en el corazón del arte moderno —tal y como vimos en su momento recogido por Vila-Matas desde Nietzsche, Kafka, Musil, Joyce, Canetti, Walser o Magris—..., estamos, en efecto, con este arracimado conjunto de elementos interconectados semántica y temperamentalmente, ante el último y tan reconocible prontuario de reverencias vila-matianas con el que vamos a cerrar temáticamente nuestro trabajo.

Aunque hemos visto el componente de la alegría, el espacio de la ligereza, los bríos de una inocencia e ingenuidad festivos, la perspectiva lúdica y el recurso de lo satírico, entre otros, vinculados frecuentemente a la escritura de Vila-Matas, incluso a pesar de que el prontuario de reverencias que acabamos de citar pueda verse incorporado a artículos, ensayos, novelas y relatos hidratados y bisbiseados por la savia de la ironía, el desenfado humorístico o la extravagancia desacomplejada, no es menos cierto que, apareciendo habitualmente de la mano de cierta gravedad u horizonte conflictual, nos referimos aquí a una especificación temática que responde al lado menos vivaracho de la escritura vila-matiana. Por otra parte este semillero de rasgos temáticos suele comenzar observando una radicación individual que puede a su vez virar hacia un sentido o alcance colectivos, fraguándose una general caracterización tonal de orden pesimista, melancólico o desencantado —cuando no irritado, frustrado y

catastrofista— y de raigambre normalmente crítica e inconformista acerca del ámbito literario en concreto o sobre nuestra civilización actual y tiempo histórico presente. Se trata además de un estado anímico que suele plantear este orden de cosas como un hecho dado o difícil de variar a la vez que puede simultanearse con un destello de esperanza última que va mostrándose cíclica y sucesivamente con el transcurrir del texto. Es decir, lo luminoso y lo oscuro se solapan con frecuencia pero, aunque pareciera que la naturaleza profunda de Vila-Matas esté más cerca del optimismo vital que de su opuesto, el peso de la negatividad suele ser finalmente tan obvio que termina por consolidarse con mayor predominio o capacidad de penetración sobre la proyección ideológica y emocional del texto vila-matiano⁶⁹².

Comencemos ahora con la serie de ejemplos que van a ilustrar el citado prontuario de reverencia en Vila-Matas. Como se verá, los temas que vamos a abordar aparecerá y se intercalarán indistintamente, ya que no solo la mayoría de ellos están relacionados entre sí sino que, en no pocas ocasiones, pueden coincidir en presentarse en los mismos textos. Fijémonos para empezar en el tema de la espera, el cual tiene muy diversas expresiones o tonalidades en Vila-Matas. En este caso, con el artículo “La mala costumbre de esperar”, su autor incide en la invencible capacidad de esperanza del ser humano a pesar de los malos tiempos y los malos hechos, un ser humano que, modificando comportamientos y decisiones, guarda un secreto optimista bajo la corteza de un pesimismo oficial, un secreto basado en la idea de que siempre podría haber un futuro mejor a punto de llegar:

El mundo no anda bien, esto creemos saberlo. Nos han abandonado los dioses, se han hundido todos los valores, los políticos son corruptos y no piensan dejar de serlo, ha muerto la metafísica, han muerto Dios y Nietzsche, hay una terrible pérdida del sentido, hemos conocido el derrumbe de los ideales y el eclipse de las ideologías, los dictadores

⁶⁹² En una entrevista de 2010 decía Vila-Matas “[...] yo creo que hay una tendencia a decir, más que a no decir, pero eso no se puede controlar. En general son planteamientos negativos y quizá, radicalmente negativos inicialmente, pero que van hacia un camino de estilo de la felicidad. De alguna forma van por un lado, en el que tratan de decir, aunque ese tratar de decir, por ejemplo, encuentre que no hay nada que decir, que eso también sería una forma vedada. Hay quien lo dice de una forma tan pesimista que se suicida o deja de escribir, y hay quien sigue diciéndolo y sigue permitiendo que en realidad no hay nada que decir y se pueden decir cosas pero dentro de trescientos años carecerán de sentido todas las que se dicen ahora. Porque se va cambiando de óptica y de manera de pensar, y nada es fijo ni inamovible, y por lo tanto, lo único que hago es ser como un intérprete de jazz, un saxofonista, un artista solitario que va tratando de buscar su propio estilo, que es un estilo de la soledad y va contando que no hay nada que explicar, pero que reflexiona entorno al silencio y a la negatividad, quizá para poder decir algo. [...] Es más bien una búsqueda de algo que va por un camino y va siguiendo; y que se cierra puertas para poder leerlo más difícil en el siguiente libro. No se sabe a dónde va, ni siquiera de dónde viene. Es más bien un conjunto de búsquedas que representan un estilo, un estilo en movimiento siempre constante.” (Vila-Matas, en Gómez-Montoya, 2010).

mueren en la cama, nadie lee, vinimos en una espera vana de los bárbaros que no llegan, estamos en el fin de los tiempos, todo es un desastre... Pero nos encanta esperar y confiamos en que el mundo dentro de poco mejore. Así pasando nuestra vida. En la juventud nos revelamos un poco, luego vimos lo absurdo e inútil de esa revuelta y ahora nos gustan las tardes apacibles, que pasamos en casa esperando. Como decía Philip Larkin: “Enseguida el presente se convierte en pasado” (Vila-Matas, 2003c: 76).

Es este un artículo en el que Vila-Matas vuelve a su conocido sentimiento de admiración hacia aquellos que lograron “mandarlo todo al diablo”, abandonando o sorteando la espera inane conducente a una muerte sin relieve. Se pregunta el autor entonces, desde una figuración de personaje narrador que dice, por ejemplo, tener hijos, si acaso lo que ocurre es que simplemente detestamos el hogar –recordándonos, una vez más, la máxima pascaliana según la cual todos nuestros males provendrían de no saber quedarnos quietos en nuestro cuarto–, añadiendo que en su caso siente que efectivamente aborrece su cuarto y el perfecto orden que reina en una vida envuelta en la espera: “[...] voy a quedarme toda la vida esperando. Con mis jarrones, mis libros, mis hijos, mi ventana que da a la ciudad” (*ibid.*, 77). Por lo tanto, el autor cede a la mala costumbre de esperar, a la esperanza a pesar de todo, de quedarse ante un hartazgo de carácter vago o incierto, dejándose atrapar de cierto *bartlebysmo* propio de seres pasivos e indolentes, desde los personajes de Goncharov a Perek, y terminar esperando, manteniendo un escepticismo finalmente invencible sobre lo desconocido, encontrando sentido a las cosas a pesar de las dudas o precisamente por ellas, aceptando la supuesta seguridad y conservadurismo ofrecidos por el hogar, por la confianza en la identidad propia –hemos decidido con este gesto no convertirnos constantemente en otro, no sumarnos al destino de la odisea sin retorno que cumplen los Ulises modernos, según dice Magris, y que cifra la experiencia del exilio como mejor definición del espíritu humano⁶⁹³–, conscientes, en fin, de que querremos ir “siempre hacia casa” cuando estemos fuera. Con este texto Vila-Matas muestra las dos posibilidades de ser extranjero o no, marchándose de casa o quedándose en el hogar, esperando.

Con la extranjería implícita en el hecho de no esperar a marcharse tiene lugar la desaparición. En la introducción a la recopilación de artículos vila-matianos *Extrañas notas de laboratorio*, Víctor Bravo ha relacionando el concepto de la desaparición en

⁶⁹³ Así lo afirma el narrador de *Aire de Dylan*: “Vilnius no hacía mucho que había empezado a dar por sentado que el exilio era lo que definía mejor el espíritu humano. Si algo nos definía a todos, pensaba Vilnius, era el destierro, la imposibilidad de volver a casa, el conflicto.” (Vila-Matas, 2012: 213).

Vila-Matas desde *Doctor Pasavento*⁶⁹⁴, como ya vimos en su momento, hasta el articulismo del autor a partir de la noción de juego, de la levedad de Calvino o de una tradición que –continúa Bravo– desde Duchamps anula el estatuto mismo del arte, convoca la metáfora del viaje y los paseantes (Stendhal, Walser y Sebald), de los escritores que han decidido ocultar su identidad (Salinger o Pynchon) o de los que se hacen fuertes mediante la excentricidad (Gombrowicz, Kafka, Piglia, Aira, Bolaño)⁶⁹⁵. A su vez, la desaparición se allega al ámbito vila-matiano modulado por una serie de hitos de la historia literaria que Magris ha resumido, en su ensayo “En los intersticios del tiempo”, en torno a los ejes de la rebeldía y la negatividad:

Los personajes de Walser quieren, por ejemplo, desaparecer, esconderse en la anónima irrealidad de un colegio o de una multitud, cerrar los ojos y dormir, como el viejo Rip Van Winkle; Wakefield, el héroe de la breve y homónima obra maestra de Hawthorne, se aleja de repente y sin motivo de casa y de su mujer, y vive durante veinte años –en una calle próxima, para todos desconocido, pues lo creen muerto– una existencia solitaria y despojada de cualquier acontecimiento, de cualquier significado. Como los héroes de ciertos cuentos de ciencia ficción, estas figuras viven en espacios laterales o paralelos, contiguos a los de la historia y los de la vida, pero invisibles e inaccesibles; Bartleby, el escribiente de Melville que a cada pregunta responde “Prefiero que no”, no vive realmente en la oficina en la que trabaja sino en otro indeterminado lugar, en una inalcanzable rebeldía. No pudiendo no ser, estos personajes buscan por lo menos no ser nadie. Cada uno de nosotros experimenta esa suspensión en ciertos momentos de indiferente abandono: cuando caminamos por las calles, en algún momento de cansancio trastornado, y nos dejamos deslizar entre la multitud desconocida y sin rostro, mientras el ruido del tráfico nos envuelve, separándonos como una pared de todo el resto, y nuestros pensamientos se alejan de nosotros como las gotas de lluvia de los vestidos. O bien estamos sentados en el café, atentos a leer o a escribir, y de repente interrumpimos el trabajo y ese descanso abre un paréntesis no sólo en ese trabajo sino en nuestra persona; la mirada pasa de una mesa a otra sin detenerse en ningún rostro, y la vida es aquel rumor confuso y continuo de las diferentes voces, que nos acuna como un mar y al cual nos abandonamos. En ese momento no se es nadie: no se desea ni se

⁶⁹⁴ Afirmando que la estética de la desaparición “parece corresponderse con uno de los últimos avatares de la crisis del sujeto de la modernidad: si el espectacular paso de la racionalidad de la primera modernidad puso en crisis al sujeto, colocándolo en lo que Lukács llamara *el desamparo trascendental*, desdibujando los límites entre sueño y vigilia, entre ficción y realidad, tal como puede verse en su primer expediente narrativo, *El Quijote*, y tal como señala Borges en *Magias parciales del Quijote*; el paso de esa crisis por la *tabla giratoria de la postmodernidad* que es Nietzsche, según la frase de Habermas, hace que esa crisis se torne desaparición, al intuir la noción de sujeto como devenir. En *Doctor Pasavento* (2005) se señalan expresamente, desde la perspectiva del relato, esos dos momentos: *Parecía como si cada vez más el tema de la desaparición tirara mucho más de mí que el de las relaciones entre realidad y ficción [...]*” (V. Bravo, en Vila-Matas, 2007a: 11).

⁶⁹⁵ “De Descartes a Nietzsche, de Berkeley a Heidegger, esa *ambigua desaparición* alcanza diversas modalidades pues es posible decir que el precipitado hacia esa desaparición es la impronta misma de la modernidad; y de la postmodernidad. Podríamos decir que se produce el desplazamiento de Parménides a Heráclito, de la sustancia y la fijeza al cambio y al devenir: al viaje. Viaje que alcanza la metáfora, cara a Manrique, de los ríos que van a la mar, que es el morir, pero que en Vila-Matas, en resonancia nietzscheana, alcanza el hallazgo de la extrañeza, de una excentricidad que es [...] una forma de belleza: viaje hacia la formación estética del hombre, hacia el hallazgo de una experiencia estética, por leve que sea su estallido.” (*ibid.*, 13).

ama a nadie en particular, no se tiene un objetivo que excluya o supere a los demás; las esperas y las nostalgias son un fluir atenuado y sin objeto preciso. El tiempo transcurre pero es como si no corriese porque no viene empleado ni colmado; de tal modo, aunque o precisamente porque no hay nada que lo marque y lo mida, permanece profunda y misteriosamente nuestro, un secreto inalienable, un espacio inviolable, en el cual nadie podrá alcanzarnos y llevarnos a nosotros mismos. En aquellos instantes se vive en una pura latencia, en la indeterminación de posibilidades que todavía duermen, que todavía no se han dado realidad ni forma. Como el sueño sin sueños, este errabundo fluctuar impersonal no puede ser contado o representado por una historia, no puede ser aferrado o dicho por la literatura. “Yo camino por Buenos Aires y me detengo, quizá ya mecánicamente, mirando el arco de un zaguán y la puerta que da a un patio”, escribe Borges en una espléndida fábula, sorprendido de que haya también otro, un doble suyo, el escritor Borges, que termina siendo citado en diccionarios biográficos por algún libro melancólico y abusivo que cuenta, y altera, aquel vagar suyo por las calles (Magris, 1998: 148-150).

El prontuario de reverencias vila-matianas se mantiene en casi todo momento interconectado desde sus tripas: las experiencia del exilio, de extranjería, de desaparición y de soledad se dejan filtrar inevitablemente de la estética del silencio⁶⁹⁶. No le faltaba razón a Onetti cuando decía que las únicas palabras que merecerían existir son las que mejoran el silencio. Se ha hablado de una “literatura del silencio”⁶⁹⁷ y de una literatura que, en palabras de Blanchot, se sustraerá a toda determinación esencial, a toda estabilización o realización de sí misma hasta descubrir “la no literatura”⁶⁹⁸.

En su vertiente menos trascendente, el silencio aparece igualmente en Vila-Matas de la mano del humor: “Lo que daría por unos minutos de silencio. Añoro escenas antiguas y me gustaría tropezarme con esa ‘tertulia de los Parcos’ que se reunía en Zúrich y de la que nos habló Walter Benjamin. Les llamaban parcos porque adoraban

⁶⁹⁶ Véase, Sontag, 1985: 13-15.

⁶⁹⁷ Al analizar las características de la novela posmoderna en 1971 con su obra *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, Ihab Habib Hassan propuso “la literatura del silencio” como origen de una serie de elementos o tendencias que habían rechazado y radicalizado ciertos rasgos de la modernidad, materializándose dicha literatura silenciosa en temáticas en torno a Sade, la patafísica, Hemingway, Kafka, el existencialismo, Beckett, Genet, la antiliteratura o el surrealismo (*cfr.*, Lozano Mijares, 2007: 37).

⁶⁹⁸ “[...] la esencia de la literatura es sustraerse a toda determinación esencial, a toda afirmación que la estabilice o que incluso la realice: la literatura nunca está ahí ya, siempre está por encontrar o por reinventar. Ni siquiera es nunca seguro que la palabra literatura o la palabra arte respondan a nada real, a nada posible o a nada importante. Se ha dicho: ser artista es no saber nunca que ya hay un arte, ni tampoco que ya hay un mundo. Sin duda, el pintor va al museo y tiene, de ese modo, una cierta conciencia de la realidad de la pintura: conoce la pintura pero su cuadro no lo sabe, sabe más bien que la pintura es imposible, irreal, irrealizable. Quien afirma la literatura en sí misma no afirma nada. Quien la busca, no busca sino aquello que se oculta, quien la encuentra no encuentra más que lo que está más acá o, aún peor, más allá de la literatura. Por eso, finalmente, lo que cada libro persigue como la esencia de lo que ama y querría apasionadamente descubrir es la no literatura.” (Blanchot, 2005: 237).

literalmente el silencio. Eran Arnold Böcklin, su hijo Carlo, y Gottfried Keller. Un día estaban sentados en la terraza de su café preferido, en silencio, como de costumbre. Transcurrido un largo tiempo sin que se oyera palabra alguna, dijo el joven Carlo: ‘¡Vaya calor!’. Siguieron 15 minutos de silencio, hasta que intervino Böcklin padre: ‘No circula nada de aire’. Keller esperó que pasaran unos minutos para ponerse en pie, indignado: ‘Me voy, no me siento bien entre charlatanes’[...]” (Vila-Matas, “Calle de Ulan Bator”, *El País*, 07/12/2010). El prontuario de reverencias vila-matianas se mueve como un reloj en el que el engranaje de sus piezas estuviera siempre puesto a punto con un sentido de interrelación y de búsquedas recíprocas. El silencio conecta con la extranjería⁶⁹⁹ –y puede hacerse igualmente a través del mecanismo del humor– por la experiencia de no saber hablar una lengua y, desde aquí, por extensión, tanto con el basamento intelectual de la extrañeza como con el conocido hecho de seguir adelante *aunque no entendamos nada*. Es un fenómeno que aparece tanto en el articulismo del autor como en su narrativa. Veámoslo esta vez, por ejemplo, en un extracto de *Dublinesca*:

Se le ocurre una manera de dejar aún más de ser latino: probar ante el espejo a perder el instinto del melodrama y de la exageración y convertirse en un caballero frío y desapasionado, que no agita los brazos al emitir una opinión. Y pronto percibe la llamada de los países difíciles, de los lugares y climas en los que nunca nadie –ni él mismo– programó ni soñó que se adentraría con tanto interés: lugares que toda la vida imaginó inaccesibles y más bien dio por sentado que, aunque sólo fuera por el obstáculo del idioma, no estarían jamás a su alcance. Buscará, una vez más, lo imposible. Nada le conviene tanto como desplazarse de nuevo hacia lo *extranjero*, porque sólo así podrá ir acercándose al centro del mundo que busca. Un centro sentimental, en la línea del viajero de un libro de Laurence Sterne. Necesita ser un viajero *sentimental*, ir a países de habla inglesa, donde puede recuperar la extrañeza ante las cosas, donde puede recobrar toda esa forma especial de sentir que nunca encontró en la comodidad de lo entrañablemente familiar: ver cómo se abre un abanico más amplio de posibilidades, de culturas, de signos extraños por descifrar.” (Vila-Matas, 2010b: 78).

Se hace evidente que lo ajeno, lo extraño y lo extranjero, suponen en Vila-Matas una veta de desafío por lo desconocido, una atracción por lo no comprensible, traducido en el quehacer propiamente literario como irrefutable gesto de inconformismo. Lo ha

⁶⁹⁹ La cual, por cierto, Vila-Matas dice haber experimentado por primera vez a partir de la soprano peruana Yma Sumac: “Yma Sumac debió de ser la primera aparición de lo extranjero en mi vida. Una sorpresa inolvidable, pues nadie hasta entonces me había advertido de que había un mundo fuera de mi familia. Después de más de medio siglo, sigo pensando en ella, ahora en el gran patio de esta vieja posada en la que estoy anotando nombres de cantantes. Yma Sumac es, de entre los que apunto, uno de los pocos de los que estoy seguro que significan algo en mi vida.” (Vila-Matas, “Cantantes de la vida”, *El País*, 10/07/2005).

mostrado así Vila-Matas a partir de un recuerdo cinematográfico de infancia en el siguiente artículo:

Recuerdo mi primer recuerdo del miedo. Verano de 1951. Un pequeño pueblo de la costa norte de Barcelona conocido por todos como Llavaneres. La torre de mi abuelo había sido el Consulado de Chile durante la guerra. Los domingos por la tarde, las familias de veraneantes iban al cine. Me llevaron mis padres a ver la primera película de mi vida, un western. No recuerdo título ni argumento. Después de todo, sólo tenía tres años y medio. Pero recuerdo, como si fuera ahora, que en la pantalla se podía ver la vida cotidiana de una feliz familia de granjeros: una madre cariñosa, un padre honrado y un niño de mi edad. De pronto, la normalidad quedó alterada por la aparición de unos extraños –luego sabría que eran indios cheyenes– que llevaban las caras pintadas y plumas en la cabeza y –eso fue lo peor– se comunicaban entre ellos con palabras incomprensibles, agitándose de un modo inquietante, en claro signo de hostilidad contra la pobre y pacífica familia de blancos. Me quedó muy grabada aquella primera impresión del miedo, aquella irrupción inesperada de los primeros seres extraños que veía en mi vida. Me quedó muy grabada y pienso que fue porque no había visto nunca hasta entonces a nadie ajeno a los míos. Aquel terror surgió sin duda del descubrimiento de lo distinto. Con el tiempo supe que Nietzsche posiblemente dio en el blanco cuando dijo que el miedo ha favorecido más el conocimiento general del ser humano que el amor, pues el miedo quiere adivinar quién es el otro, qué es lo que puede, qué es lo que quiere, y que equivocarse en eso sólo puede reportarnos un peligro y una desventaja, mientras que es evidente que en el amor, en cambio, se da un secreto impulso a ver en el otro la mayor cantidad posible de cosas bellas, y, por tanto, equivocarse ahí no es un problema ni un peligro, sino más bien un placer y una ventaja. El miedo tiene la ventaja de que nos hace estudiar a los otros y de paso a nosotros mismos. He estudiado mi terror cheyene, y para mí no hay duda de que si ese tenaz recuerdo sobre mi primer miedo me ha acompañado –intacto– siempre a lo largo de la vida, ha sido porque encierra en él mismo la llave de los compartimentos secretos de todo mi mundo anímico. Es un recuerdo que siempre me advierte del peligro que encierra todo primer paso dado en el exterior de lo confortable, de lo familiar: ese primer paso que puede dejarnos tanto fuera de la asociación de vecinos del barrio como de un cálido círculo de granjeros del far-west, como puede dejarnos fuera de todo directamente. Si uno da ese primer paso y se adentra en el territorio de los otros, sabe que ahí estará sin duda, agazapado –invisible a veces–, aquel súbito primer miedo de la infancia, aquel miedo del verano de 1951, aquel terror a lo inhóspito que descubrimos un día de nuestra infancia en el que vimos con asombro, primero, y a continuación con el más grande pánico, el mundo extraño de lo cheyene. El pánico venía muy acentuado por el hecho de que los indios hablaban en un lenguaje raro. He tardado una infinidad de años en saber –lo supe ayer– que no era tan extraña esa lengua en la que hablaban (a fin de cuentas, era el algonquino) y que el nombre de cheyene provenía de sha hi'yena, tampoco algo tan raro, porque precisamente significa “el pueblo de lengua extranjera”. Hasta 1859, los cheyenes mantuvieron una relación pacífica con el hombre blanco. Después, todo fue terrible. El general Custer los derrotó en Washita. Y luego ellos, aliados con los sioux oglalas, hunkpapas y santees, se vengaron en Little Big Horn. Tras su rendición en 1877 fueron trasladados por el Gobierno norteamericano a una reserva en Oklahoma, donde conocieron años horribles. Actualmente quedan unos 6.000 cheyenes en todo el mundo y viven en una reserva de Montana, hacia la que me dirijo precisamente ahora, en viaje con mi mujer por Estados Unidos. Sé que su religión –como la mía– da importancia a las experiencias visionarias y que practican el baile del sol, mi danza preferida. Voy al encuentro de los cheyenes. No tengo miedo. Cae la tarde y oscurece, pero no tengo miedo. En la vida, igual que en la literatura, no se descubre tierra nueva sin acceder a perder de vista primeramente, y por largo tiempo, toda costa. Voy pensando que en la

vida cuentan únicamente los que no temen la alta mar y van más allá de Llavanes y, lanzándose hacia lo desconocido, entran, como nosotros ahora, en esta calle barrida por el viento, en esta estrecha calle de casas no numeradas que llaman Little Big Horn (Vila-Matas, “Llavanes”, *El País*, 28/06/2009).

Congraciarse con la extranjería como categorización literaria lleva pues a Vila-Matas a escribir como si se tratara de un exiliado que ama la propia experiencia del exilio en tanto que catalizadora de la heterodoxia y de la privilegiada visión *tardía* que confiere la superación de un camino previo, cuando “las sombras de la noche comienzan a mostrar su sentido”. El hecho de militar en la extranjería ha acabado convirtiéndose para Vila-Matas en una táctica de supervivencia personal⁷⁰⁰. En un artículo de 2006 Vila-Matas se preguntaba:

¿Dónde me gustaría vivir? Tengo mi cuartel general en Barcelona, mi ciudad natal. La odio más que la amo y considero que, por muy de moda que ahora esté, la han convertido en pasto y forraje para mediocres y en un parque temático. Ha perdido, además, autenticidad, que es lo que en cambio conserva todavía Madrid, lugar horrible según se mire, pero al menos verdadero y con espíritu, con espíritu chusquero, sí, pero espíritu a fin de cuentas. Me fascina Nueva York, pero me gusta mantenerla a distancia, así me fascinará siempre. En cuanto a París, donde pasé años de mi juventud, suelo en realidad estar a todas horas, y poco importa que a veces no esté físicamente en ella. De hecho, después de vivir en París quedé incapacitado para vivir en cualquier otro sitio, incluido París. Ya no ocupa el centro de la actividad artística, pero ése precisamente puede ser su mayor encanto. Antes era una ciudad muy engreída y siempre parecía que tenías que darle las gracias por poder vivir en ella. En París estoy siempre. Me interesan mucho Lisboa y México D. F., pero sería incapaz de vivir en ellas. De Lisboa siempre digo que sólo se puede ver en el tiempo exacto de un sollozo. Verla toda entera con la primera luz del amanecer, por ejemplo. O verla bien completa con el último reflejo del sol sobre la Rua da Prata. Y después llorar. Porque uno, aunque sea la primera vez que la ve, tiene la impresión de haber vivido antes allí. En cuanto a México D. F., creo que es una ciudad que, por su carácter caótico pero alucinante, es indispensable visitar y quedarse allí por un tiempo, pues en el D. F. se puede ya vislumbrar lo que serán las ciudades del futuro. Pero en momentos de lucidez me ha parecido intuir que esa ciudad puede llegar a ser un grandísimo latazo. ¿Que no tengo adónde ir? Claro que tengo. Me gusta Coatepec (Vila-Matas, “Demasiadas preguntas”, *El País*, 03/12/2006)⁷⁰¹.

Es este un extracto en el que se aprecia que la única posibilidad de que Vila-Matas no viva fuera de su ciudad de origen consiste en pasar relativamente poco tiempo en ella a lo largo del año. Ello incuba no solo la movilidad y la ligereza *shandy-duchampiana* sino la lucidez de estar lejos de lo amado y de “conocer la pasión de tener

⁷⁰⁰ “Siempre soy del lugar en el que estoy [...] Por eso se ha dicho que soy el más argentino, o el más portugués de los escritores españoles. Los lugares a los que voy son los lugares a los que pertenezco” (Vila-Matas, en Luque, “La única vez que me sentí mediterráneo, pensé en suicidarme”, *M'Sur*, 12/03/2014).

⁷⁰¹ Sobre la frase de Ashbery “After you’ve lived in Paris for a while, you don’t want to live anywhere, including Paris” (Ashbery, 2004: 249) remite a una idea del poeta estadounidense que Vila-Matas acostumbra a citar en relación a la capital francesa.

nada” a la que se ha referido Vila-Matas acerca del siempre extranjero Benjamin⁷⁰². Cuando encontramos la frecuente invocación vila-matiana de sentirse extranjero en suelo propio⁷⁰³, lo que incluiría el deseo de no comprender ni escuchar las conversaciones de los compatriotas que pueda uno toparse azarosamente en el extranjero, se está llevando a cabo con ello la idealizada disonancia de hacer del pensamiento propio un cruce de lenguas extrañas, confluyendo con la idea pligiana que ya conocemos acerca de que la novela moderna está escrita en una lengua extranjera y que Sandra Contreras ha señalado en relación tanto al grupo literario argentino “Shanghai” como, en especial, a César Aira desde Schwob y Borges:

La poética de César Aira participa de esta tradición nacional: la que re-imagina la nación desde una mirada exterior, la que se instala en la propia lengua como un extranjero. ‘El encanto del estilo de Schwob –dice Aira– reside en que sugiere un estilo inglés, igual que Borges. Es posible que uno busque en ciertos autores, en los que ha elegido para amar, un acento extranjero; una norma que se funda en una lengua ajena, aun sin saber de qué lengua se trata. Es posible que ahí esté el secreto del estilo: en una coincidencia prodigiosa con una lengua lejana’. La definición, que puede leerse en su *Nouvelles impressions du Petit Maroc* de 1991 [...], o la recurrencia a la frase de Proust (‘Todos los libros que amamos parecen escritos en una lengua extranjera’) para definir, por ejemplo, el castellano peculiar de *La vida es un tango* [...] [se trata de] la coincidencia de la poética de Aira con ese clima intelectual que concibe el estilo literario como un efecto de huida en relación a la lengua en la que se escribe.” (Contreras, *op. cit.*, 2000: 69).

Cuando el extranjero descansa de serlo y cuando el autor moderno deja de crear su obra como si la escribiese otro o como si fuera escrita en una lengua extranjera, llega el momento de volver a casa, de recogerse en el espacio propio, que en Vila-Matas supone fundamentalmente el resultado de cierta necesidad de repostar nostalgias y energías imaginativas a instancias de unos mundos mentales en los que la narrativa

⁷⁰² Para Vila-Matas “ser extranjero siempre” se relaciona con la experiencia que todos tendremos “el día en que a cada uno de nosotros le llegue la evidencia de que es absurdo pensar que hay fronteras”. A propósito de la reedición de la que fue la novela de Ricardo Cano Gaviria sobre Walter Benjamin en la que el autor colombiano imaginaba lo que pudo vivir y pensar Benjamin en sus últimos momentos, *El pasajero Benjamin* (1989), añade Vila-Matas: “Prefiero pensar que hace 60 años en Portbou, en las horas que precedieron a su muerte por morfina, Walter Benjamin conoció cierta lucidez mientras sufría las tinieblas y, en la desgracia final, conoció la pasión de no tener nada; una pasión que no deja de ser una buena compañía a la hora de vivir y también a la de morir.” (Vila-Matas, “Ser extranjero siempre”, *El País*, 26/09/2000).

⁷⁰³ Aspecto que aparece en el relato “Un alma desocupada” (*Hijos sin hijos*, 1993) o en artículos como “Pasajeros de España” (*Diario 16*, 31/05/1992) o “Falso extranjero” (*Letras Libres*, enero de 2010), texto este último en el que podemos leer: “¿Hasta cuándo puede soportar un hombre ser visto como un extranjero en su propia tierra? Pongamos que el aforismo es de Elías Canetti: ‘El falso extranjero: alguien que jura vivir en su propio país disfrazado de forastero hasta que lo reconozcan. Acaba abandonando su país, profundamente cabreado, como forastero.’”.

pensamental se hace muy claramente presente dentro del ensayismo vila-matiano⁷⁰⁴. Ya vimos en su momento la divisa de volver a casa tratada por Vila-Matas en relación a Sontag, la cual encabezaba la recopilación de sus ensayos *Cuestión de énfasis* con la cita de Elizabeth Bishop: “País, ciudad, sociedad, continente: / nunca es amplia la oferta y nunca es libre. / Y aquí, o allí... No, ¿Debimos quedarnos / en casa, dondequiera que se encuentre? (*Cuestiones sobre el viaje*)”, incidiendo en la idea de Kipling acerca de que los seres humanos se dividen entre los que se van de casa y los que no.

Refiriéndose a la narrativa de Vila-Matas, Masoliver Ródenas ha señalado que “la casa y la huida de la casa, el hogar y los viajes, la vida sedentaria y la aventura [...] la burla de la visión convencional de la realidad y de tópicos como la patria y la familia [...] ‘Porque siempre decimos que le hizo mucho daño la primera línea del *Quijote*’ [...] ocupan un espacio central [en ciertas novelas vila-matianas como] *Lejos de Veracruz*, *El viaje vertical* y, en menor medida, *El mal de Montano*” (Masoliver Ródenas, 2004: 347-349), añadiendo que así ocurre igualmente en relatos de *Hijos sin hijos* como “Mandarlos todo al diablo”, “Familia suspendida”, “Paseo repentino”, “Mirando al mar y otros temas”, “Volver a casa” o “Azorín de la Selva”.

Como dijimos, no marcharse de casa o volver a ella recorta una línea de sombra amparada en la pasividad, en el ámbito de la espera. Además del importante papel que cobra la espera en *Perder teorías* (2010), entre otras obras de Vila-Matas, aquello que supone vivir a la expectativa, mecerse uno mismo en un paso del tiempo inseguro, ha sido tratado por Vila-Matas en diversos artículos pero probablemente en ninguno con la gama de matices mostrada a propósito de un viaje por Italia en el que destacan las figuras de Buzzati y Gracq:

101 años del nacimiento en Belluno del gran Dino Buzzati. Cada vez más cerca de Mantua, me acuerdo de un espacio tan prodigioso como imaginario llamado Límite,

⁷⁰⁴ “Narrativa pensamental, o lo que parecería ensayo narrado o narrativa pensada, sucede siempre en habitaciones mentales. Y cuando yo llego al sitio donde Montaigne escribió los *Ensayos*, en realidad, lo que admiro, lo que adoro de esa habitación es su cerebro, es decir lo que no pudo ver. Los lugares de encierro. Y en este sentido me llamó la atención un texto que está en un primer libro de Paul Auster, el de las habitaciones, el de los lugares de los escritores, como la habitación de Emily Dickinson. Ella no sale en su vida y escribe sus grandes poemas sin haber visto nada, salvo lo que ella pensara. Yo creo que es una fascinación por el *Viaje alrededor de mi habitación de Maestre* o de *Viaje en torno de mi cráneo* de Karinthy. Son espacios cerrados en realidad. Es decir que por ahí hay una posición muy clara entre interior y exterior. Y por ejemplo, he escrito en detalle sobre un libro que es de un peruano Enrique Prochazka, se llama *Casa*, que es un arquitecto que pierde la memoria a causa de un golpe, y se descubre en una casa diseñada por él, pero que él no recuerda porque no recuerda nada de sí mismo. Y él empieza a estudiar la casa, que la casa es muy rara por su diseño moderno, para descubrir quién era él antes. Y ese estudio, para mí, era como si estudiara su propia mente, porque había que volver a empezar por descubrir quién era.” (Vila-Matas, en Gómez-Montoya, 2010).

donde Buzatti, escritor de origen rural como Pavese, desarrolló el tema de la espera (su inquietud favorita) en su primera novela, *Bàrnabo de las montañas*, donde enmarcaba su historia de hondo calado metafísico en una cordillera imaginada a la que puso el nombre de San Nicola. Este espacio novelesco nos era descrito con una tan asombrosa exactitud de geógrafo que todo el mundo creía que era real. En octubre se cumplirán 101 años de su nacimiento en Belluno. Dedicó su primera novela a su gran pasión por la montaña. Luego vendrían otros libros, donde también había personajes en eterna espera. *El desierto de los tártaros* fue el más conocido de todos. Como antes con el escultor vasco, he aprovechado la circunstancia para comentar algo, y he dicho que noto a faltar un libro sobre los diferentes autores literarios que trataron el tema general de la espera en relación con el desasosiego y la interrogación metafísica. Nerval, Breton (*Nadja*), Julien Gracq, Kafka, Coetzee (*Esperando a los bárbaros*), Juan Benet (*En la penumbra*), Beckett y demás séquito. [...] 97 años cumplió este pasado julio Julien Gracq, que sigue viviendo en su casa natal de St Florent-le-Vieil, a orillas del Loira, ajeno al mundanal ruido. *El mar de las Sirtes* sigue siendo su gran novela sobre la espera. El vagabundeo libre y a veces anticipatorio de Nerval, la configuración psíquica tormentosa de Rimbaud, los signos exteriores procesados por una mente sesgadamente surrealista, todo eso forma parte de la configuración de ese inolvidable libro publicado hace ya más de medio siglo. [...] Una tenebrosa intuición de futuro está extrañamente agazapada a lo largo de la luz fría de Sirtes y de la morosa espera que cruza toda la trama de esta novela, que parece percibir el futuro; es decir, parece visionar las densas nubes oscuras sobre Occidente, nuestro tenebroso ahora. Toda la novela es una sorprendente aproximación a lo que nos está sucediendo actualmente, es la narración de una espera y el anuncio de un renacimiento que nunca llega, una historia de iniciación que oscila entre el secreto y una posible revelación, que, a través casi siempre del enfrentamiento con la muerte, resulta ser al final la revelación del propio relato en sí; es decir, la triunfal afirmación de la literatura sobre el mundo. [...] 95 años habría cumplido a finales de este septiembre Michelangelo Antonioni. Cuanto más nos acercamos a Mantua, más lo hacemos también a Ferrara, su ciudad natal. Pienso en *La aventura* (1960), película que será siempre discutida y que a mí nunca dejará de fascinarme. Abrió caminos a autores que vinieron después y que también he admirado, como Wim Wenders. La aventura fue un filme metafísico que en su momento representó una manifestación nueva del lenguaje cinematográfico. Siempre me llamó la atención la historia de su complicado rodaje. Es una historia que Julien Gracq, por ejemplo, habría podido convertir en una novela en torno al tema del tiempo muerto y la espera. Porque el rodaje tuvo problemas con el productor y huelgas del personal, pero el incidente que considero novelable llegó cuando los actores, los técnicos y el director quedaron atrapados varios días en la Isla Blanca, sin posibilidad de escapatoria, rodeados de un mar tempestuoso y sin nada para comer o abrigarse. Quedaron allí a la espera de que amainara el temporal y en realidad a la espera de todo. Finalmente hemos llegado a Mantua, donde densas nubes oscuras se están extendiendo aceleradamente por el cielo. La atmósfera, pesada, va volviéndose irrespirable. Retumba, contundente, un trueno lejano. Quedamos a la espera, tensa, de la lluvia. Y de los acontecimientos. (Vila-Matas, “El camino de Mantua”, *El País*, 09/09/2007).

También apuntamos en su momento la tradición literaria de militancia en la abulia existencial –de disidencia del mundo de la acción y de resignación volcada sobre una indefinida espera– que impregna a ciertos personajes vila-matianos varados entre la indolencia y el ensimismamiento. Nos hicimos eco de *Un homme qui dort* (1967) de Perec, con aquel protagonista que a los veinticinco años siente su vida trazada, que clasifica cuanto ve, que entra en los cines al azar y sin elegir la película y que pasa su

vida paseando erráticamente por París, sin apenas alejarse —excepto por una breve salida al campo que realiza, cerca de Auxerre, a casa de sus padres— de su centro de operaciones mentales, localizado en una buhardilla de la parisina rue Saint-Honoré. Como no podía ser de otra forma la obra contiene, además de un inconfundible aire kafkiano⁷⁰⁵, dos meridianas referencias a Melville: “Hace un tiempo, en Nueva York, a algunos centenares de metros de los malecones donde baten las últimas olas del Atlántico, un hombre se dejó morir. Trabajaba como escribiente para un jurista. Escondido tras un biombo, permanecía sentado en su escritorio y nunca se movía. Se alimentaba de galletas de jengibre. Miraba por la ventana un muro de ladrillos ennegrecidos que casi habría podido tocar con la mano. Era inútil pedirle lo que fuese, que relejese un texto o fuese a correos. Ni las amenazas ni los ruegos ejercían poder sobre él. Al final, se quedó casi ciego. Hubo que cazarle. Se instaló en las escaleras del edificio. Entonces lo encerraron, pero se sentó en el patio de la cárcel y se negó a alimentarse” (Perec, 2009: 123-124) y “Pero ninguna Rachel errante⁷⁰⁶ te recogió de las ruinas milagrosamente preservadas del Pequod para que, tú también huérfano, vengas a dar testimonio” (*ibid.*, 127). El hombre que duerme, además de invocar la moderna negatividad *bartlebyana*, espera a que una desesperanza minada de indiferencia se resuelva por sí sola, disolviéndose así quizá airosa y discretamente la capa de vaga frustración acumulada sobre la vida en el orden natural de las cosas:

No querer nada más. Esperar, hasta que no haya nada más que esperar. Holgazanear, dormir. Dejarte llevar por las multitudes, por las calles. Seguir las cunetas, las verjas, el curso del agua por las riberas. Recorrer los muelles, rozar las paredes. Perder el tiempo. Salir de todo proyecto, de toda impaciencia. Estar sin deseo, sin despecho, sin rebeldía. Aparecerá ante ti, al hilo del tiempo, una vida inmóvil, sin crisis, sin desorden: ninguna aspereza, ningún desequilibrio. Minuto tras minuto, hora tras hora, día tras día, estación tras estación, algo que nunca tendrá fin va a comenzar: tu vida vegetal, tu vida anulada. [...] Estás solo. Aprendes a andar como un hombre solo, a vagar, a callejear, a ver sin mirar, a mirar sin ver. Aprendes la transparencia, la inmovilidad, la inexistencia. Aprendes a ser una sombra y a mirar a los hombres como si fuesen piedras. Aprendes a quedarte sentado, a quedarte acostado, a quedarte de pie. Aprendes a masticar cada bocado, a encontrar el mismo sabor átono a cada pedazo de alimento que te llevas a la boca. Aprendes a mirar los cuadros expuestos en las galerías de pintura como si fueran trozos de pared, de techo, y las paredes, los techos, como si fuesen lienzos en los que

⁷⁰⁵ Lo cual llega a explicitarse como sigue: “No es necesario que salgas de casa. Quédate a tu mesa y escucha. Ni siquiera escuches, espera solamente. Ni siquiera esperes, quédate completamente solo y en silencio. El mundo llegará a ti para hacerse desenmascarar, no puede dejar de hacerlo, se prosternará extático a tus pies. Franz Kafka, *Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero*.” (Perec, 2009: 9).

⁷⁰⁶ Recordemos que Rachel es un barco que está buscando otra embarcación perdida y que se encuentra con el Pequod tras haber visto a Moby Dick en el capítulo 128 de la obra de Melville.

sigues infatigable las decenas, los miles de caminos siempre recomenzados, laberintos inexorables, texto que nadie sabría descifrar, rostros en descomposición” (*ibid.*, 48 y 51).

Este hombre de Perec que duerme tiene su contramáscara activa, pues, en el hecho de pasear. Es cuando la moneda de la modernidad, que tiene la extranjería y la espera como cara y cruz, cae de cara de la acción mundana. El durmiente se levanta entonces de la cama y cual extranjero irredento da rienda suelta a su lado *flâneur*, esa instancia de la modernidad artística minuciosamente analizada por Benjamin a propósito de Baudelaire. Perec y Auster, custodiados por las sombras de Benjamin, Sontag, Kafka o Melville entre tantos otros, además de los referentes bien conocidos en torno al paseo que ya vimos en su momento a través de Walser y Sebald, configuran sin duda un orden de autores verdaderamente orquestadores de las reverencias temáticas en Vila-Matas, las que conforman el “clima ideológico” de sus artículos y le permiten efectuar los movimientos precisos en pos de una consciente reinvención del ensayo literario.

4.2.5. Ensayismo matriz

Revolutionär wird der sein, der sich selbst revolutionieren kann (Wittgenstein, en Hosseini, 2007: 99)⁷⁰⁷.

Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen* (1977).

Cerramos nuestro trabajo ocupándonos de aquellos textos ensayísticos de Vila-Matas que de modo más incontrovertible han fijado la posición de este autor en un espacio de crítica inventiva reivindicativa y cíclicamente asediado. Creemos que buena parte de estos ensayos mayores han sido escritos a la sombra de la idea de Wittgenstein que reclama el gesto y la personalidad revolucionarios para el que se revolucione a sí mismo en el sentido de teorizar desde la práctica y viceversa. Es este un aspecto clave en el ensayismo vila-matiano por cuanto implica de riesgo formal y de acendramiento en la relectura crítica de su tiempo materializada creativamente en la propia.

Hay dos textos que suponen sobre lo antedicho un verdadero pistoletazo de salida. Ambos son no solo dos paradigmas mayores de bagaje de crítica inventiva en Vila-Matas –ese tipo de marca de agua en el texto de la que hablábamos en la introducción de este trabajo y posteriormente en relación a los artículos y ensayos de Vila-Matas en *El País*– sino dos modos simultáneos de alumbrar el camino. Diríamos que con ellos Vila-Matas daba respuesta “haciendo camino al *hablar/escribir*” al hueso íntimo de su visión y estilo literarios, mostrándose ambos ensayos como fundadores del

⁷⁰⁷ “Revolucionario será aquel que pueda revolucionarse a sí mismo.” (Wittgenstein, en Martyniuk, 1997: 52). *Vermischte Bemerkungen* (1977) es una obra publicada por Georg Henrik von Wright –filósofo finlandés y sucesor de Wittgenstein como profesor en la Universidad de Cambridge– a partir de su propia selección de las notas personales escritas por Wittgenstein alrededor de 1944, las cuales serían publicadas en español con el título *Aforismos, cultura y valor* (1995).

tipo de pensamiento creativo más propio de su autor hasta hoy, concibiéndose también – en el tránsito del siglo XX al siglo XXI– como el planteamiento literario más claro hasta entonces llevado a cabo por Vila-Matas de manera libérrimamente autoexplicativa. Nos estamos refiriendo a “Mastroianni-sur-Mer” y “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones”, dos textos que han sido incluidos en distintas recopilaciones de artículos y ensayos⁷⁰⁸ vila-matianos, que nacieron hermanados por el mismo perfil de encargo – destinados en los dos casos a ser una conferencia– y que suponen en nuestra opinión esa misma “summa” de la escritura de su autor que Pozuelo Yvancos ha otorgado a la totalidad inextricable de la obra de Vila-Matas:

Si resulta difícil en su obra [de Vila-Matas] separar el artículo, el ensayo, la conferencia y la novela, no es porque cada uno responda a distintas formas de infidelidad a sí mismo, sino por la fidelidad que todos traman para este otro género mestizo, un hijo nacido de ellos, de su mezcla, en el que la reflexión filosófica, el trozo de periódico, el fotograma de una película, lo arrancado a un diario, lo escrito en un poema, lo autobiográfico y lo fingido como tal, lo histórico conocido por todos y lo inventado totalmente, van componiendo un mosaico, que no es cada una de esas cosas, tampoco es la suma, yuxtaposición aditiva, sino la *summa*, que es otra cosa, un conjunto nuevo, un tapiz cosido de sus trazos plurilingüísticos, bordeando con él el vacío por el procedimiento de la elisión constante de una estructura, y conjurando ese vacío precisamente porque al final se salva el principio medular de la búsqueda, imagen cabal del viaje, cifra viva de su creación (Pozuelo Yvancos, 2010: 166).

Es frecuente que sepamos de textos en la obra de Vila-Matas que se hicieron otra cosa en su itinerario constructivo, preocupados más por la fuerza de su conciencia que por la armonía de sus principios. Estos dos encargos de conferencia no solo terminarán entregando dos de los ensayos fundacionales, totémicos, de lo que acabará cristalizando en el estilo tardío de su autor sino que recortarán el estímulo creativo de dos obras narrativas no menos fundamentales en la trayectoria literaria vila-matiana⁷⁰⁹.

Si nos ocupamos de “Mastroianni-sur-Mer” observaremos que desde su naturaleza de ensayo narrativo es un texto de reacción en cadena, aglutinante de sus propias capas de autoconstrucción a medida que profundiza en sí mismo. La sala de máquinas de esta conferencia muestra no solo la metodología autoral –metodología sin método esperado hasta que su propia existencia abre en el tiempo huecos causales de autoafirmación poética– de Vila-Matas sino también que el apego a un tipología de escritura libérrima es connatural a la búsqueda de espacios y sentidos literarios en un

⁷⁰⁸ Entre otros lugares, ambos ensayos aparecen por ejemplo tanto en *Desde la ciudad nerviosa* (2000) como en *El viento ligero en Parma* (2004).

⁷⁰⁹ Las obras son *Bartleby y compañía* (2000) y *El mal de Montano* (2002).

escritor que encuentra precisamente aquí el más equilibrado punto de cocción de su estilo, debelándose gradualmente los estratos de conciencia de dicho estilo tras una insistencia anómala en no querer escribir como ya están escritas o dichas las cosas. Como decimos “Mastroianni-sur-Mer” fue concebida como una conferencia, concretamente la que debía ser dictada el 28 de enero de 1999 en el Palau Macaya de Barcelona a la vez que enmarcada temáticamente dentro de las relaciones entre literatura y cine, los dos polos de superlativa atracción estética en Vila-Matas, el cual debía escoger, además, para la presentación de su conferencia una película adaptada al cine. Vila-Matas –enfascado en tales momentos en la escritura de la que iba a ser su próxima novela, *El viaje vertical* (1999), llevada más tarde precisamente a la pantalla por Ona Planas (2008)– eligió hablar de *Sostiene Pereira* (1996), la película de Faenza a partir de la novela homónima de Tabucchi editada por Feltrinelli en 1994.

Vila-Matas nos dice aquí que siempre “obra igual”, aunque solo con “Mastroianni-sur-Mer” empezábamos a saberlo, como tal, dicho por su autor: “Al igual que ha sucedido siempre con las novelas que decido escribir, comencé por preguntarme qué iba a narrar en la conferencia, de qué pensaba hablar. Siempre obro igual: cuando ya tengo una ligera noción sobre lo que voy a contar, el siguiente movimiento consiste en diseñar la estructura más apropiada para albergar lo que he decidido que más o menos va a exponer la novela” (Vila-Matas, 2008: 23), detalles con los que se hace explícito que para el autor no hay disimilitudes entre el proceso de concepción y creación entre novela y conferencia. Un autor suele ser otro al escribir una novela, no así necesariamente al ser conferenciante, donde los autores suelen desear aprovechar la circunstancia para mostrar, según el caso, bien su lado más personal e informal, bien su talante más crítico, formal o académico, pero no suele utilizarse la conferencia para extender como novelista o autor de ficción en tiempo real.

Vila-Matas por el contrario no puede o no quiere desenmascararse del yo que sobre sí mismo pende hoy en el mundo de las letras, sea cual sea el formato, la duración o el carácter de la intervención o participación que deba acometer. Tanto es Vila-Matas ante los demás lo que escribe, tanto no es sí mismo como aquello que convencionalmente se entiende en tanto que autor fuera de sus textos de ficción, que en su constancia por manifestarse más literatura que persona llega a escribir con la conferencia ya redactada: “Llegó el 28 de enero [...] Me presenté ante el público sabiendo que el título general de *Mastroianni-sur-Mer*, englobándolo todo, le daba una

sorprendente coherencia final a [...] unos fragmentos que [...] hablaban [...] de alguien a quien la vida y el destino fueron convirtiendo paulatinamente en el título de una conferencia” (*ibid.*, 24). Todo en Vila-Matas es una invención de la que obviamente pueden desgajarse, con mayor o menor denuedo, diversas envolturas de la realidad íntima del Vila-Matas individuo histórico y civil, o sin el impostado guion entre sus apellidos, pero no encontraremos a Vila-Matas completamente olvidado de su “personaje literario” ante un público desconocido o lector, y no porque haya pose de por medio, simplemente Vila-Matas es así, es un individuo distinto.

Lo que en un principio iba a ser el título de la conferencia, “Narración y toma de conciencia”, quedó relegado a favor del que finalmente se impuso, “Mastroianni-sur-Mer”, por la fuerza evocadora que para Vila-Matas ha tenido siempre el personaje de Giovanni Pontano interpretado por Mastroianni en *La notte* (1961). “Mastroianni-sur-Mer” se compone de veintidós fragmentos o entradas subtituladas con cierto rango de autonomía y simultáneamente interconectadas o reconducidas por un heterodoxo hilo conductor que explican, como hemos dicho, a Vila-Matas en tanto que conferencia.

A partir de aquí “Creceré cuando crezca la ciudad” nos habla del descubrimiento de *La notte* a los diecisiete años del autor, razón por la que afirma, como sabemos, ser hoy escritor: “Soy escritor porque vi a Mastroianni en *La notte* de Antonioni [...] Uno de los nuestros decía que las películas extranjeras explicaban el mundo. Nuestros autores favoritos se llamaban Griffith, Stroheim, Dreyer, Eisenstein, Lang, Buñuel, Godard, Rivette, Pasolini y Antonioni [...] Decidí que no esperaría a que mi ciudad creciera, crecería yo por mi cuenta. Me convertiría en un escritor extranjero, y explicaría el mundo” (*ibid.*, 25-26). Lo extranjero no solo atrae por lo obvio, estar lejos y ser desconocido, sino sobre todo porque allí no somos nosotros, somos otro, somos una máscara. Vila-Matas intuye que ser lo que ya es no le basta, necesitaría ser lo que no es y ahí probar a explicarse, en términos de identidad personal y de crecimiento autoral, lo que no le da o no le llega con su realidad inmediata: “Antes se aprende a morir que a escribir. Y es que, como dice Justo Navarro, escribir es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar a traducirte a ti mismo. Escribir es hacerte pasar por otro, escribir es dejar de querer ser un escritor como Mastroianni en una película y ponerse a escribir: es decir, intentar saber qué escribiría uno si escribiera [...] en los enclaves multilingües [...] [los cuales] tienden a enriquecer la literatura con personalidades que asimilan las diferentes culturas ambientales y que, nutridos en las espesas tensiones que

una forzada vecindad cobija, logran, sin quizá habérselo propuesto, configurar una voz estrictamente individual. Trieste, Odessa, Alejandría, Dublín, Praga, la Viena de otros tiempos, han visto nacer a esos escritores, que tienen algo en común: despegue de la tradición y ajenidad a las corrientes que les son contemporáneas. Su modernidad es de otro tipo, posee una radicalidad no programática. Ejemplos obvios: Joyce, Kafka, Bábel, Cavafis, Bruno Schulz, tal vez Canetti” (*ibid.*, 41).

En un momento de *La notte*, mientras una contorsionista negra ejecuta con pericia un sorprendente número de equilibrio estético con copas de vino, dice Pontano: “Antes tenía ideas. Ahora sólo tengo memoria” (*ibid.*, 26). A su vez, Pereira, el personaje interpretado igualmente por Mastroianni en *Sostiene Pereira* dice “Quizá más que nada me atraen los recuerdos” (*ibidem*). En ambas divisas en torno al paso del tiempo Vila-Matas encuentra el por qué de su vocación literaria. Kafka mantuvo en sus conversaciones con Gustav Janouch que “el cine supone ponerle un uniforme a un ojo que hasta entonces había ido desnudo” (*ibid.*, 27). Tabucchi, al ocuparse de la necrológica de su amigo Cardoso Pires –como hacen Pereira y su fogoso ayudante Monteiro Rossi en *Sostiene Pereira*–, se hace eco del gusto de Pires por el final de *Blow-up* (1966) cuando un personaje secundario juega a tenis con la cara pintada de blanco como un payaso, con una también pintada compañera de juego, pero ambos sin pelotas de tenis, todo ello ante la mirada arrobada del protagonista interpretado por David Hemmings, que incluso ante una pelota que no existe y que ha salido presuntamente de la cancha de tenis, sigue el juego vacío de realidad lleno de ficción y lleva a cabo todos los gestos necesarios para ir a recoger la pelota y devolvérsela a los jugadores, para que sigan jugando sin pelota.

Esta escena del film de Antonioni plasma un amplio recorrido estético en el entendimiento de la literatura por parte de Vila-Matas, el cual a su vez se acoge a la opinión que sobre Tabucchi tiene Cardoso Pires para añadir: “Lo que cuenta en los derroteros literarios de Tabucchi es que, dispersando a sus personajes por horizontes universales, los concentra en una dimensión cerrada, como pequeños mundos en sí mismos, que se sustentan de memoria y distancia. De ahí el sutilísimo hilo de ironía que los marca y, tantas veces, su dolorida ternura; son unidades latentes pulsando en la suya y en la soledad del infinito” (*ibid.*, 38).

Ante los casos del mayordomo de la novela de Ishiguro *Lo que queda del día* (1989) y la trayectoria que cada vez fue más comercial del pintor Rothko, Vila-Matas

pone a Pereira como ejemplo de lo no sería malgastar una vida sino, antes al contrario, apostar por una transformación de dimensión existencia al final de una vida insatisfecha por el motivo que quiera aducirse. En una conexión clara con el Federico Mayol de *El viaje vertical* y por lo que nos pueda tocar a todos llegado el momento, Vila-Matas está declarando que “hay un futuro siempre en la vejez” (*ibid.*, 32), pudiéndose cambiar a cualquier edad. El estilo tardío vila-matiano, su modo de ser el crítico inventivo de nuestro tiempo en España, empieza a asomar con una claridad meridiana.

De aquí pasa Vila-Matas al célebre prólogo de Capote en *Música para camaleones* en el que declaraba haberse encadenado de por vida a un implacable amo al decidir escribir, apostando a su vez por una mezcla entre Pontano y Juan Ramón Jiménez como modelo imitativo: “[...] todo escritor es un híbrido en el que conviven influencias de escritores reales junto a influencias de otros que son inventados” (*ibid.*, 34), interesándole de *Sostiene Pereira* ante todo la historia de un protagonista que “se interroga sobre su pasado, siente la necesidad de arrepentirse y no sabe de qué. En el curso de este replanteamiento de toda una existencia acaba por producirse también una nota de conciencia política, pero se trata sólo de un aspecto más entre los muchos que se desencadenan en el personaje. Otros, son, por ejemplo, el deseo de haber vivido un pasado distinto y también la puesta en discusión de la validez y la eficacia de la literatura, hasta de su mismo sentido, por parte de alguien que ha estado muy unido a ella.” (*ibid.*, 37), y recurriendo a Pessoa para afirmar que “Creé en mí varias personalidades [...] Creo personalidades constantemente. Cada sueño mío se encarna de inmediato, luego de aparecer soñado, en otra persona que pasa a soñarlo y no yo. Para crear me destruí; me exterioricé tanto dentro de mí que no existo más que exteriormente. Soy el escenario viviente donde aparecen distintos actores representado obras diferentes” (*ibid.*, 43).

Otros de los temas que recorre “Mastroianni-sur-Mer” serán el compromiso ideológico en la literatura, la incomunicabilidad tratada en las obras de Tabucchi y Antonioni y, por último, la historia de azares y causalidades de las que se da cuenta en la última entrada del ensayo titulada “El faro de Cascais”⁷¹⁰, la cual no es sino un relato en toda regla, paradigma perfecto de la ruptura de géneros y convivencia del autor en distintos terrenos formales. En esta brillante forma de terminar el ensayo “Mastroianni-

⁷¹⁰ Ya vimos anteriormente la importancia que cobra este lugar en distintos momentos de la obra de Vila-Matas, desde los artículos “Del lado del diablo sin saberlo” (*La Vanguardia*, 24/11/1987) o “La vista atlántica” (*El País*, 11/02/2007) hasta la novela *El viaje vertical* (1999), entre otros.

sur-Mer” su autor nos relata que todo empezó en agosto de 1993, cuando descubrió en la revista Vogue una fotografía de la casa de Santa Martha, propiedad de la familia de banqueros Espírito Santo junto al faro de Cascais, a partir de lo cual sintió una extraña fijación psicológica sobre dicho enclave. Tras informarse sobre la cambiante historia de la casa en el reportaje de la citada revista, y cuando la historia está ya presuntamente olvidada, después incluso de que Vila-Matas llegara a pensar que debería escribir “un cuento sobre aquello que me estaba ocurriendo” (*ibid.*, 45), se encuentra inopinadamente en su colección de postales con el faro de Cascais: “Volví a pensar en el cuento, pensé en escribir sobre alguien a quien un impulso misterioso le llevaba a comprar una postal sobre un faro y una casa que habían sido testigos de una historia del pasado relacionada con él y que él intuía pero no conocía [...] Desde el momento mismo en que comencé a preparar esta conferencia supe que hablaría del faro de Cascais y de la casa contigua y de las palmeras, pues la casualidad quiso que las escenas de la versión cinematográfica de *Sostiene Pereira* que transcurren en la clínica talasoterápica fueran rodadas enfrente mismo de esa casa y ese faro que me llevan siempre a una misteriosa inmersión radical en la melancolía” (*ibid.*, 46).

Vila-Matas dice no haber escrito ese cuento, tal y como lo había planteado en un principio, porque la imaginación de un cuento tal sigue creando correlatos en la realidad que invitan a pensar que no puede conocerse su final. Una prueba de ello, aduce Vila-Matas, le ocurre con la lectura del relato “El pequeño Gatsby” de Tabucchi, momento en el que queda sorprendido al leer una referencia a ciertas señales de luz que emite un faro en la vejez de un personaje. El cuento que Vila-Matas dice tener en mente para ser escrito ya puede ser “El faro de Cascais” que estamos aquí glosando y que para el caso es lo mismo, pues se trata del relato que estaba pendiente de ser escrito acerca de la singular relación del autor con el lugar, incluyéndose el hecho de que unos amigos le llevaran, al parecer, a cenar a un restaurante cerca del faro de Cascais sin que aquellos conocieran la historia de atracción y casualidades de Vila-Matas en relación a este faro, el cual aparece desde luego en la película de Roberto Faenza a través de la clínica de talasoterapia de Pereira.

El segundo gran ensayo al que nos hemos referido es “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones” –del cual habría lejanos ecos en el tapiz que aparece en la trama de *La asesina ilustrada* casi 25 años atrás por la aparente capacidad transformista de dicho tapiz–, título que entiende “direcciones” como géneros literarios y está encabezado por

la cita de Italo Calvino “Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles”.

Al igual que ya sucediera en “Mastroianni-sur-Mer”, también en esta ocasión la estructura del artículo es fragmentaria y dividida –en este caso, dieciséis– en entradas o subtítulos autónomos a la vez que relacionados entre sí por un íntimo hilo conductor basado en el mestizaje como literaria forma de vida. Si en “Mastroianni-sur-Mer” lo que originaba la concepción del texto era la propuesta de una conferencia que cercara las relaciones entre cine y literatura, en “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones” será, por una parte, la solicitud que un programa radiofónico hace a Vila-Matas para que lea un fragmento literario en antena con el fin de que los oyentes puedan intentar averiguar de qué obra se trata y, por otra parte, la petición paralela que se le había hecho –en aquellos tiempos de cambio de siglo y milenio– a nuestro autor para exponer una conferencia sobre el mestizaje y los géneros en la novela del futuro a propósito de la reciente aparición de su obra *Bartleby y compañía*.

Vila-Matas eligió leer para la citada emisión radiofónica el final del relato “Los muertos” (*Dublineses*, 1914) de Joyce, elección facilitada por estar aún Vila-Matas bajo la reciente impresión de haber visto esta obra del autor irlandés citada indirectamente en *Viaggio in Italia* (1953) de Rosellini a través de una evocación de Ingrid Bergman y George Sanders. Lo que pareció admirarle más claramente a Vila-Matas sobre este film de Rosellini fue su modernidad al eliminar ya en 1953 las fronteras entre la película de ficción –que narra la crisis matrimonial de una pareja inglesa de viaje por Italia para hacer uso de una lejana propiedad heredada familiarmente– y la crónica de fragmentos documentales sobre Nápoles y alrededores, más allá del carácter autobiográfico de la obra, ya que en el momento del rodaje el propio Rosellini atraviesa una crisis sentimental con su actriz, de la que era pareja, Ingrid Bergman, similar a la que esta experimenta en la ficción del rodaje, dándose por tanto “un mestizaje triple en *Viaggio in Italia*: el de la ficción con el documental y la autobiografía; eliminación de las fronteras de estos tres géneros” (Vila-Matas, 2008: 63).

Encontramos aquí, pues, la tesis del ensayo y, por extensión, el punto neurálgico del sentir autoral de Vila-Matas: “[...] *Ulises* de Joyce es una enciclopedia de los estilos. Tal vez esa obra inauguró la feliz eliminación de las fronteras entre géneros por la que cabalga cierta tendencia de la literatura actual, cierta tendencia que parece estar

diciendo que, puesto que la vida es un tejido continuo, una novela puede ser construida como un tapiz que se dispara en muchas direcciones: material ficcional, documental, autobiográfico, ensayístico, histórico, epistolar, libresco... Tapices así los encontramos ya en obras como *Los anillos de Saturno* de Sebald, *Microcosmos* de Magris, *El arte de la fuga* de Pitol. Son libros que mezclan la narración con la experiencia, los recuerdos de lecturas y la realidad traída al texto como tal” (*ibid.*, 64). Vila-Matas ha visto la película de Rosellini como una prolongación de sí mismo en tanto que escritor que pretende apostar técnicamente por la miscelánea cultural, buscando transformarse continuamente, abandonar su estado, cambiar de latitud, entenderse desde otro cuerpo, otro continente u otra vida, reclamándose desde un sentido de la autobiografía en recreación continua, convocando una labilidad intracreadora entre la realidad fuera del texto y la acumulación intemporal de materiales que son trasvasados al texto en tanto que archivo personal de pirueta transformista, de renovación reclamante e invención irrestricta de la crítica, que es lo que era al final *Bartleby y compañía*, un ensayo novelado sobre la disrupción literaria.

Así lo corroboran los ecos borgesianos de la entrada “La creación inagotable”: “Hay un antes y un después de *Bartleby y compañía* [...] Una vez terminado el libro, la estructura o diseño elegido para acoger la trama se me reveló de pronto inacabable, es decir, descubrí que el libro no se había acabado al acabarlo yo, sino que quedaba en manos de los lectores; en el momento de escribir esto, los lectores se dedican a completarlo, a enviarme mensajes telefónicos o cartas con nuevos *bartlebys*. Veo al libro como el cuento de nunca acabar, el libro de la creación inagotable, el nuevo libro de arena.” (*ibid.*, 65)⁷¹¹.

En estos ensayos-conferencias Vila-Matas se solaza como crítico literario de sí mismo –así como del estado literario en términos enaltecedores o sancionadores–, inventa fragmentos autobiográficos, experimenta con los modos literarios de armazón

⁷¹¹ Se extiende así a continuación Vila-Matas sobre cómo la noche misma que su novela *Bartleby y compañía* comenzó a distribuirse ya le hablaron del *bartleby* interpretado por Jack Nicholson en *El resplandor* (1980) de Kubrick e incluso él mismo recordó el caso del alcoholizado escritor interpretado por Ray Milland en *Días sin huella* (1945) de Wilder para encontrarse, poco más tarde, con varios *bartlebys* más en la novela *El secreto de Joe Gould* (1965) de Joseph Mitchell o con la curiosa historia del periodista Lorenzo Garza con su única novela publicada con el título *La marcha humana* (1946). Además Ana Rodríguez Fischer le descubrió el caso de Enrique Banchs, que tras la publicación de su poemario *La urna* (1911) se abstuvo de toda publicación durante cincuenta y siete años; Rodrigo Fresán le facilitó al *bartleby* Henry Roth, que guardó un silencio de varias décadas tras la publicación de *Llámalo sueño* (1990); Antón Castro fue a Madrid para entrevistar a Pepín Bello; Biel Mesquida le habló del *bartlebyano* poema “Vulcano” de Derek Walcott; Joan de Sagarra le aconsejó incluir a Cossery porque ya no iba a publicar más y José Balza le previno sobre el *bartlebysmo* de Julio Garmendia, etc.

híbrida que mayor seducción y esperanza le producen y encuentra caminos temático-reflexivos para sus futuras ficciones. Lo comprobamos dentro de “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones” a través de la entrada “La ficción es sólo una parte de la trama”, donde mantiene su autor que “la anécdota inicial, que al desarrollarse se convierte en trama, es sólo una parte de la trama global: una parte que no ocupa excesivo espacio; la parte ficcional es más bien mínima y convive, entre otras, con la ensayística y la documental. Y tiene una característica que aún la hace más mínima, no se desarrolla demasiado, casi recuerda a esa prosa de los relatos de Robert Walser [...] prolongada cháchara que esconde la ausencia de cualquier progreso” (*ibid.*, 75).

Abordemos a continuación algunos otros textos paradigmáticos del ensayismo vila-matiano, el que se pone en uso como arquetipo de un criticismo inventivo. Observémoslo especialmente en los textos misceláneos “Solo o en compañía de críticos” (2003) y “Chet Baker piensa en su arte” (2011). En el primero de estos textos – incluido por Domingo Ródenas de Moya en su obra *La crítica literaria en prensa* (2003)– Vila-Matas expone, en tanto que narrador autodiegético, el desarrollo de un leve y desenfadado hilo narrativo a partir de un encuentro mantenido con Jordi Llovet en el restaurante Ponsa de Barcelona. El objetivo de la reunión tiene que ver, en teoría, con el hecho de que Llovet le oriente sobre un escrito que relacionará creadores y crítica, teniendo en cuenta que tanto crítica como autocrítica de traslación ensayísticas son las formas que de modo más común Vila-Matas entiende por creación.

Con ello, Vila-Matas irá presentando el despiece mental –podríamos decir casi en directo o en tiempo real– de un texto que va encadenando, con sus propios movimientos ensayísticos, crítica y autocrítica dentro de un bucle de creación literaria. No solo es un hecho que crítica, autocrítica y creación se han ido manifestando insufladas entre sí cada vez más vivamente en la escritura de Vila-Matas a lo largo de su trayectoria literaria sino que, por otra parte, que el autor se ocupe de un texto desde tal perspectiva –deslizándose en el mismo, como también suele ser habitual en él, no pocos elementos de autobiografía, ironía y humor– dentro de un artículo que parece un cuento o al contrario, con una extensión relativa, en la que puedan concentrarse las fuerzas formales de intervención textual sin que se disgregue finalmente la consecución de un resultado compacto, le otorga los recursos y vericuetos óptimos por los que avanzar o desviarse a su conveniencia, resultándole al cabo la fórmula empleada no solo

teoréticamente lábil sino ficcionalmente productiva⁷¹² desde su libérrima posición de creador llevado por la expansión crítica. Vila-Matas afirma haber estado forzando así “[...] aún más mi posición crítica y la sensación de lucha en el novelista-crítico en el que me estaba convirtiendo [...] y yo ahora soy un crítico que escribe novelas y sugiere –o busca– nuevas formas para la novela”⁷¹³.

Los primeros referentes culturales que invoca la voz vila-matiana que conduce este ensayo son Virginia Woolf y el personaje de la actriz Anna Karina en la película de Godard *Pierrot le fou*, en la que dicha protagonista se dedicaba a preguntarse “No sé qué hacer. ¿Qué puedo hacer?”, algo a lo que recurre Llovet para insinuar que desde hace décadas el novelista lúcido contemporáneo ya no sabe qué hacer, lo que Vila-Matas enlaza con las sensaciones que él mismo ha ido experimentando antes de empezar sus entonces dos últimas novelas –*Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*– a propósito de la crisis del escritor contemporáneo: “Al tratar de recordarme [Llovet] que hace décadas que el novelista no sabe ya qué hacer ni sobre qué escribir, no hizo más que poner en marcha mi texto sobre las relaciones entre los creadores y la crítica. Muchas veces he operado así: empiezo escribiendo que ya no hay nada sobre lo que escribir, pero al escribirlo no hago más que situarme en el taller de trabajo, inmerso en un nuevo texto, en un nuevo libro”⁷¹⁴.

El ensayismo matriz de Vila-Matas concentra, confirma y explota, como no podía ser de otra manera, todos y cada uno de los elementos nucleares de su escritura atendidos a lo largo de nuestro trabajo. Así, por ejemplo, dice aquí Vila-Matas que, al igual que le ocurriera a Kafka con su padre, también él ha encontrado un “maravilloso contrincante” en el realismo español en tanto que reactivo literario. Inspirándose en el Mayo francés que pedía lo imposible como resultado de ser realistas, leemos: “Seamos de verdad realistas: el realismo es el espacio literario en el que se mueven los narradores que tienen miedo a ser originales.” (*ibidem*), tal y como le ocurre a Carlos Danieri Argentino en *El aleph* de Borges, que copia la realidad empobreciéndola a causa del miedo. La realidad no debe ser más que un trampolín, añade Vila-Matas, citando cómo Flaubert, en carta a Turguénev, mantiene que los Naturalistas e Impresionistas que han llegado tras los Realistas creen ingenuamente haber descubierto el Mediterráneo. De

⁷¹² Véase como paradigma del caso, la invocación de Alberto Manguel hacia el final del texto como una presencia real y que muy probablemente haya sido inventada como recurso narrativo.

⁷¹³ Vila-Matas, “Solo o en compañía de críticos”, en Ródenas de Moya, 2003: 127

⁷¹⁴ *Ibid.*, 122.

aquí pasa Vila-Matas a considerar al “novelista serio”, aquel que lo es críticamente, es decir, al novelista crítico que pone en solfa los resortes del pensamiento en los cimientos y mirador mismos de la novela. Habla, para conseguirlo, de proceder a la sustanciación artística de la sensación de lucha que hay en el “Knockin’ On Heaven’s Door” (*ibid.*, 123).

Pasando de nuevo por el filtro epistolar de Flaubert se hace eco Vila-Matas de la personalidad lírica –por estilo y sonoridad– y la personalidad que “horada y cava para hallar la verdad”, un tipo de verdad a la que forzosamente se llega tras una serie de “experimentos gaseosos” en el campo novelístico, superado lo cual creyó haber encontrado el camino nuevo y fértil el día que comenzó a preguntarse qué hacer para dar con verdaderas estructuras de libertad narrativa para sus novelas; supo por Eliot y Buñuel que no hay libertad en literatura, lo que le condujo a seguir un código propio de leyes hasta hacerse con cierta constitución de crítico, lo que a su vez le acercó a la noción de entender un “explícito reconocimiento de la autonomía del acto creador [...] De modo que de repente, por un lado, estaba para mí el autor, y por otro, el lector. Entender este sutil matiz dentro de las interpretaciones que se puedan hacer de la comunicación me llevó a encerrarme en un mundo autónomo, de experimentos sin concesiones y de ficción radical que vivía de espaldas al vulgo” (*ibid.*, 127), a lo que añade Vila-Matas que ello ha estado precisamente forzando “aún más mi posición crítica y la sensación de lucha en el novelista-crítico en el que me estaba convirtiendo. [...] y yo ahora soy un crítico que escribe novelas y sugiere –o busca– nuevas formas para la novela, tal vez las mismas que tenía la novela abierta e interminable de principios de siglo” (*ibidem*). Desarrollándose así, al albero que rememora las ideas del joven Maupassant –cambiar y ser otro, tal y como se extendía Alberto Savinio en el libro dedicado al autor francés– o la frase de Rousseau “No he mejorado nada, pero al menos soy otro”, la nueva etapa de escritura que él en tanto que autor de hoy, dice Vila-Matas, sentía necesitar, disfrutando un imperioso cambio de horizontes, espoleado por el hartazgo de “ficciones naturalistas o de cuentos bien acabados, y también andaba fatigado de mis propias ficciones portátiles” (*ibidem*) y sintiendo, al cabo, que de la vida que el ensayo literario porta en sí mismo debía “impregnarse la narración [...] Los lectores del siglo XXI serán lectores de libros de pensamiento y de ensayos críticos o de novelas-ensayo, o no serán” (*ibidem*).

Se apoya aún más en esta idea Vila-Matas a través de las dudas de Virginia

Woolf acerca del hecho de si la novela de verosimilitud refleja la vida verdadera: “El escritor parece estar constreñido (no por su propia y libre voluntad sino por causa de un tirano poderoso y sin escrúpulos que lo mantiene en la esclavitud) a dar un argumento, a dar comedia, tragedia, amor, interés y cierto aire de verosimilitud que perfume todo el conjunto, en forma tan implacable que si todos sus personajes tomaran vida, se encontrasen vestidos hasta el último botón de sus trajes, al uso del momento. Se obedece al tirano; la novela se hace al punto. Pero algunas veces, *con mayor frecuencia a medida que el tiempo avanza*, al llenar las páginas en la forma acostumbrada, un espasmo de rebeldía: ¿Es así la vida? ¿Deben ser así las novelas?” (*ibid.*, 129).

Aunque no lo menciona, la cursiva aquí a partir de las palabras de Woolf en su ensayo “La narrativa moderna”⁷¹⁵ es del propio Vila-Matas. Es así como este cree que, invocando a *Monsieur Teste* de Valéry, la vida imaginaria es más evidente que la realidad, aludiendo al asco de relatar en el antinovelismo de Valéry.

Como hemos adelantado previamente, hacia el final de su ensayo Vila-Matas inventa que Manguel está en el restaurante en el que él se encuentra con Llovet, justo en la mesa de al lado, para imaginar que está diciendo el autor argentino: “El ensayo, mezclado con la ficción, deja sus preguntas más abiertas. Seguramente, como ha dicho Cinthia Oijeck, que es una ensayista norteamericana que a mí me interesa mucho, existen dos formas de ensayo. En la primera, el ensayista toma una línea recta, sabe adónde va y llega a una conclusión que ya había previsto. La segunda es un paseo errático, el ensayista se va por las ramas y no sabe adonde llega o si es que llega a alguna parte. Ese segundo tipo de ensayo es más fascinante, lo prefiero simplemente porque siempre que me propongo llegar a un cierto punto, nunca lo logro, porque me distraen otras ideas y trepo por las ramas” (*ibid.*, 129)⁷¹⁶.

Vila-Matas recurre finalmente a Céline para apostar por la conveniencia de forzar “ligeramente” al lector, esto es, con grandes dosis de distancia y sensibilidad (eso está intentando él aquí, y por ello *afloja* con el humor y la historia con Llovet en términos de “carga” y “descarga” teórica) para llegar a cambiar de estilo y que él mismo sea parte del cambio. Para cerrar este ensayo de incubación de ficción crítica,

⁷¹⁵ Cfr., Woolf, 2009: 63-64.

⁷¹⁶ Palabras de Manguel que Vila-Matas ha tomado una entrevista de Tulio Demicheli a propósito del volumen de ensayos de Manguel *Leer imágenes* (cfr., “Nuestra cultura remite a un sistema de signos vacíos”, *ABC*, 29/12/2002: 51).

con palabras que suponen una excelente concentración del ideario poético-práctico del criticismo inventivo en Vila-Matas, afirma el autor –en su obsesión por cambiar de estilo– haber ido:

[...] fortaleciendo una especie de personal Teoría Literaria de la Novela, cuya práctica consiste en seguir el humo de las obras literarias de los demás –unas pocas pero esenciales obras, elegidas rigurosamente por mí– como una ruta propia. Viajo dentro del humo de esas selectas obras ajenas y circulando por esa privilegiada ruta voy desquiciando ciertos goznes de éstas, doy forma a la imaginación y creación propias al forzar a frases de esas obras (con el objetivo final puesto en forzar a las obras enteras) a salir ligeramente de su significado habitual. Mi trabajo esencial, cuyo centro absoluto es la noción de *invención*, consiste en forzar a mis lectores a que, aunque sea ligeramente [...] desplacen también ellos el sentido de ciertas frases de esas obras y, al final, el sentido de esas obras mismas: esas obras a las que, llevado por una admiración que despierta en mí un cariño asesino, manipulo sin respeto alguno, trato de transformar en otra cosa, busco reconducir hacia una teoría nueva de la Novela. Ver viejas verdades desde otros ángulos. Explotar mi modesta capacidad de crear de vez en cuando ideas nuevas aun a partir de las más conocidas. Moverme en un espacio más cercano al ensayístico que al de la ficción. Pero si es necesario, operar de forma diametralmente opuesta. Y a la larga tratar de conseguir que mis ensayos parezcan cuentos y que mis cuentos parezcan ensayos. [...] Rigideces, fuera. Trabajar con la tradición, pero hacerla irreconocible (*ibid*, 131-132).

Si pasamos a ocuparnos ahora del otro ensayo matriz al que hemos aludido junto a “Solo o en compañía de críticos”, el titulado “Chet Baker piensa en su arte”, observaremos que aquí la incorporación del tejido narrativo es incluso mayor pero sin que, de nuevo, se renuncie a *romper* la historia que se está relatando, incurriendo así en el giro ensayístico de orden metaliterario, en la explicación de cómo se está contando y, sobre todo, por qué se está contando de tal guisa. De este modo, y fuera de los proyectos propiamente novelescos, “Chet Baker piensa en su arte”⁷¹⁷ es uno de los más determinados asedios de Vila-Matas en torno a la aspiración de escribir ficción concentrada de auto-exégesis y crítica literaria al paso, conformándose como nunca había ocurrido antes el punto álgido del estilo tardío del autor. En nuestra opinión estamos hablando del ensayo más ambicioso y complejo de Vila-Matas.

Empecemos recordando que la escritura de “Chet Baker piensa en su arte” no solo llega después de dos artículos previos del autor⁷¹⁸, de los que nos ocuparemos más tarde, sino fundamentalmente estimulado por el hecho de que Sergio Chejfec se hubiera

⁷¹⁷ Recordemos que Chet Baker era uno de los músicos favoritos de Marcelo, el protagonista de *Bartleby y compañía* que ejercía de narrador *ensayista* de la novela.

⁷¹⁸ “Doctor Finnegan y Monsieur Hire” (*El País*, 10/10/2009) y “Chet Baker piensa en su arte” (*El País*, 31/01/2010).

debatido poco tiempo antes entre las estrategias novelísticas presumiblemente antagónicas de Joyce y de Simenon –entre la narración como arte y como discurso, entre el mundo interior y el exterior– en su novela *Mis dos mundos*, terminando el autor argentino por mostrarse cómplice y concertador de ambas tendencias.

Con cuarenta entradas o secciones, “Chet Baker piensa en su arte” es una *nouvelle* crítica que quiere hacer creer al lector que está escrita con ánimo de que no sea nunca leída por nadie que no sea el propio narrador. Un narrador del que sabremos que es crítico literario, que compagina su trabajo tanto con su puesto en una biblioteca municipal como con la traducción de novelas francesas, que tiene mujer e hijos y que se encuentran en este momento en Madrid. En los ensayos ficticios de Vila-Matas cada narrador que expone una treta a modo de trama, una impostura a modo de máscara, impone (normalmente a través de un detalle tan mínimo como suficiente) la distancia ficticia con la que separar en la mente del lector la envergadura biográfica vila-matiana de la del narrador, si bien sabemos que dicho juego cobra su sentido desde el momento en el que admitimos situarnos en la falsa credulidad de la mentira. Una mentira que necesita serlo desde la realidad de la mente lectora para que el artificio narrativo surta efecto en un contexto de gesto y pensamiento que conocemos sobradamente en Vila-Matas.

La idea central de dicho artificio obedecería a la siguiente premisa: cuando no existe o no se da la simplicidad narrativa, se aprecia y reflota con mayor denuesto la realidad que no puede sino mostrarse bárbara y chata en sus circunstancias expresivas. El no narrar sería más afín a la vida bárbara y aquel que no narra percibe la vida bárbara en la propia naturaleza ruda de cuanto existe. Con el tema musical del grupo Nouvelle Vague titulado “Bela Lugosi’s Dead” y la frase orteguiana perteneciente a *Meditaciones del Quijote* sobre la naturaleza “bárbara, brutal, muda sin significado, de las cosas” comienza Vila-Matas este ensayo-relato que lleva por subtítulo “Ficción crítica”. El texto se articula sobre unos arbotantes ideológico-literarios basados en Musil, Joyce y –también en una medida de mimético y simbólico paralelismo en *Voyage autour de ma chambre* (1794) de Xavier de Maistre– como contrapuntos de una obra propiamente narrativa en el paradigma de Simenon, el cual funcionará dentro del relato como el leitmotiv sobre el que enfrentar el cultivo de la reflexión literaria azuzado de dudas y probaturas.

Parece como si Vila-Matas hubiera buscado siempre llegar donde ha llegado con

este tipo de ficción que solo sabe descansar en la innovación del ensayo. Esto es, acorrallar una ficción con la que ensayar más allá del ensayo. Se trata de una visión del ensayo, en fin, aireada desde sus cimientos por el soporte sinérgico de una ficción en estado de descaro. La citada y contemporánea bárbara realidad orteguiana es percibida, en especial, dice Vila-Matas, por todos aquellos que al modo de Musil ya no creen que exista en el mundo la simplicidad inherente al orden narrativo. Musil es un frecuentador de realidades fragmentarias sin acceso posible al orden unidimensional, aferrado a la creencia postuladora de la desaparición de la narración.

A partir de esta introducción general, Vila-Matas establece la aparente distopía de anunciar el parejo placer artístico que le procura la no narratividad joyceana de *Finnegans Wake* (1939) y el ingenio narrativo de *Les fiançailles de Monsieur Hire* (1933) de Simenon. Tras la apuesta de la obra de Joyce por relacionarse con la escritura que trate de sancionar la verdad de la vida incomprensible, Beckett viene a opinar –dice Vila-Matas– que el arte realista engendra obras discursivas porque se centra en hablar de las cosas mientras que el *arte auténtico* discurriría con mayor propiedad siendo las cosas en sí mismas y no algo sobre las cosas. Dicha visión beckettiana no lleva a suponer que mientras hablamos de algo comenzamos a alejarnos de ello de un modo indisputable, ya que solo dependiendo del acierto de cómo hablemos nos alejaremos más o menos del objeto que anima nuestro discurso. Y sin embargo Simenon sabe poner en marcha un entramado de enigmática narración insuflada por la simplicidad del orden que hemos perdido en la actual realidad.

Al modo de la técnica literaria de John Banville a través de su seudónimo y contramáscara Benjamin Black, Vila-Matas defiende el estilo por encima de la trama a la vez que se preocupa por cuestiones como el argumento, el diálogo y los personajes en un intento por forzar la contradicción que le permita vivir inconforme con su propio gusto. Los libros narrativos de un autor ambicioso, continúa Vila-Matas a partir de Banville, podrían ser “los gemelos idiotas de los pretenciosos libros que tratan de acercarse al *arte auténtico* del que hablaba Beckett” (Vila-Matas, 2011a: 247) y de todo ello hablan los dos mundos de Sergio Chejfec en *Mis dos mundos* (2008), la cual es una novela finnegans con el rostro de Hire, dice Vila-Matas, con el camino que ello abre hacia el futuro: el autor argentino elabora su novela ateniéndose a las convenciones de lo narrativo a la vez que la construcción de la misma ostenta *un carácter finnegans*, “leemos la trama al mismo tiempo que ésta se va creando”, una metodología que

mientras se nos está explicando, se está también intentando poner en práctica aquí por parte de Vila-Matas, pues este nos está contando un estado de la teoría literaria a la vez que nos informa narrativamente del devenir de su día y los elementos de desconocida continuación que están acudiendo a su vida. La ruta no narrativa o Finnegans, acorde a la caótica realidad, al vago flotar de las vidas humanas que diría Kafka (y que hoy podemos encontrar en autores como Magris, Sebald, Saer, Handke Berger o Aira, entre otros), más afín en definitiva a la barbarie, la mudez y la vida sin sentido, sería la que para Vila-Matas cabría la pena plantearse como la vía literaria más duradera en contra de la opinión general que aboga por la vía narrativa como la de mayor alcance respecto al futuro de las letras.

Vila-Matas nos está diciendo que si bien no entendemos la realidad que nos acoge en función de su *caoticidad*, en cambio, una sombra “ordenada” y narrativa de la misma en términos literarios relaja sin duda la incomprensión de la que estamos hechos, y de aquí provendría la tranquilidad que produce esa presunta secuencia lógica de los hechos. Mientras “entendemos” por fin algo, aunque sea leído, nos liberamos o nos “desentendemos” de entender la realidad que nunca vamos a poder encuadrar en verdaderas travesías de intelección integral. Por ello los productos artísticos de menor elaboración formal y conceptual, los consumidos masivamente, son más rentables y mayoritarios desde un punto de vista general. Vila-Matas se alinea además con los postulados de la dificultad, del no entendimiento y del riesgo. Así, como William Gaddis, es un autor que probablemente se moriría de aburrimiento si su trabajo no le resultase difícil.

El narrador de Vila-Matas pretende decirnos que no quiere renunciar a nada que pueda valerle. No querría, pues, volver sobre sus escritos y no saber lo que quiso decir, al modo de la experiencia de Musil en su diario: “[...] trataré de ser un escritor con un marcado lado Finnegans, pero sin renunciar a las dichas que siempre comporta una cierta tendencia Hire” (*ibid.*, 251). Beckett aprendió de Joyce “el distanciamiento” de todo. Vila-Matas mantiene que “si bien nunca llegaremos a nada, merecen la pena los recodos de ese camino hacia la nada, porque en algunos de ellos habremos de cruzarnos con insensatas aventuras y tal vez también con las formas nuevas inesperadas. De hecho, la historia de la novela ha sido desde sus inicios la historia de una rebelión constante y extrema contra las leyes o costumbres inventadas por la propia novela. Las creaciones nada ortodoxas de Laurence Sterne, Gustave Flaubert, Susan Strand, Carlo

Emilio Gadda, Witold Gombrowicz, Samuel Beckett, Georges Perec, Natalie Serrate, Dorothy Hewitt y William Gaddis entre tantos otros, crearon leyes atractivas y nuevas para la narrativa” (*ibid.*, 253)⁷¹⁹, leyes que solo podían aspirar desde el interior de sí mismas a la destrucción o perennidad, añade Vila-Matas.

Esta lista de autores que acaba de proporcionar Vila-Matas tiene nombres especialmente pertinente sobre el asunto que nos ocupa. Así ocurre por ejemplo con la figura de Gombrowicz, sobre el cual añade Vila-Matas que su escritura se basaba en los modelos tradicionales si bien su forma apelaba a la parodia de sí misma. En pocas palabras, Gombrowicz, “autor modelo” vila-matiano, utiliza la forma de su escritura para “salirse” de esta, no solo porque prescindir de las posibilidades que otorga una máscara Hire es privarse de los grandes servicios que esta puede proporcionar sino porque la apariencia o máscara Hire, añade Vila-Matas, puede “todavía permitirme parodiar, sin perder las formas, la Forma –tan fosilizada, por cierto– del ensayo crítico habitual” (*ibid.*, 255). De aquí pasa Vila-Matas a referirse a la libertad creativa, a aquello que escribimos cuando no debemos pensar en su recepción crítica, arguyendo que lo que le disgusta del arte –siguiendo en ello a Duchamp, Gould, Miles Davis, etc.– es el hecho de tener que ganarse al público. Dice así el narrador: “[...] esa prolongación placentera de mi trabajo crítico la encuentro yo en textos como éste, en los que, gracias a la ausencia de posibles lectores, me relajo y me transformo en un crítico distinto y, sobre todo, en un crítico mucho más fiel a su verdadera, a su más profunda poética” (*ibid.*, 256).

Añade Vila-Matas a continuación, a través del narrador de este relato crítico, en el que está explotando su estilo tardío de manera notoria, que sabiéndose fundamentalmente crítico le cuesta trabajo sin embargo admitirlo porque solo se ve como un crítico auténtico cuando escribe para él mismo, “cuando me pongo a ensayar fórmulas personales y hago ficción crítica como estoy intentado hacer esta noche al anotar todas estas frases que luego sé que afortunadamente quedarán inéditas” (*ibid.*, 257).

⁷¹⁹ De la lista de escritores aquí esgrimidos por Vila-Matas todos son tan populares como históricamente reales excepto Susan Strand –invención vila-matiana– y Dorothy Hewitt, cuyo apellido inventado podría ser una mezcla de los apellidos Hewett y Levitt, el primero por la escritora australiana Dorothy Hewett y el segundo por la fotógrafa norteamericana Helen Levitt. Veremos en breve algunos otros autores igualmente inventados en “Chet Baker piensa en su arte”.

Como sabe el lector, el truco consiste en que dichas notas no han quedado finalmente inéditas y que, por tanto, la forma del autor de escribir para sí mismo, la que le confiere su confesada inherencia ensayística, es la que en su transcurso crece hacia lo público y se funde con su posibilidad divulgadora. Son estos los momentos, de nuevo, en los que el autor invoca la figura de Musil para recordarse que si existe la realidad, existe la posibilidad de pensar en el mayor equilibrio del mundo si la literatura fuera más apegada a la áspera realidad, conectándose así con la dificultad como horizonte – habla para ello el narrador de la Orden de Gaddis & Barthelme, en referencia a William Gaddis y Donald Barthelme, los cuales entienden la realidad como “un movimiento incesante de lo conocido a lo desconocido” (*ibid.*, 259).

Estamos ante un ensayo de ficción crítica y estilo tardío que es al fin un intento de reconciliar a los supuestamente escritores pretenciosos con sus también supuestamente hermanos gemelos idiotas, mezclando la no narratividad con la narratividad. No solo se muestra para ello Vila-Matas adepto a la dificultad sino a la inseguridad, le atrae la literatura con discurso poco estable, que no está segura de sí misma. Estar entre personas llenas de certezas es terrible, decía Tabucchi. Sabemos que la inseguridad es lo que hace avanzar a Vila-Matas, las búsquedas conflictivas inacabadas de una verdad esquiva, dice. Y de la inseguridad pasa al misterio que ve en todo y que le lleva en última instancia a escribir. Ve misterio, por ejemplo, como ya dijera en el libro de Gabastou, en su tendencia a escribir los viajes antes de hacerlos y luego a llevarlos a cabo lo más parecidamente a como los haya escrito, como le sucedió en la localidad inglesa de Cliff End, en la que todo ocurrió como lo había previsto y escrito “salvo el momento de angustia metafísica al mover con desesperación la cortina. Ahí debo decir que la desesperación, en contra de lo que tenía escrito, tuve que fingirla, lo que me hizo confirmar que no siempre que la ocasión lo requiere es fácil estar desesperado” (*ibid.*, 261).

Trabajar para crearse otro destino –en lo que supone toda una disposición a incidir con la escritura en la vida, transformándola, lo que tiene ecos en Kafka a propósito del trabajo biográfico de Ulrich Plass sobre el autor checo– lleva a nuestro narrador a leer su horóscopo, nos dice, forzando las posibles significaciones o augurios que en él se proyecten, aspecto que se conecta con las obras de arte que se hacen a sí mismas y con Duchamp, que inventaba procedimientos para que las obras se hicieran solas o no se hicieran. Cita el narrador igualmente al Bolaño de *Los detectives salvajes*

como una invitación a recobrar los orígenes de la literatura. Es aquí cuando aquel empieza a manifestar algo que Vila-Matas ha intentado plasmar narrativamente, en especial en los últimos quince años, cuando se refiere a “ir en busca del arte auténtico de la literatura, he ir a los orígenes del lenguaje” (*ibid.*, 273), sacando esas palabras escondidas como piedras dentro de otras, como decía Céline, y deteniéndose en Borges a través de la obra *Crítica y ficción* de Piglia, el cual habla aquí de la teoría de los linajes en Borges consistente en la táctica de lectura que le llevara a aunar y armonizar dos tradiciones antagónicas tales como la poesía gauchesca de José Hernández y la literatura de Domingo Faustino Sarmiento con el fin de establecer las dos estirpes sobre la que fundar su poética.

Dicha teoría de los linajes, en opinión de Piglia, fundó una tensión extrema que pasó de dos polos opuestos a la absorción de ambos. Borges se mantiene populista y enciclopédico y mantiene vivos dos extremos que se contradicen sin resolverse en una opción uniforme, hallándose ahí el tipo de escritura que ha creado su propio estilo constructivo. Esta dualidad queda encadenada a continuación por un nuevo salto crítico a través del paralelismo reflejado en la escisión entre hogares cálidos y confortables – aptos para los “gemelos idiotas” y representados por las mansiones Hire habitadas por los amantes de lo legible– y hogares destartalados, tan quiméricos como indómitos, vacíos y patéticos, succionadores del sentido automatizado de las cosas, hogares propios de “los finnegans y otros seres colindantes con la radicalidad” (*ibid.*, 277), una metáfora crítica que se extiende más allá del símbolo del hogar como sigue: “El realismo Hire vive en un imaginario barrio de gente normal y buena, rayando en la santidad, donde la práctica de la virtud [...] realza la vida cotidiana. Es un realismo que tiene premios y es vitoreado por críticos tarugos y por lectores gandules. Por el contrario, el realismo Finnegans tira más hacia el monte y suele vivir en la noche y a la intemperie y en gran convivencia con la bárbara verdad de fondo, con la verdad patibularia del mundo” (*ibid.*, 306), al modo de “un diccionario que estuviera a punto de reventar porque se le hubieran roto las costuras al lenguaje universal” (*ibid.*, 278).

Se fija para ello aquí el narrador en la película *El halcón maltés* de Huston, estableciendo una comparación entre sus personajes Joel Cairo y Sam Spade, ya que el primero cree en un lenguaje detentador de la verdad desestructurada mientras que el segundo no dispone de tiempo para vacilaciones ni filosofías, interesándole, al modo de Poe, “zambullirse en la luz y el ruido de las multitudes” (*ibid.*, 281). El objetivo de

nuestro narrador es “[...] ensamblar, sin grandes trastornos para el lector, el mundo de lo no narrativo (del que *Finnegans Wake* es su gran icono y punto más extremo) con el mundo de las narraciones estables y transparentes de los gemelos idiotas. Extraer de ese ensamblaje un realismo más realista, quizá gracias a la discreta introducción de la sombra radical de *lo inenarrable* en las convenciones narrativas de siempre” (*ibid.*, 288), añadiendo que Simenon o Greene como representantes de cierto realismo comercial se opondrían a “grandes realistas como Flaubert, Kafka, Knut Hamsun, Joyce o Beckett pero sabiendo huir de la maquinaria de la convención y evitaron convertir sus novelas en trillados libros de *género*” (*ibid.*, 291).

Se plantea finalmente Vila-Matas a través de su narrador qué ocurriría en una sociedad actual si todos los profesores y profesoras de todo un país dieran a leer a sus alumnos obras de Stanley Elkin o Donald Barthelme, creando con ello generaciones de lectores de lo ilegible, lo que le acerca al giro operativo de imaginarse dentro de su texto haciendo lo que está haciendo fuera del mismo, esto es, deviniendo un crítico que intenta escribir un texto bajo la forma “ficción crítica” a la vez que se convierte en el observador de una historia tradicional.

La ficción crítica que es este ensayo, ha sido hasta aquí más crítica que ficción, empezando a ocurrir lo contrario a partir de aquí, ganando algo de espacio la ficción (y con ella, la narratividad) en ligero detrimento de la crítica, que nunca se abandona en la confección del texto. Leemos así que el narrador ha dejado a sus dos hijos y esposa en Madrid y se ha marchado a Turín por unos días con una biblioteca de 21 libros. Durante la noche, en su habitación, se acerca a la ventana y empieza a ver su historia. Dos vagabundos están discutiendo en Via Po. Le parece que podrían llamarse Finn y Hire. Es un momento de debilidad del crítico, que siente entrar en su cuarto la convención novelesca de lo narrativo. El narrador, hablando de sí mismo en tercera persona, nos dice que puede leer en los labios de los personajes: “A medida que lee el diálogo en los labios de sus personajes, va viendo que Finn y Hire tienen un problema de múltiples aristas que seguramente podría acabarse si se fundieran amablemente en una sola persona. Aunque no insalvables, por ahora las diferencias entre uno y otro son grandes. Le ha parecido enterarse de que para Hire la vida es una pipa y una estufa y la sopa humeante esperando en casa, mientras que para Finn, en cambio, la vida es intemperie y hay que aprender en ella a pensar siempre por cuenta propia y no dejarse guiar por lo que se oye decir a los demás: una forma propia de entender la verdad, la verdad de uno

mismo.” (*ibid.*, 312). Hire le pregunta entonces a Finn –según cree leer el narrador por la lectura de los labios de Hire en la distancia– por qué ha emprendido una cruzada contra la narratividad y con la legitimidad, a su vez, de querer entenderlo todo al pie de la letra. Finn responde que no quiere combatir contra lo narrativo sino “proyectar las sombras dinámicas de lo ilegible sobre el realismo” (*ibid.*, 312).

De repente, el crítico ve a un hombre solo fumando y sentado dentro de un coche, lo que le hace recordar el tiempo en el que cada vez que alguien veía en Nueva York a un hombre fumando en un coche en la oscuridad de la noche “daba por supuesto que era Chet Baker pensando en su arte”. El Chet Baker de Via Po (físicamente parecido a Stanley Elkin⁷²⁰, un caso extremo de la pasión por la dificultad en literatura) está esperando, de hecho, se dice el crítico, fundir a Finn y a Hire, “encarnarlos a los dos a la vez, pasar a convertirse en una unidad vagabunda que mejore la realidad. Y también, si es posible, el realismo.” (*ibid.*, 313).

Tras ello, este Chet Baker turinés se dirigirá al hotel, hacia el crítico que acaba de verse transformado en el hombre que avanza hacia su cuarto de hotel: “El crítico sabrá acoger al viajero que, curtido por los climas perdidos, regresa extenuado [...] El crítico acogerá a esa Unidad Vagabunda que lo sabe todo sobre él.” (*ibidem*). El narrador está por lo tanto refiriéndose a aquel que era él yendo a su propio encuentro, bajo la apariencia de Stanley Elkin y el recuerdo de Chet Baker, el cual se acaba transformando en Stanley, llamándole así directamente y llamándose así a él mismo a través de la tercera persona. Un Stanley que está percibiendo un suave fracaso en su empresa de escribir un radical texto secreto entre la escritura y la lectura, entre las realidades legibles e ilegibles. El narrador invoca entonces el subtítulo *Diccionario del fracaso y la dificultad* (en relación con Bob Dylan y con el prólogo de Bernard Quirigny) de la obra *Los ilegibles* de Susan Strand –como se dijo antes, autora inventada⁷²¹–. El narrador añade a continuación: “En este cuarto, desde que los

⁷²⁰ El autor de novelas como *George Mills* (1982), *The MacGuffin* (1991) o *Mrs. Ted Bliss* (1995) aparece citado por el narrador de “Chet Baker piensa en su arte” por el narrador junto a otros autores como Gaddis, Barthelme, Ricky Moody, el crítico inglés James Wood, John Hawkes, David Markson, Mark Leyner, Richard Powers, John Barth o David Foster Wallace, todos novelistas norteamericanos contemporáneos reales y en la órbita de lo postmoderno. Hacemos hincapié en el hecho de que sean autores históricos porque también aparecen aquí una serie de autores inventados como James Tyer, Robin Toole, Laura Perkins, Andrei Banionis –probable guiño al film de Andrei Tarkovski *Solaris* (1972), el cual cuenta en su elenco con el actor Donatas Banionis–, Ruth Bosworth o Michael Howard –si bien el nombre de este novelista inventado coincide con el de un historiador inglés de Oxford especializado en estudios bélicos–.

⁷²¹ Cuyo apellido se inspira probablemente en el poeta y ensayista canadiense Mark Strand, al que Vila-Matas cita, por ejemplo, en su artículo “Salir del cuadro” (*El País*, 03/05/2009).

vagabundos Finn y Hire han sido engullidos por Stanley, hay cosas que éste no ve y tengo que ver yo por él” (*ibid.*, 322), lo cual proporciona al narrador tres personalidades –como Nabokov señalaba en relación a Jekyll, Hyde y el predominio de uno de ellos–; esto es, una primera personalidad gobernada por Stanley, una combinación entre el escritor pretencioso y su gemelo idiota; una segunda en la que Finn siempre resistirá y una tercera en la que domina Finn o Hire. Como son las 3 de la madrugada pasadas, se dice que aún le queda un veinte por ciento de personalidad, una quinta parte de una cuarta personalidad por el modesto espacio que ocupa la identidad del narrador en el cuarto, se dice.

La primera vez que leyó el “Finnegans” joyceano dice el narrador que no pasó del primer capítulo pero fue suficiente para dejarle el recuerdo de un “aburrimiento espectacular” (*ibid.*, 325). Sobre la citada novela *Los ilegibles* de Susan Strand, Stanley-narrador nos dice que ha abierto la obra por la página número 27 (número *shandy*, como sabemos), procediendo tras ello a transcribir un extenso párrafo sobre la bella Jane, personaje de ficción de “La biblioteca de la mafia”, una *nouvelle* de Michael Howard. De aquí salta a otro párrafo en la supuesta página 135 del libro de Strand que podría pasar por un párrafo de los artículos vila-matianos, como se va a ver en la mezcla de autobiografía ideológica, historiografía literaria más o menos ficticia y mixtificación aleatoriamente cultural de su gusto: “Porque a mí en literatura únicamente me atrae lo que de entrada no acabo de entender, John Cage, hablando de sus lecturas infantiles, decía que tenía un sistema muy simple de saber qué le gustaba y qué no: lo gustaba lo que no entendía. Si lo entendía, lo abandonaba desilusionado. Yo creo que vamos perdiendo el gusto y la pasión por aventurarnos en *lo incomprensible*, por aventurarnos en todo aquello que nos resulta desconcertante, diferente, disidente, extraño, extranjero,, excéntrico. Como decía Proust, los libros que amamos parecen escritos en lengua extranjera...” (*ibid.*, 328).

En la continuación de mezclar obra y autores reales y ficticios el narrador dice encontrar en el libro de Strand referencias al escritor italiano Guido Ceronetti, a James Tyer y Laura Perkins –inventados estos dos últimos–. En su biblioteca de 21 libros están Gadda, Manganelli pero también Barry Hannah, Joseph McElroy, Aliocha Coll, Ruth Brisk, Dora Hardwick, Thomas Pynchon, Donald Antrim, Ryan Lake Sic y William T.

Vollman⁷²². Cuando a continuación el narrador se hace eco de una entrevista a Simenon en *the Paris Review* a propósito del conocido subtema vila-matiano de la huida y de cambiar completamente de vida, leemos: “– Señor Simenon, ¿algún otro problema o tema que piense tratar novelísticamente en el futuro? // – El tema de la huida. De un día para otro cambiar de vida completamente: sin que importe lo que ha ocurrido antes, simplemente irse. ¿Sabe a qué me refiero? // – ¿Empezar de nuevo? // – Ni siquiera empezar de nuevo. Irse hacia la nada.” (*ibid.*, 329)⁷²³.

Una huida como tentación que aparece en el horizonte del crítico-narrador al reconocer que su intento de plasmar este neoensayo alcanzó el colapso del fracaso. Stanley siente humanizarse, siente “simenon-izarse”, subsumido en un interés humano por el devenir del personaje Jane de la novela de Strand. Piensa en Svevo, más difícil que Joyce, aunque no lo parezca. Y en Chesterton, que se pasó la vida queriendo ser claro y siempre fue oscuro en su intento de decirlo. Piensa en el turinés Guido Ceronetti, al que la única verdad que le ilumina es la divisa de Rimbaud *Je est un autre* pues el narrador se siente desdoblado en Stanley y en sí mismo pero no acaban de sincronizarse en la disyuntiva del realismo ortodoxo y el heterodoxo. Para el narrador, su doble Stanley se ha convertido en Staley Hire y en cuanto a él pide que se le llame Finnegans, quedando el ensayo de ficción crítica ensamblado desde una neopoética de fronteras y construcción de metarrealidad literaria. El ensayo se cierra con una referencia al estilo a través de Herberto Helder, añadiendo nuestro narrador:

La literatura Hire nace de no poder aguantar el desorden atolondrado de la vida. O lo que es lo mismo: si la gran mayoría de los humanos se sienten impulsados a abandonar parcialmente el área Finnegans, es porque intuyen que su locura podría ir progresando sin cesar. Entonces *organizan todo esto*, organizan un sentido, se acogen al sillón de orejeras Hire. La literatura de ese estilo, la literatura Hire, simula que cree en el sentido, y en los vientos atolondrados del desorden se dedica a construir pequeños teatros fijos, mínimos teatros estables, teatrillos del alma, sucesos narrables; construye estilos propios, estilos que son farsas armadas sobre la nada. Y todo para no desesperar, para no caer en el sinsentido más absoluto. Ser Hire tiene sus compensaciones cuando, satisfechos de haber engañado a nuestra angustia, al calor de un hogar supuestamente

⁷²² Todos de nuevo novelistas norteamericanos reales excepto Ruth Brisk, Dora Hardwick, Ryan Lake Sic, que son directamente inventados, y el novelista español Javier Coll –cuyo seudónimo era Aliocha Coll– al que ya nos referimos anteriormente en su momento.

⁷²³ Este extracto de la entrevista dice efectivamente en su edición en inglés: “– Simenon: Another seems to be the theme of escape. Between two days changing your life completely: without caring at all what has happened before, just go. You know what I mean? // – Interviewer: Starting over? // – Simenon: Not even starting over. Going to nothing. // – Interviewer: I see. Is either of these themes or another not far in the offing as a subject, do you suppose? Or is it harmful to ask this? // Simenon: One is not very far away, probably [...]” (Simenon, *the Paris Review*, 1955).

estable, hacemos como si nada, como si el mundo amparara serenamente un orden, una lógica sucesión de hechos en un escenario totalmente razonable y fuera de toda sospecha. Y es así como alcanzamos de vez en cuando, en ráfagas que no llegan ni a momentos, una fugaz felicidad casi tangible.” (*ibid.*, 342).

El narrador, finalmente, espiando a Stanley desde la bilocación de sí mismo, está esperándole madurar hacia la infancia, siguiendo en ello la idea de Bruno Schulz. Stanley se enfrenta así con la imposibilidad de encarnar la literatura, lo que le condena a un exilio eterno, y de ahí surgen los poemas, en opinión de Wallace Stevens –continúa nuestro narrador– y de ahí surge también la idea de vivir en un lugar que no es el nuestro y que no es nosotros. El texto concluye con el narrador pensando en Stanley de niño, volviendo a casa tras el colegio, mientras un niño del barrio le cerraba el paso acusándole de “señorito” en el barrio de Salamanca, y pensando en la canción de Adamo “Tombe la neige” (*Adamo*, 1963) sonando en un tocadiscos del pueblo en que Simenon pasaba su infancia, Embourg, cerca de Lieja. Stanley Hire se ha despedido perdiéndose hacia la nada, consciente del alimento de espíritu que otorga el fracaso.

En el programa de radio *Le Carnet d’Or* para France Culture y a propósito la publicación en francés del relato “Chet Baker piensa en su arte”, Vila-Matas manifestaba que con esta obra no había intentado sino hacer pasar por un libro de Simenon un libro de Joyce, lo cual llevaba al fracaso inevitablemente. A continuación, tras recordar que para él es más normal un libro de Joyce que uno de Simenon, en general, porque aquel se correspondería con el caos de la realidad mientras que el del autor belga lo haría más probablemente con las convenciones literarias, Vila-Matas añadía sintomáticamente que en su opinión el ser humano ha inventado la normalidad para sí mismo y para su mundo, sin que nada de todo ello lo sea en puridad. El escritor más realista del mundo –continúa– no llegará nunca a ser más realista de lo que ya ha sido Flaubert porque este dejó perfectamente fijados los límites del realismo. Por último, añadía de modo no menos importante Vila-Matas, que el tema de la identidad, el deseo de ser otro, es la máquina que pone en funcionamiento toda su obra a través del deseo de ser cada día todos los personajes del mundo –todos los géneros del mundo, añadiríamos nosotros–. Todo es comprensible, por tanto, si así lo queremos. Él ha querido ser toda la vida un crítico, dice, dedicándose a escribir para penetrar en su

trabajo, para saber de sí mismo lo que aún no sabe de la escritura⁷²⁴.

Hemos detallado hasta aquí uno de los textos que nos parecen fundamentales en el ensayismo vila-matiano no solo por el intento que hemos visto que supone –de llevar a cabo una conciliación entre *Finnegans Wake* (1939) de Joyce como paradigma antinarrativo y *Les Fiançailles de M. Hire* (1933) de Simenon como muestra de novela narrativa– sino porque el escritor de ficciones, por mucha tendencia que sus textos expresen hacia el precipitado metaliterario y la prospección ensayística, encuentra esparcimiento personal, cumplida necesidad técnico-estratégica en el hecho de narrar. Y a ello desearía atenerse Vila-Matas incluso en la fase más maduramente inmadura de estilo tardío inserto, creemos, como nunca antes en su inquieto ensayismo crítico, ya que el lector que quiere crearse Vila-Matas debería serlo a su imagen y semejanza, con el mismo y general gusto crítico que contuviera la alternancia arremolinada entre reflexión y narración.

Dejar de lado uno de estos elementos, distraerse o renunciar a la optimización de un equilibrio entre ambos, supondría no solo perder un “lector completo” sino que desvirtuaría, de hecho, la naturaleza de una escritura que pretende ser abierta más que cerrada, con un aperturismo que apela a una estética basada en un “arte inmenso de narrar bajo otras formas”⁷²⁵, un tipo de narración que aún está por hacer, al que podemos buscarle diversos referentes⁷²⁶ pero que, con toda seguridad, no renunciará a un cabotaje intelectual y metacrítico –solidario de una puesta en solfa de los valores literarios miméticos o meramente realistas– en simultánea confabulación con una visión entre mordaz e irreverente, enconadiza y transversal, ligera y arañera de la faceta narrativa de la literatura.

⁷²⁴ Cfr., Augustin Trapièze, *Le Carnet d'Or* (Page 10 – Auteurs : Charles Dantzig, Pascal Fioretto et Enrique Vila-Matas), France Culture, 05/11/2011.

⁷²⁵ “[...] intenté explicar también que no estaba yo tomando ninguna posición firme contra lo narrable y que más bien simpatizaba con esta frase de Borges: ‘Hay algo a propósito del cuento, del relato, que siempre perdurará. No creo que los hombres se cansen nunca de oír y contar historias.’ Creía que con la frase de Borges calmaría a mi amigo, pero no fue ni mucho menos así, porque entendió que Borges eludía precisamente el futuro de la novela. Lo pensé bien y vi que mi amigo podía llevar la razón, tal vez Borges escupía sobre la novela [...]. Lo más probable, dije entonces, es que en el futuro nazca un arte inmenso de narrar bajo otras formas. Veremos florecer, dije, formas muy nuevas, tal vez formas inmanentes, es decir, sin dimensión más allá de la razón. Dije esto y añadí con toda la humildad y sinceridad del mundo y mis deseos de aplacar al amigo: Pero yo todavía no llego a imaginar esas formas.” (Vila-Matas, “El asco de relatar”, *Letras Libres*, febrero 2002).

⁷²⁶ Desde Musil o Joyce hasta Arno Schmidt, el cual, a través de su ambicioso proyecto *Zettels Traum* sobre Edgar Allan Poe –escrito entre 1963 y 1969 a un ritmo de trabajo de unas 16 horas por día y con un resultado de 130 000 fichas elaboradas– habría probablemente empujado algunos de los más ambiciosos límites de la escritura ensayístico-narrativa.

Por ello resultaban interesantes aquellas palabras de Gonzalo Herralde en la entrevista realizada por Vila-Matas en los años setenta a la que ya hicimos alusión en su momento⁷²⁷, cuando decía aquel querer reivindicar con su trabajo cinematográfico la búsqueda de un estilo en consonancia con el oficio del espectador/lector. Si por un tiempo y desde el diverso páramo estructuralista no se paró de dar vueltas en torno a la muerte del autor desde que Barthes la anunciara, no fueron menores los rodeos sucedidos desde las vanguardias de entreguerras hasta los postreros coletazos queridos como posmodernistas en torno a la vida y muerte del lector y en lo referente a su papel activo en los propósitos y sentidos de un texto. Que pueda hablarse de la reivindicación de un oficio de lector en el cerco literario de la búsqueda del estilo es un asunto de trascendental envoltura en la obra vila-matiana, que no se cansará de incidir en la nabokoviana idea de que la historia de un escritor es la de su estilo y, con ello, la que ha cincelado sus propios lectores.

“Chet Baker piensa en su arte” termina así por erigirse en un ensayo narrativo cuyo núcleo ideológico pretende postularse como una “historia dialéctica de varias poéticas opuestas y complementarias” al decir de Umberto Eco en relación a *Finnegans Wake*⁷²⁸. A su vez este ensayo vila-matiano supuso, como dijimos, una ampliación del artículo homónimo “Chet Baker piensa en su arte” (*El País*, 31/01/2010), en el que su autor nos adelantaba cuanto encontraríamos un año después desarrollado en el relato de ficción crítica. Un artículo que a su vez había tenido otro precedente en “Doctor Finnegans y Monsieur Hire” (*El País*, 10/10/2009), en el que Vila-Matas expone con detalle por primera vez la reflexión que le ha suscitado la lectura de la obra de Chejfec:

⁷²⁷ Cfr., Vila-Matas, “Rota la demarcación de los géneros, hay cierta comunicación en la vanguardia”, *Destino*, 27/04/1978: 16-17.

⁷²⁸ “Nadie como Joyce ha hecho hablar tanto de poética y de estética a sus propios personajes. Legiones de comentadores han discutido las ideas de filosofía del arte que Stephen Dedalus expresa a partir de las proposiciones tomistas sobre la belleza, y otros muchos han sacado de estas ideas sistematizaciones personales y visiones generales de lo artístico. [...] en una novela como el *Ulysses*, los problemas de estructura emergen del contexto con tal violencia que representan un modelo de poética implícita que se afirma en las nervaduras mismas de la obra. El *Finnegans Wake*, por último, es antes que nada un tratado de poética completo, una definición continua del universo y de la obra como *Ersatz* del universo. Por eso el lector y el comentador no cesan de sentir la tentación de puntualizar la poética enunciada o sobreentendida por Joyce para aclarar su obra y definir en términos joycianos las soluciones artísticas que Joyce pone en práctica. [...] Será necesario preguntarse si no podríamos ver todo el opus joyciano como el desarrollo de una poética, o más bien, como la historia dialéctica de varias poéticas opuestas y complementarias: y, por lo tanto, si no podríamos encontrar expuesta la historia de las poéticas contemporáneas en un juego de oposiciones e implicaciones continuas. En este sentido, la búsqueda de una poética joyciana nos llevaría a volver a considerar los avatares de la cultura moderna en el momento en que se está forjando una concepción operativa del arte y, en ella, una metodología epistemológica en orden a la definición del mundo.” (Eco, 2000a: 7-8).

Siempre me he forzado a la contradicción para evitar conformarme con mi propio gusto. Y por eso no puedo más que admirar a John Banville que siempre ha defendido el estilo por encima de la trama, pero permite que a Benjamin Black, el seudónimo con el que se desdobra, le preocupen cosas como argumento, personajes, diálogo. A veces Banville se refiere a Black, que es admirador de Simenon, como mi ‘gemelo idiota’, pero cuando le preguntan cómo cree que Black califica a Banville, responde: ‘Sé que le llama *el pretencioso*’. En cierto sentido, los libros esencialmente narrativos puede que sean los gemelos idiotas de los pretenciosos libros que tratan de acercarse al arte verdadero. Pero está en el fondo todo entrelazado y no tiene por qué haber una división radical, tan sólo una lábil frontera. Por esa frontera se pasean precisamente dos de los muchos “dos mundos” que aparecen en *Mis dos mundos*, la novela de Sergio Chejfec que despertó poderosamente mi atención hace unos meses y que acabo de releer “Doctor Finnegans y Monsieur Hire” (*El País*, 10/10/2009).

El “Ciclo Chet Baker” se continuará un año después con “Chet Baker piensa en su arte” (*El País*, 31/01/2010). En este caso se trata de un artículo –contenedor de párrafos que serían fielmente trasladados a su hermano mayor, el ensayo-relato del mismo título– construido con la frase-motor “puedo imaginarme a un lector...”, haciendo con ello referencia no solo al lector que el autor es antes de ser escritor sino al lector que desearía comprobar si su propia tarea lectora está provista de talento literario, tal y como nos dice el narrador:

Puedo imaginarme a un lector que quiere saber si tiene talento literario y decide aislarse por unos días en una ciudad extranjera y, sin andarse con medias tintas, escribir allí un ensayo de lo que llama ficción radical crítica. Pero, casi sin darse cuenta y con la contrariedad que esto le representa, se convierte pronto, sin desearlo, en el observador y potencial narrador de una historia tradicional, algo así como un cuento de invierno con personajes (Vila-Matas, “Chet Baker piensa en su arte”, *El País*, 31/01/2010).

Como vemos, el ensayo-relato (de ficción crítica) confirmará todo lo anunciado previamente en el artículo (de ficción crítica), en el que la categoría de lector es narrativamente facturada en el desarrollo del texto como una voz desdoblada en la mente del narrador-autor del artículo. Un narrador que, en efecto, imagina a ese lector aislado en Turín con el fin de escribir un ensayo de ficción crítica que, a su vez, mientras intenta escribir dicho ensayo, se convierte en el narrador de una historia tradicional manteniéndose en el subnivel narratológico del artículo. Ello ocurre mientras dicho lector “es secretario perpetuo de la Sociedad del *Viaje Alrededor de mi Cuarto*, se ha instalado en este hotel para rendir un homenaje al libro del conde de Maistre. Ha dejado por unos días a su mujer y a sus dos hijos en Madrid con la idea de perpetrar ese ensayo, que tendrá la forma de un viaje alrededor de su cuarto, es decir, de su

imaginación [...]” (*ibidem*). El lector espera que el ensayo y la realidad nazcan de su interior. Sin embargo, en la noche, insomne mientras escribe, dicho lector ve a “[...] dos vagabundos –uno de ellos estirado en el suelo, tal vez demasiado beodo– discutiendo en el filo del horizonte de la Vía Po, junto al último pórtico [...]” (*ibidem*), algunos de cuyos detalles podrían no ser detalles gratuitos si pensamos que el último pórtico es susceptible de ser entendido como el último estrato donde ha llegado la literatura en función de lo que está ocurriendo en el mundo de la ficción crítica. De los dos vagabundos (la literatura tradicional y la literatura experimental), uno está mucho menos sobrio que el otro. Podría colegirse que el vagabundo experimental es el beodo, es el que se corresponde con el caos de la realidad, con el rechazo o la incompreensión sociales. Vila-Matas añade que al lector que está imaginando en su artículo le parece que ambos vagabundos están discutiendo sobre la “verdad patibularia del mundo”, imaginando que podrían llamarse Finn y Hire mientras aspiran a fundirse en una persona.

La mayor parte de los rasgos narrativos que veremos en el ensayo-relato, como decimos, vienen anunciados en el artículo. Así, el intralector del autor, que sabe leer los labios, recurre a sus antiguos anteojos de ópera para averiguar el sujeto de discusión de ambos vagabundos. Continúa Vila-Matas diciendo que puede imaginarse a dicho lector perplejo al persuadirse de cómo está cambiando su realidad, ya que si bien hace un momento se encontraba “pensando en la metafísica infinitud de las farolas de la ciudad iluminada y se dedicaba a recordar escenas de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, que le parecían herederas del tema de la Bestia y el Alma en *Viaje alrededor de mi cuarto*”, ahora en cambio está “leyendo labios y descifrando una discusión entre dos vagabundos en el filo de su horizonte visual”, sintiéndose, por tanto, “avergonzado porque cree que semejante debilidad por lo narrativo hará que entre en su cuarto la convención novelesca de los diálogos. Se acuerda de unas preguntas que se hacía Liz Moore Ryan en su último libro: ‘¿Por qué tiene que hablar la gente con un guión delante? ¿Por qué hablamos formando escenas de diálogo?’” (*ibidem*).

En el ensayo-relato de un año después, esta escritora inventada, Liz Moore Ryan, pasará a ser la también escritora ficticia Dorothy Hewitt, como vimos. El lector cree leer que la vida para Hire es una pipa y una estufa, para Finn, una intemperie. Hire querrá saber por qué se obstina Finn en intervenir en una batalla perdida de antemano, aquella que emprende “una cruzada contra la manía moderna de narrar”, a lo que Finn

responde que únicamente pretende “proyectar las sombras dinámicas de lo ilegible sobre el realismo”. El artículo termina con el mismo motivo que veremos después en el relato. Es decir, el lector descubre con sus anteojos a alguien más, hay un hombre solo sentado en un coche y fumando: “La luz del cigarrillo ilumina primero sus mejillas y luego deja ver un rostro grave y escrutador. El lector se acuerda de los días en los que en Nueva York, cuando alguien veía a un hombre fumando en un coche en una calle oscura, daba por supuesto que era Chet Baker que estaba pensando en su arte. Cuando la luz del cigarrillo se desvanece, todo el callejón vuelve a la oscuridad más profunda [...]”, pareciendo que al apagarse la luz del cigarrillo desapareciera el pensamiento de Chet Baker sobre su arte y, por extensión, la reflexión acerca de dónde va la literatura. El lector entonces imagina que ese hombre que podría ser Chet Baker va a ser el responsable de activar una gran operación mental en la que fundir a Finn y Hire “y pasar a encarnarlos a los dos a la vez, pasar a convertirse en una unidad vagabunda que mejore la realidad. Y también, si es posible, el realismo [...]”. A su vez, el lector

se ve a sí mismo fuera del cuarto, en la intemperie invernal, transformado en ese hombre que podría ser Chet Baker y al que ahora mismo está viendo caminar, bajo los soportales, en dirección al hotel. El lector sabe que acogerá calurosamente a ese fumador nocturno, lo saludará como si se tratara de él mismo en pleno y feliz retorno al cuarto después de la más ardua expedición científica. El lector sabrá acoger al viajero que, curtido por los climas perdidos, regresa extenuado para reencontrarse con quien, no hace tanto, con sus anteojos de ópera miraba con tanta inocencia por la ventana. El lector, que ya se ha despedido de su ensayo y de su aislamiento, acogerá a esa Unidad Vagabunda que lo sabe todo sobre él. Abrirá la puerta como si no conociera al intruso, y lo hará simulando cierta desconfianza, como si estuviera diciéndose: Y pensar que hoy no quería que nada me llegara de fuera (*ibidem*).

El lector, “pensando en su arte”, acaba transformándose en la entidad física y mental de un Chet Baker que acaba de fundir en sí las literaturas experimental y tradicional. Un lector que ya ha dejado de lado su ensayo porque su persona se ha dejado literalmente tomar por él. Vemos con ello cómo se ha cumplido extensivamente ensayado/narrado un año después, en el relato de dilatada ficción crítica de 2011, todo lo que se anticipó en el artículo de apretada ficción crítica de 2010, todo ello anunciado por el artículo ensayístico “Doctor Finnegans y Monsieur Hire” (*El País*, 10/10/2009).

No conocemos en el ámbito de las letras hispanas una relación igual entre tres textos de un mismo autor contemporáneo. La relación entre este tridente textual de Vila-Matas, el “Ciclo Chet Baker”, no solo nos parece la aventura crítico-literaria y la

escritura técnico-textual más desafiante de nuestro tiempo en el ámbito comparativo del periodismo y la literatura españoles sino una proposición estética capaz de establecerse por mérito propio como referencia ineludible en los futuros caminos de la literatura interesados en investigarse a sí mismos desde un estímulo de insobornable intelectualismo creativo. Se trata de tres textos que proponen incluso una nueva lectura por parte de cada lector que a ellos se acerque, que de ellos escape. Textos que se sitúan en una serie de coordenadas poéticas que trascienden no solo sus legítimos propósitos vanguardistas sino la propia sustancia de su encaje formal. Textos profusamente paradigmáticos del criticismo inventivo de Vila-Matas a la vez que incuban un destino radicado en una naturaleza desafiante con el contexto literario de su tiempo, tres textos amarrados a un tipo de ensayo que discute todo espacio de poder formalista o hegemónico, que disputan todo vector de avance literario conforme son entendidos hoy los espacios jurisdiccionales del arte; se trata, en fin, de una propuesta de ensayo en la que, como se decía de la novela, cabe todo y cabe, sobre todo, no para zanjar ni cerrar ni concluir sino para elucubrar, esparcir y abrir. Se trata de una empresa que, conduciendo a un fracaso seguro, Vila-Matas termina igualmente por emprenderla pues no le importa tanto el resultado como lo que pudiera ofrecer la aventura intelectual, de compromiso e inconformismo, ínsita a su desarrollo. He aquí la razón por la que hemos considerado este ciclo de escritura vila-matiana en torno a la sombra de Chet Baker de necesaria y extendida comparecencia en nuestro trabajo dentro del análisis del ensayismo matriz y paradigma último del estilo tardío del autor.

Un ciclo de escritura que se puede parangonar, si bien menos homogéneamente, al “Ciclo Chet Baker” –en relación a la puesta en práctica del criticismo inventivo en Vila-Matas y directamente inmerso en propuestas de formato narrativo y espíritu ensayístico– fue lo que ocurrió con una serie de artículos aparentemente inconexos publicados por Vila-Matas entre 2006 y 2010, confirmados por un capítulo en el comienzo de *Dublinesca* (2010) y rematado con la escritura de una obra tan paradigmática y arriesgada, de nuevo, del último estilo tardío vila-matiano como es *Perder teorías* (2010). En efecto, en 2006 decía Vila-Matas en un artículo publicado en *El País*: “Como la creación del mundo continúa, decido dejar atrás por un rato la casa en la que, como diría Bernardo Soares, me he creado un lujoso interior ‘para mantener la dignidad del tedio’. La dejo atrás porque hoy no pienso en hilvanar ninguna frase de elogio a la naturaleza, ni nada parecido. Simplemente, salgo. Con las manos en los

bolsillos. De inmediato, noto mi incapacidad para sentirme un sujeto unitario, compacto y perfilado. Cruzo una calle de circulación muy agitada, y de pronto me alegro de haber recuperado el instinto aquel de no tener teorías.” (Vila-Matas, “Un tedio magnífico”, *El País*, 29/10/2006). Hemos visto cómo Vila-Matas mantenía en su artículo “Chet Baker piensa en su arte” (*El País*, 31/01/2010) que el ser humano ha inventado la normalidad para sí mismo y para su mundo, lo que en el extracto precedente entronca con la incapacidad de sentirse un sujeto unitario y, a su vez, le lleva a buscar la inmersión en la muchedumbre que permite librarse de las teorías. De nuevo, como vemos, hay una tensión –fragmentaria o fugazmente resuelta por la vía del escapismo– entre la visión ensayística de la realidad (provista de teorías) y la apertura de arraigo colectivista (próxima a una mayor narratividad del entorno y las experiencias) que, asumiendo las limitaciones propias, deja dicha visión reflexiva atrás con la inclusión de uno mismo en el anonimato de la multitud social.

Entre estos artículos y los que vendrán Vila-Matas se ocupa de la noción del fracaso con cierta reiteración. Además de las empresas de desafío ensayístico-narrativo que *El mal de Montano* (2002) y *Doctor Pasavento* (2005) supusieron en relación a un flirteo técnico con la idea del fracaso⁷²⁹, un fracaso que Vila-Matas aborda casi ritualmente en el horizonte vital de su creación última, la que más ha arriesgado y la que probablemente más ha dicho de él como autor, además de ello, decimos, Vila-Matas había escrito un artículo en *Diario 16* a mediados de los años noventa en el que daba noticia por primera vez en su obra de la película *Rendez-vous à Bray* (André Delvaux, 1972)⁷³⁰ a propósito de que seamos invitados a un lugar, nos perdamos y no lleguemos nunca, lo que a su vez se relaciona en Vila-Matas con el hecho de que podamos llegar a un lugar y que no haya nadie esperándonos, aunque así estuviera previsto⁷³¹.

Ya dijimos que las temáticas reverenciales de Vila-Matas se retroalimentan constantemente. Tanto el fracaso como la extranjería son susceptibles de entrelazarse

⁷²⁹ Y más allá, como ya señalamos en su momento, de la ristra de personajes vila-matianos encauzados por el estilema del fracaso, de los dos artículos de idéntico título “Fracasa otra vez” (*El País*, 19/04/2009 y *El País*, 30/10/2010) y del fracaso como uno de los ejes narrativos de *Aire de Dylan* (2010) a través del personaje de Vilnius.

⁷³⁰ Vila-Matas, “Príncipe y mendigo” (2006a: 163). La película estaba inspirada en *Le roi Copethua*, el último de los tres relatos de la obra de Julien Gracq *La presq’île* (1970).

⁷³¹ Con Buzzati –recordemos que en el relato “Amé a Bo”, en el que su protagonista experimenta una larga espera recluso en una nave espacial con la esperanza de volver a la Tierra, Vila-Matas se refiere al ‘sector Buzzati’ del planeta Marte&Xiacó– como principal referente de la espera, ya hemos visto anteriormente cómo Vila-Matas escribía su artículo ensayístico “El camino de Mantua” (*El País*, 09/09/2007).

con la espera, concepto sobre el cual Vila-Matas va a edificar el que ha sido junto al “Ciclo Chet Baker” –si bien con *Perder teorías* estamos antes un texto menos complejo y menos llevado hasta sus últimas consecuencias que en el caso del “Ciclo Chet Baker”– uno de los ensayos de nueva ficción crítica más interesantes dentro de las vibraciones más reconocibles del estilo tardío vila-matiano. *Perder teorías* (2010) representará, en efecto, el renovado asalto textual de Vila-Matas en su empeño por conciliar narrativa y ensayo.

No es descabellado pensar en buena parte de la obra vila-matiana como una lectura del concepto de espera que tendría en *Perder teorías* uno de sus más explícitos puntos de exploración poética, siendo aquí también donde Vila-Matas, junto a una anécdota biográfica de Julio Ramón Ribeyro, retomará la antigua referencia a la citada película de André Delvaux para dar forma al hilo narrativo de la obra en el que se dan la mano la espera, el fracaso y la extranjería:

- G. R. O. – En el inicio de *Perder teorías* sobresale tu referencia a Julio Ramón Ribeyro.
- V-M – La anécdota real de Julio Ramón Ribeyro –su viaje fantasmal a una ciudad del sur de Francia (no estoy seguro de que fuera Burdeos, quizás fuera Toulouse) para dar una conferencia que nunca dio, ya que allí nunca se encontró con nadie– está en el origen de *Perder teorías*. Ribeyro contó ese viaje absurdo en un artículo que sin duda leí –hará más de quince años–, pero que no he sabido encontrar ahora, tal vez porque estaba en una revista mexicana que perdí. El caso es que aquel viaje fantasma de Ribeyro se me quedó grabado, me pareció un modelo perfecto para una narración autobiográfica sobre el absurdo. Además, me pareció que se acoplaba a la idea que me había ido haciendo de cómo era mi paso por el mundo. Por otra parte, me recordó ese artículo de Ribeyro al cuento de Julien Gracq que el belga Delvaux pasó al cine con el título de *Rendez-vous a Bray*. Ni que decir tiene que llegar a Lyon y ver que me empezaba a ocurrir algo parecido a lo que ya le había pasado a Ribeyro me excitó bastante. Como si aquella –casi me hace reír– fuera la gran aventura de mi vida. Por motivos que se me escapan, me siento muy bien siempre que tengo la oportunidad de sentirme un solitario en una ciudad extranjera.
- G. R. O. –No sé si te lo han preguntado, pero ¿no te han dicho que *Perder teorías* es una novela, o sino un ensayo disfrazado como tal?
- V-M – No, no me lo han dicho. Un crítico español dijo que parecía extranjero. Y eso en el fondo es bien verdad. Mi obra está escrita en un clima extranjero, “de vivir en un lugar que no es nuestro”, de exilio perpetuo, escrita con un profundo sentido de destierro, como si todo estuviera relacionado en el fondo con lo que dice Wallace Stevens en *Notes Toward a Supreme Fiction*: “De aquí surge el poema: de vivir en un lugar / Que no es nuestro y, más aún, que no es nosotros / Y es duro a pesar de los días señoriales.” (cfr., Vila-Matas, en Gabriel Ruiz Ortega, op. cit, 2011).

Acontece en *Perder teorías* por primera vez en Vila-Matas que los personajes inventados en la obra aparecen en la portada del libro –es lo que ocurre con la

prologuista de la obra, llamada Liz Themerson⁷³², como también es invención uno de los autores traducidos al inglés por Themerson, Julia Dugarry, mezclada con autores reales de la cuerda de Vila-Matas tales como Bolaño, Antoni García Porta, Sergio Pitoll y Ribeyro—. En dicho prólogo, titulado “¿Se puede pasar?” —en referencia a Pío Baroja⁷³³—, Themerson, que afirma que “cuanto más realista eres, más amenazas las bases de tu propio arte” (Vila-Matas, 2010a: X), desarrolla la treta del parecido de su obra con la de Vila-Matas a partir de unas frases del texto *Perder teorías* (*ibid.*, 44-45) que son atribuidas, en la edición francesa de la obra, a Vilém Vok (otra persona presuntamente real, inventada por Vila-Matas, recordemos, para el cuento *Sucesores de Vok*) y, en la edición española, a Themerson, si bien las palabras como veremos más adelante no son sino de Kurt Vonnegut. Los límites de la intertextualidad se ven así empujados por un recurso de particular agrado vila-matiano: la construcción del crítico ideal sobre su obra o lo que es lo mismo, la exposición de sí mismo como crítico metaliterario de su quehacer creativo pero infiltrado entre las formas propias de la ficción narrativa.

Por otra parte Themerson retoma el comienzo de *Chet Baker piensa en su arte* en torno a la cita de Ortega y Gasset sobre la bárbara realidad, y por extensión de los distintos tipos de realidad que serían literariamente abordables actualmente, para opinar que así como Flaubert quiso decir que el tema podía ser corriente pero el arte lo redimiría todo, algo similar se habría propuesto Vila-Matas al buscar recomponer la vida cotidiana de un editor retirado en *Dublinesca* —recordemos cómo habíamos dicho que *Perder teorías* nace de la novela irlandesa de Vila-Matas— planteándose con ello el reto de “alcanzar *vida* en el papel sin recurrir a la artificiosidad del planteamiento, nudo

⁷³² Supuesta hispanista y profesora en George Washington University que ya había aparecido antes en el articulismo de Vila-Matas como portadora de experiencias autobiográficas del autor. Así ocurre por ejemplo en un artículo en el que de nuevo alaba Vila-Matas el realismo de Simenon en *La prometida del señor Hire* para, sin embargo, terminar apuntalando en clave kafkiana: “Como narrador, yo siempre preferiré la reflexión, la indagación, el revés del fotograma realista, una tarea de tinieblas, salir en busca de la emoción emboscada, ensayar una expedición a ese núcleo duro y, en definitiva, desplegar el arte de lo negativo. Liz Themerson cuenta que hace poco, en el hospital, cuando la incertidumbre era máxima y no sabía si se moriría o sobreviviría, no era miedo lo que sentía, sino un inmenso vacío. No dormía de noche y esperaba con ansiedad la llegada de la mañana. Como si la mañana fuera a salvarla. Se pasaba las noches mirando por la ventana, esperando las primeras luces. Esa experiencia de vacío de Themerson es un tipo de emoción que surge cuando el realismo se desfonda y aparece en su lugar el núcleo duro de lo esencial, la nebulosa del ser verdadero, la bruma de la identidad profunda que es siempre extraña y extranjera. También la sensación de no haber dado lo mejor de nosotros a nadie, ni haber sabido vivir intensamente. Seguramente, Liz Themerson esperaba la llegada de la mañana confiando en que ésta le ayudaría a cortar amarras con el vacío y le permitiría trazar pasadizos, tal vez incluso buscar atajos hacia el núcleo incommunicable.” (Vila-Matas, “Tarea de tinieblas”, *El País*, 27/12/2009).

⁷³³ Véase cómo Vila-Matas se ocupa ya de esta anécdota en “El acero del dolor” (*EVML*, 2001a: 104).

y desenlace y más bien acercándose a la realidad seca, bárbara, brutal, muda, sin significado, del mundo en general” (*ibid.*, XI).

En esta idea de Flaubert descansaría la convicción de que el tema sería secundario o dependiente de la forma de tratarlo tanto como que el arte todo lo tapa o mejora, si bien en el modo de intentar llevar a cabo una construcción artística toparemos normalmente con el sentido último de las empresas, los tratamientos más o menos veraces de la realidad.

En *Dublinesca* el reto es contar lo que pasa cuando no pasa nada, algo que siempre ha interesado a Vila-Matas desde un punto de vista de formalidad literaria, lo que da una impresión de presente indefinido y larga espera: “*Dublinesca* se interroga acerca del sentido de la vida, que es lo mismo que decir que se interroga acerca del sentido de la espera de esa larga espera que es la vida.” (*ibid.*, XI). Desde luego también la espera es fundamental y de una manera literal en ese momento del comienzo de *Dublinesca* y en el hilo por el que se imbrica a la génesis de *Perder teorías*, en la que un invitado –a modo de, como vimos, autoficticio doble vila-matiano– acude a un congreso internacional sobre la novela en Lyon y es dejado en la Villa Fondebrider sin que nadie vaya a recibirlo. Ello da pie al narrador vila-matiano a escribir en la soledad de su cuarto de hotel una teoría general de la novela llamando la atención sobre la modernidad de *El mar de las Sirtes* y de su autor Julien Gracq.

A continuación Themerson atribuye la popular frase de Groucho Marx “Ésos son mis principios. Y si no le gustan... Pues tengo otros” a un supuesto filósofo y profesor de lógica en Oxford llamado Alfred Jim Bayer⁷³⁴ y asegura que el émulo narratorio de Vila-Matas no se dedica en *Perder teorías* sino a pergeñar una teoría general de la novela que contendría cinco elementos indispensables: Intertextualidad, Conexiones con la alta poesía, Escritura vista como un reloj que avanza, Victoria del estilo sobre la trama y Conciencia de un paisaje moral ruinoso, los cuales están tratados y depositados de forma clara en *Perder teorías*.

Los cinco elementos son muy evidentes en la escritura tardía de Vila-Matas, hasta el punto de que, por ejemplo, con el fin de cumplirse finalmente, asistimos a la paradoja de que el tercer punto de la teoría sea capaz de poner en duda el proyecto orgánico de la obra cuando Themerson cree que Vila-Matas “parece perder su teoría al

⁷³⁴ Personaje ficticio. Si bien es curioso que exista el matemático de Barnard College Dave Bayer, ya que unas líneas más adelante dice Themerson que Vila-Matas le ha atribuido a ella una cita en *Dublinesca* que, en realidad, es de John Cheever, el cual dio clases de escritura creativa precisamente en Barnard College entre 1956 y 1957.

final de su viaje a Lyon, parece perderla como quien abandona lastre para que su mente vuele más alto” (*ibid.*, XII), pues, de hecho, el libro trata un aspecto muy presente en la obra vila-matiana: hacer algo sobre lo que debe volverse para echarlo abajo, dejarlo atrás, perderlo o para moverlo, desviarlo, cuestionarlo, etc., y así empezar de nuevo y con ello avanzar, seguir siempre adelante.

Como sabemos estamos trayendo aquí a colación *Perder teorías* por su capacidad representativa del estilo tardío vila-matiano en torno a la inmersión del ensayo en la ficción y viceversa y porque en la particularización articulística y netamente reflexiva –adscrita a la idiosincrasia de dicho estilo– conviven a la vez que se renuevan todas y cada una de las áreas de análisis convocadas a lo largo del presente trabajo, una particularización que se desenrosca temáticamente desde una serie de arquetipos filosóficos como lo es, en el caso que nos ocupa ahora específicamente a partir de *Perder teorías*, el de la espera. No olvidemos que no hay posibilidad de que exista un estilo tardío sin cierta financiación conceptual de la espera.

A los cinco elementos encaminados a estructurar la teoría general de la novela que hemos visto, la tan vila-matiana voz de Themerson añade uno más en el prólogo de *Perder teorías*, recurso que, nos dice Themerson, aparece expuesto en las mejores novelas de Gracq: “La impresión de que todo sucede enteramente en un presente que está hecho de una larga espera” (*ibid.*, XIII). Dice Themerson que de ser por ella misma habría titulado *Perder Teorías* como *La espera*. Tras el prólogo de Themerson, el texto de *Perder teorías* –cierta *nouvelle* sobre la teoría literaria en dieciséis capítulos– nos conduce, como hemos apuntado antes, a la vida de un narrador que es invitado a Lyon, por una supuesta organización llamada Villa Fondebrider, para dar una charla sobre las relaciones entre ficción y realidad, un encuentro literario al que también estaban invitados John Banville y Rick Moody, conocidos autores que ya habíamos visto citados en *Chet Baker piensa en su arte*. Ambos libros están muy relacionados, como se hace cada vez más evidente. Ambos suponen distintos asedios de crítica teórico-práctica al mismo paraje, el que se centra en el debate contemporáneo de la literatura como laboratorio de fronteras. Nadie recibe a este narrador a su llegada al Hôtel des Artistes. Se encierra entonces en su cuarto y se siente no solo extranjero sino, sobre todo, “un esperador”, dándose cuenta de que se ha pasado la vida siendo alguien fuera de sitio (empezando por el tardío reconocimiento de su obra cuando pensamos en Vila-Matas en tanto que sujeto de bilocación autoficticia entre los espacios ocupados por narrador y autor), recordando incluso que Kafka pensaba que es una condición del ser humano el

hecho de esperar, como ocurre con el protagonista de su relato *Ante la ley* y como, por extensión, sabemos que tiene igualmente lugar en cierta trastienda operacional – fraguada por una interacción de borrosas esperanzas que se basarían en la quimérica idea de que la espera pueda en algún momento trastocar o exterminar el sinsentido del mundo– que une a gran parte de los personajes del autor checo.

De aquí el narrador pasa a recordar relatos de Gracq en los que la espera “prevalecía sobre el acontecimiento, lo que servía como pretexto para el desplazamiento de la temporalidad” (*ibid.*, 10), añadiendo que los relatos y novelas del autor francés son como “salas de espera”, tal y como ocurre en su texto *La presq'île*, que se inicia en una sala de espera de una estación de tren. La voz narradora incide de hecho en la espera – por ser aquello a lo que se llega potencialmente cuando no queda nada más que hacer y por la dosis de libertad que otorga aceptar el paso del tiempo en tanto que pérdida, pasado y experiencia de fracaso– como afirmación de la vida y el presente, incorporando con ello citas y anécdotas que atribuye a Savater, Stevenson, Russell, Ribeyro o Blanchot.

El factor de inseguridad que recorre el ámbito de la espera se subsume en la propia concepción vila-matiana sobre el arte y las teorías en general. Como hemos dicho el narrador crea una teoría para perderla, para vivir en contacto más que con la teoría en sí con la experiencia de ser el teorizador. De aquí que un halo u horizonte de fracaso y cuando menos de aparente contradicción permanezca presente en los interiores productivos de la escritura vila-matiana, como hemos visto que ocurría también en *Chet Baker piensa en su arte* en relación a la ambición de escribir “ficción crítica”.

Trajina, pues, el narrador de *Perder teorías* con esa inseguridad a la que aludimos, intrínseca al sentido o la razón de ser de la espera, cuando en la soledad de su hotel piensa en la importancia que tenían las teorías literarias en los tiempos de su juventud, a mediados de los años setenta en París, añadiendo que “lo único que está teóricamente demostrado es que todo cambia y creo que haremos bien en no olvidarnos nunca de la natural inseguridad de nuestras costumbres y opiniones” (*ibid.*, 16), apostillando que en materia artística debemos inventar antes que saber, para lo cual se apoya en Robbe-Grillet, el cual –al contrario de los críticos que analizaban su obra– no sabía lo que debía ser una novela salvo que “había que inventarla”. Robbe-Grillet conduce así al narrador al modo de pensar vila-matiano (o viceversa): “[...] todo verdadero narrador tiene que tratar de inventar su teoría sobre la literatura y transmitirla a través de la obra que, al llevarla a la práctica, nos propone” (*ibidem*), con lo cual se

resume el centro neurálgico del *modus operandi* de Vila-Matas y así vienen a corroborarlo *Perder teorías* y antes en *Chet Baker piensa en su arte*.

A partir de aquí, y retomando la idea apuntada por Themerson en el prólogo, el narrador se imagina dentro de un relato que se llamaría *La espera*. Cuando al caer la tarde, sale a pasear –por la zona de Lyon cuyo nombre coincide, afirma el narrador, con la citada recopilación de relatos de Gracq, *La presq'île*– dice hacerlo ya convertido, él mismo, en el protagonista de su relato. Es entonces cuando el narrador ve un artículo suyo sobre Gracq publicado en *Magazine Littéraire*. Al verse en la portada, le pareció que él era otro, al verse entre ensayistas franceses, nos dice (como real y paralelamente trata de ser otro tanto el narrador de *Perder teorías* haciéndose a sí mismo protagonista de un relato propio como Vila-Matas desdoblándose en la voz autoficticia que narra *Perder teorías*). Releyendo su artículo “La froide lumière des Syrtes” (*Le Magazine Littéraire*, n.º. 465, 01/01/2006) su autor Vila-Matas se da cuenta no sólo de que *El mar de Sirtes* de Gracq –*Le Rivage des Syrtes* (1951)– se alinea “con lo más agudo y renovador de las tendencias narrativas de comienzos de siglo” (*ibid.*, 30), si bien al ser publicada fue vista como “una narración brillantemente anticuada, de un sublime clasicismo extemporáneo” (*ibidem*), sino que en su artículo hay esbozada toda una teoría de lo que él entiende que debería proporcionar la novela del futuro, lo que le lleva a los cinco elementos a los que nos hemos referido antes y que el autor trató de plasmar en *Dublinesca*.

Es aquí cuando Vila-Matas, entrando explícitamente en materia de ficción crítica o estilo tardío, se refiere a la “intertextualidad” retomando su artículo en *Le Magazine Littéraire* y recordando cómo intentó allí poner en claro que la novela de Gracq se levanta sobre los cimientos de la tradición más noble y revolucionaria de la poesía en una operación de inédita restitución respecto a la materia literaria que hubo antes de ella. Una obra vertebrada por los ecos de Nerval, Rimbaud o Breton⁷³⁵ y que retrotrae a Vila-Matas al procedimiento usado por Roussel en *Locus Solus* –procedente de infinitas combinaciones fonéticas a la vez que se ayuda creativa y provechosamente de toda literatura anterior y posterior– y a su personal modo de entender la escritura y de nutrirse de unas u otras influencias: “[...] si en mi literatura he exasperado y llevado al

⁷³⁵ El narrador de *Perder teorías* reivindicará más adelante, en relación a las conexiones de la poesía con la novela del futuro, a Gracq desde las obras de Nerval, Rimbaud y Breton: “[...] el vagabundo libre y a veces anticipatorio de Nerval, la configuración psíquica tormentosa y atormentada de Rimbaud, y finalmente los signos exteriores procesados por una mente sesgadamente surrealista (Breton y compañía), forman parte esencial de la configuración de *El mar de las Sirtes*.” (*ibid.*, 41).

límite el uso de las citas literarias *distorsionadas*, es decir, si en ocasiones mi falsa erudición ha funcionado casi como una *sintaxis* o modo de darle forma los textos, todo eso ha sido deudor de la distorsión a la que Roussel, valiéndose de su *procedimiento*, sometía todo tipo de frases. [...] Y, ya puestos a confesar, diré que en los orígenes de mi escritura *intertextual* se encuentra también, junto al procedimiento de Roussel, el método de podríamos llamar de Laurence Sterne que, cuando hablaba de cerrar la puerta de mi estudio, quería decir, en realidad –así había que traducirlo–, alejarme de aquellos autores a los que en mi biblioteca suelo plagiar [...] plagios de Sterne son más bien adaptaciones (a menudo enriquecidas) de textos que él admiraba o por los que se sentía influido [...] Sterne, al menos cuando ‘tomada prestado’ de sus favoritos (Cervantes, Rabelais, Montaigne, Burton), confiaba justificadamente en que el lector culto reconocería las fuentes: es decir, en ningún momento trataba de ocultar la procedencia de semejantes pasajes, sino más bien al contrario: procuraba dar las pistas” (*ibid.*, 32-34).

En otros lugares la idea del plagio como adaptación la toma Vila-Matas de la opinión de Javier Marías a la vez que recuerda un famoso y sarcástico fragmento de Sterne –del que ya nos hicimos eco antes en nuestro trabajo– y en el que Sterne arremete contra los plagiarios y faltos de originalidad, diciéndose él mismo que no va a copiar más, que va a enmendarse en adelante, y para explicarlo utiliza un fragmento copiado del prefacio “Democritus Junior to the Reader” de *The Anatomy of Melancholy* (1621) de Robert Burton. El capítulo concluye con la asunción de su propio método, el cual se resumiría en la mezcla de las frases de los otros, detentadoras de distinto sentido al ser retocadas o más o menos distorsionadas, con las citas literarias totalmente inventadas, dando con ello el carácter propio de la “intertextualidad” vila-matiana. Para abordar el segundo rasgo de la construcción teórica de la novela, el vinculado a las sutiles conexiones con la poesía, el narrador de *Perder teorías* expone los elementos de surrealismo, metafísica y mitología primitiva que se pueden encontrar en la poesía de Charles Simic: “En Simic la imaginación no es un alejamiento de la realidad, sino la llave idónea para acceder al mapa de estrellas de nuestras paredes interiores” (*ibid.*, 37) y su deseo personal de haberse querido convertir en el título de Elizabeth Smart *En Grand Central Station me senté y lloré –By Grand Central Station I Sat Down and Wept* (1945), novela en la que la escritora canadiense narra su relación amorosa en términos autobiográficos sin renunciar a la ficción con el poeta George Baker– y encontrándose en Central Park y, por tanto, muy cerca precisamente de Grand Central Station, recordó

que ese libro era “una obra maestra gracias a su capacidad de diálogo con la tradición poética y a su elegante inspiración surrealista [...] tenía el encanto de haber sido pionero en un procedimiento que aprecio y que consiste en convertir el texto en una máquina de citas literarias que ayudan a crear *sentidos diferentes*”.

En efecto el narrador se acercó hasta la Grand Central Station de Nueva York y allí avanzó “hipnotizado hacia el célebre reloj de las cuatro caras, y fui pasando repentina revista a lo que habían sido las ventanas ciegas de mi vida: iba como hechizado y como si tuviera luz para descifrar el mapa de las estrellas en los futuros interiores de las novelas. Y así fui avanzando y buscando un lugar solitario, hasta que lo hallé y, contemplando en una de las ventanas altas de Grand Central Station los movimientos del sol como quien mira el de las hormigas, pensé en un poema de Simic⁷³⁶ que habla de una azotea y de un agujero en unas medias negras y de una bella muchacha de Nueva York de la que estaban todos enamorados, y entonces sí, entonces, tal y como venía previendo, como si uno pudiera ser el título de una novela dentro de una poesía secreta, casi desmoronándome, dando bandazos con mi suerte más aciaga, en Grand Central Station me senté y lloré.” (*ibid.*, 38-39).

El tercer rasgo de inconfundible modernidad de la novela de Gracq es su percepción del futuro a partir de la previsión de estéril porvenir que pueda esperarle hoy a Occidente, una novela que es la narración de una espera y una renovación que nunca llega, donde el héroe decide desentenderse de su vida fácil y “pide ser destinado al sur, en la línea fronteriza de las Sirtes, descubriendo allí una guerra olvidada entre dos estados ficticios, enfrentados desde hace siglos por motivos que ya ni se recuerdan” (*ibid.*, 43), una novela, en fin, en la que siempre el estilo –y aquí cumpliría la obra de Gracq con el cuarto elemento de construcción teórica de la novela moderna– va por delante de la trama en un ensimismamiento de la “inactividad y de la ensoñación solitaria y de un contagio nebuloso entre la trama y el estilo” (*ibidem*).

El narrador aprovecha aquí la coyuntura para decirnos cómo en su juventud fue poco a poco perdiendo el respeto por la sacrosanta noción de la trama al intuir la falacia que se esconde tras la idea de lo que es la novela cuando ni siquiera sabemos qué es la

⁷³⁶ El poema de Simic aludido es “A Poem About Sitting”, perteneciente al poemario ganador del Pulitzer Prize for Poetry en 1990 *The world doesn't end* (1989) –edición española edición española bajo el título *El mundo no se acaba y otros poemas* (1999): “A poem about sitting on a New York rooftop on a chill autumn evening, drinking red wine, surrounded by tall buildings, the little kids running dangerously to the edge, the beautiful girl everyone's secretly in love with sitting by herself. She will die young but we don't know that yet. she has a hole in her black stocking, big toe showing, toe painted red... And the skyscrapers... in the failing light... like new Chaldeans, pythonesses, Cassandras... because of their many blind windows.” (Simic, 1989: 32).

vida, un proceso de pérdida de respeto que se culminó cuando leyó las declaraciones de Liz Themerson en *The Paris Review* —hechas en realidad por Vonnegut, como dijimos— en las que se mantiene que la trama de una obra se reduce a una cantidad más o menos limitada de situaciones tipológicas⁷³⁷, bastando con incorporar cualquiera de ellas al escrito en sí para a partir de ahí poder concentrarse en lo que de verdad importa, la construcción del estilo.

En su caso, dice el narrador/Vila-Matas, la trama que con mayor reiteración ha aplicado a su obra ha sido la que sitúa a un personaje iniciando una investigación para conocer la verdad sobre algo. A la elección de la trama y la atención puesta en el estilo se une el tipo de iluminación rimbaudiana o percepción kafkiana en tanto que “espejo que se adelanta; un espejo que, como algunos relojes, tiene la capacidad de avanzarse” (Vila-Matas, 2010a: 47). Ya nos hemos referido en otro momento de nuestro trabajo a la capacidad de Kafka para detectar la evolución que caracterizaría con el tiempo la distancia entre Estado e individuo, máquina de poder e individuo impotente, colectividad y singularidad, siendo esta la razón por la que al autor checo le agradaba *Bouvard et Pécuchet*, donde encontramos un certero diagnóstico de la estupidez a la que está destinada el género humano y cuyo origen se sitúa en la ruptura comunicativa que se produce en el siglo XX entre los otrora lenguajes compartidos por político y escritor en relación a la antigua solidaridad lingüística que pudo haberles caracterizado tiempo atrás. Posicionamientos de Flaubert y Kafka que cierra Musil con un, paradójicamente inconcluso, ensayo-novela sobre la vida como es *El hombre sin atributos*.

Terminada la Segunda Guerra Mundial todo había ocurrido, añade el narrador, no quedó nada por narrar, el hombre pasó a vivir en la nada: “[...] la historia de nuestro continente ha acabado por ser la historia de un gran vacío provocado por ese inmenso orgullo de pensar que, muertos los dioses, nosotros somos lo único inmortal que existe. [...] Es la nuestra una pura actividad sin fin, una enloquecida carrera hacia la nada. Y

⁷³⁷ Las palabras de Vonnegut son: “[...] somebody gets into trouble, and then gets out again; somebody loses something and gets it back; somebody is wronged and gets revenge; Cinderella; somebody hits the skids and just goes down, down, down; people fall in love with each other, and a lot of other people get in the way; a virtuous person is falsely accused of sin; a sinful person is believed to be virtuous; a person faces a challenge bravely, and succeeds or fails; a person lies, a person steals, a person kills, a person commits fornication. [...]” (Vonnegut, 1977). La traducción española es: “Alguien se mete en un lío y luego sale de él; alguien pierde algo y lo recupera; alguien es víctima de una injusticia y se venga; Cenicienta; alguien empieza a ir cuesta abajo y así continúa; dos se enamoran, y mucha gente se entromete; una persona virtuosa es acusada falsamente de haber pecado; se cree que una persona pecadora es virtuosa; una persona se enfrenta a un desafío con valentía, y tiene éxito o fracasa; una persona miente, una persona roba, una persona mata, una persona fornicación.” (Echeverría [ed.], 2007: 212). Vila-Matas ya se había hecho eco de estas palabras de Vonnegut anteriormente, por ejemplo, en el artículo “Café Péc” (*El País*, 24/05/2008).

ése es precisamente el paisaje moral que prefigura Gracq en *El mar de Sirtes*, donde el género novelístico es abordado como género supremo de la utopía y como instrumento idóneo para enseñorearse nuevamente de la irrealidad, algo absolutamente necesario” (*ibid.*, 51-52), todo lo cual, concluye, alcanza su cumbre con la fantasmagórica aparición, en el capítulo siete de la novela de Gracq, del volcán Tängri.

El narrador de *Perder teorías* ha hecho su teoría, ahora quisiera perder bajo la sombra de Pessoa esa otra suerte de teorías que son los países y las ciudades. Se duerme y sueña que está en una conferencia sobre la condición humana. Su intervención gira en torno a la espera como dimensión del sentido de la vida. Piensa en Piglia cuando dice que el héroe de la novela sostiene al género a la vez que demuestra las muchas formas que hay de hacer novelas, siendo este héroe el que busca un sentido, algún tipo de verdad o significado, un sentido que finalmente es el de la vida. El narrador se ve despertado en mitad de la noche por una tormenta y ello le hace pensar en los rayos a los que Gracq llamaba “desencadenamiento de energía equivocada”, quedándose en su balcón durante horas contemplando las noches de mal tiempo. El final de su estancia en Lyon quiere que se parezca a “Le roi Copethua” de *La presq’île*, relato en el cual el joven Jacques Nueil viaja hasta Braye la Forêt para esperar durante horas a un amigo que nunca llega, lo que libera de paisaje existencial a Nueil, encontrándole sentido al aparente absurdo de haber hecho tal viaje como el novelista que se siente libre de una novela al concluirla, dice nuestro narrador.

Cuando *Perder teorías* está por cerrarse, en el último capítulo del libro, parece que alguien de la organización, la misma que le dejó abandonado a su suerte a su llegada a Lyon, se le quiere acercar. Pero nuestro narrador ya ha previsto el desenlace de su relato *La espera* y no desea quedar por debajo de las expectativas creadas por sí mismo en tanto que héroe de su relato, en tanto que protagonista de su realidad diferida hacia la creación de una teoría de la novela del futuro. Sin atender, pues, a esa presunta persona que parecía querer abordarle, marchándose definitivamente del hotel, se encomienda al “sagrado instinto de no tener teorías” del que hablara Pessoa en su *Libro del desasosiego*.

Una vez más, se dice el narrador, averiguamos qué queríamos decir únicamente cuando la novela ya está hecha, ya se ha dejado hacer. Nos dice saber así, para terminar, que su teoría de la novela narrada en Lyon era idéntica a su vida y a la espera que su vida significa: “[...] mi teoría de Lyon no había sido más que un acta levantada con el único propósito de librarme de su contenido, tal vez un acta levantada con el propósito

exclusivo de escribir y perder países, de viajar y perder teorías, perderlas todas” (*ibid.*, 64).

Hemos podido al cabo asistir, con el emplazamiento de estos textos paradigmáticos del ensayismo vila-matiano, al uso arquetípico de su crítica inventiva, aquella que induce y traerá la extraversion del estilo tardío del autor incorporando en primer lugar un recorrido de carácter introspectivo sobre la materia y la naturaleza propiamente productivas de Vila-Matas en tanto que autor literario, la que continúa con una prospección de la capacidad inventiva –tanto a través de la figuración autoficticia y el regular oleaje metaliterario como del asalto reordenador del canon literario– en tanto que lienzo estructurador de la actividad crítica y éticamente comprometida y la que, finalmente, se unifica con el despliegue narrativo en la formalización periodística y ensayística debida a artículos y ensayos literarios.

CONCLUSIONES

Las conclusiones que se derivan de la presente tesis doctoral conducen necesariamente al sintético recuento de una propuesta de estudio que ha pretendido básicamente situar la obra de Vila-Matas en un espacio de reivindicación de crítica inventiva que viene a recuperar la indistinción entre “mythos” y “lógos” a la que nos referimos al comienzo de este trabajo. Dicho espacio reivindicatorio en torno a una nueva forma de entender el artículo y el ensayo se ejerce, por una parte, a través de una serie de claves de producción textual claramente distinguibles y, por otra parte, tiene lugar de un modo progresivo desde 1968, momento en el que Vila-Matas publica su primer artículo, hasta la actualidad –si bien nuestro trabajo se detiene cronológicamente en el año 2012–, alcanzando por tanto un período de estudio de cuarenta y cuatro años.

Las claves que conforman esta escritura de crítica inventiva, las cuales van a desaguar en seis conclusiones para nuestro caso, son las siguientes:

En primer lugar hemos podido comprobar que con Vila-Matas nos encontramos ante un autor que comienza en el periodismo su andadura escrita a través de artículos y entrevistas y que, partiendo de un sentido o justificación críticos –en muchos casos su trabajo se circunscribía a la crónica de crítica cinematográfica, como sabemos–, se hacen, dichos artículos y entrevistas, efectivamente, valedores de la retórica crítica a la vez que apuntan hacia un interés por no renunciar al territorio de lo narrativo-ficticio. Prueba de ello será no solo que luego supimos que aquellos artículos y entrevistas no lo eran tanto en términos estrictamente formales –en razón del componente de inapelable fabulación que conllevaban en muchos casos– sino que, en parte, el caudal de inquietud y práctica metaliteraria que será posteriormente frecuente en la obra del autor no provendría sino de una primera y fundamental protesta ante la reprobación de mover los límites entre realidad y ficción –reflexión e invención–, fuera cual fuera el formato que vehiculase el discurso. Los años de periodismo cultural y crítica cinematográfica en Vila-Matas son, por lo tanto –debido a las características intrínsecas de aquel tiempo histórico, a la resuelta, contracultural e imaginativa actitud general adoptada por el joven Vila-Matas y a la aparición de diversas anécdotas de la biografía personal del futuro autor azarosa o propiciamente ensambladas– fundamentales en el posterior ensayista que vendrá, el cual, a su vez, estructura absolutamente el novelista que

conocemos en la actualidad. Hemos señalado con detalle en este estudio la importancia de aquella época porque no se ha dicho ni analizado como tal hasta hoy y nos parece evidente que sin dicha etapa no tendríamos al caleidoscópico Vila-Matas actual. Los autores que forman aquello que hemos dado en llamar las “dinastías intelectuales” de Vila-Matas harían el resto en lo que a esta cuadratura del círculo se refiere. La primera conclusión, por tanto, es que Vila-Matas se hace escritor en el periodismo pero no solo por efectos formativos sino por una altamente intuitiva, y cada vez más consciente, militancia de fines creativos en la idea del fraude.

La siguiente o segunda conclusión que pudimos ver en este trabajo apela a que Vila-Matas es cuando menos tan ensayista que inventa como novelista que reflexiona, si no más, y ello no porque sus novelas no lo sean —que sin duda, a su modo, lo son— sino porque el ensayismo que se desvía y a la vez se nutre de lo novelesco nos parece más sustancioso y fluido que la novela que se pliega al ensayismo, por quedar la trama en ocasiones no solo descabalgada y reiterativa sino porque el ensayismo de la novela, aun siendo normalmente la parte más enjundiosa del conjunto, entra en según qué momentos en bucles de dificultosa salida. Esto es, con Vila-Matas estamos ante una escritura de fuste caviloso que sin renunciar a colaterales piruetas narrativas (en no pocas de sus novelas de ayer y de hoy el argumento en sí mismo o el relieve propiamente narrativo suele ocupar menos espacio que el pensamiento que discurre paralelo al argumento o que lo toma como excusa para extenderse en asuntos de bombeo reflexivo) se instiga menos a sí misma en su realización formal que no al contrario.

En el primer caso hay un entorno meditabundo que inadvertidamente o no incurre en la ficción para volver sin fricciones de sentido al ensayo o al artículo. En el segundo caso el entorno novelesco que quiere volver a sí mismo tras haberse encaramado extensamente sobre el molde ensayístico por simple cesión de tentaciones e intereses, puede acabar siendo víctima de un sustrato experimental que intenta autojustificarse en tanto que reflejo de la batalla literaria librada en razón de las inquietudes de la poética vila-matiana en el seno de la literatura contemporánea. Como hemos visto en su momento, el riesgo contraído ante una empresa tan ambiciosa queda en evidencia en ciertos pasajes de novelas como *El mal de Montano* o *Doctor Pasavento*, en las que, más allá de la meritoria complejidad del montaje estructural, sobresalen las páginas en las que el autor y el lector están compartiendo el discurso ensayístico alejados ambos de la novela en sí misma o su próximo destino argumental.

Hasta tal punto puede ello ocurrir que la vuelta a la novela puede reingresar al lector en el ámbito y el hilo narrativo –colmando la lógica curiosidad de saber cómo acaba la historia– a la vez que le endilga cierta sensación de haber sido interrumpido en la parte de la obra más seductora, la de un ensayismo que lleva la invención y la imaginación interiorizadas en sí mismo pero sin necesidad de “salirse” del ensayismo en sí para llevarnos a la continuación de una peripecia narrativa por contar. La fricción que puede padecer el hilo discursivo de la novela vila-matiana, al retomarse bajo forma intrínsecamente narrativa, se resiente en especial cuando el armazón de ficción rehace sus posiciones queriendo a su vez alejarse de toda idea de novela tradicional o de corte realista.

Nos parece apreciar una armoniosa cadencia de movimiento –y salvo excepciones (sobre las que nos hemos manifestado claramente cuando fue oportuno) una superior auscultación estética de un entorno o motivo cualesquiera tomados conforme al temple creador de la naturaleza vila-matiana– en el artículo y el ensayo de rango literario del autor que no en su obra extensa y de mayor ostensión meramente ficcional. Pareciera que en los movimientos inventariados a lo largo de la geografía de los artículos vila-matianos se tocara más el hueso de la gracia literaria o se bajara normalmente un tono el diapasón de la heterodoxia militante al tratarse de discursos más libres y menos observados. Esta hipótesis no resulta siempre válida sin embargo con los relatos: en unos casos porque el relato ofrece un ensayismo que no termina por imponerse a una brillante ficción que tiene mucho de realidad autobiográfica (podría ser el caso de “Porque ella no lo pidió”), en otros casos porque el relato supone un equilibrado *tour de force* entre lo que ocurre en su trama y la intelectualización de su trasvase crítico y ensayístico (estamos pensando por ejemplo en “Chet Baker piensa en su arte” o en *Perder teorías*).

Nos parece así que la escritura ensayística de Vila-Matas ha hecho su camino mejor nutrida de sí misma apoyándose en la ficción que no al contrario, probablemente por el hecho de entender su evolución al margen de la preocupación experimental y de los juicios externos que suelen asediar la recepción y el debate críticos de la novela. La ficción en la que pueda incurrirse desde el ensayo no demanda un recorrido aparatoso, ni se ve requerido por una cadena de eslabones narrativos por ligeros o inconsútiles que pretendan ser; antes al contrario la potencial ficción que pernocta de algún modo en el ensayo se mueve dispuesta en un desarrollo autónomo, a la vez que linealmente

imperceptible, a través de los mecanismos que articulan la propia metodología del ensayo vila-matiano, esa escritura ordenada en función de inciertas posibilidades de erudición histórico-literaria. De ahí que precisamente exista una mayor o eficiente distensión en la escritura articulística y ensayística, tomando como decimos acertados giros de ficción en su peso y tono y que, por su parte, en la novela el grueso mecanismo ficcional, el mismo que puede incurrir en ser prescindiblemente deslavazado en su pretensión de glosarse a sí mismo desde la teoría paralelamente ensayada junto al avance de la trama, termine por sufrir apariencias de bloqueo o conexiones artificiosas.

La tercera conclusión de nuestra tesis, aparejada a la precedentemente descrita, tiene que ver con el modo concreto bajo el que Vila-Matas es un ensayista que inventa. Para empezar las primeras veces que el autor inventa de cabo a rabo lo que escribe –sus entrevistas falsas o las críticas de cine sobre películas que ni siquiera había visto– responde a un hecho apenas conocido para nadie de su entorno profesional. Esto es, Vila-Matas se familiariza hasta tal punto con la invención –en espacios formales en los que se supone que está “pensando”, “escuchando” (en el caso de la entrevista) o “criticando”– que prácticamente “se olvida” de que está inventando: se está haciendo un escritor de ficción casi sin darse cuenta, pensando en que se gana la vida fuera de la ficción o a través de contenidos escritos por mor de sus colaboraciones en periódicos y revistas culturales que nadie recibe como “inventados”. Es así como sus invenciones pasan desapercibidas en tanto que tales y el escritor se ve contagiado, por efecto de una difuminación de fronteras formales o de leyes ante las que quepa claudicar por defecto, de la “normalidad” de no seguir regla alguna. El miedo a perder el trabajo o la inseguridad por que no se comprenda lo que hace si desvela su metodología serán elementos más que disuasorios ante cualquier tentación de mirar atrás, confesarse o cambiar de proceder. Recordemos por añadidura la responsabilidad de la que al respecto no está ausente el contexto histórico: a finales de los años sesenta el franquismo daba sus últimos pero en ocasiones mortales coletazos, la prohibición y la censura estaban a la orden del día y la subversión de cualquier tipo, aunque dotada de un secreto prestigio a escala local, era todavía y en general una práctica a evitar. Es decir, nuestra tercera conclusión atiende a la idea de que Vila-Matas es un ensayista que inventa desde la “normalidad”. Lo que para buena parte de los escritores contemporáneos es una licencia, que de algún modo desvirtúa la ortodoxia del estatuto ensayístico, en Vila-Matas es un componente “de serie” en su escritura y tan natural que se convierte en una

pieza de apremiante necesidad o recuperación estilística en caso de ausencia.

La cuarta conclusión afecta a la noción de lo que desde Edward Said hemos llamado el estilo tardío de Vila-Matas, aspecto que nos parece fundamental para entender a este autor y como tal lo hemos tratado en nuestro estudio. El estilo tardío en Vila-Matas comprende una complejidad estructural intrínseca estimulada por el objetivo estético de establecer una convivencia productiva e indisoluble tanto entre ficción y realidad como entre reflexión e invención. Técnicamente el estilo tardío estaría formado por lo que se propone llevar a cabo y los medios para conseguirlo, no reparando en gastos, digamos, en la materialización de lo segundo para constituirse en lo primero. El estilo tardío no es sino, por tanto, la consecuencia lógica y radical de que la escritura de Vila-Matas en su momento actual, el de su última madurez, haya devenido en un modo de entenderse a sí misma –y de mostrarse al exterior– basado en lo imprevisto, lo crítico, lo dificultoso y lo impopular en pos de colmar la inquietud personal por investigar experimental y denodadamente sobre las tripas de la literatura por venir, lo cual se lleva a cabo desde un tipo de ensayo creativo que pretende crear no tanto al decir las cosas sino al hacerlas. Porque una cosa fue hacer articulismo novelado –*HALP*, *Bartleby y compañía*–; otra cosa fue hacer ensayismo novelado, o novela ensayística si se quiere, bordeado de automitografía metaliteraria, con *El Mal de Montano* o *Doctor Pasavento*; otra cosa fue hacer autoficción desmitificada con *París no se acaba nunca* o *Dietario voluble* y otra cosa, finalmente, ha sido “Chet Baker piensa en su arte” o *Perder teorías*. Todas estas obras son muestras de las diferentes graduaciones con las que se ha ido manifestado en estilo tardío de Vila-Matas.

Todo ello ha dado lo que hemos llamado las dos madureces de Vila-Matas. Una primera que va aproximadamente desde mediados de los años ochenta –cuando el autor lleva entonces más de quince años construyéndola, desde que en 1968 comenzara a publicarse su obra escrita– hasta el año 2000, coincidiendo con el momento previo a la publicación de *Bartleby y compañía*, y una segunda que va hasta la actualidad. En su primera madurez –más madura probablemente en el sentido estrictamente lineal de la madurez que la segunda madurez que de modo paradójico o en estricto sentido no es exactamente tal– Vila-Matas ya ha encontrado su estilo pero aún no se ha lanzado a tumba abierta sobre el mismo. Es una madurez que, a la vez que discurre, se debate entre su sentido lógico y su opuesto, ocurriendo que el opuesto acabará seduciendo más a su propio autor porque está intrínsecamente insuflado de crisis, contestación,

inconformismo y experimentación. Es por ello que hay novelas maduras como *Impostura* o *El viaje vertical* e inmaduras como *HALP*. Sin embargo es esta inmadurez la placenta de la segunda madurez del autor, la cual domina desde el año 2000 hasta hoy en un registro de escritura a contracorriente y contradictoria, con la mirada imperturbablemente puesta en la literatura del futuro. Para ello Vila-Matas toma una serie de riesgos cuyos resultados ya hemos comentado en la segunda conclusión que acabamos de ver. En ocasiones, en esta segunda madurez, hay espacio también para cierta recuperación de aspectos ligados a la primera madurez, lo que sería una madurez inobjetable y lógica. Pero sobre todo la segunda madurez de Vila-Matas, la que se lía la manta de inmaduro estilo tardío a la cabeza, le permite no solo llegar al lugar al que él como autor se preguntaba si podría llegar sino construir algunas de sus escrituras más admirables desde un punto de vista “técnico-creativo”. Con obras como “Chet Baker piensa en su arte” o *Perder teorías*, y a diferencia de las consideradas novelas ensayísticas como *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*, Vila-Matas apuesta concretamente por un tipo de escritura que ya no denomina novela ni cuento sino “ficción crítica”. Una escritura en la que desde la pretensión de una simbiosis radicalmente textual se dirime el último estadio conocido del estilo tardío vila-matiano, el cual se acompañaría bien con la idea de que “[...] En los años de imperfección buscó perfecciones macizas que trocó, en los años de madurez perfecta, por imperfecciones ligeras.” (Díaz Dufoo, 1967: 75) porque a nadie le lucen tan bien las imperfecciones como a aquel que ha conocido antes la madurez. Lo que ha ocurrido con el estilo tardío de Vila-Matas, al cabo, es que no hay victoria que no deje ruinas y derrotas propias en derredor. O dicho de otro modo, ser maduro a la manera tradicional es estar acabado o entregar las armas: hay incluso un famoso lema de abolengo “PeterPaniano” y estética punk que vemos serigrafiado en las camisetas en EE. UU. y en el leemos “Growing up is giving up”, esto es, crecer es rendirse.

La quinta conclusión de nuestro trabajo, en una idea que tomamos de Pozuelo Yvancos, es que el articulismo y el ensayismo en Vila-Matas se han separado menos en el tiempo, en el proceso descrito por su propia evolución, que el resto de su obra. Como pudimos comprobar en su momento las novelas más maduras de Vila-Matas se pueden asimilar al menos parcialmente de forma mucho más clara a los primeros artículos de Vila-Matas que a sus propias novelas más alejadas en el tiempo. En nuestra opinión ello mostraría no solo que el ensayismo –su particular entendimiento del ensayo– de Vila-

Matas nace más maduro que su narrativa sino que estaba y está de mejor forma localizado en la naturaleza de este autor; por otra parte ello no resulta extraño si pensamos en que con Vila-Matas estamos ante un lector que prefiere el ensayo y la poesía a la narrativa, aunque su obra sea mayoritariamente conocida por sus novelas y a la narrativa haya parecido dedicar sus mayores esfuerzos⁷³⁸.

La sexta y última conclusión, consecuencia de las cinco anteriores, se relaciona con entender a Vila-Matas como un escritor del futuro, tratándose de una idea que apela a lo que podríamos llamar “el peligro de la renuncia a la escritura”. Es decir, lo que preocupa a Vila-Matas cuando escribe es, en último término, hacer que su escritura deje una marca en el agua, lo cual es más importante que los resultados más o menos estéticos o incluso los medios para llegar a ello. Es así como la escritura de Vila-Matas comprende, por una parte, una extroversión técnica y metaliteraria acerca de cómo ella misma se hace y, por otra parte, se vincula en su exposición ensayística a un articulismo y ensayismo que reflexiona, si hace falta –y casi si no, también–, inventando. Paralelamente las infiltraciones de lo inventado en el discurso propiamente intelectual, histórico o ensayístico deben quedar casi siempre en la discreta zona intersticial que permita determinar el estrujamiento *ad infinitum* de la circunvolución mental, haciéndose la literatura inmisericorde consigo misma, simultáneamente exigente y valedora. Todo ello convierte a Vila-Matas en un crítico inventivo del siglo XXI que ya no quiere escribir más salvo si es para entregar una escritura más allá de lo “pensable”, en la que no haya invención sin crítica o viceversa y en la que no deje de ponerse en juego un horizonte de crisis, de autocuestionamiento y de avance sobre su tiempo para vislumbrar la escritura del futuro que los imperativos biológicos o la impenetrable caducidad cronológica nos impedirán vivir en toda su extensión.

Queremos terminar nuestro trabajo con dos extractos del articulismo ensayístico de Vila-Matas sobre la condición del escritor y la actividad creativa que dan fehaciente cuenta de sus modos de introspección personal y de íntimo trasvase del oficio del escritor al entendimiento totalizador de la existencia, dos extractos bajo los que vibra igualmente el conjunto de desajustes y balances morales que deja el hecho de pasarse la vida creyendo en algo, intentando algo; dos polos de pensamiento, decimos, el de la condición del escritor y el de la actividad creativa, que han ocupado de forma

⁷³⁸ “Es posible [...] que en realidad yo sea más lector y me guste más el ensayo y la poesía que la narrativa [...] quizá estoy escribiendo en un género que no es el que me gusta a mí como lector” (Vila-Matas, en Margarita Heredia [ed.], 2007: 438).

fundamental el ensayismo inventivo que hemos estudiado aquí, aquel en el que la trasgresión de los límites ha oficiado de metáfora recurrente en la evolución de una de las escrituras más originales y valiosas de nuestro tiempo, aquella en la que los contornos o confines entre la literatura ‘crítica’ y la ‘creativa’ han quedado para siempre esquilmados o engatusados:

Escribir todo el tiempo, derrochar el alma, el pensamiento en menudencias, cambiar de convicciones, comerciar con la inteligencia, la imaginación, la levedad [...] Y escribir, escribir siempre, ser como una rueda, una máquina: escribir mañana y pasado mañana, en días de fiesta, en verano, escribir constantemente (Vila-Matas, “La levedad, ida y vuelta”, 26/04/2012)

La sesión ha terminado, el público comienza a desfilar. ¿Qué has callado? Que un día, mientras mirabas por la ventana de tu casa, pensaste en formas muy nuevas, totalmente inmanentes, es decir, sin dimensión más allá de la razón. Llegaste a ver esas formas y tuviste ante ti una gran obra exenta al menos, por primera vez en la historia, de la cuestión de la posible existencia o inexistencia de Dios. Tuviste acceso súbito a una novela que, situándose más allá de esa dialéctica, superaba a todo lo visto y leído hasta ahora. Y te aterraste. Descubriste que no tenías la ambición de hacer una obra de esas dimensiones, de hacer una obra tan perfecta que te llevara a la muerte, ya que después de ella no ibas a poder aspirar a nada más. A veces, tratas de recordar qué clase de inspirada idea fue ésa, pero te es imposible ni tan siquiera reconstruirla; se esfumó, tal vez a causa del pánico que te dio. Entonces, si no es para hacer la obra cumbre que anulará a las demás y a la que parece que llegaste a tener breve momento de acceso, ¿por qué escribes y qué haces en la vida? El público ha vaciado la sala y es ya el momento de dejar incluso de pensar en tus pánicos. Te mueves como si de pronto te reclamaran para ir a cenar y, además, te llamaran al teléfono, no se sabe qué musa. Mejor así. Ya no pensarás más por hoy en todo esto. La vida está bien, es admirablemente sencilla (Vila-Matas, “¿Quién está ahí?”, *El País*, 08/03/2009).

Y en cualquier caso, tal y como también afirma el propio Vila-Matas como frase de cierre de un documental realizado recientemente sobre su vida, llega siempre un momento en el que “[...] lo correcto, pase lo que pase, es marcharse”⁷³⁹.

⁷³⁹ *Extraña forma de vida. Una historia abreviada de Enrique Vila-Matas* (Emilio Manzano, 2016).

BIBLIOGRAFÍA

I. Bibliografía de Enrique Vila-Matas

I.1. Obra propia

I.1.1. Obra unitaria

- *Fin de verano* (1970), cortometraje. URL: <https://vimeo.com/42546372> [fecha de consulta: 12/08/2013].

VILA-MATAS, E., *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, Barcelona, Tusquets, 1973 (reeditado posteriormente bajo el título *En un lugar solitario*, Debolsillo, Barcelona, 2011), para las obras de Vila-Matas editadas en libro, tanto narrativa y ensayística como prologuista, seguimos a continuación un criterio de ordenación cronológica, en lo concerniente a los artículos, ensayos y demás escritos publicados en prensa u otros, seguiremos una ordenación alfabética por el título del texto.

- *La asesina ilustrada*, Barcelona, Tusquets, 1977.
- *Al sur de los párpados*, Madrid, Fundamentos, 1980.
- *Nunca voy al cine*, Barcelona, Laertes, 1982.
- *Impostura* [1984], Barcelona, Anagrama, 2003a.
- *Historia abreviada de la literatura portátil* [1985], Barcelona, Anagrama (Compactos, 217), 2000a.
- *Una casa para siempre* [1988], Barcelona, Anagrama (Compactos, 281), 2002a.
- *Suicidios ejemplares* [1991], Barcelona, Anagrama (Compactos, 238), 2000b.
- *El viajero más lento* [1992], Barcelona, Anagrama (Argumentos, 124), 2001a.
- *Hijos sin hijos*, Barcelona [1993], Anagrama (Compactos, CM 226), 2001b.
- *Recuerdos inventados. Primera Antología Personal*, Barcelona,

Anagrama (Compactos, CM 90), 1994.

- *Lejos de Veracruz*, Barcelona, Anagrama (NH, 177), 1995.
- *El traje de los domingos* [1995], Madrid, Huerga & Fierro, 2006a.
- *Extraña forma de vida* [1997], Barcelona, Anagrama (Quinteto), 2008a.
- *Para acabar con los números redondos*, Valencia, Pre-textos, 1997.
- *El viaje vertical* [1999], Barcelona, Anagrama, 2006b.
- *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama (NH, 279), 2000c.
- *Desde la ciudad nerviosa* [2000], Barcelona, Alfaguara, 2004.
- *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama (NH, 334), 2002b.
- *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama (NH, 350), 2003b.
- *Extrañas notas de laboratorio* [2003], Mérida, Venezuela, Ediciones El otro @ El mismo, 2007a.
- *Aunque no entendamos nada*, Santiago de Chile, J. C. Sáez Editor, 2003c.
- *El viento ligero en Parma* [México, 2004], Madrid, Sexto Piso, 2008b.
- *Doctor Pasavento*, Barcelona, Anagrama (NH, 381), 2005.
- *Exploradores del abismo*, Barcelona (NH, 417), Anagrama, 2007b.
- *Dietario Voluble*, Barcelona, Anagrama (NH, 437), 2008c.
- *Y Pasavento ya no estaba*, Buenos Aires, Mansalva, 2008d.
- *Ella era Hemingway / No soy Auster*, Barcelona, Cuadernos Alfania, 2008e.
- *Perder teorías*, Barcelona, Seix Barral (Colección Únicos), 2010a.
- *Dublinesca*, Barcelona, Seix Barral (Biblioteca Breve), 2010b.
- *Chet Baker piensa en su arte* (Relatos Selectos), Barcelona, Debols!llo, 2011a.
- *El viajero más lento. El arte de no terminar nada*, Barcelona, Seix Barral, 2011b.
- *En un lugar solitario* (Narrativa 1973-1984), Barcelona, Debols!llo, 2011c.
- *Una vida absolutamente maravillosa* (Ensayos Selectos), Barcelona, Debols!llo, 2011d.
- *Aire de Dylan*, Seix Barral (Biblioteca Breve), 2012.

I.1.2. Prólogos a obras ajenas

- *Viaje a Samoa*, Marcel Schwob, Mallorca, Editorial Olañeta, 1982.
- “Presentación de *La Hechizada*”, *La Hechizada*, Jules Barbey D’Aurevilly, Barcelona, Ediciones Destino, 1991, *ETD (Seis pararrayos)*, 1995, 2006.
- “Soledad es como nosotros”, *Burdeos*, Soledad Puértolas, Madrid, Espasa Calpe, 1992, *ETD (Seis pararrayos)*, 1995, 2006.
- “Avionetas del Sur en la sombra”, *Galería de elegidos* (Doce escritores andaluces entrevistados), Pedro M. Domene, Almería, Ediciones Batarro, 1993, *ETD (Seis pararrayos)*, 1995, 2006.
- “Contra las viejas muñecas”, *Viaje al fin de la noche*, Louis-Ferdinand Céline, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994, *ETD (Seis pararrayos)*, 1995, 2006, *UVAM*, 2011.
- “La puerta lateral”, *Doctor Jeckyll y Mister Hyde*, R. L. Stevenson, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994, *ETD (Seis pararrayos)*, 1995, 2006.
- “Retrato de halcones con Antón Castro”, *Veneno en la boca. Conversaciones con 18 escritores*, Antón Castro, Zaragoza, Editorial Xordica, 1994, *ETD (Seis pararrayos)*, 1995, 2006.
- *El corazón de las tinieblas*, Joseph Conrad, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- *Els fills*, Franz Kafka, Barcelona, Editorial Empúries, 1999.
- *La Escuela de Barcelona: el cine de la gauche divine*, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, Barcelona, Anagrama, 1999.
- *Volver a verla*, AA.VV., Santiago de Chile, Alfaguara, 2000.
- *Ahora y en la hora de nuestra muerte*, José Agostinho Baptista Olifante, Zaragoza, Editorial de Poesía, 2001.
- *El velo negro del ministro y otros cuentos*, Nathaniel Hawthorne, Barcelona, Editorial Sirpus, 2001.
- *Siete cuentos imposibles*, Javier Argüello, Barcelona, Lumen, 2002.
- *Todo tiene grietas*, Íñigo García Ureta, Madrid, Trama Editorial, 2002.
- *Barcelona, una intimidad arrasada* (Barcelona/Madrid, años cincuenta), Català-Roca, Madrid, Lunwerg editores, 2003.
- *Paludes*, André Gide, Barcelona, UPF / Destino, 2003.
- “Has hecho girar la locura”, *Los mejores cuentos*, Sergio Pitoll, Barcelona, Anagrama, 2004.

- *Morir en agosto*, Javier Martín, Barcelona, Editorial Candaya, 2004.
- *Los demonios*, F. Dostoievski (Maestros modernos europeos. Colección dirigida por Mario Vargas Llosa), Barcelona Círculo de Lectores, 2004.
- *Il Libro degli elogi*, Alberto Manguel, Italia, Archinto Editore, 2005.
- *Leones y camaleones* (Veintiuna entrevistas), Alfredo Valenzuela, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2005.
- *El país donde nadie muere*, Ornela Vorpsi, Barcelona, Lumen, 2006.
- *Los ojos del bosque*, Julien Gracq, Barcelona, Mondadori deBolsillo, 2006.
- *Si te comes un limón sin hacer muecas*, Sergi Pàmies, Barcelona, Anagrama, 2007.
- “El decálogo del escritor”, *Pequeño tratado hermético sobre efectos de superficie*, Leandro Müller, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2008.
- *La plaza del azufaifo*, Isabel Núñez, Barcelona, Editorial Melusina, 2008.
- *La princesa y el pescador*, Minh Tran Huy, Barcelona, Ediciones La otra orilla, 2008.
- *La Vitesse des choses*, Rodrigo Fresán, Passage du Nord-Ouest, Albí, Francia, 2008.
- *Acrollam*, Biel Mesquida, Barcelona, El Aleph Editores, 2009.
- “Double shandy”, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to* [1997], Jean-Yves Jouannais, Paris, Éditions Verticales, 2009.
- *Un año*, Juan Emar, Sevilla, Barataria Ediciones, 2009.
- “Catálogo de ausentes”, *Cuentos carnívoros* [2008], Bernard Quiriny, Barcelona, Acantilado, 2010.
- *Doble o nada*, Elisa Rodríguez Court y otros autores, Madrid, Huerga y Fierro, 2010.
- “Cuadernos con fragmentos de la correspondencia de Thomas Mann & Theodor Adorno”, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2011.
- *Geografía postal. Las postales de la familia García Lorca y de los Ríos*, Selección de Martin Parr, Granada, Fundación García Lorca, 2011.
- “Locus Solus”, *Locus Solus*, Raymond Rousel, Interzona, Buenos Aires, 2011.
- *My Two Worlds*, Sergio Chejfec, New York, Oppen Letter, 2011.
- *Cartas de guerra*, Jacques Vaché, trad. de Nicolás Rodríguez Galvis, editorial Cuneta, Santiago de Chile, 2012.

- *La cruzada de los niños*, Marcel Schwob, E.D.A., Benalmádena, 2012.
- *La seconde vie de Preminger*, Stanley Elkin, Éditions Cambourakis, Paris, 2012.

I.1.3. Obra periódica y dispersa

- “01: Valise” / “02: Laurence Sterne” / “03: Máquinas solteras” / “04: Eterno retorno” / “05: Edgar Varese” / “06: Veintisiete” / “07: No he nacido aún” / “08: Paul Valéry” / “09: El problema de los blogs” / “10: Sandhyas! Sandhyas! Sandhyas!” / “11: La máquina de pesar libros” / “12: He hablado solo” / “13: 11 de septiembre” / “14: Nihilismo alegre” / “15: La hija de Rita Malú” / “16: Joseph Roth y la rue Vaneau” / “17: Robert Johnson” / “18: Berlín” / “19: Una confortable fórmula” / “20: Sabemos todo” / “21: Tarifas de Port Actif” / “22: Al sudeste de Ejur” / “23: Dora acude en nuestra ayuda” / “24: El último shandy” / “25: Aerofiat portátil” / “26: Tuve miedo” / “27: Donde los perros” / “27a: La maleta de Arletty”. Conjunto de veintiocho textos vila-matianos incluidos en la denominada por Vila-Matas “Versión disidente de *Historia abreviada de la literatura portátil*”. Dichos textos son inéditos en papel hasta el momento y se encuentran disponibles como “Blog en web” en la página web oficial del autor <http://www.enriquevilamatas.com/>.
- “1. Artic Seamstress” / “2. Club medianoche” / “3. Los seres queridos” / “4. Un solitario en la fiesta” / “5. Reordenación y trama” / “6. Una brisa” / “7. Enciclopedia Dickinson” / “8. Una investigación” / “9. Un cambio” / “10. Amanuense”. Conjunto de diez textos que se corresponden con las entradas de internet que entre 2009-2010 se incluyeron en el blog en web posteriormente interrumpido *¿Ha llegado ya Emily Dickinson?* en la página web oficial del autor <http://www.enriquevilamatas.com/>. Dicho blog se compuso tanto por textos escritos por Vila-Matas como por textos de otros autores. Se anunció que llegarían nuevos textos con los títulos “Bolaño, Cambio, Chicago” que no llegaron finalmente a publicarse –al menos con tales títulos– en la red.
- “4 films sobre la revolución de mayo”, *Fotogramas*, Año XXIII, núm. 1051, 06/12/1968.
- “11-A”, *El País*, 11/04/2004.
- “25 años de arquitectura ‘catalana’: De la ruptura a la utopía”, *La Vanguardia*, 22/02/1983.

- 29 *Dry Martinis*. Obra conjunta de relatos escrita por 29 autores, bajo idea de Javier de las Muelas en torno al bar barcelonés situado en la calle Aribau Dry Martini, entre los cuales figura Vila-Matas–, Barcelona, Edhasa, 1999.
- “36.832 días sin brazo”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006, *La Jornada Semanal*, México, 14/01/1996.
- “A bodas te invita Umbral”, (Diccionario de literatura), *La Vanguardia*, 29/09/1995.
- “A cómico muerto, cómico puesto”, *Bocaccio 70*, Año IV, Núm. 26, – Junio 1973.
- “À la lumière de la théorie”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 437, 01/12/2006.
- “A Pico se va por ir”, *El País*, 01/08/2001.
- “A un escritor con dos cosas para siempre”, *Letras Libres*, marzo 2000, *ENDL*, 2003, 2007, *DLCN*, 2000, 2004.
- “A ver, Luscious”, *El País*, 21/07/2010.
- “Abecedario”, *Revista Matador. Revista de Cultura, Ideas y Tendencias*. 1995-2022. Sueños, Vol. E, La Fábrica, 2001.
- “Abril en París”, *El País*, 27/04/2008.
- “Acá sólo Tito lo saca”, *El País*, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Acuérdete desconfiar”, *El País*, 25/06/2012.
- “Adèle Hugo, según Truffaut”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2019, 10/06/1976.
- “Adiós a Groucho”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2081, 25/08/1977.
- “Adiós al techo”, *El País*, 26/09/2004.
- “¿Adónde va el cine mesetario?”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1061, 14/02/1969.
- “Adriana Buenos Aires (Un raro llamado Macedonio)”, *La Vanguardia*, 16/10/1998.
- “Agua de Louvre”, *El País*, 15/02/2009.
- “Aguafuerte canario”, *El País*, 20/04/2000, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Ahí tienes una crónica”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Ahora le llaman Jack”, *Letras Libres*, diciembre 2002, *ENDL*, 2003, 2007.
- “Ainsi sont les autistes”, *La Nouvelle Revue Française*, n°. 572, enero 2007 –versión francesa del relato “Así son los artistas”, perteneciente a *Exploradores del abismo* (2007)–.

- “Al amparo de los días comunes”, *El País*, 20/10/2001, *UVAM*, 2011.
- “Al bordel mar”, *El País*, 29/07/2007, *DV*, 2008.
- “Al despedirnos”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 29/03/2001, *ANEN*, 2003.
- “Al dictado de la ópera”, *Bocaccio 70*, Año IV, Núm. 30 – Noviembre 1973.
- “Al recuperar la historia”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2036, 07/10/1976.
- “Al revés”, *El País*, 17/04/2010, *UVAM* (Notas. 14), 2011.
- “Al servicio de su majestad James Bond”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1074, 16/05/1969.
- “Alemania en otoño (Fragmentos de un diario de viaje)”, *Diario 16*, 23/12/1989, *EVMML (Las tres geografías distintas)*, 1992, 2001, 2011, *UVAM*, 2011.
- “Algo centellea en el tejido ajado”, *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, N° 50, 2002.
- “Algo por lo que recordarme (Saul Bellow)”, *El País*, 17/09/2011.
- “Almería, cine independiente A-Z, de Fausto Romero”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1105, 19/12/1969.
- “Alguien sigue loco en Internet”, *El País*, 13/07/2010.
- “Amar lo difícil”, *El País*, 31/10/2010.
- “Amigos que no duermen”, *El País*, 02/11/2008.
- “Amnesia para todos”, *Diario 16*, 25/01/1990.
- “Anarquistas de Barcelona”, *El País*, 04/12/2005.
- “Anatomía del desastre”, *El País*, 20/09/2002, *YPNE*, 2008.
- “André Gide, que pudo ser rey”, *Revista de Libros* (núm. 37), enero 2000.
- “Ángel del Pozo: ‘Quisiera rodar con directores jóvenes’” (entrevista), *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1078, 13/06/1969.
- “‘Annie Hall’”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2098, 22/12/1977.
- “Anónimo mantovano”, *El País*, 16/09/2007, *DV*, 2008.
- “Antes y después del 25 de abril”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2043, 25/11/ 1976.
- “Antipsiquiatría y *Family Life*”, *Bocaccio 70*, Año III - Núm. 25 – Mayo 1973.
- “Antonioni, otra vez”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2037,

14/10/1976.

- “Anthony Burgess: ‘El mal es activo y el bien es pasivo’”, *La Vanguardia*, 30/11/1982.
- “Aparición de Pynchon en Barcelona”, *El País*, 29/03/2011.
- “Apuntes de mudanza”, *El País*, 30/05/2010, *UVAM* (Segundo dietario voluble), 2011.
- “Aquí en Praga”, *El País*, 19/11/2006.
- “Aragonés total”, *Turia*. Revista cultural, Núm. 105-106, marzo 2013.
- “Ardor académico”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “Argentina”, *Letras Libres*, abril 2002, *ENDL*, 2003, 2007 (aparecido anteriormente bajo el título “El filósofo de la vaca”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 14/03/2002, *ANEN*, 2003, tema retomado parcial y posteriormente en los artículos “Enigmas variados” (*El País*, 18/06/2006) e “Historias lejanas” (*El País*, 16/12/2007).
- “Arsenio. El fútbol de ‘el brujo’”, *Ajoblanco* (núm. 82), febrero 1996.
- “Así, así, liquidan al ‘Dream Team’”, *El País*, 15/04/2001.
- “Atardecer en Tánger”, *Diario 16*, 03/03/1990.
- “Atletas y turistas”, *El País*, 30/07/2006 (publicado posteriormente como nueva versión bajo el título “Retour en arrière”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 455, 01/10/2006, e incluido asimismo en la entrada de agosto de 2006 en *DV*, 2008).
- “Au musée”, *Écrire, Mai 68*, Argol, 2008, *Vila-Matas, pile et face. Rencontre avec André Gabastou*, André Gabastou, Argol éditions, 2010.
- “Aunque no entendamos nada”, *Letras Libres*, diciembre 2001, *ENDL*, 2003, 2007, en su trad. francesa “Bien que nous ne comprenions rien”, *La Nouvelle Revue Française*, n°. 569, abril 2004, segunda versión “Aunque no entendamos nada”, *El País*, 28/06/2003, y tercera versión “Aunque no entendamos nada”, *ANEN*, 2003 (encontramos en este caso, pues, tres textos distintos para un mismo título).
- “Autobiografía caprichosa”, texto de presentación para *Hay Festival*, Cartagena de Indias, Enero de 2006, AA. VV., *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, compilación, prólogo y edición de Margarita Heredia, Barcelona, Candaya, 2007, *Arcadia*, núm. 4, enero de 2006, añadamos que este texto, aparecido también con el título de “Breve autobiografía literaria” (v. gr., *El viento ligero en Parma*, Editorial Sexto, 2004), tendrá una versión ampliada con el

título “Autobiografía literaria” en la web oficial del autor:
<http://www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html>.

- “Autoficción”, *Quimera*, nº 263-264, Noviembre de 2005, *ENDL*, 2007, *YPNE*, 2008 (incluido parcialmente en los textos “Autobiografía caprichosa” e “Inventar lo real”, este último presentado en los días 26-29 marzo de 2007, Cartagena de Indias, Colombia).
- “Aventuras de Juan Quin Quin o la historia de un guerrillero cubano” (entrevista), *Fotogramas*, Año XXIII, núm. 1045, 25/10/1968.
- “Aviones e incidentes”, *El País*, 30/10/1999.
- “Ay, mi estimado señor”, *El País*, 29/03/2003, *EVLEP*, 2004, 2008, *UVAM*, 2011.
- “Azcona, el guionista número 1 del cine español” (entrevista), *Fotogramas*, Año XXIII, núm. 1039, 13/09/1968.
- “B. B.”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1116, 06/03/1970.
- “Bajarse al metro”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Cannes 77: Bajo el signo de los Taviani”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2069, 02/06/1977.
- “Balada del pasadizo único”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Baldi 2”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1112, 06/02/1970.
- ““Banana Sáez split””, *El País*, 22/06/2004.
- “Barcelona, como espacio de violencia”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2045, 09/12/ 1976.
- *Barcelona-Madrid años cincuenta*, F. Català-Roca, –con textos de diversos autores entre los cuales se encuentra Vila-Matas–, Barcelona, Lunwerk, 2003.
- “Barcelona y Dorothy Parker”, *El País*, 29/06/2000.
- “Barrault, lejos del Odeon”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1056, 10/01/1969.
- “Barry Lindon”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2050, 13/01/1977.
- “Barthes contra Nabokov”, *El País*, 01/11/2011.
- “Batiscafo socialista”, *El País*, 21/01/2007, *DV*, 2008.
- “Beckett emocionante”, *El País*, 03/01/2009, *UVAM* (Notas. 5), 2011.
- “Berlanga como fetiche”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2091, 03/11/1977.
- “Berlanga, francotirador desde el cine”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2028, 12/08/1976.

- “Bertolucci, cara al fascismo”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2015, 13/05/1976.
- “Bertolucci, después de la revolución”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1109, 16/01/1970.
- “Bertolucci y su doble”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2089, 20/10/1977.
- “Biblioteca de cuarto oscuro”, *DLCN*, 2000, 2004, incluido en la edición francesa de *Mastroianni-Sur-Mer* traducido por Pierre-Olivier Sánchez bajo el título de “La bibliothèque de la chambre obscure”, *UVAM*, 2011.
- “*Bibici Story*. El invento de Carlos Durán”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1109, 16/01/1970.
- “Bienvenidos al mundo real”, *El País*, 23/04/2006, *DV*, 2008.
- “Billy el niño visto por quien le mató”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2071, 16/06/1977.
- “*Biografía*, un estreno espectacular”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1059, 31/01/1969.
- “Bioynventario”, *Diario 16*, 24/11/1990, *EVMML (Escritos shandys)*, 1992, 2001, 2011.
- “Bolaño en la distancia”, *Letras libres*, abril 1999, *Turia: Revista cultural*, N° 47-48, 1999, *DLCN*, 2000, 2004, *EVLEP* 2004, 2008, *ENDL*, 2003, 2007, *UVAM*, 2011.
- “Borges contra Barcelona”, *El País*, 29/01/2000.
- “¿Borges existe?”, *La Vanguardia*, 24/08/1982.
- “Borges y el principiante”, *El País*, 19/04/2003.
- “Borracheros, pugilato y arte”, *El País*, 20/03/2012.
- “Breve antología de postales desesperadas”, *Página12*, 06/09/1998, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Bumby ya no es Bumby”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “Buñuel y *La Vía Láctea*”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1067, 28/03/1969.
- “Café Bénabou” (No es obligado el punto final), texto de cierre de la reedición en Seix Barral de *El viajero más lento* (2011) y versión levemente ampliada del artículo “Café Perec”.
- “Café de Flore”, *Diario 16*, 24/03/1990.
- “Café Perec”, conferencia leída en la Cátedra Anagrama de la Universidad de Monterrey, México (01/08/2008), *El País*, 24/05/2008, *Europe*, N° 993-994, Janvier-Février 2012, publicado también bajo el título “Un mehari verde”, para *Pere(t)c: Tentativa*

de inventario, Madrid, Maia Ediciones, 2011 (Catálogo de la exposición homónima comisariada por Alberto Ruiz Samaniego celebrada entre 29/10/2010-16/01/2011, Fundación Luis Seoane, A Coruña, 2011).

- “Calle de Ulan Bator”, *El País*, 07/12/2010, *UVAM* (Segundo dietario voluble), 2011.
- “Cámara de ecos”, *Turia: Revista cultural*, Nº 39-40, 1997.
- “Campo Santo”, *El País*, 04/11/2007.
- “Cannes 77: todo está en venta”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2068, 26/05/1977.
- “Cantantes de la vida”, *El País*, 10/07/2005.
- “Cariño para la angustia”, *El País*, 11/07/2004.
- “Carlos Estrada: ‘No me gusto nada’”, (entrevista), *Fotogramas*, Año XXIII, núm. 1052, 13/12/1968.
- “Casi la muerte en Venecia”, *Boccaccio 70*, Año I - Núm. 4 - Noviembre 1970.
- “Casparius: el hombre de los tres ojos”, *La Vanguardia*, 25/01/1983.
- “Chet Baker piensa en su arte”, *El País*, 31/01/2010.
- “Celebrar la vida envuelto en una manta”, *Letras Libres*, junio 2002, *ENDL*, 2003, 2007.
- “Cementerio contemplado – Pedro Salinas”, *Diario 16*, 26/11/1995, *PANR*, 1997.
- “Censura y la prima Montse: una oscura historia”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2072, 23/06/1977.
- “Cerca de la Embajada siria”, *El País*, 11/10/2003.
- “Cerca de un premio”, *El País*, 12/10/2010.
- “Ceremonias de iniciación”, *El País*, 03/06/2007.
- “Ceronetti en persona”, *El País*, 23/02/2010.
- “Charles Belmont: ‘No veo un lado anarquista en la obra de Voris Bian’”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1063, 28/02/1969.
- “*Charles Mort ou vif*, de Alain Tanner”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1114, 20/02/1970.
- “Charo Soriano, la sensación del *Marat-Sade*, actriz brechtiana sin haber representado a Brecht”, *Fotogramas*, Año XXIII, núm. 1049, 22/11/1968.
- “Cien mil ‘boixos nois’”, *El País*, 30/10/2000.
- “Ciencias y letras”, *El País*, 21/10/2007, *YPNE*, 2008 (aquí publicado como la primera parte del ensayo literario “Lo

insondable”), *DV*, 2008.

- “Cierre de Archipiélago”, *El País*, 05/04/2009.
- “Ciertos fantasmas auténticos”, *Diario 16*, 30/04/1988, *EVML (Escritos shandys)*, 1992, 2001, 2011.
- “Cinco años antes”, blog de Vila-Matas *El ayudante de Vilnius*, este texto despliega la reunión de los anteriores artículos del autor “Un hotel de Montevideo” (*El País*, 13/05/2007), “El ‘factor Morandi’” (*El País*, 06/05/2007) y “El estado de las cosas” (*El País*, 04/03/2007).
- “Cinco españoles en Cannes”, *Destino*, Año XXXX, No. 2120, 25/05/1978.
- “Ciudades de luz”, *Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América*, Nº. 31, 2001.
- “Clint Eastwood o el mito de un rostro impasible”, *Fotogramas*, Año XXIII, núm. 1036, 23/08/1968, publicada como “El rostro impasible” en *El viajero más lento* (1992).
- “Comanches en el Ateneo”, *El País*, 23/05/2004.
- “Cómo limpiar manchas de sangre”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “¿Cómo se trabaja la aptitud?”, *El País*, 15/09/2008.
- “Cómo terminan mis novelas”, *El Ciervo: revista mensual de pensamiento y cultura*, Nº. 611, 2002.
- “Cómo vivir”, *El País*, 24/01/2012.
- “Compañeros de viaje”, *El País*, 07/01/1998.
- “Con Fassbinder se avecina tormenta”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2040, 04/11/1976.
- “Con la soledad en los tacones”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1068, 04/04/1969.
- “Con México en el corazón”, *El País*, 23/09/2007.
- “Conflicto de timidez”, *Letras Libres*, abril 2003, *ENDL*, 2003, 2007.
- “Conjuras invisibles”, *El País*, 01/06/2010.
- “Continúa el combate” / “La levedad, ida y vuelta”, conferencia dictada en la Biblioteca Nacional de España, 26/04/2012, <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textcontinuuacombate.html>.
- “Contra la música ambiental”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 27/03/2003, *ANEN*, 2003.
- “Contra los centenarios”, *El País*, 30/01/2005.
- “Convertir al acusado en acusador”, entrevista de E. Vila-Matas a Gonzalo Herralde, *Destino*, Año XXXX, No. 2140, 12/10/1978.

- “Corazón sin tinta”, *El País*, 21/11/2004.
- “Corazón tan tricolor”, *El País*, 31/05/2008, *UVAM*, 2011.
- “Cornelius Castoriadis: revolución y lucidez”, *La Vanguardia*, 25/05/1983.
- “Creación de un poder joven cinematográfico”, *Fotogramas*, Año XXIII, núm. 1053, 20/12/1968.
- “Cronista en el universo”, *El País*, 05/11/1999.
- “Cronista en Nueva York”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Cuadecuc”, *Bocaccio 70*, Año II - Núm. 10 - Septiembre 1971.
- “Cuando el cóndor pasa junto a Macià”, *El País*, 18/09/2005.
- “Cuando éramos optimistas”, *El País*, 20/01/2008.
- “Cuando los pies eran dramáticos”, *El País*, 19/05/1999.
- “Cuando llega septiembre”, *Sibila: revista de arte, música y literatura*, N°. 35, 2011,
- “Cuatro flashes sobre *Fotogramas*”, *Fotogramas & DVD: La primera revista de cine*, N°. Extra 2, 2006 (Ejemplar dedicado a: “1946-2006: 60 años amando el cine”).
- “Cuatro horas de ficción”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1089, 29/08/1969.
- ““Cuatro noches de un soñador””, *Destino*, Año XXXIX, No. 2096, 09/12/1977.
- “Cuentos droláticos”, *El País*, 11/06/2011.
- “Europa no es sólo un cuento”, *La Vanguardia*, 14/10/1994.
- “*Daphnis & Cloe*, erotismo y religión”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1113, 13/02/1970.
- “Diario de un escritor cansado de entrevistas”, *Sibila: revista de arte, música y literatura*, N°. 40, 2012.
- “Dietario voluble”, *Vila-Matas, pile et face. Rencontre avec André Gabastou*, André Gabastou (dentro de los breves textos que el autor ha dedicado a explicar modos y razones de sus libros dentro del epígrafe *Autobiografía literaria* –hay una versión anterior del texto que apareció en el volumen *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica* (2007) bajo el título “Autobiografía caprichosa”– incluimos aquí excepcionalmente el texto referente a *Dietario voluble* (2008) que, yendo más allá de la explicación argumental y el anecdotismo de la concepción de la obra, denota un tono y una extensión propios del artículo vila-matiano).
- “De banderas apátridas”, *El Mundo*, Madrid, 7 de diciembre de 1991, *Casa del Tiempo*, México, junio de 1993, *ETD (Escritos Shandys)*, 1995, 2006.

- “De Carmen Miranda a Pascoaes”, *El País*, 16/03/1999, *Letras Libres*, mayo 1999 (mismo artículo pero aquí ampliado y modificado, y, como tal, se mantendrá en sus siguientes ediciones), *DLCN*, 2000, 2004, *ENDL*, 2003, 2007, *UVAM*, 2011.
- “De Cocteau a Melville”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2031, 02/09/1976.
- “De cómo Franco desfiló ante el Caudillo”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2063, 14/04/1977.
- “De dónde vienen los títulos”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “De lo contrario, Auster sería yo”, *Letras Libres*, marzo 2005.
- “De Perec al infinito”, *Diario 16*, 20/09/1990, *EVML (En el Chevrolet prestado)*, 1992, 2001, 2011.
- “De Praga es el robot – Karel Čapek”, *Diario 16*, 07/01/1996, *PANR*, 1997.
- “¿De qué debemos despedirnos en este final de siglo?” (artículo de respuesta colectiva con participación de Vila-Matas), *La Vanguardia*, 25/01/1994.
- “De Roger Bacon a las ranas hervidas”, *El País*, 02/10/2005.
- “De un fabulista a otro – Augusto Monterroso”, *Diario 16*, 08/10/1995, *PANR*, 1997.
- “Decirlo todo”, *El País*, 13/01/2008.
- “Dejar de fumar”, *Letras Libres*, agosto 2000, *ENDL*, 2003, 2007, texto tomado en gran parte del Prólogo (11/07/2000) de la obra recopiladora de artículos *Desde la ciudad nerviosa* (2000).
- “Déjenme solo que soy muchos”, en *El escritor y el intelectual entre dos mundos: lugares y figuras del desplazamiento*, coord. por Cécile Chantraine-Braillon, Norah Giraldi Dei-Cas, Fatiha Idmhand, Madrid, Iberoamericana, 2010.
- “Del amor”, *El País*, 24/12/2006.
- “Del lado del diablo sin saberlo”, *La Vanguardia*, 24/11/1987, *EVML (En el Chevrolet prestado)*, 1992, 2001, 2011.
- “Del otro lado”, *El País*, 27/07/2008.
- “Demasiadas preguntas”, *El País*, 03/12/2006, *DV*, 2008.
- “Desayuno con tucanes”, *El País*, 08/04/2007, *DV*, 2008.
- “Descifrar el arte de amar”, *Quimera: Revista de literatura*, Nº 280, 2007.
- “Descifrar el arte de narrar” (2003), en Carrión, 2008: 361-366, bajo el título “Glosa de Ricardo Piglia” en el suplemento de *L'autre Amérique*, *Le Monde*, septiembre de 2003, *Quimera*, nº 280, marzo

de 2007: 20-23.

- “Desde el asiento trasero”, *El País*, 05/10/2008.
- “Desinfección”, *El País*, 18/06/2002.
- “Despedirse a la francesa”, *El País*, 30/12/2007, *DV*, 2008.
- “Después de las elecciones”, *El País*, 07/11/2004.
- “Después de un dietario”, *El País*, 07/05/2011.
- “Día del Libro incompleto”, *El País*, 20/04/2010.
- “Diario de un escritor cansado de las entrevistas”, *Sibila: revista de arte, música y literatura*, N°. 40, julio/diciembre 2012.
- “Días del cine Lido”, *El País*, 16/03/2008, *DV*, 2008.
- “Diccionario de sus opiniones”, *Destino*, Año XXXX, No. 2123, 15/06/1978.
- “Dios ve todo, pero no se lo dice a nadie”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 19/06/2003, *ANEN*, 2003.
- “Dirección Brasil”, *El País*, 10/05/2011.
- “Dingo Bar”, *El País*, 31/05/2009.
- “Distinguidos enfermos”, *El País*, 23/03/2008.
- “Ditvoorst 3”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1112, 06/02/1970.
- “Doctor Finnegans y Monsieur Hire”, *El País*, 10/10/2009, *La orden del Finnegans, Barcelona, Alfabia*, 2010.
- “Don Pío-Pío – Pío Baroja”, *Diario 16*, 31/12/1995, *PANR*, 1997.
- “Don Quijote y Saviola”, *El País*, 22/04/2002.
- “Dorothy Parker”, *El País*, 02/08/2000.
- “Dos diccionarios raros”, *El País*, 27/06/2004.
- “Dos realizadores holandeses: Pim de la Parra y Wim Verstappen”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1104, 12/12/1969.
- “Drenaje puro”, *Diario 16*, 01/11/1990-03/06/1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
- “Duchamp en Cataluña”, *El País*, 08/07/1999.
- “Duende Maruja Mallo”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “Dueños de nuestro propio ahora”, *Letras libres*, abril 2004, *EVLEP* 2004, 2008.
- “Durmiendo hacia el patíbulo – John Donne”, *Diario 16*, 24/09/1995, *PANR*, 1997.
- “East End”, *El País*, 16/07/2008, artículo-cuento publicado

posteriormente con el mismo título y trad. al inglés de Samantha Schnee para *Words without Borders*
<http://wordswithoutborders.org/article/east-end>, 2009.

- “Ebrio de Nueva York”, *El País*, 23/02/2008.
- “Ecos de la cartelera porno”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2090, 27/10/1977.
- “Ecos de Budapest”, *El País*, 27/11/2011.
- “Écrire pour disparaître”, *Le Magazine Littéraire*, nº, 438, 01/01/2005.
- “Echenoz en travesía”, *Diario 16*, 26/01/1991, *EVML (Escritos shandys)*, 1992, 2001, 2011, *UVAM*, 2011.
- “Editores y ‘flâneurs’”, *El País*, 15/05/2005.
- “Educando mujeres correctas”, *El País*, 12/09/2009, *UVAM* (Notas. 1), 2011.
- “Eixample y melancolía”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “El acero del dolor”, *El Sol*, 08/03/1991, *EVML (Escritos shandys)*, 1992, 2001, 2011.
- “El almuerzo truncado”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “El amor”, *El País*, 30/04/2006.
- “El Antonin Artaud ecuatoriano”, *Letras Libres*, mayo 2001, *ENDL*, 2003, 2007.
- “El apogeo de lo imberbe”, *El País*, 13/10/1999.
- “El arte de caminar”, *El País*, 29/05/2005.
- “El arte de conocer futbolistas”, *DLCN*, 2000, 2004, *UVAM*, 2011.
- “El arte de no terminar nada” (Epílogo), texto inédito en la reedición en Seix Barral de *El viajero más lento* (2011).
- “El arte de no terminar nada (Lichtenberg)”, *El País*, 14/08/2010.
- “El arte de ser Kafka”, *El País*, 29/02/2004.
- “El artista que nació dos veces – Salvador Dalí”, *Diario 16*, 12/05/1996, *PANR*, 1997.
- “El asco de relatar”, *Letras Libres*, febrero 2002, *ENDL*, 2003, 2007.
- “El balancín de Murphy”, *El País*, 10/06/2006, *ENDL*, 2003, 2007, *YPNE*, 2008, *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, Nº. 99, 2006 (Ejemplar Beckett: cien años).
- “El banquero en jefe aguardiente”, *El País*, 14/05/2012.

- “El ‘boom’ del ‘underground’”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1102, 28/11/1969.
- “El brillo de lo auténtico (Joseph Roth)”, *El País*, 26/03/2011, *UVAM* (Notas. 16), 2011.
- “El buzón de los fantasmas”, *Letras Libres*, noviembre 2001, *ENDL*, 2003, 2007.
- “*El cadáver exquisito*, un rodaje insólito”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1055, 03/01/1969.
- “El camino de Mantua”, *El País*, 09/09/2007, *DV*, 2008.
- “El caso Bogdanovich”, *Boccaccio 70*, Año IV, Núm. 28 – Agosto 1973.
- “El catalán desfigurado”, *El País*, 30/03/2008, *DV*, 2008.
- “El centro de Atenas”, *El País*, 15/11/2011.
- “El cine a la hora sueca”, *Fotogramas*, Año XXIII, núm. 1050, 29/11/1968.
- “El cine de antes”, *Destino*, Año XXXX, No. 2102, 19/01/1978.
- “El cine de aquel invierno”, *El País*, 25/06/2011.
- “El cine en Chile: Cambio de ritmo”, *Boccaccio 70*, Año II - Núm. 9 - Agosto 1971.
- ““El cine lo es todo para mí, no sé hacer otra cosa”” (entrevista a Sonia Bruno), *Fotogramas*, Año XXIII, núm. 1043, 11/10/1968.
- “El coche fantástico”, conferencia junto a Eduardo Mendoza, VII Conferencia conferencia Literatura y Automóvil, Madrid, 07/11/2012.
- “El código Saint-Sulpice”, *Letras Libres*, mayo 2005.
- “El conde Potocki en el imperio de Marruecos”, *La Vanguardia*, 28/06/1983.
- “El copista de Kubrick”, *El País*, 08/02/2009, *UVAM* (Segundo dietario voluble), 2011, artículo que reaparecerá con leves modificaciones en “Alguien sigue loco en Internet”, *El País*, 13/07/2010.
- “El cosmopolita del espíritu”, *Revista de Libros* (núm. 43-44), julio-agosto 2000.
- “El cronista de la intemperie”, *El País*, 09/03/2000.
- “El cuadro que no está”, *El País*, 10/05/2009.
- “El cuento sirio”, II Jornada del ciclo *Fricciones: la realidad funciona*, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla, 16/12/2003, este texto supone la tercera versión de los artículos previos “Cerca de la Embajada siria” (*El País*, 11/10/2003) y

- “Mensajes del mundo exterior” (*Letras Libres*, diciembre 2003).
- “El Cuzco en Madrazo”, *El País*, 18/04/2004.
 - “El demonio doméstico”, *El País*, 15/07/2007, *DV*, 2008.
 - “El descarriado por la soledad”, *Letras Libres*, marzo 2003, *ENDL*, 2003, 2007.
 - “El detalle del infiel”, *El País*, 17/10/2004.
 - “El día del no libro”, *El País*, 24/04/2005.
 - “El día que murió Juan Benet”, *Diario 16*, 6 de enero de 1994, *ETD (Escritos Shandys)*, 1995, 2006, *UVAM*, 2011.
 - “El diario como juego”, *Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
 - “El dibujo de la vida”, *El País*, 02/02/2008.
 - “El director que dijo *No* a Sara Montiel” (entrevista de E. Vila-Matas a Jorge Grau), *Fotogramas*, Año XXIII, núm. 1041, 27/09/1968.
 - “El discurso de Caracas” –Discurso de recepción del XII Premio Internacional de Novela *Rómulo Gallegos*–, *Lateral*, Revista de Cultura, núm. 82, 2001, *ANEN*, 2003 (aquí, bajo el título “Discurso de Caracas”), *EVLEP*, 2008, *UVAM*, 2011
 - “El dolor de Madeira”, *El País*, 28/03/2010.
 - “El dolor del crítico”, *Letras Libres*, junio 2005.
 - “El drama de ser rechazados”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 27/02/2003, *ANEN*, 2003.
 - “El embrujo de la lejanía”, *Letras Libres*, mayo 2000, *ENDL*, 2003, 2007.
 - “El enamorado del amor – Stendhal”, *Diario 16*, 21/01/1996, *PANR*, 1997.
 - “El escritor de tristezas”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 13/02/2003, *ANEN*, 2003.
 - “El espíritu de la escalera”, *El País*, 13/12/2011, *La Razón* (Bolivia), 24/12/2011.
 - “El estado de las cosas”, *El País*, 04/03/2007, *YPNE*, 2008 (aquí, incluido en el ensayo “Notas de vida y letras”, mayo-junio 2007), *DV*, 2008.
 - “El éxito”, *El País*, 01/10/2006.
 - “El extraño caso del doctor Attenu”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 20/06/2002, *ANEN*, 2003.
 - “El Facebook de Byron”, *El País*, 18/05/2010.

- “El factor francés”, *El País*, 08/01/2006.
- “El factor Marsé”, *El País*, 05/07/2011.
- “El factor Morandi”, *El País*, 06/05/2007, *YPNE*, 2008 (aquí, incluido en el ensayo “Notas de vida y letras”, mayo-junio 2007).
- “El factor Stuparich”, *El País*, 03/05/2008, *DV*, 2008.
- “El falso extranjero”, *Letras Libres*, enero 2010.
- “El fanático de las fechas – Mariano José de Larra”, *Diario 16*, 24/03/1996, *PANR*, 1997.
- “El fantasma de Gide”, *Letras Libres*, enero 2000, *ENDL*, 2003, 2007.
- “El filo del horizonte”, *El País*, 14/10/2007, *DV*, 2008.
- “El filósofo de la vaca”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 14/03/2002, *ANEN*, 2003, salvo varias frases añadidas al final del texto, este artículo se publica íntegro un mes después bajo el título “Argentina” (*Letras Libres*, abril 2002) y en *ENDL*, 2003, 2007. A su vez “El filósofo de la vaca” aparecerá años más tarde ampliamente inserto en el artículo “Historias lejanas”, *El País*, 16/12/2007.
- “El fin de Barcelona”, *El País*, 10/06/2007, *DV*, 2008.
- “El fin del mundo si avanzamos”, relato escrito para el volumen conjunto *Una infancia de escritor*, prólogo y edición a cargo de Mercedes Monmany, Zaragoza, Xordica, 1997, publicado posteriormente una versión del mismo bajo el título “La calle Rimbaud”, publicado como tal en diversos medios.
- “El fondo eterno (Walter Benjamin)”, *El País*, 18/09/2010, *UVAM* (Notas. 4), 2011.
- “El fútbol no puede ausentarse”, *El País*, 01/03/2010.
- “El futuro”, *El País*, 19/09/2004.
- “El futuro”, *El País*, 28/11/2015.
- “El futuro ya está aquí”, *El País*, 18/08/2005.
- “El gato bajo la lluvia en Bellaterra”, *El País*, 08/06/2000.
- “El genio europeo”, *El País*, 23/01/2005.
- “El gran fracasista”, *El País*, 11/12/2012.
- “El grito del Vicecónsul” *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD* (*El traje de los domingos*), 1995, 2006.
- “El grupo, de Sidney Lumet”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2020, 17/06/1976.
- “El hijo del columpio” (*Una novela en siete días*), relato publicado por entregas en *La Vanguardia* entre las fechas 11/08/1991 y

17/11/1991, el relato aparecerá poco después bajo el epígrafe “*El hijo del columpio*” (Barcelona, 1981) en la colección de relatos *Hijos sin hijos* (1993). Se trataba, digamos por último, de un relato emparentado con otro anterior del autor titulado “Todos conocemos Hong-Kong” (*Nunca voy al cine*, 1982).

- “El hijo tartamudo – Gustave Flaubert”, *Diario 16*, 10/12/1995, *PANR*, 1997.
- “El hombre que expulsó a Zidane”, *El País*, 25/10/2010.
- “El hombre que mató al cine”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2070, 09/06/1977.
- “El hombre que quiso ser Trotsky”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2079, 11/08/1977.
- “El hombre que se parecía a Pessoa – Álvaro de Campos”, *Diario 16*, 05/11/1995, *PANR*, 1997.
- “El hombre tranquilo”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “El humor de la muerte”, *La Vanguardia magazine*, Barcelona, 18/09/1994, *ETD (Escritos Shandys)*, 1995, 2006.
- “El humor y la timidez”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “*El imperio de los sentidos*”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2044, 02/12/1976.
- “El instinto de muerte”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “El interruptor exacto de la máquina del tiempo”, *Letras Libres*, mayo 2002, *ENDL*, 2003, 2007.
- “El inventor de la chispa”, *Diario 16*, 28/06/1990, *EVML (En el Chevrolet prestado)*, 1992, 2001, 2011.
- “El inventor de afrodismos”, *La Vanguardia*, Barcelona 30/04/1993, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
- “El jazz estalla en Barcelona”, *El País*, 21/07/2009.
- “El joven tumbado (Oblómov)”, *El País*, 10/03/2012.
- “El joven inédito”, *El País*, 02/04/2012.
- “El lado cómico de la realidad”, *El País*, 10/03/1999.
- “El largo adiós de Sophie Calle”, *El País*, 07/10/2007.
- “El lector activo”, *El País*, 27/09/2009.
- *El libro de los sueños*, edición a cargo de Esther Tusquets –conjunto de relatos de diversos autores, entre los que se encuentra Vila-Matas, en torno a los sueños–, Barcelona, RqueR, 2005.
- “El libro por venir”, *El País*, 16/09/2006, *YPNE*, 2008.

- “El living ha vuelto a Europa”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1077, 06/06/1969.
- “El localismo es un peligro para la literatura catalana” (entrevista a Jordi Llovet), *Destino*, Año XXXX, No. 2120, 25/05/1978.
- “El loco Salinas”, *El País*, 29/10/2012.
- “El lujo de las citas”, *El País*, 06/01/2008, *DV*, 2008, prólogo a *Diccionario panhispánico de citas 1900-2008*, Delfín Carbonell Basset, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2008.
- “El llanto enigmático”, *El País*, 28/11/2010.
- “El Madrid busca un plan”, *El País*, 15/12/2008.
- “El manto y la sombra”, *Diario 16*, 22/02/1989.
- “El martirio de San Sebastián”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2034, 23/09/1976.
- “El mejor cuento del mundo”, relato incluido en el volumen conjunto *Nosotros los solitarios*, Pretextos, Valencia, 2001.
- “El mercado de Sineu”, *Turia: Revista cultural*, Nº 28-29, 1994.
- “El miedo”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006, Bajo el mismo título pero distinto texto y temática se publica un artículo en *El País*, 30/10/2005.
- “El minuto terrible”, *Lateral*, Revista de Cultura (núm. 35), noviembre 1997.
- “El misterio inglés”, *El País*, 25/07/2004.
- “El muerto en la vida”, *Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006, *UVAM*, 2011.
- “El mundo, que va tan mal”, *El País*, 11/09/2005.
- “El mundo según Atxaga”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “El muro de Berlín”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “El museo de las máquinas solteras”, *La Vanguardia*, 28/09/1982, *Ankan*, Estocolmo, nº. 1, 1988, *EVML (Escritos shandys)*, 1992, 2001, 2011.
- “El narrador en el mundo contemporáneo”, *Jornadas debate Literario*, febrero de 1987, Sociedad El Sitio, Bilbao, ponencias editadas posteriormente por la revista *Arbola* de la Diputación de Vizcaya.
- “El narrador idóneo”, *El País*, 26/04/2009.
- “El naufragio por excelencia”, *El País*, 17/12/2011.
- “El negro que cayó del cielo”, *Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.

- “El niño criminal”, *El País*, 14/06/2009.
- “El Nobel húngaro y el chileno Tongoy”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 24/10/2002, *ANEN*, 2003.
- “El operador-jefe”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1111, 30/01/1970.
- “El oro de Flaubert”, *El País*, 10/02/2008.
- “El oro pálido del ron”, *Letras Libres*, agosto 2001, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 05/07/2001, *ANEN*, 2003, *ENDL*, 2003, 2007.
- “El otro Frankfurt”, *Diario 16*, 14/11/1991, *EVML (Escritos shandys)*, 1992, 2001, 2011.
- “El padre de los corales”, *Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
- “El padre perfecto”, *El País*, 31/12/2006.
- “El panteón de las visitadoras”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2076, 21/07/1977).
- “El partido que prefiero”, *El País*, 26/05/2007.
- “El pasado de las palabras”, *Ajoblanco*, octubre de 1994, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
- “El pasajero del Tuscania”, *El País*, 17/05/2009.
- “El paseo de Sant Joan en rojo”, *Centro Virtual Cervantes*, 1996, *DLCN*, 2000, 2004, *EVLEP* 2004, 2008, Carrión, 2009: 57-63.
- “El paseo tranquilo por Funchal”, *El País*, 09/11/2002.
- “El portugués que viaja por México – José Agostinho Baptista”, *Diario 16*, 17/08/1997, *PANR*, 1997.
- “El *Potemkin* argelino”, *Destino*, Año XXXX, No. 2105, 09/02/1978.
- “El primer ‘e-mail’”, *El País*, 13/11/2005.
- “El primer lector”, *El País*, 24/05/2003, *UVAM*, 2011.
- “El refugio de ‘siempretodavía’”, *El País*, 20/11/2007.
- “El regreso de Bardem” (entrevista a Juan Antonio Bardem), *Fotogramas*, Año XXIII, núm. 1045, 25/10/1968.
- “El rey del barrio”, *Diario 16*, 04/11/1990, *EVML (En el Chevrolet prestado)*, 1992, 2001, 2011.
- “El ritmo antiguo”, *El País*, 09/10/1998.
- “El río de la invención”, *Diario 16*, 01/11/1990-03/06/1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
- “El rostro impasible”, *EVML (Una furtiva lágrima)*, 1992, 2001,

2011, primer artículo firmado en prensa por E. Vila-Matas, originalmente publicado como “Clint Eastwood o el mito de un rostro impasible”, *Fotogramas*, Año XXIII, núm. 1036, 23/08/1968.

- “El ruido del universo”, *El País*, 27/11/2005.
- “El ruido sin la furia”, *El País*, 15/02/2004.
- “El ruso de Montreux – Vladimir Nabokov”, *Diario 16*, 28/04/1996, *PANR*, 1997.
- “El secretario hindú”, *Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
- “El señor de los divanes – Sigmund Freud”, *Diario 16*, 05/05/1996, *PANR*, 1997.
- “El sinsentido de Madeira”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 26/09/2002, *ANEN*, 2003.
- “El sudario catalán”, *El País*, 19/06/2005.
- “El talento del lector”, *El País*, 23/04/2009.
- “El teatro del joyero – Leandro Fernández de Moratín”, *Diario 16*, 10/03/1996, *PANR*, 1997.
- “El teléfono es una ruleta rusa”, *A Punto*, revista de Letras, Vitoria, noviembre de 1994, *Viceversa*, México, julio de 1994, *ETD (Escritos shandys)*, 1995, 2006.
- “El tenis en los toros”, *El País*, 05/12/2004.
- “El tenis por las nubes”, suplemento dominical de *Diario 16*, 12/09/1992, *ETD (Escritos shandys)*, 1995, 2006.
- “El título, ese ciclista lento”, *El País*, 15/02/1999, *DLCN*, 2000, 2004, *UVAM*, 2011.
- “El triángulo ruso de Nueva York”, *Letras Libres*, enero 1999, *ENDL*, 2007, *UVAM*, 2011 (aquí, bajo el título “Con Trotsky en Nueva York”).
- “El último en hablar”, *El País*, 17/02/2008.
- “El último film de Marco Ferreri”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1092, 19/09/1969.
- “El último Joyce”, *El País*, 14/11/2009.
- “El último muelle”, *El País*, 15/03/2009.
- “El último Panero”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006, *UVAM*, 2011.
- “El último Renoir”, *Destino*, Año XXXXI, No. 2159, 22/02/1979.
- “El Van Gogh americano”, *El País*, 13/07/2008.
- “El vasco tranquilo”, *El País*, 15/06/2010, *UVAM* (Segundo dietario

voluble), 2011.

- “El verano invencible”, *El País*, 06/07/2008.
- “El viaje alrededor”, *El País*, 02/01/2010.
- “El viaje del doctor K.”, *El País*, 02/03/2008.
- “El viajero más lento”, *Diario 16*, 30/07/1988, *EVML (Las tres geografías distintas)*, 1992, 2001, 2011.
- “El viejo, el mar y Hemingway”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 31/01/2002, *ANEN*, 2003.
- “El viento ligero en Parma”, *El País*, 26/12/ 2004, *EVLEP* 2004, 2008, *ENDL*, 2003, 2007, *UVAM*, 2011.
- “El ‘voyeur’ es la estrella”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2032, 09/09/1976.
- “Elena María Tejeiro, una ‘gata’ en el cine español”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1062, 21/02/1969.
- “Ella en Brooklyn”, *El País*, 01/07/2007, *DV*, 2008.
- “Elocuencia parca – Macedonio Fernández”, *Diario 16*, 26/05/1996, *PANR*, 1997.
- “Elogio del chisme”, *El País*, 05/02/2006, *DV*, 2008.
- “Elogio del enredo”, *El País*, 04/01/2009.
- “Elogio del escritor crítico”, *Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
- “Emma Penella: ‘No pensaba volver al cine’” (entrevista), *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1076, 30/05/1969.
- “Empobrecimiento”, *El País*, 24/05/2011.
- “En alta mar”, *El País*, 19/12/2004.
- “En Barcelona cada tarde es un puerto”, *Diario 16*, 27/07/1991, *EVML (Las tres geografías distintas)*, 1992, 2001.
- “En busca de Hermes”, *El País*, 03/10/2004.
- “En busca del equipo perfecto”, *El País*, 12/09/2009.
- “En busca del underground perdido”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2023, 08/07/1976.
- “En busca del catálogo perdido”, *El País*, 25/01/2009.
- “En Chicago”, *El País*, 22/06/2000.
- “En el amor hay teatro”, *Destino*, Año XXXX, No. 2111, 23/03/1978.
- “En el Chevrolet prestado”, *Diario 16*, 20/04/1991, *EVML (En el Chevrolet prestado)*, 1992, 2001, 2011, *Artículos literarios en la*

prensa (1975-2005), edición de Francisco Gutiérrez Carbajo y José Luis Martín Nogales, Madrid, Cátedra, 2007.

- “En el futuro, por deseo de Schoenberg”, *El País*, 01/02/2012.
- “En el instante congelado”, *El País*, 04/08/1997.
- “En el nombre de Bardem”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2061, 31/03/1977.
- “En el palco del Barça”, *El País*, 10/04/2005.
- “En el País de Tristram”, *Letras Libres*, marzo 2004, *EVLEP* 2004, 2008, artículo incluido a través de su versión francesa en la obra *Vila-Matas, pile et face. Rencontre avec André Gabastou* (2010).
- “En el sillón favorito”, *Letras Libres*, junio 2004, *EVLEP* 2004, 2008.
- “En la antesala del infierno”, *La Vanguardia*, 28/06/1996.
- “En la barbería del Chiado”, *El País*, 13/06/2008.
- “En la frontera de todos”, *Letras Libres*, junio 2003, *ENDL*, 2003, 2007.
- “En la literatura te lo juegas todo”, *Quimera: Revista de literatura*, N° 241, 2004.
- “En la muerte de Nabokov”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2075, 14/07/1977.
- “En la noche de Coyoacán – Octavio Paz”, *Diario 16*, 31/03/1996, *PANR*, 1997.
- “En la timidez hay genio”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 21/11/2002, *ANEN*, 2003.
- “En las Azores”, *El País*, 20/03/2000, *DLCN*, 2000, 2004.
- “En Lisboa ya estuvimos allí antes de estar jamás”, *EVLEP* 2004, 2008, *UVAM*, 2011.
- “En lugar de libros escribo textos que luego filmo”, entrevista de Vila-Matas a Marguerite Duras, *Destino*, Año XXXIX, No. 2055, 17/02/1977.
- “En tal día como hoy”, *El País*, 28/11/2004.
- “Encre de Greene”, *Vila-Matas, pile et face. Rencontre avec André Gabastou*, André Gabastou, Argol éditions, 2010.
- “Encuentro con Capucine” (entrevista a Germaine Lefebvre “Capucine”), *Fotogramas*, Año XXIII, núm. 1049, 22/11/1968.
- “Enemigos”, *El País*, 16/07/2006, *DV*, 2008.
- “Enfermos de literatura” *El País*, 21/02/2002.
- “English Bar”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje*

de los domingos), 1995, 2006.

- “Enigmas variados”, *El País*, 18/06/2006.
- “Entonces, cuando el alma era inmortal – Lichtenberg”, *Diario 16*, 23/06/1996, *PANR*, 1997.
- “Entrando en dificultades”, *El País*, 14/12/2008.
- “Entre el bien y el mal”, *El País*, 30/10/2004.
- “Entre Hiddink y Aragonés”, *El País*, 24/06/2008.
- “Entre Londres y el Masnou”, *El País*, 27/11/1999.
- “Entre tigres y gauchos”, *Revista de Libros* (núm. 1), enero 1997.
- “Sólo me interesa la forma”, entrevista a Alain Robbe-Grillet, *La Vanguardia*, 09/03/1983.
- “Entrevistas inventadas”, *DLCN*, 2000, 2004 (artículo publicado originalmente como “Ripley en el recuerdo”, *El País*, 12/02/2000), *UVAM*, 2011.
- “Entrevistas y charlatanes”, *El País*, 30/01/2011, *UVAM* (Segundo dietario voluble), 2011.
- “Épico Bertolucci”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2053, 03/02/1977.
- “Épier Joan Mirí”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 439, 01/02/2005.
- “Episodios anormales”, *Diario 16*, 11/05/1991, *EVML* (*Escritos shandys*), 1992, 2001, 2011.
- “Error y terror cósmico”, *El País*, 12/12/2004.
- “¿Es pornográfico Oshima?”, *Destino*, Año XXXX, No. 2105, 09/02/1978.
- “Es tan importante ser como creértelo”, entrevista organizada por Ramón Besa entre Vila-Matas y Joan Manuel Serrat, *El País*, 25/05/2009.
- “En tan obsesivo el frío”, *El País*, 06/03/2005.
- “Esa primera frase”, *El País*, 26/02/2001.
- “Escándalo en la piscina”, *El País*, 25/06/2006, *DV*, 2008.
- “Escribir es dejar de ser escritor”, *EVLEP*, 2004, 2008, *UVAM*, 2011.
- “Escribir es enterarte de la historia que quieres contar”, *EVLEP* 2004, 2008.
- “Escribir junto al Mediterráneo” (conferencia), Fundación Tres Culturas y la Casa Árabe, Feria del Libro de Sevilla, 15/09/2009.
- “Escritores malos y memorables”, *Letras Libres*, septiembre 2002, *ENDL*, 2003, 2007 (se trata de un texto algo más breve respecto a la

introducción del texto original en *Letras Libres*, si bien ambos textos conservan coincidencias de tema, título y cuerpo general de exposición y desarrollo), *UVAM*, 2011.

- “Escritura con filtro”, *Diario 16*, 15/03/1990.
- “Escritura de la penuria”, *Revista de Libros* (núm. 12), diciembre 1997.
- “Escuela de emociones”, relato publicado en la revista *Vuelta* (Núm., 158), México, enero de 1990 y posteriormente en el conjunto de relatos juntos a otros autores *Trece historias breves*, Ediciones Lengua de Trapo, Madrid, 1995.
- “Escuela Eina, reflejo del tiempo cultural”, *La Vanguardia*, 29/06/1982.
- “Ese Bryce que anda por ahí”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Ese Bryce que andaba por ahí”, *El País*, 15/10/2002.
- “Eso es todo”, *La Vanguardia*, 04/03/1996, texto ampliado y publicado poco después como “Eso es todo – Marguerite Duras”, *Diario 16*, 07/04/1996, *PANR*, 1997.
- “Esperando a Roussel”, *El País*, 20/09/2011.
- “Esperando al contratista (Marguerite Duras)”, *El País*, 10/07/2010, *UVAM* (Notas. 7), 2011.
- “Esperando al fiel Goma”, *El País*, 22/12/1999.
- “Esperar trescientos años”, *El País*, 21/06/2011.
- “Espiendo a los artistas”, *La Jornada Semanal*, México, 11/07/1993, *ETD (Escritos shandys)*, 1995, 2006, *UVAM*, 2011.
- “Espías que fuman”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “Esplendor y miseria del Festival de Cannes”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2018, 03/06/1976.
- “Esplendores modestos”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “Esquizofrenia y desayuno”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Estado de ánimo”, *El País*, 11/06/2012.
- “Estamos en construcción”, *El País*, 07/10/2010.
- “Estás en Europa”, *El País*, 13/06/2004.
- “Este Borowczyc de nuestros pecados”, *Destino*, Año XXXX, No. 2110, 16/03/ 1978.
- “Este otoño se llevarán las corbatas de Scott”, *Bocaccio 70*, Año IV, Núm. 29 – Septiembre/Octubre de 1973.

- “Esto es Barcelona”, *El País*, 25/04/2004.
- “Estoy cansado del poder” (Entrevista a Carlos Rojas), *Destino*, Año XXXX, No. 2136, 14/09/1978.
- “¿Estoy en Chile?”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 06/11/2003, *ANEN*, 2003.
- “Estrella del porno”, *El País*, 09/01/2005.
- “Estropear el juego”, *El País*, 22/11/2001.
- “Estudio de campo”, *El País*, 17/12/2006.
- “Estudio de piernas en el estudio”, *Letras Libres*, noviembre 2005.
- “Euforia de Duchamp”, *El País*, 18/05/2008.
- “¿Existe realmente Borges? (artículo que comparte su texto con el artículo “¿Borges existe?”), *La Vanguardia*, 24/08/1982, *EVML (En el Chevrolet prestado)*, 1992, 2001, 2011.
- “Explorador que avanza”, *Letras Libres*, noviembre 2003, *EVLEP* 2004, 2008.
- “Extrañas notas de laboratorio”, *Letras Libres*, Año nº 5, Nº 49, enero 2003, *ENDL*, 2003, 2007.
- “Famoso o en la cárcel – Ernest Hemingway”, *Diario 16*, 27/07/1997, *PANR*, 1997.
- “Fantasmas en el paseo de Gràcia”, *El País*, 15/10/2006.
- “Felicidad o tragedia”, *El País*, 23/11/2009.
- “Feliz”, *El País*, 07/03/2004.
- “Fenêtres éclairées”, *Le Magazine Littéraire*, nº. 443, 01/06/2005.
- “Festejo común de la excentricidad”, *Letras Libres*, agosto 2002, *ENDL*, 2003, 2007.
- “Fetichismo para la novia de Italia – Graham Greene”, *Diario 16*, 01/10/1995, *PANR*, 1997.
- “Ficciones virtuales”, *El País*, 03/02/2008.
- “Fin de las noticias del mundo”, entrevista a Anthony Burgess, *Diagonal: revista técnica de arte y comunicación*, Nº 23, 1984: 24-26.
- “Fin de los grandes fantoches – Ramón del Valle-Inclán”, *Diario 16*, 29/10/1995, *PANR*, 1997.
- “Flores de ceniza – Paul Celan”, *Diario 16*, 14/04/1996, *PANR*, 1997.
- “Forastero para siempre”, *El País*, 31/07/2005.
- “Fotógrafo entre escritores”, texto perteneciente al catálogo de la

exposición homónima sobre Daniel Mordzinski, Barcelona, Belacqua, 2008.

- “Fracasa otra vez”, *El País*, 19/04/2009.
- “Fracasa otra vez”, *El País*, 30/10/2010.
- “Franz Xaver Messerschmidt: el escultor, la locura y las muecas”, *La Vanguardia*, 18/10/1983.
- “Fumar en Trieste – Italo Svevo”, *Diario 16*, 17/12/1995, *PANR*, 1997.
- “Fútbol hablado”, *El País*, 15/12/2008.
- “García Márquez enseña cómo contar historias” (Cómo se cuenta un cuento), *La Vanguardia*, 13/12/1996.
- “Gente anónima inspirada”, *El País*, 21/03/2004.
- “Gente de bien”, *El País*, 18/03/2007, *DV*, 2008.
- “George Perec en su laberinto”, *El País*, 20/11/2010.
- “Gertrud Kolmar ante el destino”, *El País*, 27/06/2010.
- “Gil de Biedma”, *El País*, 23/03/2010.
- “Gombrowicziana”, *Letras Libres* (edición mexicana), núm.18, junio 2000, *DLCN*, 2000, 2004, *ENDL*, 2003, 2007.
- “Gombrowicz en seis horas y cuarto (1904-1969)”, *Letras Libres* (edición española), núm. 39, diciembre 2004, *EVLEP* 2004, 2008, *YPNE*, 2008, *UVAM*, 2011.
- “Gombrowicz se despide”, *Diario 16*, 12/09/1991, *EVML* (*En el Chevrolet prestado*), 1992, 2001, 2011.
- “Gonzalo Suárez. Un ‘show’ en marcha” (firmado con Jordi Batiste), *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1107, 02/01/1970.
- “Grandes tarados, sin sentimiento”, *El País*, 19/11/2011.
- “Guantes de lana”, *El País*, 12/02/2006.
- “Ha llegado la imaginación”, *Fotogramas*, Año XXIII, núm. 1054, 27/12/1968.
- “¿Ha muerto la Escuela de Barcelona? (texto, entrevista y encuesta a los realizadores Jaime Camino, Vicente Aranda, Ricardo Muñoz Suay, Gonzalo Suárez, Jacinto Esteva, Carlos Durán y Pedro Portabella), *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1060, 07/02/1969.
- “Ha sido malinterpretado el aislamiento de Pla” (entrevista a J. M. Castellet), *Destino*, Año XXXX, No. 2119, 18/05/1978.
- “Habitaciones para solitarios”, *El País*, 22/02/2009.
- “Hacia el fútbol nunca visto”, *El País*, 30/12/2009.

- “Habría lanzado octavillas”, *El País*, 08/05/2005.
- “Hacia un reglamento”, *El País*, 26/10/2010.
- “Han prohibido a Sartre”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “Hasta ahora, todo perfecto”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 14/02/2002, *ANEN*, 2003.
- “Hay un taxista en Nápoles”, *El País*, 22/02/2004.
- “Hay una camada a la derecha”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2093, 17/11/1977.
- “Hay una casa en Yalta – Anton Chéjov”, *Diario 16*, 28/01/1996, *PANR*, 1997.
- “Hay una vocal a la que no aprecio demasiado”, *Revista Matador. Revista de Cultura, Ideas y Tendencias*, Núm. 6, 2000.
- “He aceptado una verdad – Marqués de Sade”, *Diario 16*, 02/06/1996, *PANR*, 1997.
- “Helenio Herrera”, en *Oscuraturba de los más raros escritores españoles*, Zaragoza, Xordica, 1999.
- “Héroe de autobús”, *El País*, 31/07/2011, este artículo conocerá una nueva versión con el texto “Metaliterario”, *Exercises in Style*, R. Queneau, New Directions, enero de 2013.
- “Herzog y su galería de retratos”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2014, 06/05/1976.
- ““Hikikomori blues””, *El País*, 15/04/2007.
- “Histoire drôle trouvée à Saragosse”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 460, 01/01/2007.
- “Historia universal de la huella”, *El País*, 26/09/2010, *UVAM (Segundo dietario voluble)*, 2011.
- “H.^a abreviada de la literatura portátil del siglo...”, avance inédito de *HALP*, *Diagonal: revista técnica de arte y comunicación*, N° 23, 1984: 38-39.
- “Historias lejanas”, *El País*, 16/12/2007, artículo que proviene de la leve reelaboración de los anteriores artículos “El filósofo de la vaca” (*Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 14/03/2002, *ANEN*, 2003) y “Argentina” (*Letras Libres*, abril 2002, *ENDL*, 2003, 2007).
- ““Hombres contra la guerra””, *Destino*, Año XXXIX, No. 2097, 15/12/1977.
- “Homenaje en Burdeos”, *El País*, 08/06/2008, *UVAM (Segundo dietario voluble)*, 2011 (aquí, incluido parcialmente).
- “Horizonte porteño”, *El País*, 07/05/2006.

- “Hotel Attraction o Gaudí y mi familia (sagrada)”, *La Nouvelle Revue Française*, nº. 563, octubre 2002, en su trad. española publicado en *Letras Libres*, Año nº 4, Nº 46, octubre 2002, *ENDL*, 2003, 2007, *UVAM*, 2011.
- “Hotel Insomnio”, *El País*, 05/11/2006.
- “Hoy hago la cena yo”, relato perteneciente a la serie *Veraneo. Manual de instrucciones*, *La Vanguardia*, 16/08/1997.
- “Huir”, *El País*, 26/04/2011.
- “Ideas para interrumpir”, *El País*, 15/03/2011, *UVAM* (Segundo dietario voluble), 2011.
- “I’m not Auster”, *The Quaterly Conversation*, Num. 29, 03/09/2012.
- “Imposturas y máscaras”, *Diario 16*, 01/11/1990, *EVML (En el Chevrolet prestado)*, 1992, 2001, 2011.
- “Impresiones de abstemia”, *Letras Libres*, octubre 2003, *EVLEP*, 2008.
- “Impresiones de África (Ravel)”, *El País*, 23/11/2008, *UVAM* (Segundo dietario voluble), 2011.
- “Incidente en París”, *El País*, 06/09/2011.
- “India Song y el lugar de la palabra”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2041, 11/11/1976.
- “Indochina Song”, *El Urogallo*, Revista Literaria y Cultural (núm. 126), noviembre 1996, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Infierno”, *El País*, 28/01/2007, *DV*, 2008.
- “Inmersión en la alegría de Lisboa”, *El País*, 17/05/2003 –publicado en su versión francesa y ampliada como “Pessoa et autres messieurs”, *Le Magazine Littéraire*, nº. 463, 01/04/2007– y como “La ciudad que navega” en la Web Oficial del Círculo Cultural Faroni, 24/10/2012.
- “Inmoralidad”, *El País*, 09/04/2006.
- “Insomnio infinito de Pessoa”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 19/12/2002, *ANEN*, 2003.
- “Interiores”, *El País*, 17/06/2007, *DV*, 2008.
- “Intertextualidad y metaliteratura”, conferencia leída en la Fundación Juan March de Madrid dentro del *Ciclo Poética y Narrativa* (12/05/2008) y posteriormente en la mexicana *Cátedra Anagrama de la Universidad de Monterrey* (01/08/2008) bajo el título “Alocución en Monterrey” –disponible en los enlaces <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textmonterrey.html> y <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2503>– a la vez que recogida en la obra de André Gabastou *Vila-Matas, pile et face. Rencontre avec André Gabastou* (2010).

- “Invención en Cartagena”, *YPNE*, 2008 (artículo que se corresponde con la conferencia “Inventar lo real”, dictada en Cartagena de Indias con motivo del *IV Congreso Internacional de la Lengua Española* [26-29 de marzo de 2007], exceptuando los fragmentos del artículo “Autoficción” con los que se cerraba la citada conferencia).
- “Inventar lo real”, *Enciclopedia del español en el mundo*, AA. VV., Anuario del Instituto Cervantes 2006-2007, Madrid, Instituto Cervantes, Círculo de Lectores, Plaza & Janés, 2006 (conferencia dictada en Cartagena de Indias, *IV Congreso Internacional de la Lengua Española*, Colombia, 26-29 marzo de 2007, conteniendo, además, fragmentos del artículo “Autoficción”).
- “Invitado por Gatsby”, *El País*, 28/09/2008, *UVAM* (Segundo dietario voluble), 2011.
- “Jaime Camino: ‘Prefiero ganar un premio en Venecia o Cannes que aspirar al Oscar’”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1058, 24/01/1969.
- “Jamás me veo de frente – Bruno Schulz”, *Diario 16*, 13/07/1997, *PANR*, 1997.
- “Janelas Verdes’ Dream”, *Lateral*, Barcelona, septiembre de 1995, *La Jornada Semanal*, México, julio de 1995, *ETD (Escritos shandys)*, 1995, 2006, *UVAM*, 2011.
- “El error de las democracias”, entrevista a Jean François Revel”, *Diagonal: revista técnica de arte y comunicación*, Nº 20, 1984: 15-16.
- “Jeanne Moureau, autorretrato”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2047, 23/12/1976.
- “Jenny Marx”, *El País*, 01/05/2005.
- “John Huston en la ciudad dorada”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2011, 15/04/1976.
- “John Irving: ‘El buen novelista sabe formular los sueños de los otros’”, entrevista a J. Irving, *La Vanguardia*, 20/10/1982.
- “Juan Emar en el país de la pólvora”, *Letras Libres*, marzo 2001, *ENDL*, 2003, 2007.
- “Juan José Millás y la lógica de los túneles”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Judíos imaginarios”, *El País*, 01/05/2005.
- “Julien Gracq y la percepción de futuro”, *El País*, 05/01/2008.
- “Kafka en Barcelona”, *Letras Libres*, septiembre 1999, *ENDL*, 2003, 2007.
- “Kafka en Manhattan”, *El País*, 22/09/2001, *Rivista Sagarana*, 03/03/2002, *UVAM*, 2011.
- “Kafka en tranvía”, *El País*, 22/11/2008 (publicado previamente en francés bajo el título “Le tramway de Kafka”, *Le Magazine*

Littéraire, n°. 435, 01/10/2004), *UVAM* (Notas. 2), 2011.

- “Kafkería”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 06/12/2001, *ANEN*, 2003.
- “Kassel, la conferencia sin nadie (1)”, *El ayudante de Vilnius*, blog de Enrique Vila-Matas (sección *Conferencias*), 12/06/2012.
- “King Murray, de David Hoffman”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1114, 20/02/1970.
- “Kurtz des ténèbres”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 471, 01/01/2008.
- “L’autre bois”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 470, 01/12/2007.
- “L’incident”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 456, 01/09/2006 (publicado previamente bajo el título “Un punto ciego y sordo”, *El País*, 21/05/2006 y en la entrada de mayo de 2006 en *DV*, 2008).
- “La abeja de este domingo – André Breton”, *Diario 16*, 18/02/1996, *PANR*, 1997.
- “La absenta dibujada”, *El País*, 30/09/2007.
- “La acera sonámbula y verdadera”, *DLCN*, 2000, 2004, *EVLEP*, 2008, *UVAM*, 2011.
- “La agenda de la mujer doble”, *Letras Libres*, octubre 2000, *DLCN*, 2000, 2004, *ENDL*, 2003, 2007.
- “La alegría callada”, *El País*, 11/06/2006.
- “La alegría de ser extranjero”, *El País*, 03/09/1999, *DLCN*, 2000, 2004.
- “La alegría que dan las hermanas”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “La altura del vértigo”, *El País*, 09/12/2007, *DV*, 2008.
- “La atracción artística de Cadaqués”, *La Vanguardia*, 31/08/1982.
- “La aventura de las frases”, *El País*, 10/09/2006, *DV*, 2008.
- “La aventura moderna”, *El País*, 08/10/2006, *DV*, 2008.
- “La balada del joven Hitchcock”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2082, 01/09/1977.
- “La baronesa que hablaba como la lluvia”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 25/09/2003, *ANEN*, 2003.
- “La batalla de Berlín”, *Destino*, Año XXXX, No. 2110, 16/03/1978.
- “La belleza del ayer”, *El País*, 16/01/2005.
- “La biblia de Saramago”, *Letras Libres*, ed. mexicana, núm. 133, enero de 2010.
- “La brecha de ‘Petersburgo’”, *El País*, 08/08/2009, *UVAM* (Notas. 12), 2011.

- “La brisa Dickinson”, *El País*, 30/04/2012.
- “La búsqueda de lo esencial”, *El País*, 28/11/2008.
- “La cabeza estrellada”, *Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
- “La cabeza perdida del jugador de hockey”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “La cabeza visible del *Nouveau Roman*”, entrevista a Alain Robbe Grillet, *Diagonal: revista técnica de arte y comunicación*, Nº 21, 1984: 13-15.
- “La calle Rimbaud”, *Diario 16*, Madrid, 21/09/1990, *Letras Libres*, México, febrero de 1994, Publicaciones del Instituto Francés de Barcelona, septiembre de 1995, *ETD (Escritos shandys)*, 1995, 2006, *UVAM*, 2011.
- “La casa natal vista como un solar – Georges Perec”, *Diario 16*, 03/03/1996, *PANR*, 1997.
- “La caseta libia”, *El País*, 01/03/2011.
- “La crónica tenía un precio”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “La chimenea de los Nabokov”, *El País*, 30/11/2008, *UVAM (Segundo dietario voluble)*, 2011.
- “La ciudad castigada”, *El País*, 01/02/2004.
- “La ciudad crispada”, *El País*, 05/03/2006, *DV*, 2008.
- “La ciudad en invierno”, *El País*, 25/03/2007.
- “‘La ciutat cremada’: Al recuperar la historia”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2038, 07/10/1976.
- “La corriente del Bronx”, *El País*, 06/04/2008, *DV*, 2008.
- “La crisis”, *El País*, 19/10/2008.
- “La derrota de la página en blanco” [et al.], *El País*, 17/04/2010.
- “La desesperación en negro”, *El País*, 18/01/2003.
- “La destrucción o la risa”, *El País*, 27/12/2001.
- “La diáspora berlinesa”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2039, 28/10/1976.
- “La dignidad de la cerilla”, *El País*, 22/09/1999; *DLCN*, 2000, 2004.
- “La décima”, *El País*, 11/06/2002.
- “La doble muerte de Hildegart”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2086, 29/09/1977.
- “La estética de Baudelaire”, *Revista de Libros*, octubre 1999.
- “La explosión Raymond Roussel”, *El País*, 24/10/2011.

- “La facilidad de Beth Rowley”, *El País*, 25/12/2011.
- “La ficción de la dignidad”, *El País*, 05/08/2007.
- “La fortuna en la Travesía del Mal”, *Diario 16*, 31/07/1994-30/07/1995; *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “La froide lumière des Syrtes”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 465, 01/01/2006.
- “La gallina robada”, *Diario 16*, 17/12/1994, *ETD (Escritos shandys)*, 1995, 2006.
- “La gloria solitaria”, *El País*, 06/12/2005.
- “La gota gorda”, *El País*, 01/04/2007, *DV*, 2008.
- “La gran lección de Bankfort”, *El País*, 05/06/2005.
- “La gran plaza de los prodigios”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “La historia de una toma de conciencia”, *La Vanguardia*, 23/08/1996.
- “La historia del mundo”, *El País*, 06/06/2004.
- “La hora de los cansados”, relato de Vila-Matas como contribución a la obra conjunta y por encargo *Cuentos barceloneses*, Barcelona, Icaria, 1989, incluido más tarde en *Suicidios ejemplares* (1991).
- “La imaginación de los serios”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 24/04/2003, *ANEN*, 2003.
- “La importancia de no llamarse Ernesto”, *Diario 16*, 07/01/1989, *EVML (Escritos shandys)*, 1992, 2001, 2011.
- “La inercia de la angustia fría”, *Revista de Libros* (núm. 2), febrero 1997.
- “La inteligencia de Renard”, *El País*, 12/07/2008, *UVAM*, 2011.
- “La invención de Casanova”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2065, 05/05/1977.
- “La invención de la lluvia”, *El País*, 28/05/2006, *DV*, 2008.
- “La invención de Silvina”, *Letras Libres*, agosto 2004, *EVLEP*, 2008.
- “La ironía de París”, intervención de Vila-Matas en el X Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea (noviembre 2002) y recogido en *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Juan Goytisolo, 2003.
- “La joven discordante”, *El País*, 18/01/2009.
- “La juventud en los Liceos – Mallarmé”, *Diario 16*, 17/03/1996, *PANR*, 1997.

- “La larga agonía de los actores fuera del agua”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1085, 01/08/1969.
- “La larga risa de todos estos años”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “La lectura es un reloj que se adelanta”, *Letras Libres*, mayo 2003, *ENDL*, 2003, 2007.
- “La lengua rota de Ferdinand Céline”, *La Vanguardia*, 09/11/1982, recogido en *EVMIL (En el Chevrolet prestado)* bajo el título “La lengua rota de Céline”, 1992, 2001, 2011.
- “La levedad, ida y vuelta”, conferencia con motivo de la celebración del tricentenario de la BNE, 26/04/2012.
- “La Liga siempre llama tres veces”, *El País*, 17/10/2009.
- “La literatura es una partida contra lo desconocido”, entrevista de Vila-Matas a Carmen Martín Gaité, *Destino*, Año XXXX, No. 2132, 17/08/1978.
- “La literatura recuperada”, *Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
- “La lluvia en Brighton”, *El País*, 29/11/2009, *UVAM (Segundo dietario voluble)*, 2011.
- “La mala costumbre de esperar”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 11/04/2002, *ANEN*, 2003.
- “La maleta de Burdeos”, *El País*, 26/10/2008.
- “La memoria y la imagen”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2088, 11/10/1977.
- “La metaliteratura no existe”, *Letras Libres*, marzo 2002, *ENDL*, 2003, 2007.
- “La mirada del bastardo”, *Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
- “La mirada sabia”, *El País*, 28/09/2000.
- “La modestie”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 462, 01/03/2007 (publicado en su trad. española posteriormente como “La modestia” en tanto que texto desarrollado bajo formato de relato en *Exploradores del abismo*, 2007).
- “La monserga de míster Beckham”, *Letras Libres*, enero 2005.
- “La moral de Rohmer”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2038, 21/10/1976.
- “La muerte en Europa”, *El Observador*, Barcelona, 31/10/1991, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
- “La música callada de Bergamín”, *Letras Libres*, junio 2001, *ENDL*, 2003, 2007.

- “La nariz de Malraux”, *El País*, 04/01/2011.
- “La noche en que cantó Drácula”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1128, 29/05/1970.
- “La noche fascista”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2049, 06/01/1977.
- “La novela del verano”, *El País*, 03/09/2006.
- “La novia de Rocco”, incluido en “Diablas y Diosas”, editorial Laertes, Barcelona, 1990 y posteriormente en “Le cinéma des écrivains”, Éditions Cahiers du Cinéma, París, 1995, *ETD (Escritos shandys)*, 1995, 2006, *UVAM*, 2011.
- “La nueva rebelión de las masas”, *El País*, 18/12/1999, *DLCN*, 2000, 2004 (publicado posteriormente bajo el título “Rebelión a bordo”, *Letras Libres*, abril 2000 y recogido como tal en *ENDL*, 2003, 2007).
- “La orden del Finnegans”, *El País*, 22/06/2008, posteriormente se edita con el mismo título un volumen con textos de los miembros de dicha orden, entre los que se encuentra Vila-Matas, en torno al culto y homenaje de la obra de Joyce, *La orden del Finnegans, Barcelona, Alfabet, 2010*.
- “La oscura vida oculta”, *El País*, 12/06/2005.
- “La parrilla del demonio”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 30/01/2003, *ANEN*, 2003.
- “La película más aburrida de la historia del cine”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1055, 03/01/1969.
- “La percepción de lo real”, *Eidon: revista de la fundación de ciencias de la salud*, Nº. 27, 2008.
- “La playa inglesa”, *El País*, 13/02/2010, *UVAM* (Notas. 11), 2011.
- “La paz del espejo roto”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 08/11/2001, *ANEN*, 2003.
- “La pornografía según Gombrowicz”, *Revista de Libros* (núm. 65), mayo 2002.
- “La posesión demoníaca”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2051, 20/01/1977.
- “La pretendida verdad del momento”, *Revista de Libros* (núm. 26), febrero 1999.
- “La risa”, *El País*, 15/01/2006.
- “La risa de los Panero”, *Destino*, 30/09/1976.
- “La sabiduría sin promesa” (*Vidas y letras del siglo XX*, de Christopher Domínguez Michael), *Letras Libres*, septiembre 2009, y publicado bajo el título “La pasión crítica” en la página web oficial del autor <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textpasion.html>.

- “La sala Bolaño”, *El País*, 12/10/2008.
- “La sangre del número redondo – Guy de Maupassant”, *Diario 16*, 03/08/1997, *PANR*, 1997.
- “La secta Oblómov”, *El País*, 24/12/2006, *DV*, 2008.
- “La semana de los emboscados”, *El País*, 25/06/1999.
- “La semántica que ríe” (Segundo diario mínimo), *La Vanguardia*, 20/01/1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
- “La sociedad de la alegría – Laurence Sterne”, *Diario 16*, 19/11/1995, *PANR*, 1997.
- “La solitaria de Montcourt – Patricia Highsmith”, *Diario 16*, 14/01/1996, *PANR*, 1997.
- “La sombra de Buñuel en un Milán de Leonardo”, *El País*, 25/02/2000.
- “La sombra de Cravan”, *El País*, 27/01/2008.
- “La sombra de Visconti es alargada”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2033, 16/09/1976.
- “La tarde elemental”, *Letras Libres*, enero 2000, *ENDL*, 2003, 2007.
- “La televisión argelina”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “La temporada agotadora”, *El País*, 03/06/2011.
- “La temporada olvidada”, *Diario 16*, 18/06/1994, *ETD (Escritos shandys)*, 1995, 2006.
- “La ternura de King Kong”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2052, 27/01/1977.
- “La timidez de Calders”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “La tortura en el mercado”, *El País*, 30/05/2004.
- “La tumba de las aventuras”, texto de Vila-Matas incluido en *Viaje a Samoa: cartas a Margarita Moreno*, Marcel Schwob –el texto vilamatiano es una revisión del prólogo que escribiera para esta obra en 1982–, prólogo de Eduardo Jordá y prefacio de Pierre Champion, Palma de Mallorca, Editorial José J. de Olañeta, 1998, 2004.
- “La tumba de Moby Dick”, *El País*, 21/09/2008.
- “La tumba súbita”, *El País*, 22/03/2008.
- “La trampa del bulvar”, *Letras Libres*, septiembre 2004, *EVLEP*, 2008.
- “La tumba ideal”, *El País*, 02/01/2005.
- “La última moda del latín”, *La Vanguardia*, 10/05/1983.

- “La utopía de la abolición del sentido”, *El País*, 24/01/2004.
- “La utopía mecánica de Kubrick”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2017, 27/05/1976.
- “La vanguardia verdadera y feliz”, *El País*, 05/03/2012.
- “La vecina rusa – Nina Berberova”, *Diario 16*, 10/08/1997, *PANR*, 1997.
- “La verdadera historia del guionista Azcona”, *Bocaccio 70*, Año IV, Núm. 27, – Julio 1973.
- “La Via Pasolini”, *El País*, 08/02/2004.
- “La vida de los otros”, *El País*, 11/03/2007, *DV*, 2008.
- “La vida desde el tren”, *El País*, 29/11/2011.
- “La vida en los museos”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “La vida es seria”, *El País*, 15/02/2011.
- “La vida es Shandy”, *YPNE*, 2008.
- “La vida imaginaria de Marcel Schwob”, *La Vanguardia*, 03/08/1982.
- “La vida nueva”, *El País*, 28/10/2007, *YPNE*, 2008 (aquí publicado como la segunda parte del ensayo literario “Lo insondable”).
- “La vida según Hemingway”, *DLCN*, 2000, 2004, *UVAM*, 2011.
- “La vida triste”, *Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
- “La vida y su revés”, *Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
- “La visita al maestro”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “La visita de Edith Keeler”, *El País*, 09/03/2008, *DV*, 2008.
- “La vista atlántica”, *El País*, 11/02/2007.
- “La ‘web’ del Percebe”, *El País*, 04/04/2004.
- “Ladrón de autobús”, *El País*, 26/11/2006.
- “Ladrones de antaño”, *Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
- “Largo adiós a Hollywood, sin un beso”, *Diario 16*, 23/07/1988, *EVML (En el Chevrolet prestado)*, 1992, 2001, 2011.
- “Las calles habituales”, *El País*, 02/12/2007.
- “Las firmas son tímidas”, *El País*, 24/04/2011.
- “Las mínimas traiciones”, *Letra Internacional*, Madrid, marzo-abril

de 1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.

- “Las moscas”, *El País*, 29/01/2006, *DV*, 2008.
- “Las moscas en tiempos de guerra”, *Letras Libres*, enero 2002, *ENDL*, 2003, 2007.
- “Las opiniones de Lenny”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2094, 24/11/1977.
- “Las que no perdonan” (Puro fuego), *La Vanguardia*, 08/03/1996.
- “Las que viajan leyendo”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Las rosas quemadas”, *Letras Libres*, febrero 2001, *ENDL*, 2003, 2007.
- “Laura Betti en Barcelona”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1089, 29/08/1969.
- “Le cinématographe”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1114, 20/02/1970.
- “Le club des refusés”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 440, 01/03/2005.
- “Le démon domestique”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 467, 01/09/2007.
- “Le héros des nuages”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 472, 01/02/2008.
- “Le moment le plus dangereux”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 442, 01/05/2005.
- “Le rêve américain”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 455, 01/07/2006 (reproducido de nuevo en *París no se acaba nunca*, 2003).
- “Le tramway de Kafka”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 435, 01/10/2004 (posteriormente publicado en español como “Kafka en tranvía”, *El País*, 22/11/2008).
- “Le voyage à Mantoue”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 469, 01/11/2007.
- “Leaving Theories Behind”, traducido al inglés por Ruhul Bery y aparecido como extracto de *Perder teorías* en el Número 9 de *The White Review*, 2014.
- “Lecturas andinas”, *Letras Libres*, octubre 2001, *ENDL*, 2003, 2007.
- “Leer para no envejecer”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 24/05/2001, *ANEN*, 2003.
- “Lejos del mundanal ruido”, *El País*, 15/11/2000.
- “Les vi”, *El País*, 12/09/2004.
- “Letras sin cifras”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “Leves malestares graves”, *El País*, 07/09/2006.

- “Leyendo a Bellow y leyendo a Roussel”, *L’Indice dei libri del mese*, 17/01/2012.
- “Libreros con vocación”, *El País*, 21/12/2010, *UVAM* (Segundo dietario voluble), 2011.
- “Libros en pintura”, *El País*, 04/06/2011.
- “Literatura y mercado”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 20/12/2001, *ANEN*, 2003.
- “Litoral privado”, *El País*, 07/08/2005.
- “Lo imposible”, *El País*, 09/11/2010.
- “Lo incomprensible”, *El País*, 18/02/2007, *DV*, 2008.
- “Lo insondable”, *YPNE*, 2008 (ensayo que, en realidad, suma y contiene los artículos “Ciencias y letras”, *El País*, 21/10/2007 y “La vida nueva”, *El País*, 28/10/2007), *DV*, 2008.
- “Lo moderno”, *El País*, 06/02/2012.
- “Lo primero que recuerdas”, *El País*, 09/11/2008.
- “Lo que Brando decía”, *Dezine*, 01/10/1980, *EVML (Una furtiva lágrima)*, 1992, 2001, 2011.
- “Lo que dije de Rossi en Barcelona”, *La Jornada Semanal*, México, 21/09/1997, *DLCN*, 2000, 2004, *UVAM*, 2011, artículo también publicado bajo el título “El minuto terrible”, *Lateral*, Revista de Cultura (núm. 35), noviembre 1997.
- “Lo que llamamos rosa”, *El País*, 18/12/2005.
- “Lo que llora es prosa”, *Revista de Libros* (núm. 41), mayo 2000, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Lo que Max no sabía”, *Destino*, Año XXXX, No. 2112, 30/03/1978.
- “Lo que queda de Mayo del 68”, *FP: Foreign Policy Edición Española*, N°. 26 (Abril-mayo), 2008, *Esglobal*, 19/03/2008 y bajo su trad. francesa incluido en la obra colectiva *Écrire, Mai 68* (2008), París, Argol.
- “Locura de bolsillo”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 29/08/2002, *ANEN*, 2003.
- “Lolita al volante”, *El País*, 25/09/2005.
- “Lorenzo Soler, cinco años de cine independiente”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1111, 30/01/1970.
- “Los adioses”, *El País*, 25/06/2002.
- “Los ángeles caídos del dandismo”, *La Vanguardia*, 15/03/1983.
- “Los años que acaban en siete – Malcolm Lowry”, *Diario 16*, 20/07/1997, *PANR*, 1997.

- “Los chinos”, *El País*, 22/01/2006.
- “*Los contrabandistas*, un film de aventuras”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1057, 17/01/1969.
- “Los cuentos que dibujan la vida”, *DLCN*, 2000, 2004, *UVAM*, 2011.
- “Los deportistas enfermos”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “Los detalles”, *El País*, 28/02/2010.
- “Los domingos del joven Dézert”, *El País*, 01/02/2009.
- “Los durmientes”, *El País*, 14/01/2007.
- “*Los hábitos del incendiario* o las secretas intenciones de Antonio Gasset”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1111, 30/01/1970.
- “Los fieles lectores”, *El País*, 02/04/2006.
- *Los pecados capitales*, colección de relatos por encargo propuesta a diversos escritores entre los que se encuentra Vila-Matas, Barcelona, Grijalbo, 1991.
- “Los pequeños detalles”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “Los pesados y los normales”, *El País*, 26/06/2005.
- “Los portátiles de la rue de l’Odeon”, *Letras Libres*, Año nº 5, Nº 50, febrero 2003, *ENDL*, 2003, 2007.
- “Los que lavamos el coche”, *El País*, 17/04/2005.
- “Los raros”, *El País*, 04/06/2006.
- “Los recuerdos de la infancia”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 09/05/2002, *ANEN*, 2003.
- “Los Rojo”, *El País*, 26/02/2006.
- “Los solitarios de Herzog”, *Destino*, Año XXXX, No. 2114, 13/04/1978.
- “Los Tabucchi”, *Letras Libres*, agosto 2003.
- “Los tiempos del ‘Odorama’”, *El País*, 10/10/2004.
- “Los tres chinos de Morelia”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “Los tres Goytisolo difíciles”, *El País*, 01/05/1999, *Letras Libres*, junio 1999 (ligeramente modificado y publicado bajo el título “Los difíciles Goytisolo”), *ENDL*, 2003, 2007 (siguiendo la versión de *Letras Libres*).
- “Los viajes andados”, *El País*, 13/11/2012.

- “Los viejos blogueros nunca mueren”, *El País*, 21/02/2012.
- “Lugares para pensar”, *El País*, 04/10/2011.
- “Lujo africano”, *Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
- “Luz de avión”, *El País*, 07/09/2008.
- “Llamadme Conrad”, *Diario 16*, 21/06/1990, *EVML (En el Chevrolet prestado)*, 1992, 2001, 2011.
- “Llavaneres”, *El País*, 28/06/2009, publicado en su versión francesa bajo el título “Terreur Cheyenne”, *Le Monde*, juillet 2009, *UVAM (Segundo dietario voluble)*, 2011.
- “¿Lleva Màrius Serra una vida normal?”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “*Ma nuit chez Maud*, diálogos católico-marxistas en un salón burgués”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1099, 07/11/1969.
- “Macarena y Montserrat”, *El País*, 27/08/2005.
- “Maestro de la concisión”, *El País*, 09/02/2003.
- “Maestros del infinito”, *El País*, 20/07/2008.
- “‘Malas calles’: Cine”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2095, 01/12/1977.
- “Malcom Mc Dowell. El sucesor de Terence Stamp”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1141, 28/08/1970.
- “Mapaussant, un verdadero romano”, *El País*, 04/07/2009, *UVAM (Notas. 9)*, 2011.
- “*Marat-Sade*, la sensación de la temporada”, *Fotogramas*, Año XXIII, núm. 1044, 18/10/1968.
- “Marcel Schwob hacia Samoa”, *El País*, 07/05/2011, *UVAM (Notas. 13)*, 2011.
- “Marcharse a pie”, *El País*, 12/04/2009.
- “Marguerite Duras dice destruir”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1107, 02/01/1970.
- “Marisa Paredes: ‘Soy actriz por llevarle la contraria a la vida’” (entrevista), *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1069, 11/04/1969.
- “Marlon Brando: ‘Sé que puedo terminar asesinado como los Kennedy o Luther King’” (entrevista inventada por Vila-Matas y firmada por Mary Holmes), *Fotogramas*, Año XXIII, núm. 1029, 05/07/1968.
- “Marta May: Confía en el cine español”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1088, 22/08/1969.
- “Maupassant, un verdadero romano”, *El País*, 04/07/2009,

- “Más allá de las torres gemelas”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 01/08/2002, *ANEN*, 2003.
- “Más allá del récord”, *El País*, 11/02/2011.
- “Más raros que un ocho”, *Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
- “Mastroianni-sur-Mer”, *DLCN*, 2000, 2004, *EVLEP* 2004, 2008, *UVAM*, 2011.
- “Me llamo Tabucchi como todo el mundo”, *UVAM*, 2011, ensayo refundido fundamentalmente tanto desde el relato-artículo literario “Los Tabucchi” (*Letras Libres*, agosto 2003) como del texto de Vila-Matas escrito para *Les Rencontres de Fontevraud* (2009) y reproducido más tarde bajo el título “Réquiem” (*Página12*, 01/04/2012).
- “Me parece haberle visto”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Me senté y lloré”, *El País*, 17/11/2007, *UVAM*, 2011.
- “Medio siglo colonizados”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2067, 19/05/1977.
- “Mediodía entre culés” (conversación con Juan Cruz y Juan Marsé) *Viaje al corazón del futbol*, Juan Cruz, Barcelona, editorial Córner, 2011.
- “Melodrama proletario”, *Destino*, Año XXXX, No. 2103, 26/01/1978.
- “Melville y su chimenea”, *El País*, 16/04/2012.
- “Mensajes del mundo exterior”, *Letras Libres*, diciembre 2003.
- “Més enllà”, *El País*, 18/09/2008.
- “Més enllà de Gutenberg”, *El País*, 22/04/2010, publicado posteriormente en castellano como “Más allá de Gutenberg”, *El País*, 23/04/2010 y en italiano bajo el título “Al di là di Gutenberg”, *Sagarana*, Rivista Letteraria Trimestrale, Luglio 2010, N.º. 40.
- “Messi por Hleb”, *El País*, 15/02/2009.
- “Messi y el nuevo estadio”, *El País*, 21/03/2012.
- “Metaliterario”, *Exercises in Style*, R. Queneau, New Directions, enero de 2013, publicado en una versión previa como “Héroe de autobús”, *El País*, 31/07/2011.
- “Mexique essentiel”, *Le Magazine Littéraire*, n.º. 464, 01/05/2007.
- “Mezcal”, *El País*, 24/07/2005.
- “Mi ética es estética, no moral”, entrevista de Vila-Matas a Salvador Dalí, *Destino*, Año XXXX, No. 2138, 28/09/1978.
- “Mi generación”, *El País*, 24/05/2009.

- “Mi hogar está en el monte – Charles Dickens”, *Diario 16*, 24/12/1995, *PANR*, 1997.
- “Mi partido favorito”, *El País*, 20/06/2004.
- “Michi”, *Letras Libres*, mayo 2004, *EVLEP* 2004, 2008.
- “Mientras ellas duermen – Yasunari Kawabata”, *Diario 16*, 09/06/1996, *PANR*, 1997.
- “Mira qué luna”, *El País*, 17/07/2005.
- “Miquel Barceló Motor Company”, *Letras Libres*, noviembre 2004, *EVLEP* 2004, 2008, publicado como “Oficina con lago negro: una ficción con Miquel Barceló de fondo”, *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios*, N°. 14, 2007.
- “Misterio en los Andes venezolanos”, *El País*, 16/02/2002, aparecido ya posteriormente bajo el título “El hotel en una nube” tanto en *EVLEP* 2004, 2008 como en *UVAM*, 2011.
- “Misterios de Barón”, *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, N°. 243, 2007.
- “Mitchum-Marlowe”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2046, 16/12/1976.
- “Modiana (La luz incierta de los orígenes)”, *El País*, 16/01/2012.
- “Momentos estelares de almas amigas”, *Vuelta*, México, octubre 1994, *Letras Libres*, octubre 1994, *Sibila*, Sevilla, enero 1995, *ETD*, (*Escritos shandys*), 1995, 2006, *UVAM*, 2011.
- “Monólogo del Café Sport”, relato ganador del XII Premio UNED de Narración Breve 2001, publicado posteriormente en la obra conjunta *Monólogo del Café Sport*, Madrid, UNED, 2007.
- “Monólogo de aullidos y fantasía”, *Revista de Libros* (núm. 16), abril 1998.
- “Monsieur Mantra”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 458, 01/11/2006.
- “Monsieur Teste. Una existencia de papel”, *Diario 16*, julio de 1995, *ETD* (*Escritos Shandys*), 1995, 2006.
- “Monterroso dans l’infini”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 441, 01/04/2005.
- “Monterroso y sus recuerdos de Rulfo”, *El País*, 02/03/1999.
- “Moral del divertido”, *El País*, 18/01/2009.
- “Mordzinski, fotógrafo entre escritores”, *YPNE*, 2008.
- “More. Las drogas al borde del mar”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1099, 07/11/1969.
- “Muerte en Venecia ¡Atención a las columnas!”, *Boccaccio 70*, Año III - Núm. 13 - Enero 1972.

- “Muerte y futuro de Gracq”, *Turia. Revista cultural*, Nº 87, 2008.
- “Muerte y silencio de una vocal”, *Revista de Libros* (núm. 6), junio 1997.
- “Mujeres y bachilleres”, *El País*, 23/10/2005.
- “Mundos quietos con vida propia”, *El País*, 21/12/2008.
- “Musas y envidia”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 23/05/2002, *ANEN*, 2003.
- “Música de Maryland para Guy Debord”, *El País*, 12/01/1999.
- “Música para malogrados”, *El País*, 02/06/2012.
- “Muy pronto para saberlo”, *El País*, 10/01/2012.
- “Nabokov y el cine”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2075, 14/07/1977.
- “Nací, o me nacieron – Ramón Gómez de la Serna”, *Diario 16*, 06/07/1997, *PANR*, 1997.
- “Nadie sabe nada”, *El País*, 11/12/2005.
- “Nantes como espectáculo”, *Letras Libres*, enero 2001, *ENDL*, 2003, 2007.
- “Nantes, más allá de todas las aventuras”, *El País*, 23/08/2003.
- “Nazismo latente”, *El País*, 20/02/2005.
- “Ni Ford ni Hawks”, *Diario 16*, 01/04/1995, *ETD (Escritos Shandys)*, 1995, 2006.
- “Niebla de abuelo”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “Niños que callan”, *El País*, 27/02/2005.
- “Nivelador del periplo imbécil – Antonin Artaud”, *Diario 16*, 03/09/1995, *PANR*, 1997.
- “No era medianoche, no llovía”, *Letras Libres*, octubre 2004, *EVLEP*, 2008.
- “No existen los héroes”, entrevista a J. Cristóbal Martínez-Bordiu, *Diagonal: revista técnica de arte y comunicación*, Nº 17, 1983: 14-16.
- “‘No hacía falta morir por esto’ o el ‘boom’ del cine canadiense”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1057, 17/01/1969.
- “No hay que hacer nada luego”, prólogo a *En un lugar solitario* (Narrativa 1973-1984), Vila-Matas, Barcelona, Debols!llo, 2011.
- “No nos falles” *El País*, 28/03/2004.
- “No queremos que Baudelaire se aburra”, *El País*, 28/05/1999, *DLCN*, 2000, 2004.

- “No sabemos lo que seremos”, *El País*, 23/07/2006.
- “No se venden los autógrafos”, *El País*, 22/07/1999.
- “No todos son como Marilyn”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 17/01/2002, *ANEN*, 2003.
- “Nocturno del Guinardó”, *El País*, 12/03/2006.
- “Noche de guerra”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 10/04/2003, *ANEN*, 2003.
- “Nos abrigamos mal – Fernando Pessoa”, *Diario 16*, 16/06/1996, *PANR*, 1997.
- “Nos perdimos la revolución”, *El País*, 29/05/2011.
- “Nosotros”, *Ajoblanco* (núm. 57), noviembre 1993.
- “Notas apátridas”, *El País*, 04/02/2007, *DV*, 2008.
- “Notas de vida y letras” (recopilación de artículos publicado en *El País* entre mayo y junio de 2007), *Cuadernos hispanoamericanos*, Nº 689, 2007, *YPNE*, 2008, aparece también bajo el título “Cinco años antes” en el blog *El ayudante de Vilnius*.
- “Noticias de un film cómico. *Underground*”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1107, 02/01/1970.
- “Novedades”, *El País*, 16/05/2004.
- “Nubes blancas que parecen bombas”, *El País*, 03/05/2003.
- “Nuestro Emar de Ultramar (Un escritor chileno a los que no son escritores ni chilenos), *ANEN*, 2003.
- “Nuestro hombre en Zurich – Max Frisch”, *Diario 16*, 19/05/1996, *PANR*, 1997.
- “Nueva tentativa de agotar la plaza Rovira”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Nunca se logra hablar de lo que se ama”, *Letras Libres*, septiembre 2003, texto leído en los cursos de verano de San Lorenzo del Escorial organizados por la Universidad Complutense de Madrid e incluido dentro del ensayo “Aunque no entendamos nada” de *ANEN*, 2003, *EVLEP*, 2008.
- “Nureyev. 30 años de soledad”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1071, 25/04/1969.
- “Obra maestra ignorada”, *El País*, 18/10/2011.
- “Obras Completas” (“Monterroso en nueve palabras” –Homenaje conjunto a A. Monterroso–), *El País*, 28/02/2004.
- “Oiga, ¿qué le encuentra a la literatura?”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 02/01/2003, *ANEN*, 2003.
- “Ojos inusitados de sulfato de cobre”, *El País*, 09/11/2004.

- “Ola Pepín!”, *El País*, 20/05/2007.
- “Ola Pepín!”, *El País*, 12/01/2008, *DV*, 2008.
- “Ophelinha (Una pena romántica), *DLCN*, 2000, 2004.
- “Oshima en Okinawa”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2084, 15/09/1977.
- “Otras voces”, *Letras Libres*, julio 2000, *ENDL*, 2003, 2007.
- “Otro fantasma animado de Pessoa”, *Letras Libres*, enero 1999, *ENDL*, 2003, 2007.
- “Oulipo con filtro”, *Diario 16*, 15/03/1990, *EVML (En el Chevrolet prestado)*, 1992, 2001, 2011.
- “País natal, país mortal”, *El País*, 24/09/2006, *DV*, 2008.
- “País no rima con mi país”, *El País*, 08/03/1998.
- “Palabra de Beckett”, *El País*, 17/12/2003, *EVLEP* 2004, 2008.
- “Palabra de Resaca – Anthony Burgess”, *Diario 16*, 25/02/1996, *PANR*, 1997.
- “Papa Bouba Diop”, *El País*, 04/06/2002.
- “Papel de periódico”, *El País*, 31/10/2004.
- “Papeles de un desmemoriado”, *La Vanguardia*, 21/09/1982.
- “Para leer ‘Raro’”, *Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
- “Para mayores con reparos”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2087, 05/10/1977.
- “Paraty, el paraíso posible”, *El País*, 25/09/2005.
- “París ¿adónde fue tu revolución?”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1057, 17/01/1969.
- “París bonsai”, *El País*, 26/03/2006, *DV*, 2008.
- “París en los Andes”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “París se acaba en Marigny”, *El País*, 23/09/2011.
- “Partidarios de la felicidad”, *El País*, 18/05/2009.
- “Pasajeros en España”, *Diario 16*, 31/05/1992, *ETD (Escritos Shandys)*, 1995, 2006.
- “Pascual Duarte, sin familia”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2025, 22/07/1976.
- “Pasear y pensar”, *Letras Libres*, febrero 2005.
- “Paseo del Nocturama”, *El País*, 25/05/2008.

- “Patricia Highsmith no viviría con Ripley”, *La Vanguardia*, 22/09/1983.
- “Paul, de Diorka Medweczky”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1114, 20/02/1970.
- “Pensadores de café frío – Roland Barthes”, *Diario 16*, 25/11/1995, *PANR*, 1997.
- “Pensando en Oporto”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Pensar de otro modo”, *El País*, 14/09/2010, *UVAM* (Segundo dietario voluble), 2011.
- “Pep Guardiola, un luchador. Retrato sin disfraz de un gran futbolista”, entrevista de Vila-Matas a Josep Guardiola, 06/10/2002, *El País* (número extra publicado con motivo del vigésimo aniversario de la redacción en Cataluña de *El País*).
- “Perder teorías”, lectura en el curso “La literatura portátil. Introducción a la obra de Enrique Vila-Matas” (celebrado en la Universidad Carlos III de Madrid en fecha 10 y 11 de abril de 2008) y base de su posteriormente publicada obra del mismo título.
- “Perdón imposible”, *El País*, 20/11/2005.
- “Permanencia de la barbarie”, *Boccaccio 70*, Año I - Núm. 2 - Julio 1970.
- “¿Pero qué diablos pasó en la famosa cena?”, *Lateral*, Barcelona, diciembre de 1994, *Vuelta*, México, marzo de 1995, *ETD (Escritos Shandys)*, 1995, 2006, *UVAM*, 2011.
- “Personaje de ficción”, *El País*, 07/12/2008.
- “Perucho en autobús”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “Pésames elegantes”, *El País*, 02/05/2004.
- “Pessoa et autres messieurs”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 463, 01/04/2007 –publicado en su mayor parte con anterioridad en su versión española bajo el título “Inmersión en la alegría de Lisboa”, *El País*, 17/05/2003–.
- “Pierre Bayard, voyageur casanier”, *Le Monde*, 26/01/2012, artículo que se publicaría más tarde con ligeras modificaciones en español como “Viajeros sencillos”, *El País*, 28/05/2012.
- “Pim, pam, pum, revolución”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1114, 20/02/1970.
- “Pitol y el misterio que viaja con nosotros”, *Letras Libres*, julio 2003, *EVLEP*, 2008.
- “Plan para el más allá”, *El País*, 17/01/2006, *ENDL*, 2007, *YPNE*, 2008, *DV*, 2008.

- “Plantarse ante la vida – Cesare Pavese”, *Diario 16*, 10/09/1995, *PANR*, 1997.
- “Poesía en la mano”, *Diario 16*, 31/07/1994-30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “Poesía perdida del automóvil”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 19/04/2001, *ANEN*, 2003.
- “Por carreteras secundarias”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Por el dolor de llamar”, *El País*, 25/03/2012.
- “Por el lado más bestia de la vida”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Por los Andes con Enrique Vila-Matas” (artículo de Vila-Matas, con firma y participación de Noemí Bozas), *La Vanguardia*, 25/08/2002.
- “Por parajes borrascosos”, relato de Vila-Matas perteneciente al conjunto de relatos para la obra conjunta *Cuentos de terror*, Barcelona, Grijalbo, D.L. 1989.
- “¿Por qué es usted tan posmoderno?”, *El País*, 14/09/2002.
- “Por qué me entusiasma Ciudad de México”, *Letras libres*, Año nº 4, Nº 44, 2002.
- “Pour une stupidité lucide”, *Le Magazine Littéraire*, nº. 468, 01/10/2007.
- “Preferiría no hacerlo”, *Diario 16*, 28/09/1991, *EVMML (En el Chevrolet prestado)*, 1992, 2001, 2011, *Articulismo español contemporáneo –Una antología–*, selección y prólogo de Pedro de Miguel, Madrid, Marenostum, 2004.
- “Preparativos de huida”, *El País*, 24/06/2007.
- “Presagio de Savoy Court”, *El País*, 25/04/2010, *UVAM (Segundo dietario voluble)*, 2011.
- “Primeras frases”, *Letras Libres*, abril 2001, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 15/03/2001, *ANEN*, 2003, *ENDL*, 2003, 2007.
- “Príncipe y mendigo”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “Prólogo”, *Infinitamente serio: Enrique Vila-Matas*, Lisbeth Salas (Libro de fotografías relacionadas con Vila-Matas, diseño de Waleska Belisario, editado con motivo de la Bienal Picón-Sala), Mérida, Caracas, La cámara escrita, 2009.
- “Prosa de la frontera propia”, *Turia: Revista cultural*, Nº 65, 2003.
- “Protegiendo el secreto”, *El País*, 08/01/2011, *UVAM (Notas. 10)*, 2011.
- “Proyecto de Ricardo Franco”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1112, 06/02/1970.

- “Puede que sean felices”, *El País*, 09/12/2008.
- “Pujol y Marsé”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “Quan no perdiem mai”, *Quan no perdiem mai*, selección y prólogo de Antoni Munné, Madrid, Alfaguara, 2011 (conjunto de fragmentos de diversos artículos de temática futbolística publicados previamente en la sección deportes de *El País* por encargo de Ramón Besa).
- “¡Qué bien me siento! ¡Pero qué bien me encuentro!”, *El País*, 14/11/2004.
- “¿Qué fue de Nungesser y Coli?”, *El País*, 22/04/2007, *DV*, 2008.
- “¿Qué hacer?”, *El País*, 29/02/2008.
- “¿Qué será de Lisboa?”, *El País*, 01/03/2009.
- “¿Qué vemos cuando creemos ver algo de verdad?”, *Letras Libres*, Año nº 4, Nº 47, noviembre 2002, *ENDL*, 2003, 2007.
- “Querido Chet”, *El País*, 19/01/2000, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Querido Scott”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “¿Quién está ahí?”, *El País*, 08/03/2009.
- “¿Quién teme a Juan Valera? – Juan Valera”, *Diario 16*, 22/10/1995, *PANR*, 1997.
- “Radio Lichtenberg”, teatro radiofónico, puesto en escena por “Deutsche Welle”, Köln, noviembre de 1992, *ETD (Escritos Shandys)*, 1995, 2006, *El País*, 11/11/2007, *DV*, 2008.
- “Raimon: ‘Siento que me van eliminando’” (entrevista), *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1086, 08/08/1969.
- “Ramón Massats: ‘El próximo año pienso realizar un largometraje pero estoy pendiente de censura’”, entrevista de Vila-Matas a Ramón Massats, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1118, 20/03/1970.
- “Raymond Roussel: la muerte como última ficción”, *La Vanguardia*, 15/02/1983.
- “Recordando a un genio – Helenio Herrera”, *Diario 16*, 21/04/1996, *PANR*, 1997.
- “Recuerdo a Paco Monge”, *Diario de Mallorca*, 06/10/1988, *EVML (En el Chevrolet prestado)*, 1992, 2001, 2011.
- “Recuerdo en Cabo Verde a Juan Ramón”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Recuerdos de infancia en Francia”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2074, 07/07/1977.
- “Recuerdos únicos”, *El País*, 22/05/2005.
- “Regreso a *Locus Solus*”, *El País*, 07/02/2009, *UVAM* (Notas. 3),

2011.

- “Reflejos y espejos”, *Diario 16*, 11/01/1990.
- “Reivindicación del conde Visconti”, *Destino*, Año XXXX, No. 2107, 23/02/1978.
- “Relatos adhesivos”, *El País*, 06/04/2010.
- *Relatos para leer en el autobús*, obra conjunta de relatos de varios autores entre los que se encuentra Vila-Matas, Granada, Cuadernos del Vigía, 2006.
- “Réquiem”, *Página12*, 01/04/2012, texto leído en el transcurso de las tres jornadas dedicadas a la obra de Tabucchi en *Les Rencontres de Fontevraud (Maison d’Ecrivains Etrangers et de Traducteurs)*, primavera de 2009.
- “Respuestas a ‘La Repubblica’”, *El ayudante de Vilnius*, blog de Enrique Vila-Matas (sección *Textos*), 11/06/2012.
- “Resuelto el enigma del siglo”, *El País*, 02/11/1997.
- “Retirarse”, *El País*, 20/03/2005.
- “Retour en arrière”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 455, 01/10/2006, publicado previamente como “Atletas y turistas”, *El País*, 30/07/2006 e incluido más tarde en la entrada de agosto de 2006 en *DV*, 2008.
- “Ribelles y Coll”, *El País*, 17/12/2007.
- “Rimbaud en Praga”, *El País*, 04/05/2008.
- “Río Congo abajo”, *El País*, 18/11/2007.
- “Ripley en el recuerdo”, *El País*, 12/02/2000, recogida post
- Este texto de Vila-Matas fue leído en la primavera de 2009 en el transcurso de las tres jornadas dedicadas a la obra de Tabucchi en *Les Rencontres de Fontevraud (Maison d’Ecrivains Etrangers et de Traducteurs)* y publicado antes bajo el título “Entrevistas inventadas”, *DLCN*, 2000, 2004, *UVAM*, 2011.
- “Robert Krame o la importancia de un cine no hollywoodiano”, *Fotogramas*, Año XXIII, núm. 1047, 08/11/1968.
- “Robert Walser prefería no hacerlo”, *La Vanguardia*, 20/12/1983.
- “Rocha en la tierra del sol”, *Boccaccio 70*, Año I - Núm. 3 - Septiembre 1970.
- “Roger Vadim: Cincuenta años de penitencia”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2083, 08/09/1977.
- “Roland Bar”, *El País*, 22/10/2006.
- “Roland Klick o la nueva Alemania”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1056, 10/01/1969.

- “Romy: ‘Quisiera conseguir el sexy de Rita Hayworth’” (entrevista), *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1083, 18/07/1969.
- “Rota la demarcación de los géneros, hay cierta comunicación en la vanguardia”, entrevista de Vila-Matas a Pere Gimferrer, *Destino*, Año XXXX, No. 2116, 27/04/1978.
- “Rovira Beleta: ‘Serrat debutará conmigo en el cine’” (entrevista), *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1073, 09/05/1969.
- “Rumbo al abismo”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 17/07/2003, *ANEN*, 2003.
- “Sacré Gabastou!”, epílogo a *Entrée de la Littérature en Gare de Nîmes*, Serge Velay, Cahiers Jean Carrière, Domens, 2011.
- “Sade en Pasolini”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2024, 15/07/1976, *EVML (Una furtiva lágrima)*, 1992, 2001, 2011.
- “Sagan en invierno”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “Saint-Germain, mon amour”, *Le Nouvel Observateur*, 27/03/2010.
- “Salinger y los nuevos tiempos”, *El País*, 27/02/2011, *UVAM (Segundo dietario voluble)*, 2011.
- “Salir del cuadro”, *El País*, 03/05/2009 –este texto tendría su versión extendida para el catálogo neoyorquino de *Chronotopes & dioramas* (instalación de Dominique Gonzalez Foerster para *The Hispanic Society of America*, Broadway, 155th-156th Streets, New York, Septiembre 2009 - Mayo 2010) bajo el título “The Roger Smith Hotel”–.
- “Salomé: ‘Quiero conquistar el mundo’” (entrevista), *Fotogramas*, Año XXIII, núm. 1054, 27/12/1968.
- “Salón de rechazados”, *El País*, 29/06/2008.
- “Sam Peckinpah. Un personaje del Far West” (entrevista), *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1138, 07/08/1970.
- “San Sebastián 70. Una película de 10 días con muchas ‘vedettes’”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1136, 24/07/1970.
- “San Sebastián 77, cambio de estilo”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2085, 22/09/1977.
- “Santiago Álvarez, un cineasta cubano”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1067, 28/03/1969.
- “Se escribe para mirar cómo muere una mosca”, *ENDL*, 2007, *YPNE*, 2008, *UVAM*, 2011.
- “Se souvenir de Nungesser et Coli”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 466, 01/07/2007.
- “Segundo plano”, *Diario 16*, 26/04/1990.

- “Selección personal de malditos”, *Lateral*, Barcelona, enero de 1995, *ETD (Escritos Shandys)*, 1995, 2006, *UVAM*, 2011.
- “Semana blanca”, *El País*, 25/02/2007.
- “Sentir el mundo ahora”, texto leído en París el 21 de noviembre de 2011 en el Liceo Italiano Leonardo da Vinci, con motivo de la presentación del premio Lattes Grinzane. <http://leyendoaenriquevilamatas.wordpress.com> [fecha de consulta 10/02/2012].
- “Separarse”, *El País*, 13/03/2005.
- “Ser extranjero siempre”, *El País*, 26/09/2000.
- “Ser inglés sin serlo – Joseph Conrad”, *Diario 16*, 13/12/1995, *PANR*, 1997.
- “Ser nosotros mismos”, *El País*, 07/06/2011.
- “¿Será verdad que Shakespeare es insuperable?”, *Letras Libres*, abril 2005.
- “Sergio Pitól en el infierno de Escudellers”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Sergio Pitól: la fuerza de la invención”, *Revista de la Universidad de México*, N° 23, 2006, publicado posteriormente bajo el título “Palabras para un Nocturno de Bujara”, *EVLEP*, 2008, *ENDL*, 2003, 2007.
- “Seria insolación carioca”, *El País*, 03/07/2005.
- “Sevilla, la sonriente”, *El País*, 11/05/2008.
- “Shakespeare según Lampedusa”, *El País*, 20/06/2009, *UVAM*, 2011.
- “Si de verdad fuera escritor”, *El País*, 15/02/2003.
- “Si la vida fuera así”, *El País*, 07/01/2007.
- “Si no fuera por la crisis”, *El País*, 18/01/2011, *UVAM* (Segundo dietario voluble), 2011.
- “Si te comes el infinito sin estrellas”, *El País*, 17/09/2006.
- “Siempre es así”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “Siempre nosotros”, *El País*, 12/11/2006, *DV*, 2008.
- “Signos de crueldad”, *Destino*, Año XXXX, No. 2109, 09/03/1978.
- “Silbando bajo la lluvia – Joseph Roth”, *Diario 16*, 17/09/1995, *PANR*, 1997.
- “Simulacro cultural”, *El País*, 09/05/2004.
- “Sin barrio”, *El País*, 16/04/2006, *DV*, 2008.

- “Sin embargo, no soy culpable”, *El País*, 08/07/2007, *DV*, 2008.
- “Sin móvil”, *El País*, 19/02/2006.
- “Sisa y Veracruz”, *El País*, 13/02/2005.
- “Situarse en el mundo”, *El País*, 05/07/2007.
- “Skolimowski tras Polanski”, *Bocaccio 70*, Año II - Núm. 6 - Mayo 1971.
- “Sobre dos films de Pasolini”, *Destino*, Año XXXVIII, No. 2013, 29/04/1976.
- “Sobre el arco iris”, *El País*, 15/06/2008.
- “Sobre el Quijote / Cervantes”, *Turia: Revista cultural*, Nº 73-74, 2005.
- “Sobre el prestigio”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “Sobre la angustia de hablar en público”, *El País*, 20/10/1999, *DLCN*, 2000, 2004, *EVLEP* 2004, 2008, *UVAM*, 2011.
- “Sobre la magnitud de la tragedia”, *El País*, 18/09/2000.
- “Sobre los *outsiders* y la soledad urbana”, *Bocaccio 70*, Año II - Núm. 8 - Julio 1971.
- “Sobredosis de Seconal”, *El País*, 03/03/2001.
- “Soledades conectadas”, *Letras Libres*, julio 2005.
- “Solo o en compañía de críticos”, en el volumen *La crítica literaria en prensa*, edición e introducción a cargo de Domingo Ródenas de Moya, Madrid, Marenostrium, 2003.
- “Sólo se debuta una vez”, *Fotogramas, Álbum de Plata*, 40 años de Cine, 15/11/1986, *EVML (Una furtiva lágrima)*, 1992, 2001, 2011, *Fotogramas & DVD: La primera revista de cine*, Nº. 2016, 2011.
- “Sombras de la lectura”, *El País*, 20/04/2002.
- “Sophie Calle y sus novelas de pared”, *El País*, 18/02/1997, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Spider”, *El País*, 01/06/2008.
- “Su primer viaje a México”, primer número de la revista *La Central* (2004), este texto daría origen más tarde, no sin amplias transformaciones, en el relato de *Exploradores del abismo* “El día señalado”.
- “Suave es la noche”, *El País*, 12/04/2011.
- “Subvertir la realidad oficial”, entrevista a Nélida Piñón, *Destino*, Año XXXX, No. 2125, 29/06/1978.
- “Sucesores de Vok”, *El País*, 25/07/2010, incorporado después

como relato final en *Chet Baker piensa en su arte*, 2011.

- “Sur deux photographies d’Olivier Roller”, en *Face[s]* de Olivier Roller, Argol, 2006.
- “Surfear, dijo Pauls”, *El País*, 27/03/2011, *UVAM* (Segundo dietario voluble), 2011.
- “Surprenant Dostoïevski”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 436, 01/11/2004.
- “También le llaman tedio”, *El País*, 06/11/2005.
- “Tan animales”, *El País*, 03/04/2005.
- “Tan feliz que ni me enteraba”, prólogo a la reedición de *París no se acaba nunca*, Vila-Matas, Barcelona, Seix Barral, 2013.
- “Tantas veces en lugares distintos”, *Diario 16*, 22/01/1994, suplemento “El Ángel”, *La Reforma*, México, abril de 1994, *ETD (Escritos Shandys)*, 1995, 2006, Vila-Matas [et alii.], *Sergio Pitol: los territorios del viajero*, México, Ediciones Era, 2000.
- “Tarea de tinieblas”, *El País*, 27/12/2009, *UVAM* (Segundo Dietario Voluble), 2011.
- “Tatiana Andreievna Behrs”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “¿Te comerías un capullo de magnolia?”, relato de contribución de Vila-Matas a la obra *La Orden del Finnegan. Lo desorden*, Alfaguara, Madrid, 2013.
- “Te manda saludos Dante”, *Lucanor. Creaciones e investigación. Revista del cuento literario*, N° 7, 1992.
- “Tentativa de agotar la plaza de Rovira”, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Teoría al andar”, *El País*, 27/11/2004.
- “Tere Rabal: ‘Sin mis padres todo habría sido distinto’” (entrevista), *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1087, 15/08/1969.
- “Testimonios”, *Turia: Revista cultural*, N° 75, 2005.
- “Tipos complicados”, *El País*, 11/08/2012.
- “Toda la memoria de Resnais”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2064, 21/04/1977.
- “Todo podría ser diferente”, *Diario 16*, 07/06/1993, *ETD (Escritos Shandys)*, 1995, 2006.
- “Todo es posible en Granada”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “Todos gritan”, *El País*, 06/02/2005.
- “Todos los jóvenes tristes”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 16/01/2003, *ANEN*, 2003.

- “Todos los personajes de *Un invierno en Mallorca*”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1081, 04/07/1969.
- “Tópicos”, *La Vanguardia*, 07/08/1980.
- “Torre de los Panoramas”, *El País*, 09/03/2010.
- “Torrente es un fingidor”, intervención pública en La Coruña y recogida más tarde en *EVML (Escritos Shandys)*, 1992, 2001, 2011.
- “Tragedia del comunismo”, *Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
- “Trágicos pilotos de nosotros mismos”, *Archipiélago*, Cuadernos de crítica de la cultura (núm. 26-27), invierno 1996.
- “Tras los pasos de Azúa y Manganelli”, *Letras Libres*, julio 2002, *ENDL*, 2003, 2007.
- “Trece superticiosos y dos escépticos” *Letras libres*, Año nº 3, Nº 31, 2001.
- “Tren a Jalisco”, *Diario 16*, 01/11/1990-03/06/1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
- “Trenes de materia misteriosa”, *Diario 16*, 01/11/1990-03/06/1995, *ETD (La mirada del bastardo)*, 1995, 2006.
- “Tricky Dick”, *El País*, 10/12/2006, *DV*, 2008.
- “Trieste, tres veces triste”, *Revista de Libros* (núm. 28), abril 1999.
- “Tropismos y ‘odradeks’”, *El País*, 11/01/2004.
- “Turín no invita a la lógica”, *El País*, 30/10/2011.
- “Tuve un sueño”, *Diario 16*, 16/11/1991, *EVML (Escritos Shandys)*, 1992, 2001, 2011.
- “Ulises revisitado”, *Letras libres*, Año nº 3, Nº 36, 2001.
- “Última noche con Mariona”, *Turia. Revista cultural*, Nº 100, noviembre/febrero 2011, más tarde, con este mismo título se publica en el blog de Vila-Matas *El ayudante de Vilnius* (06/01/2013) un fragmento inédito –y excluido a última hora de la novela *Aire de Dylan*– del monólogo del personaje de Vilnius en el congreso de San Gallen dentro esta novela.
- “Un enigma por resolver”, entrevista a Silvia Gubern, *Diagonal: revista técnica de arte y comunicación*, Nº 22, 1984 (35-36).
- “Una caseta de playa en casa”, *El País*, 01/08/2000.
- “Una cordura delirante”, *El País*, 06/10/2007.
- “Una despedida”, *El País*, 14/05/2012.
- “Una dulce crueldad”, entrevista a Patricia Highsmith, *Diagonal: revista técnica de arte y comunicación*, Nº 19, 1984: 10-12.

- ¿Una narrativa invisible?, *La Nación*, 15/04/2007.
- “Una red compleja de líneas”, *Revista de Libros* (núm. 47), noviembre 2000.
- “Una tarde con Hemingway”, *El País*, 27/08/2003.
- “Une âme belle”, *Le Magazine littéraire* n°. 461, 01/02/2007 (recogido en su trad. española posteriormente como “Un alma bella” en *YPNE*, 2008).
- “Un actor: Pierre Clementi”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1105, 19/12/1969.
- “Un amargo abismo”, *El País*, 28/11/2003.
- “Un análisis sentimental de las familias en el poder”, entrevista de Vila-Matas a Gonzalo Herralde a propósito de su largometraje *Raza, el espíritu de Franco*, *Destino*, Año XXXIX, No. 2078, 04/08/1977.
- “Un asunto extraño”, *El País*, 18/05/2000.
- “Un atisbo de realidad”, *El País*, 22/03/2009.
- “Un Bloomsday violento”, blog de Vila-Matas *El ayudante de Vilnius*, 21/06/2012.
- “Un Bradbury perfecto”, *El País*, 23/05/2009.
- “Un camino insólito”, *El País*, 07/06/2009.
- “Un cero a la izquierda – Robert Walser”, *Diario 16*, 29/06/1997, *PANR*, 1997.
- “Un clima de anonimato”, *El País*, 16/10/2005, *DV*, 2008.
- “Un cochero dormido”, *El País*, 04/05/2010.
- “Un combate de amor”, *Destino*, Año XXXIX, No. 2092, 10/11/1977.
- “Un cuento mínimo”, *Diario 16*, 31/07/1994 - 30/07/1995, *ETD (El traje de los domingos)*, 1995, 2006.
- “Un destino secreto”, *El País*, 21/06/2009.
- “Un día en Chinatown”, *El País*, 27/05/2007, *DV*, 2008.
- “Un día hay vida”, *El País*, 29/05/2010, *UVAM* (Notas. 6), 2011.
- “Un dîner à Buenos Aires”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 444, 01/07/2005.
- “Un director: Jurak Lakubisko”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1105, 19/12/1969.
- “Un Duchamp relajado”, *El País*, 19/03/2013.
- “Un duelo americano”, *Boccaccio 70*, Año IV, Núm. 31 – Diciembre 1973.

- “Un entusiasmo”, *El País*, 14/09/2008.
- “Un film: *Dúo para caníbales*, de Susan Sontag”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1104, 12/12/1969.
- “Un film: *Une femme douce*, de Robert Bresson”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1105, 19/12/1969.
- “Un film: *Willie Boy*, de Polanski”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1113, 13/02/1970.
- “Un gran líder”, *El País*, 16/03/2009.
- “Un héroe de nuestro tiempo”, *El País*, 17/04/2006.
- “Un hotel de Montevideo”, *El País*, 13/05/2007, *DV*, 2008, *YPNE*, 2008 (aquí, incluido en el ensayo “Notas de vida y letras, mayo-junio 2007”), *DV*, 2008.
- “Un lunatique du Non”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 456, 01/09/2006.
- “Un partido con el corazón partido”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 03/01/2002, *ANEN*, 2003.
- “Un patio en el paraíso”, *El País*, 27/03/2005.
- “Un pésimo poeta”, *El País*, 18/04/2004.
- “Un pirata del Caribe”, *Letras Libres*, noviembre 2000, *ENDL*, 2003, 2007, *UVAM*, 2011 (aquí, bajo el título “Juan Marsé, un pirata en el Caribe”).
- “Un plato fuerte de la China destruida”, *El País*, 06/09/2003, *ANEN*, 2003, *ENDL*, 2003, 2007, *EVLEP*, 2008, *YPNE*, 2008, *UVAM*, 2011.
- “Un proyecto: San Pablo, según Pasolini”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1104, 12/12/1969.
- “Un puente ya lejano” –artículo firmado junto a R. Font–, *Destino*, Año XXXIX, No. 2099, 29/12/1977.
- “Un punto ciego y sordo”, *El País*, 21/05/2006, *DV*, 2008, publicado también en su trad. francesa bajo el título “L’incident”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 456, 01/09/2006.
- “Un regalo peligroso”, *El País*, 14/02/2002.
- “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones”, *DLCN*, 2000, 2004 (la conferencia fue recogida también en un pequeño libro titulado homónimamente respecto a este artículo vila-matiano en una colección de textos editados en Cuenca tras el curso titulado *La novela española de nuestro tiempo (IV)*, mayo 2001, *Cuadernos de la Mangana* núm. 8, Centro de Profesores y Recursos), *ANEN*, 2003 (aquí, con el mismo texto pero bajo el título “Regreso al tapiz que se dispara en muchas direcciones), *EVLEP*, 2004, 2008, *UVAM*, 2011.
- “Un tedio magnífico”, *El País*, 29/10/2006.

- “Un traje nuevo”, *El País*, 14/07/2000, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Un ventanal abierto”, *El País*, 28/09/2010, *UVAM* (Segundo dietario voluble), 2011.
- “Un viaje a Oporto”, *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, N° 229-230, 2001.
- “Un viejo animal”, *Turia: Revista cultural*, N° 53, 2000.
- “Una aventura realmente siniestra”, *El País*, 14/03/2009, *UVAM* (Notas. 15), 2011.
- “Una cabeza en alta mar”, *ENDL*, 2003, 2007, *YPNE*, 2008.
- “Una casa en China”, *El País*, 24/10/2004.
- “Una casa en Cefalú”, *El País*, 29/06/2010.
- “Una casa para siempre”, *El País*, 01/08/1986.
- “Una declaración de Dreyer: ‘La lentitud es necesaria cuando se tocan ciertos temas serios’”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1105, 19/12/1969.
- “Una declaración de Jean-Marie Straub: ‘Ataquemos nuestros propios clichés estéticos y morales’”, *Fotogramas*, Año XXIV, núm. 1104, 12/12/1969.
- “Una evocación de la Escuela de Barcelona” (Vila-Matas recuerda a los cineastas de la “gauche divine”), *La Vanguardia*, 26/02/1999.
- “Una hazaña femenina (Virginia Woolf)”, *Diario 16*, 04/02/1996, *PANR*, 1997.
- “Una honda exigencia”, *El País*, 25/11/2007.
- “Una indigestión de cangrejo”, *El País*, 29/03/2009.
- “Una narrativa invisible”, *YPNE*, 2008.
- “Una palabra elástica”, *El País*, 02/07/2006.
- “Una peluca en Mar del Plata (Jorge Luis Borges)”, *Diario 16*, 24/08/1997, *PANR*, 1997.
- “Una red compleja de líneas”, *Revista de libros*, N° 47, 2000, *DLCN*, 2000, 2004.
- “Una risa contenida”, *El País*, 18/05/2010.
- “Una sonrisa benévola”, *Quimera: Revista de literatura*, N° 230, 2003.
- “Una versión no oficial”, *El País*, 23/11/2010.
- “Una vida absolutamente maravillosa”, *El País*, 18/04/2009, *UVAM*, 2011.
- “Unas preguntas a Salvador Dalí”, *Diario 16*, 12/11/1988, *EVML*

(*Escritos Shandys*), 1992, 2001, 2011, entrevista realizada a Dalí originalmente bajo el título “Mi ética es estética, no moral”, *Destino*, Año XXXX, No. 2138, 28/09/1978.

- “¿Usted vio a Perec?”, blog de Vila-Matas *El ayudante de Vilnius*, 29/05/2012.
- “¡Vacío de hogar!”, *Boccaccio 70*, Año I - Núm. 1 - Junio 1970.
- “Valparaíso, la perla del Pacífico”, *El País*, 13/07/2002.
- “Vecinos y terror”, *El País*, 25/01/2004.
- “Veinte años de ‘Barton Fink’”, *El País*, 01/02/2011, *UVAM* (Segundo dietario voluble), 2011.
- “Veinte mil leguas”, *El País*, 16/11/2008 –el periódico lo tituló erróneamente “Veinte mil lenguas”–.
- “Ventanas de la alta madrugada”, *El País*, 01/11/2003, *YPNE*, 2008, *UVAM*, 2011.
- “Ventanas iluminadas”, *Letras Libres*, septiembre 2000, *ENDL*, 2003, 2007, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 15/02/2001, *ANEN*, 2003, en su trad. francesa publicado como “Fenêtres éclairées”, *Le Magazine Littéraire*, n°. 443, 01/06/2005, este artículo también ha formado parte, junto a “La tarde elemental” (*Letras Libres*, enero 2000), “Primeras frases” (*Letras Libres*, abril 2001) y “Nantes como espectáculo” (*Letras Libres*, enero 2001), integrados los cuatro artículos, en el título general “Prosa de la frontera propia” –título este último, a su vez, publicado también en *Turia: Revista cultural*, N° 65, 2003– de la colaboración de Vila-Matas en *La alegría de los naufragios. Revista de Poesía*, números 5 y 6, año 2001, sección “Mareas. Otros textos”.
- “Venturini se aventura”, *El País*, 23/12/2007.
- “Verano de porras eléctricas”, *El País*, 04/09/2005.
- “Viajar, derrumbarse del sueño (Antonio Tabucchi)”, *El País*, 05/02/2011, *UVAM* (Notas. 8), 2011.
- “Viajar y escribir”, *El País*, 02/12/2005.
- “Viaje a Liubliana”, *El País*, 29/04/2007, *DV*, 2008.
- “Viaje a Pescara”, *El País*, 09/07/2006, *DV*, 2008.
- “Viaje a los orígenes mismos del ensayo”, *El País*, 20/12/2003, *UVAM*, 2011.
- “Viaje al norte de Suiza”, *Letras Libres*, julio 2004, *EVLEP*, 2008.
- “Viajeros sencillos”, *El País*, 28/05/2012, publicado previamente en francés como “Pierre Bayard, voyageur casanier”, *Le Monde*, 26/01/2012.
- “Viajes”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 13/09/2001,

ANEN, 2003.

- “Viajes con mi cuñado”, *El País*, 18/01/2004.
- “Viaje con Pitol”, *El cultural.es*, 20/04/2006.
- “Viajes con Walter Bonatti”, *El País*, 25/09/2011.
- “Viajo para conocer mi geografía”, *El País*, 02/09/2007, *DV*, 2008.
- “Vicente Rojo, una jornada particular”, *Letras Libres*, julio 1999, *ENDL*, 2003, 2007.
- “Vida de aeropuerto”, *El País*, 04/07/2004.
- “Vieja en primavera (Katherine Mansfield)”, *Diario 16*, 15/10/1995, *PANR*, 1997.
- “Viejas muñecas”, *El País*, 27/12/2011.
- “Visiones de Dalí”, *Turia: Revista cultural*, Nº 66-67, 2003.
- “Vladimir Nabokov: estilo y ética del exilio”, *La Vanguardia*, 14/12/1982.
- “Volcanes inventados”, *El País*, 20/04/2008.
- “Volverás a Comala”, *El País*, 24/04/2001; *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 10/05/2001; *ANEN*, 2003.
- “Volverás a Verona”, *El País*, 24/02/2008.
- “Vuelve el cinco a cero”, *El País*, 19/01/2009.
- “Welcome to Guantánamo”, *El País*, 13/04/2008.
- “¿Y ahora, José?”, *El País*, 19/03/2006.
- “Y allí cuento mi historia a las tumbas”, *Letras Libres*, enero 2004.
- “Y el barón se mató”, *El País*, 08/06/1999.
- “Y entonces Dada lo sublevó todo”, *El País*, 09/10/2005.
- “Y unas palabras para el Playboy alemán”, edición alemana de la revista *Playboy*, mayo de 1993, en respuesta a una pregunta de Johanna Walter, *ETD (Escritos Shandys)*, 1995, 2006.
- “Yugoslavia: visión de un cine joven”, *Fotogramas*, Año XXIII, núm. 1039, 13/09/1968.
- “*Zabriskie Point* divide la crítica de Nueva York”, *Fotogramas*, Año XXV, núm. 1113, 13/02/1970.

I.2. Obra ajena (Selección)

I.2.1. Estudios monográficos

AA. VV., *Quimera*, 295, dossier Vila-Matas, Barcelona, junio 2008.

BADIA, Alain, BLANC Anne-Lise, GARCÍA, Mar (eds.), *Géographies du vertige dans l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas*, Université de Perpignan Via Domitia, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2013.

CASAS, Ana y ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (eds.), *Enrique Vila-Matas*, Grand Séminaire de Neuchâtel, Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas, 2-3 de diciembre de 2002, Madrid, Arco Libros, 2007.

CASTRO HERNÁNDEZ, Olalla, *Entre-lugares de la Modernidad: la "Trilogía Metaliteraria" de Enrique Vila-Matas como ejemplo de escritura intersticial*, Universidad de Granada, 2014. Tesis doctoral dirigida por Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Manuel Ángel Vázquez Medel y defendida en fecha 30/10/2014.

DORA SIMION, SORINA, *La retórica del discurso en la obra de Enrique Vila-Matas*, Editura Universitatii din Bucuresti, 2012.

GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio, *La precariedad de la forma: lo sublime en la narrativa española contemporánea: Javier Tomeo, Enrique Vila-Matas, Albert Sánchez Piñol y Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.

GONZÁLEZ DE CANALES CARCERENY, Júlia, *Placer e irritación del lector ante la obra literaria de Enrique Vila-Matas*, Universidad de St. Gallen (Suiza) 2014 y defendida en fecha 21/05/2014. Tesis doctoral inédita y dirigida por Yvette Sánchez y Bénédicte Vauthier. Trabajo que se ha editado bajo el título *Releyendo a Enrique Vila-Matas* (Anthropos, 2016).

HEREDIA, Margarita, *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 2007.

MAMOUR DIOP, Papa, *Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad*, Universidad de Valladolid, 2015. Tesis doctoral dirigida por Teresa Gómez Trueba.

MARTÍN DE MARCOS, Gonzalo, *Viaje y fuga en las novelas de Enrique Vila-Matas*. Tesis inédita y dirigida por José Ramón González, Universidad de Valladolid, 2009.

MARTÍNEZ SALAZAR, Elisa, *El síndrome de Kafka: la presencia de Franz Kafka en la obra de Enrique Vila-Matas*, Berlín, Peter Lang, 2010.

NAVARRO SERRANO, José Enrique, *Editoriales globales, bibliodiversidad y escritura transnacional: un de Enrique Vila-Matas y Roberto Bolaño*, The University of Texas at Austin, 2013. Tesis doctoral supervisada por Naomi Lindstrom.

OÑORO OTERO, Cristina, *El universo literario de Enrique Vila-Matas: fundamentos teóricos y análisis práctico de una poética posmoderna*, Universidad Complutense de Madrid, 2007. Tesis doctoral dirigida por Ángel García Galiano y José Antonio Mayoral Ramírez y defendida en fecha 08/11/2007. Trabajo que la autora ha editado en una versión resumida y actualizada bajo el título *Enrique Vila-Matas. Juegos, ficciones, silencios*, Madrid, Visor Libros, 2015.

POZUELO YVANCOS, José María, *Figuraciones de yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010.

RÍOS BAEZA, Felipe A. (ed.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, México, Grupo editorial Eón, 2012.

SALAS, Lisbeth, *Infinitamente serio Enrique Vila-Matas*, Venezuela, La Cámara escrita, 2009.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo, “Las portadas de Vila-Matas. El umbral de la intermedialidad”, *Porque eres, a la par, uno y diverso: estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros*, A. Chicharro Chamorro [coord.], Editorial Universidad de Granada, Granada, 2015.

SANTOS, Nadier, *Enrique Vila-Matas: Ficção, Experimentação e Crítica*, Editorial Appris, Curitiba, Brasil, 2015.

ZAMORANO, Julie, *Les fictions pensantes de Georges Perec et Enrique Vila-Matas*. Tesis doctoral dirigida por Christelle Reggiani y defendida en fecha 06/07/2015.

I.2.2. Artículos generales de diversa extensión

FRESÁN, Rodrigo, “El estilo de la felicidad”, *Página 12*, 28/09/2008.

———, “Exploradores del abismo, de Enrique Vila-Matas”, *Letras Libres*, octubre de 2007.

- ____ “Los otros territorios literarios”, *El País*, 30/12/2006.
- GRACIA, Jordi, “La nostalgia de la inocencia”, *El País*, 03/09/2005.
- ____ “Todo mentira”, *El País*, 27/11/2015.
- ____ “Vila-Matas y la ley de extranjería”, *El Periódico*, 19/02/1999.
- MARTÍN, Rebeca, “Enrique Vila-Matas en Neuchâtel”, *Quimera*, 226, febrero de 2003.
- POZUELO YVANCOS, José María, “*Aire de Dylan*: Vila-Matas frente al espejo literario”, *Boletín Hispánico Helvético*, número 22, otoño de 2013.
- ____ “Creación y ensayo sobre la creación en los artículos de Enrique Vila-Matas”, Universidad de Zaragoza, 26/10/2006.
- ____ “Enfermo de literatura”, Cultural, *ABC*, 22/11/2002.
- ____ “Final de partida”, Cultural, *ABC Cultural*, 17/09/2005.
- PRON, Patricio, “Enrique Vila-Matas: el último lector”, *Letras Libres*, Noviembre 2011.
- QUIRINY, Bernard, “Impostures”, *Le Magazine Littéraire* (Le Cahier critique), n°. 477, juillet 2008.
- RÓDENAS, Domingo, “El tribunal de lo posmoderno”, *El Periódico*, 14/03/2012.
- ____ “Un brillante homenaje al mitificado *Ulises*”, *El Periódico*, 18/03/2010.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana, “Absolutamente maravilloso”, blog de Ana Rodríguez Fischer, 15/09/2011.
- ____ “Las novelas peligrosas de Enrique Vila-Matas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 635, mayo de 2003.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo, “Oscilando sobre el cable. Vila-Matas y la escritura funambulista”, Universidad Carlos III, Madrid, <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrsanmesa1.html>, 2009.
- VALLS, Fernando, “Enrique Vila-Matas, ensayista extraño y total”, *Quimera*, 218-219, julio y agosto de 2002.
- VILLORO, Juan, Villoro, “Vila-Matas, la escritura desatada”, *La Tempestad*, México, mayo-junio de 2005.

I. 2. 3. Entrevistas

BARTUAL, Roberto, “Yo fui un agente de la Stasi”, *Factor Crítico*. Revista de cultura (La Guerra fría, Septiembre 2012, núm. 3).

BASUALDO, Ana, “Vila-Matas: la literatura es una máquina de Duchamp”, *La Vanguardia*, 19/11/1985.

CABALLERO, Marta, “Necesito que un sentido crítico me haga avanzar, mantenerme alerta”, *El Cultural.es*, 25/10/2013.

CASAS, Àngel, “Elisenda Nadal i Enrique Vila-Matas”, 24/07/2008, *De memòria*, Catalunya Ràdio, URL: <http://www.catràdio.cat/audio/268556/Elisenda-Nadal-i-Enrique-Vila-Matas>. [consulta realizada en fecha 20/01/2009].

FRESÁN, Rodrigo, “El estilo de la felicidad”, *Página 12*, 28/09/2008.

____ “La casa de la escritura: conversación con Enrique Vila-Matas”, *Letras Libres*, 29/02/2004.

____ “Volver a casa”, *Página 12*, Buenos Aires, 01/02/2004.

GÓMEZ-MONTOYA, Carolina, “Enrique Vila-Matas y la rebeldía de la letra”, *El socialista centroamericano*, 17/08/2010.

LÓPEZ VEGA, Martín, “Enrique Vila-Matas: ‘Nadie escribe como yo’”, *El Cultural.es*, 27/12/2003.

LUQUE, Alejandro, “La única vez que me sentí mediterráneo, pensé en suicidarme” (entrevista con Enrique Vila-Matas), *M’Sur*, 12/03/2014, URL: <http://msur.es/2014/03/12/enrique-vila-matas/> [fecha de consulta: 16/06/2014].

MANZANO, Emilio, *Extraña forma de vida. Una historia abreviada de Enrique Vila-Matas*, TVE, 21/06/2016.

MUÑOZ, Miguel Ángel, “La cultura visual no es nada sin el soporte del pensamiento”, blog *El síndrome Chéjov*, 15/03/2010; *La familia del aire. Entrevistas con cuentistas españoles*, Páginas de espuma, Madrid, 2011.

ORDOÑEZ, Marcos, “Hablando con Vila-Matas”, 3ª parte, *El País*, 21/03/2012.

RUIZ MANTILLA, J., “Vila-Matas: ‘La realidad se está convirtiendo en una aventura interesante’”, *El País*, 10/06/2012.

RUIZ ORTEGA, Gabriel, “No soy capaz de entender la literatura sino es como un frente abierto a la imaginación y a propuestas nuevas que entronquen con la tradición”, URL: <http://letras.s5.com/gro070111.html>, 2011 [fecha de consulta: 14/08/2012].

SANTANDER, Roberto y ABADÍA, Martín, “Sin Borges hablaríamos en inglés”, *La periódica revisión dominical*, URL: <http://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2008/10/30/entrevista-a-enrique-vila-matas-sin-borges-hablaríamos-en-ingles/>, 30/10/2008 [fecha de consulta: 24/07/2010].

SERRANO, Violeta, “Enrique Vila-Matas: ‘Se escribe para corregir la vida’”, *CdL*, 2014, URL: <http://continuidaddeloslibros.com/entrevistas/167-enrique-vila-matas-se-escribe-para-corregir-la-vida> (Parte I) y “Enrique Vila-Matas: ‘El tercer mail que me llegó era de Fidel Castro’”, *CdL*, 2014, URL: <http://continuidaddeloslibros.com/entrevistas/168-enrique-vila-matas-el-tercer-mail-que-me-llego-era-de-fidel-castro> (Parte II) [fecha de consulta: 11/02/2015].

TRAPENARD, Augustin, *Le Carnet d’Or* (Page 10 – Auteurs), France Culture (programa de radio con los invitados Charles Dantzig, Pascal Fioretto y Enrique Vila-Matas), URL : <http://www.franceculture.fr/emissions/le-carnet-dor/page-10-auteurs>, 05/11/2011 [fecha de consulta: 02/09/2012].

VIDAL-FOLCH, Ignacio, “Odio los mamotretos narrativos, como voy a intentar demostrar en La Vanguardia”, *La Vanguardia*, 11/08/1991.

____ “Enrique Vila-Matas, escritos póstumos y Bartolomé Ferrando”, Programa literario Nostromo (entrevista dirigida por Ignacio Vidal-Folch a Enrique Vila-Matas, Nicolás Casariego y Juan Antonio Masoliver Ródenas), *RTVE*, 11/07/2010, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/television/nostromo-evila-matas-escritos-postumos-bartolome-ferrando/827027/>.

____ “La realidad ganará siempre al escritor realista”, *El País*, 12/12/ 2002.

II. Bibliografía general consultada

AA. VV., *Críticas ejemplares*, Palma de Mallorca, Ediciones Bitzoc, 2001.

- AA. VV., *El escritor como crítico literario y el ensayo en la literatura hispánica*, Cruz Mendizábal (ed.), Hispanic Literatures, 6th annual conference (October 17-18 / 1980), Indiana, Spanish Section Foreign Languages Department IUP, 1980.
- AA. VV., *El género del columnismo de escritores contemporáneos (1975-2005)*, *Ínsula* (número 703-704), julio-agosto 2005.
- AA. VV., *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, Rose Corral (ed.), México, El Colegio de México, 2007.
- AA. VV., *Face à Sebald*, Éditions Inculte, Paris, 2011.
- AA. VV., *Gazette des beaux-arts*, J. Claye, Paris, 1976.
- AA. VV., *La autoficción hispánica en el siglo XXI*, Madrid, UNAM, 2013.
- AA. VV., *Novelas híbridas*, *Ínsula* (754), octubre, 2009.
- AA. VV., *Literatura y periodismo: la prensa como espacio creativo*, Actas del XVI Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 11-15 de noviembre de 2002, edición dirigida por Salvador Montesa, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2003.
- AA. VV., *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre*, S. Crespo [et al.], Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2009.
- ABAD NEBOT, Francisco, *El artículo: sistema y usos*, Madrid, Aravaca, 1977.
- ABRIL VARGAS, Natividad, *Periodismo de opinión*, Madrid, Síntesis, 1999.
- ACOSTA MONTORO, José, *Periodismo y literatura* [1968], Madrid, Guadarrama, 1973.
- AGAMBEN, Giorgio, *La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias* [2005], Barcelona, Anagrama, 2008.
- _____, *Profanaciones*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- AGUILERA PERELLÓ, O., *La literatura en el periodismo: y otros estudios en torno a la libertad y el mensaje informativo*, Madrid, Paraninfo, 1992.
- AÍNSA, Fernando, *Confluencias en la diversidad. Siete ensayos sobre la inteligencia creadora uruguaya*, Montevideo, Trilce, 2011.
- ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

- ALGALARRONDO, Hervé, *Les derniers jours de Roland B.*, Paris, Stock, 2006.
- ALONSO SEOANE, María José, BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel y UBACH MEDIDA, Antonio, *Artículo literario y narrativa breve del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 2004.
- ALONSO, Santos, *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, Madrid, Mare Nostrum, 2003.
- ÁLVAREZ, Federico, *La respuesta imposible: eclecticismo, marxismo y transmodernidad*, México, Siglo XXI, 2002.
- ÁLVAREZ LOBATO, Carmen (coord.), *Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, México, Universidad Autónoma de México, 2014.
- ÁLVAREZ, Marta, GIL GONZÁLEZ, Antonio y KUNZ, M. (eds.), *Metanarrativas hispánicas*, Berlin, Verlag, 2012.
- AMAT, Nuria, *Viajar es muy difícil. Manual de ruta para lectores periféricos*, Anaya & Mario Muchnik, 1995.
- _____, “El fetichismo de la información”, *La Vanguardia*, 18/09/1990.
- ANDERSON, Chris, *Style as argument: contemporary american nonfiction*, Carbondale, Edwardsville, Southern Illinois University press, 1987.
- ANDRÉS SUÁREZ, Irene, *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum, 1998.
- _____, y CASAS, Ana, d’ORS, Inés (eds.), *Juan José Millás [2000]*, Madrid, Arco Libros, 2009.
- APARICIO MAYDEU, Javier, *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*, Alianza, Madrid, 2013.
- _____, *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX* (colaboración de Álvaro Ojeda), Madrid, Cátedra, 2011.
- _____, *Lecturas de ficción contemporánea, de Kafka a Ishiguro*, Madrid, Cátedra, 2008.
- ARANA, Juan, *Le eternidad de lo efímero. Ensayos sobre Jorge Luis Borges*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- ARAYA RIVAS, Fernando, *En el eje del tiempo: la explosión postmoderna [1993]*, San José, Costa Rica, Editorial Universidad Estatal a Distancia 1998.

- ARENAS CRUZ, María Elena, *Hacia una teoría general del ensayo: construcción del texto ensayístico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- ARLT, Roberto, *Aguafuertes españolas* [1936], Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1971.
- AROSIO, Sandra, *Scrittori di frontiera: Scipio Slataper, Giani e Carlo Stuparich*, Milano, Guerini scientifica, 1996.
- ARROYO REDONDO, Susana, *La autoficción entre la autobiografía y el ensayo biográfico: límites del género* (Tesis doctoral), Universidad de Alcalá, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología, Madrid, 2011.
- ASHBERY, John, *Selected Prose*, Eugene Richie (ed.), Ann Arbor, University of Michigan Press, 2004.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis, la realidad en la literatura* [1946], México, FCE, 1950.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, *El ensayo en los siglos XIX y XX*, Madrid, Playor, 1984.
- _____, *Estética de la lectura*, Madrid, Verbum, 2012.
- _____, *Los géneros ensayísticos en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1987.
- AUSTER, Paul, *Collected Prose. Autobiographical Writings, True Stories, Critical Essays, Prefaces, Collaborations with Artists, and interviews* [2003], New York, Picador, 2010.
- _____, *Le carnet rouge* [1993] suivi de *L'art de la faim* [1982], Arles, Babel, 1998.
- _____, *La invención de la soledad* [1982], Barcelona, Anagrama, 2002.
- BAREI, Silvia, *Borges y la crítica literaria*, Madrid, Tauro, 1999.
- BARTHES, Roland, *Crítica y verdad* [1966], Madrid, Siglo XXI Editores, 2005.
- _____, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Éditions du Seuil, Paris, 1975; *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairós, 1978; *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Paidós, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris: petits poèmes en prose* [1862], commentaires par Yves Florenne, Paris, Librairie Générale française, 1972.
- _____, *Les Fleurs du mal et autres écrits* [1857-1868], textes, commentaires et guides d'analyse de Dominique Rincé, Paris, Fernand Nathan,

1983.

_____ *Œuvres complètes*, II, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1976.

BECKETT, Samuel, *Catastrophe et autres dramatiques: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

_____ *Worstward Ho*, London, John Calder, 1999.

BEILIN, Katarzyna Olga, *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*, Woodbridge, Tamesis, 2004.

BENET, Juan, *Artículos*, Madrid, Libertarias, 1983.

_____ *Del pozo y del Numa*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978.

BENJAMIN, Walter, *Dirección única* [*Einbahnstrasse*, 1928], Alfaguara, Madrid, 1987.

_____ *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1992.

_____ *Écrits autobiographiques* [1934-1985], texte français de Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1990.

_____ *Ensayos escogidos*, traducción de H. A. Murena, Editorial Sur, Buenos Aires, 1967.

_____ *Libro de los pasajes* [1982], edición de Rolf Tiedemann, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2007b.

_____ *Obra completa*. Libro I / vol. 1, Madrid, Abada Editores, 2006.

_____ *Obra completa*. Libro I / vol. 2, Madrid, Abada Editores, 2008a.

_____ *Obra completa*. Libro II / vol. 1, Madrid, Abada Editores, 2007a.

_____ *Obra completa*. Libro II / vol. 2, Madrid, Abada Editores, 2008b.

_____ *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, traducción de Roberto Blatt Weinstein, Madrid, Taurus, 1991.

_____ *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, traducción de Roberto J. Vernengo, Barcelona, Agostini, 1986.

_____ *Tesis de filosofía de la historia* [1940], traducción de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1973.

- BENN, Gottfried, *El yo moderno*, prólogo y versión castellana de Enrique Ocaña, Pre-textos, Valencia, 1999.
- BERMAN, Marshall [1982], *Todo lo Sólido se Desvanece en el Aire. La Experiencia de la Modernidad*, traducción de Andrea Morales Vidal, Siglo XXI, Buenos Aires, 1989.
- BERNAL, S. y CHILLÓN, A., *Periodismo informativo de creación*, Barcelona, Mitre, 1985.
- BIOY CASARES, Adolfo, *Unos días en Brasil (Diario de viaje)*, La Compañía, 2010.
- BLANCHOT, Maurice, *De Kafka à Kafka* [1981], Paris, Gallimard, 1993.
- _____ *Faux Pas* [1943], Paris, Gallimard, 1997.
- _____ *La condition critique. Articles, 1945-1998*, Paris, Gallimard, 2010.
- _____ *La part du feu* [1949], Paris, Gallimard, 1984.
- _____ *L'amitié* [1971], Paris, Gallimard, 1985.
- _____ *Le livre à venir* [1959], Paris, Gallimard, 1959, 1971, 1987; *El libro por venir*, Madrid, Trotta, 2005; *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1969a.
- _____ *Le pas au-delà* [1973], Paris, Gallimard, 1992.
- _____ *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- _____ *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969b.
- _____ *L'espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, 1988.
- BLOOM, Harold, *Ensayistas y profetas. El canon del ensayo* [2005], traducción de Amelia Pérez de Villar, Madrid, Páginas de espuma, 2010.
- BOLAÑO, Roberto, *2666, Bolaño por sí mismo* [2006], entrevistas recogidas (edición ampliada y corregida, selección y edición de Andrés Braithwaite, prólogo de Juan Villoro), Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2011.
- _____ *Entre paréntesis* (edición póstuma), Barcelona, Anagrama, 2004.
- _____ *La literatura nazi en América* [1996], Barcelona, Seix Barral, 2005.
- _____ *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- BORGES, Jorge Luis, *Discusión* [1932], Buenos Aires, Emecé, 1966.

- _____ *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926.
- _____ *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1944.
- _____ *Historia de la eternidad* [1936], Buenos Aires, Emecé, 1953.
- _____ *La cifra*, Madrid, Alianza Tres, 1981.
- _____ *Nueva antología personal* [1968], México, Siglo XXI, 2004.
- _____ *Nueve ensayos dantescos* [1982], introducción de M. R. Barnatán, Madrid, Austral, 1998.
- _____ *Obras completas III*, Barcelona, Barcelona, Emecé, 1989.
- _____ *Otras inquisiciones* [1952], Buenos Aires, Emecé, 1960, Madrid, Alianza, 1993.
- _____ *Prosa*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1976.
- _____ *Textos recobrados (1919-1929)*, Irma Zangara (ed.), Barcelona, Emecé, 1997.
- _____ *Textos recobrados (1931-1955)*, edición al cuidado de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, Barcelona, Emecé, 2001.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- BOYD, Brian, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1990.
- BRÉCHON, Robert, *Extraño extranjero* [1996], versión española de Blas Matamoro, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- BRETON, A., *Antología del humor negro* [1940], traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1999.
- _____ *Manifiesto del surrealismo* [1924], en *Manifiestos del surrealismo*, trad. de Andrés Bosch, Barcelona, Labor, 1985.
- BROWN, G. G., *Historia de la literatura española. El siglo XX: del 98 a la Guerra Civil*, edición revisada por J. C. Mainer, Barcelona, Ariel, 2000.
- BROWNE, Thomas, *Sobre errores vulgares o pseudodoxia epidérmica* [1994, obra original: *Pseudodoxia Epidemica, or, Enquiries into Very many Received Tenets, and commonly Presumed Truths* (1646-1672)], selección, traducción, introducción, notas adicionales y apéndices de Daniel Weissbein, Madrid, Siruela, 2005.

- *La religión de un médico* [1642-1643]. *El enterramiento en urnas. (Hydriotaphia)* [1658], nota previa, traducción y epílogo de Javier Marías [2002], Barcelona, Reino de Redonda, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro* [1978], Barcelona, Kairós, 1998.
- BURCKHARDT, Jacob, *Considérations sur l'histoire universelle* [1905], Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1972.
- BÜRGER, Christa, BÜRGER, Peter, *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Madrid, Akal, 2001.
- BURGUEÑO, José Manuel, *Invencción en el periodismo informativo*, Barcelona, UOCpress, D. L., 2008.
- CABANNE, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Éditions Belfond, 1967, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, trad. de Jordi Marfà, Barcelona, Anagrama, 1972, 1984.
- CABAÑAS, Pilar, “Materiales gaseosos”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (580), octubre 1998.
- CAILLOIS, Roger, *Teoría de los juegos*, Seix Barral, Barcelona, 1958.
- CALLE-GRURER, M. y ROTHE, A. (eds.), *Autobiographie et biographie*, Colloque de Heilderberg, Paris, Nizet, 1989.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la Modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo* [1987], traducción de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos/Alianza, 2003.
- CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio* [1988], Madrid, Siruela, 1998; *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano, 2010.
- CAMARERO, Jesús, *Metaliteratura: estructuras formales literarias*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- CAMPO, Carlos, J., *Periodismo de marcas. Fundamentos, operativa, transformación empresarial y perspectiva económica*, Barcelona, editorial UOC, 2015.
- CAMPS, Victoria, *Las paradojas del individualismo*, Barcelona, Crítica, 1993.
- CARLIN, John, “‘Don Quijote’ es la novela más importante de todos los tiempos. Contiene infinitas lecciones” (entrevista a Coetzee), *El País*, 30/11/2002.
- CANETTI, Elías, *Auto de fe* [1935], prólogo de M. Vargas Llosa y semblanza biográfica de Mario Muchnik, trad. de Juan José de Solar, Madrid, Círculo

de Lectores, 1988.

_____ *El otro proceso de Kafka: sobre las cartas a Felice* [1969], Madrid, Alianza, 1983.

_____ *La provincia del hombre. Carnet de notas 1942-1972* [1973]. Aforismos. Versión castellana de Eustaquio Barjau, Taurus, Madrid, 1982.

CANTAVELLA, J., *La novela sin ficción: cuando el periodismo y la narrativa se dan la mano*, Oviedo, Septem, 2002.

CAPANO, Daniel Alejandro, *El errático juego de la imaginación: la poética de Antonio Tabucchi*, Buenos Aires, Biblos, 2007.

CAPOTE, Truman, *Los perros ladran* [*The dogs bark*, 1973], traducción de Rolando Costa Picazo, Buenos Aires, Emecé, 1975.

CAPPONI, Niccolò, *Il principe inesistente. La vita e i tempi di Machiavelli* [2010], Milano, Il Saggiatore, 2012.

CARRIÓN, Jorge, (ed.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Barcelona, Candaya, 2008.

_____ “La autobiografía como autodestrucción”, *Letras Libres*, octubre 2011.

_____ *Librerías*, Barcelona, Anagrama, 2014.

_____ *Madrid - Barcelona: literatura y ciudad (1995-2010)* (ed.), Madrid, Vervuert, 2009.

_____ *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares* (ed.), Barcelona, Anagrama, 2012.

CARROUGES, Michel, *Les machines célibataires*, Paris, Arcanes, 1954.

CASADO GIL, P., *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona, Anthropos, 1990.

CASALS CARRO, María Jesús, “Juan José Millás. La realidad como ficción, la ficción como realidad o cómo rebelarse contra los amos de lo real y del lenguaje. Análisis de Juan José Millás, columnista de *El País*”, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 9, 2003.

_____ *Periodismo y sentido de la realidad. Teoría y análisis de la narrativa periodística*, Madrid, Fragua Biblioteca de Ciencias de la Comunicación, 2005.

CASAS, Ana, *El cuento español en la posguerra. Presencia del relato breve en*

- las revistas literarias (1948–1969)*, Madrid, Marenostrium, 2007.
- ____ *De la Autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona, Crítica, 2005.
- CASTAÑÓN, Jesús, *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII (1700-1750)*, Madrid, Taurus, 1973.
- CASULLO, Nicolás (comp.), *El Debate Modernidad-Posmodernidad*, Buenos Aires, Punto Sur, 1989.
- ____ y FORSTER, Ricardo, KAUFMAN, Alejandro, *Itinerarios de la Modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad* [1999], Buenos Aires, Eudeba, 2009.
- CATALÁN, Miguel, *Antropología de la mentira*, Madrid, Muchnik, 2005.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Viaje al fin de la noche* [1957], Madrid, *El País*, 2003; *Voyage au bout de la nuit*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1962.
- CERCAS, Javier, *Anatomía de un instante* [2009], Barcelona, Debolsillo, 2011.
- ____ “El estadio de Wimbledon”, *El País*, 07/10/1999.
- ____ *Relatos reales*, Barcelona, El Acantilado, 2000.
- ____ “Relatos reales”, *Quimera* (263-264), noviembre de 2005.
- CERNUDA, *La realidad y el deseo* [1936], edición de Miguel J. Flys, Madrid, Castalia, 1982.
- CHARTIER, Roger, *Cardenio entre Cervantes et Shakespeare. Histoire d’une pièce perdue*, Paris, Gallimard, 2011.
- CHATWIN, Bruce, *In Patagonia* [1977], London, Vintage, 1998.
- CHEEVER, John, “Why I Write Short Stories”, *Newsweek*, October 30, 1978.
- CHEJFEC, Sergio, *Mis dos mundos*, Barcelona, Candaya, 2008.
- CHESTERTON, G. K., *The common man*, New York, Sheed And Ward, 1950.
- CHICHARRO CHAMORRO [coord.], *Porque eres, a la par, uno y diverso: estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2015.
- CHILLÓN, Alberto, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona, Aldea Global, 1999.

- CHITARRONI, Luis, *Peripeccias del no: diario de una novela inconclusa*, Buenos Aires, Interzona, 2007.
- ____ *Siluetas* [1992], Buenos Aires, La bestia equilátera, 2010.
- CITATI, Pietro, *El mal absoluto: en el corazón de la novela del siglo XIX* [2000], traducción de Pilar González Rodríguez, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2006.
- ____ *Kafka* [1987], trad. de Ramón Monreal, Barcelona, Acantilado, 2012.
- COETZEE, John, Maxwell, *Cosas extrañas: Ensayos (1986-1999)*, Madrid, Debate, 2004.
- ____ *Mecanismos internos: Ensayos (2000-2005)* [2007], Barcelona, Mondadori, 2009.
- COLONNA, V., *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, Lille, ANRT (microfiches, núm. 5650), 1990.
- CONTRERAS, Sandra, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- CORTÁZAR, Julio, *Obra crítica* (Obras Completas, Vol. VI), edición de Saúl Yurkievich y Gladis Anchieri, Barcelona, Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2006.
- CUADRA, Pablo Antonio, *Torres de Dios: ensayos literarios y memorias del movimiento de vanguardia*, Managua, La Prensa Literaria, 1985.
- CUESTA ABAD, José María, *Ficciones de una crisis*, Madrid, Gredos, 1995.
- CUSSET, François, *French theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cia y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, traducción de Mónica Silvia Nasi, Barcelona, Melusina, 2005.
- De la RICA, Álvaro, *Estudios sobre Claudio Magris*, Navarra, Universidad de Navarra (Eunsa), 2000.
- De MIGUEL, Pedro, *Articulismo español contemporáneo: una antología*, Madrid, Marenostum, 2004.
- De MAN, Paul, *La ideología estética* [1996], trad. de Manuel Asensi y Mabel Richart, Barcelona, Altaya, 1999.
- DEMICHELI, Tulio, “Nuestra cultura remite a un sistema de signos vacíos”, Madrid, *ABC*, 29/12/2002.
- DEBORD, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* [1988], trad. de Carme López y J. R. Capella, Barcelona, Anagrama, 1990.

- _____. *La sociedad del espectáculo* [1967], prólogo, traducción y notas de José Luis Pardo, Valencia, Pre-textos, 1999, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993; *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- _____. *Kafka, pour une littérature mineur* (avec Félix Guattari), Les Éditions de Minuit, Paris, 1975; *Kafka, por una literatura menor* (con Félix Guattari), México, Ediciones Era, 1978.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- _____. *Historia de la mentira: prolegómenos* (Conferencia impartida en la Universidad de Buenos Aires, 1995), Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Oficina de Publicaciones, 1997.
- _____. *Ulysse gramophone. Deux mots pur Joyce*, Paris, Galilée, 1987.
- _____. *Acts of literature* (edited by Derek Attridge in collaboration with the author), New York, Routledge, 1992.
- Del PILAR PALOMO, María (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*, Madrid, Síntesis, 1997.
- Del PRADO BIEZMA, Javier, BRAVO CASTILLO, Juan, PICAZO, María Dolores, *Autobiografía y Modernidad literaria*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- Di LAMPEDUSA, G. T., *Conversaciones Literarias [Invito alle Lettere francesi del Cinquecento, 1979]*, traducción de José Ramón Monreal, Barcelona, Bruguera, 1983.
- DÍAZ Del CASTILLO, Bernal, *Artículos periodísticos: 1900-1998*, Castalia, Madrid, 1999.
- DÍAZ DUFOO, Carlos (hijo), *Epigramas y otros escritos [Epigramas, 1927]*, México, Bellas Artes, 1967.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *El arte de quedarse solo y otros ensayos*, Barcelona, Juventud, 1936.
- DINOUART, Abbé Joseph Antoine Toussaint, *L'art de se taire* (1771), Jérôme Millon, Grenoble, 2002.
- DOCTOROW, E. L., *Creadores: Ensayos escogidos, 1993-2006*, trad. de Isabel Ferrer y Carlos Milla, Barcelona, Roca, 2007.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, “El paraíso triestino”, *Letras Libres*, abril de 2000.

_____ *El XIX en el XXI*, México, Sexto Piso, 2010.

_____ *La sabiduría sin promesa. Vida y letras del siglo XX* [2001], México, Lumen, 2009.

DONATO BIOCCA, Elena, “Sólo se logra escribir sobre lo que se ama. El escritor y lo imaginario en Roland Barthes”, *Revista exlibris*, Universidad de Buenos Aires, núm.1, Otoño 2012.

DOUBROVSKY, Serge [junto LECARME, J., LEJEUNE, P., (eds.)], *Autofictions et cie.*, Cahiers RITM, Paris, Université de Paris X, 6, 1993.

_____ *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

DREISER, Theodore, *Newspaper Days* [1922], edited by T. D. Nostwich, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991.

DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993 ; *Escribir*, Barcelona, Tusquets, 2000.

EAGLETON, Terry, *La función de la crítica* [1996], traducción de Fernando Inglés Bonilla, Barcelona, Paidós, 1999.

_____ *Las ilusiones del postmodernismo* [1996], traducción de Marcos Mayer, Barcelona, Paidós, 1997.

ECHEVARRÍA, Ignacio, (ed.), *The Paris Review. Entrevistas*, El Aleph Editores, Barcelona, 2007.

ECO, Umberto, *Interpretación y sobreinterpretación* [1992], traducción de Juan Gabriel López Guix, Cambridge, Cambridge University, 2002.

_____ *Las poéticas de Joyce* [1962], traducción de Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 2000a.

_____ *Los límites de la interpretación* [1990], traducción de Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 2000b.

_____ *Obra abierta* [1962], traducción de Roser Berdagué, Barcelona, Planeta deAgostini, 1985.

ELIOT, T. S., *Criticar al crítico* [1961], Madrid, Alianza, 1967.

_____ *Función de la poesía y función de la crítica* [1933], prólogo y traducción de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Seix Barral, 1968.

_____ *La aventura sin fin. Ensayos*, Barcelona, Lumen, 2011.

- ____ *Selected Essays*, New York, Harcourt Brace and Company, 1932.
- ____ *Sobre poesía y poetas* [1957], Barcelona, Icaria, 1992.
- ____ *The Complet Poems and Plays, 1909-1950*, New York, Harcourt, Brace, 1980.
- ____ “Tradition and the individual talent” [1919], *The Sacred Wood* [1920], London and New York, Methuen, 1986.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus, *El perdedor radical. Ensayo sobre los hombres del terror* [2006], traducción de Richard Gross, Barcelona, Anagrama, 2007.
- ESCOHOTADO, Antonio, *Caos y orden*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- FAULKNER, William, Interviewed by Jean Stein, The Art of Fiction No. 12, *The Paris Review*, Spring 1956, trad. española en *El Urogallo*, 19/11/1987.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio, “Borges y sus «precursores»”, *Letras Libres*, agosto 2009.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *Antología personal*, México, Siglo XXI, 2007.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, “Borges se agranda después de Borges”, *El País*, 11/06/2011.
- FERRARI, Osvaldo, *Jorge Luis Borges. En diálogo / I. Edición definitiva*, México, Siglo XXI Editores, 2005.
- FERRATER, Gabriel, *In Memoriam*, Barcelona, Editorial Empúries, 1987.
- FERRATER MORA, José, *Razón, verdad y otros ensayos*, edición y prólogo de Amauri F. Guitérrez Coto, Córdoba, Espuela de Plata, 2007.
- FINKIELKRAUT, Alain, *La derrota del pensamiento*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- ____ *Nosotros los modernos: cuatro lecciones* [2005], prólogo de Jon Juaristi, trad. de Miguel Montes, Madrid, Encuentro, 2006.
- FISCHER, Ernst, *Literatura y crisis de la civilización europea. Kraus, Musil, Kafka*, trad. de Pedro Madrigal, Barcelona, Icaria, 1977.
- FISHER FISHKIN, Shelley, *From Fact to Fiction*, New York, Oxford University Press, 1985.
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*. Tomes I (1973), II (1980), III (1991), IV (1997), V (2007), Paris, Bibliothèque de la Pléiade Gallimard.

- FORN, Juan, “Habla más bajo que no te oigo”, *Página/12*, 23/09/2011.
- FOSTER, Hal [et al.], *La posmodernidad*, Barcelona, Kairos, 1986.
- FOUCAULT, Michel, *Raymond Roussel* [1963], traducción de Patricio Canto, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- FRESÁN, Rodrigo, “El caso Sebald”, *Letras Libres*, julio 2003.
- FRIES, Philippe, *La théorie fictive de Maurice Blanchot*, Paris, L’Harmattan, 1999.
- GABASTOU, A., *Vila-Matas, pile et face. Rencontre avec André Gabastou*, Paris, Argol éditions, 2010 / *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013.
- GALÁN RODRÍGUEZ, Carmen, *Mundos de palabrautopías lingüísticas en la ficción literaria*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2009.
- GALETERIA, Daria, *Trabajos Forzados. Los otros oficios de los escritores* [2007], traducción de Félix Romeo Pescador, Madrid, Impedimenta, 2011.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (coord.), *Entre la Argentina y España: el espacio transatlántico de la narrativa actual*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2012.
- GARCÍA GALIANO, *El fin de la sospecha. Calas significativas en la narrativa española, 1993-2003*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Notas de prensa: obra periodística 5 (1961-1984)*, Barcelona, Mondadori, 1999.
- _____, *Noticia de un secuestro*, Barcelona, Mondadori, 1996.
- _____, *Relato de un naufragio [que estuvo diez días a la deriva en una balsa...]*, Barcelona, Tusquets, 1970.
- GARCÍA PONCE, J., *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- GARCÍA POSADA, Miguel, “La columna como género literario”, Montesa Salvador (ed.), *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Congreso de literatura española contemporánea, Málaga, 2003.
- GASPARINI, P., *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction* [1991], Paris, Seuil, 2004.

- ____ “Fiction ou diction”, *Poétique*, nº 134, 2003.
- ____ *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.
- GIL CASADO, Pablo, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, *Obras: Poesía y prosa*, edición de Nicanor Vélez, introducción de James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2010.
- GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura* [1985], Barcelona, Seix Barral, 2005.
- ____ *Los raros* [1985], Palma de Mallorca, Bitzoc, 1999.
- GIORDANO, Alberto, *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2005.
- ____ *Modos del ensayo. Jorge Luis Borges – Oscar Masotta*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1991.
- GOMBROWICZ, Rita, *Gombrowicz en Argentina, 1939-1963* [1984], Buenos Aires, El cuenco de plata, 2008.
- GOMBROWICZ, Witold, *Cartas a un amigo argentino*, prólogo de Ernesto Sábato, Argentina, Emecé Editores, 1999.
- ____ *Correspondance 1950-1969*, Jerzy Giedroyc et Witold Gombrowicz, Paris, Fayard, 2004.
- ____ *Curso de filosofía en seis horas y cuarto* [1969], prólogo de Cristina Fernández Cubas y traducción de José María Ventosa, Barcelona, Tusquets, 2001.
- ____ *Diario (1953-1969)*, traducción a cargo de Bozena Zaboklicka y Franc Miravittles, Barcelona, Seix Barral, 2011.
- ____ *Testamento. Conversaciones con Dominique de Roux* [1969], Barcelona, Anagrama, 1991.
- GÓMEZ, Jesús, (ed.), *El ensayo español. 1. Los orígenes: Siglos XV a XVII*, Barcelona, Crítica, 1996.
- GÓMEZ DE BAQUERO, E., *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*, Madrid, Mundo Latino, 1924.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis, *Teoría del ensayo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1981.

GONZÁLEZ-COBO, Ramón Andrés, *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio* (Siglos XVI y XVII), Acantilado, Barcelona, 2010.

GONZÁLEZ MAS, Ezequiel, *Historia de la literatura española: Barroco (Siglo XVII)*, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1989.

GOYTISOLO, Juan, “Del oportunismo como una de las bellas artes”, *El País*, 14/02/2015.

_____ *Ensayos literarios (1967-1999)*, edición del autor al cuidado de Antoni Munné, prólogo de Juan Goytisolo, Barcelona, Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2009.

_____ *Makbara*, Barcelona, Seix Barral, 1980.

GRACIA, Jordi, “Crónica de la narrativa española”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 565-566, julio-agosto de 1997.

_____ y Domingo RÓDENAS, *Derrota y restitución de la Modernidad 1939-2010*, Crítica, 2010.

_____ *El ensayo español (5). Los contemporáneos*, Barcelona, Crítica, 1996.

_____ y Domingo RÓDENAS, *El ensayo español. Siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2008.

_____ “El paisaje interior. Ensayo sobre el dietarismo español contemporáneo”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, núm. 2, enero de 1997.

_____ y Miguel Ángel RUIZ CARNICER, *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2004.

_____ “La lírica del desasosiego: los diarios de escritor”, *Francisco Umbral y su tiempo*, Santos Sanz Villanueva (ed.), Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, Fundación Francisco Umbral, 2009.

_____ *Los nuevos nombres, 1975-2000. Historia y crítica de la literatura española, 9/1*, Barcelona, Crítica, 2000.

_____ y Domingo RÓDENAS, *Ondulaciones: el ensayo literario en la España del siglo XX*, Madrid Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2015.

_____ y Domingo RÓDENAS, *Pensar por ensayos en la España del siglo XX: Historia y repertorio*, Barcelona, Edicions UAB, 2015.

GRAMSCI, Antonio, *Cuadernos de la cárcel 3 [I quaderni dal carcere, 1948-*

1951, Einaudi] [1975, Era], Edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana, trad. de Ana María Palos y revisada por José Luis González, México, Ediciones Era, 1984; *I quaderni: Passato e presente* [1951, Einaudi] (*Quaderni dal carcere*, vol. 4), Roma, Editori Riuniti, 1996.

GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce W., NAIRNE, Sandy (eds.), *Thinking about exhibitions*, London, Routledge, 1996.

GROHMANN, Alexis y STEENMEIJER, Maarten, (eds.), *El columnismo de escritores españoles: 1975-2005*, Madrid, Verbum, 2006.

GRUSS, Luis, *Lo inalcanzable: las mujeres en la vida y la obra de Franz Kafka, Fernando Pessoa y Cesare Pavese*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2008.

GUARNER, José Luis, *30 años de cine en España*, Barcelona, Kairós, 1971.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco y MARTÍN NOGALES, José Luis (eds.), *Artículos literarios en la prensa (1975-2005)*, Madrid, Cátedra, 2007.

GUTIÉRREZ PALACIO, J. (coord.), *De Azorín a Umbral. Un siglo de periodismo literario español*, La Coruña, Netbiblo, 2009.

HAMILL, Pete, "Mailer y Norman", México, *Letras Libres*, diciembre 2007.

HAN, Byung-Chul, *La agonía del Eros* [2012], Barcelona, Herder, 2014.

_____ *La sociedad de la transparencia* [2012], Barcelona, Herder, 2013.

_____ *La sociedad del cansancio* [2010], Barcelona, Herder, 2012.

HERNÁNDEZ, Belén, CERVERA, Vicente, ADSUAR, María Dolores (eds.), *El ensayo como género literario*, Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (eds.), Murcia, Universidad de Murcia, 2005.

HERRERO SENÉS, Juan, *Mensajeros de un tiempo nuevo. Modernidad y nihilismo en la literatura de vanguardia (1918-1936)*, Barcelona, Anthropos, 2014.

HOBSBAWM, E., *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996.

HOPENHAYN, Martín, *¿Por qué Kafka?: poder, mala conciencia y literatura* [1983], Buenos Aires, LOM, 2000.

HOSSEINI, Malek, *Wittgenstein und Weisheit*, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, 2007.

- HUERTA, David, “La querella hispánica de Borges”, *Letras Libres. La memoria de Borges*, agosto 1999.
- HUYSEN, Andreas, *Modernismo después de la posmodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2010.
- IBÁÑEZ, Andrés, “Hacia una literatura simbiótica”, Madrid, *ABC Cultural*, 01/04/2000.
- “Por una literatura simbiótica”, Madrid, *Letra Internacional*, núm., 74, 2002.
- IHAB HABIB, Hassan, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982.
- IONESCO, Eugène, “Comunicación para una reunión de escritores franceses y alemanes” (febrero de 1961), *Notas y contranotas*. Estudios sobre el teatro, trad. de Eduardo Paz Leston, Buenos Aires, Losada, 1965; *Notes et contre-notes* [1962], Paris, Gallimard, 1975.
- JACOB, François, *Le jeu des possibles. Essai sur la diversité du vivant*, Paris, Fayard, 1981.
- JAMESON, Fredric, *El postmodernismo revisado*, Madrid, Abada, 2012.
- *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991.
- *Reflexiones sobre la postmodernidad* (junto a David Sánchez Usanos), Madrid, Abada, 2010.
- JARAUTA, Francisco, “España en la crisis mundial”, Universidad Pablo de Olavide, 29/11/2012.
- “Fin-de-siècle: ideas y escenarios”, en Rocha, Teresa (ed.), *Miscelánea vienesa*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1998.
- *La transformación de la conciencia moderna* [ed.], Murcia, Universidad de Murcia, 1991.
- JELENSKI, Constantin, *Preuves*, número 95, Paris, 1959.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Segunda antología poética (1898-1918)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- JIMÉNEZ MARTÍNEZ, Mauro, *Pasión por el lenguaje. Orígenes retóricos del ensayo moderno*, Madrid, Universidad Complutense, 2009.

JOHNSTON, William, M., *El genio autrohúngaro. Historia social e intelectual (1848-1938)*, Oviedo, KRK Ediciones, 2009.

JOUANNAIS, Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to* [1997], Paris, Éditions Verticales, 2009.

____ *L'Usage des ruines. Portraits obsidionaux*, Éditions Verticales, 2012.

JOYCE, James, *Dublineses*, [1914], trad. de G. Cabrera Infante, Barcelona, Lumen, 1999.

____ *Finnegan's Wake* [1939], trad. de Victor Pozanco, Barcelona, Lumen, 1993.

____ *Ulises* [1922], trad. de J. M. Valverde, Barcelona, Lumen, 1999.

JUARROZ, Roberto, *Duodécima poesía vertical*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1991.

JULIBERT, Albert, *Gustave Flaubert y George Sand. Correspondencia (1866-1876)*, Barcelona, Marbot, 2010.

KADRITZKE, Niels, “Der Stil des Spätwerks”, Niels Kadritzke, *Le Monde diplomatique*, Berlin, 8. Oktober 2010.

KAFKA, Franz, *Aforismos, visiones y sueños*, Madrid, Valdemar, 1998.

____ *Cartas a Felice*, trad. de Pablo Sorozábal Serrano, Madrid, Alianza, 1977.

____ *Contemplación. La metamorfosis. En la colonia penitenciaria*, estudio preliminar y trad. de Ricardo Ibarlucía, Valeria Castelló-Joubert e ilustraciones de F. Kafka, Buenos Aires, Biblos, 2008.

____ *Diarios*, trad. de Feliú Formosa, Barcelona, Lumen-Tusquets, 1975, 1995.

____ *La condena [Das Urteil, 1913]*, Madrid, Alianza, 1972.

____ *Narraciones y otros escritos*, Obras Completas III, edición dirigida por Jordi Llovet, trad. de Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras y Juan José del Solar, prólogo de Jordi Llovet, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2003.

____ *Novelas*, Obras Completas I, edición dirigida por Jordi Llovet, trad. de Miguel Sáenz, ensayo biográfico de Klaus Wagenbach, prólogo de Hannah Arendt, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de

Lectores, 1999.

KARINTHY, Frigyes, *Viaje en torno de mi cráneo* [1939], trad. de F. Oliver Brachfeld, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2007.

KAVAFIS, K. P., *Poesías completas* [1981], trad. y notas de José María Álvarez, Madrid, Hiperión, 1997.

KENNY, Anthony, *El legado de Wittgenstein* [1984], trad. de José A. Robles, México, Siglo Veintiuno, 1990.

KOCH, Hans-Gerd (ed.), *Cuando Kafka vino hacia mí*, trad. de Berta Vias Mahou, Acantilado, Barcelona, 2009.

KOHAN, Néstor, *Marx en su (tercer) mundo: hacia un socialismo no colonizado*, Biblos, Buenos Aires, 1998.

KRAUS, Karl, *Dichos y contradichos*, traducción de Adan Kovacsics y epílogo de Sigurd Paul Scheichl, Barcelona, Minúscula, 2003.

KUNDERA, Milan, *La lentitud* [*La Lenteur*], Tusquets, Barcelona, 1995.

_____ *La inmortalidad* [*Nesmrtelnost*, 1988], Tusquets, Barcelona, 1990.

LACAN, Jacques, *Escritos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1986a.

_____ *Le séminaire de Jacques Lacan*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1986b.

LAMPEDUSA di, Giuseppe Tomaso, *Il Gattopardo* [1958], Milano, Feltrinelli, 1993.

LANGA PIZARRO, M. M., *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-99). Análisis y diccionario de autores*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.

LAZCANO, Asís, “Sobre las memorias no escritas de Michi Panero: ‘El final de una fiesta’”, *Revista Pérgola*, Bilbao, mayo, 2004.

LEDESMA PEDRAZ, Manuela (ed.), *Ensayo y creación literaria* (I Seminario del aula de literatura comparada), Jaén, Universidad de Jaén, 1998.

LEE, Cheng Chan, *Metaficción y mundos posibles en la narrativa de José María Merino*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2005.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique* [1975], Paris, Seuil, 1998.

- _____. *Pour l'autobiographie*, Paris, Seuil, 1998.
- LEÓN GROSS, Teodoro, *El Artículo de opinión: Introducción a la historia y la teoría del articulismo español*, Barcelona, Ariel, 1996.
- _____. *Diez articulistas para la historia de la literatura española*, León Gross, T. y Gómez Calderón, B. (directores), Madrid, Asociación de la Prensa de Madrid, Asociación de la Prensa de Cádiz, Fundación Manuel Alcántara y Fragua, 2009.
- _____. *El artículo literario: Manuel Alcántara* (dir.), Gómez Calderón (ed.), Málaga, Universidad de Málaga, 2008.
- LICHTENBERG, Georg Christoph, *Maximes et pensées* [1800-1806], Éditions André Silvaire, Paris, 1998.
- _____. *Un sueño y otros aforismos*, presentación y trad. de Juan Villoro, UNAM, Ciudad de México, 2006.
- LIEDTKE, Kai, *Verwandlung des Menschen - Vergeistigung der Welt: Zu einer zentralen Denkfigur des Novalis*, Diplomarbeiten Agentur, Hamburg, 1999.
- LÓPEZ ARNAL, Salvador y VÁZQUEZ ÁLVAREZ, Iñaki (eds.), *El legado de un maestro: homenaje a Manuel Sacristán*, Fundación de Investigaciones Marxistas, Barcelona, 2007.
- LÓPEZ HIDALGO, Antonio, *Las columnas del periódico*, Madrid, Ediciones Libertarias/Prodhufl, 1996.
- LÓPEZ MANZANEDO, Faustino Manuel, *La imaginación en la crítica del fin de siglo (Aproximación a las ideas estéticas del modernismo)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- LÓPEZ PAN, Fernando [ed.], *70 columnistas de la prensa española*, Pamplona, EUNSA, 1995.
- LOZANO MIJARES, M.^a del Pilar, *La novela española posmoderna*, Arco Libros, Madrid, 2007.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.
- _____. *Le postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985*, Paris, Livre de poche, Editions Galilée, 1988.
- _____. *Duchamp's TRANS/formers* [1976], Leuven (Belgique), Universitaire Pers Leuven, 2010.

- McEWAN, Ian, *Enduring love*, London, Jonathan Cape, 1997, *Amor perdurable*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- MACHADO, Manuel, *Antología poética*, Madrid, Edaf, 2003.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim, *Memorias póstumas de Blas Cubas* [1880], trad. de José Ángel Cilleruelo, Madrid, Alianza, 2003.
- MAGNY, Claude-Edmonde, *Ensayo sobre los límites de la literatura* [1945], Caracas, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1970.
- MAGRIS, Claudio, *Alfabetos. Ensayos de literatura*, Anagrama, Barcelona, 2010
- _____ *El infinito viajar* [2005], Barcelona, Anagrama, 2011.
- _____ *Ítaca y más allá* [1982], Madrid, Huerga y Fierro editores, 1998.
- MAINER, José-Carlos, *Tramas, libros, nombres: Para entender la literatura española 1944-2000*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- MAISTRE, Xavier, *Voyage autour de ma chambre* [1794], postface de Joël Gayraud, Mille et une Nuits, Paris, 2002.
- MANGANELLI, Giorgio, *Letteratura come menzogna* [1967], Milano, Adelphi, 1985; *La literatura como mentira*, Madrid, Dioptrías, 2014.
- MANGUEL, Alberto y GUADALUPI, Gianni, *The Dictionary of Imaginary Places*, New York, Harcourt, 1980.
- MANRIQUE SABOGAL, Winston, “El yo asalta la literatura”, *El País*, 13/09/2008.
- MAQUIAVELO, Niccolò, *Lettere* [2000], Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 2013.
- MARCHAMALO, Jesús, *Donde se guardan los libros*, Madrid, Siruela, 2011.
- MARÍAS, Javier, *A veces un caballero*, Madrid, Alfaguara, 2001.
- _____ “Falsificaciones literarias”, *El País*, 30/05/1988.
- _____ *Literatura y fantasma* [1993], Madrid, Alfaguara, 2001.
- _____ *Pasiones pasadas* [1991], Madrid, Alfaguara, 1999.
- _____ “Pedante ruego”, *El País*, 22/09/1999.
- _____ *Vidas escritas*, Madrid, Siruela, 1992.

- MARIÁTEGUI, José Carlos, *La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella*, Obras completas, Vol. 4, Lima, Amauta, 1955.
- MARICHALAR, Antonio, *Ensayos literarios*, introducción y selección de Domingo Ródenas de Moya, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, D. L., 2003.
- MARTÍ MONTERDE, A., *Poética del Café, Un espacio de la Modernidad literaria europea*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- MARTÍN GARCÍA, M., “La travesía de Antonio Muñoz Molina en *El País*. Análisis de Antonio Muñoz Molina en sus artículos de prensa”, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 10, 2004.
- MARTÍN SALVÁN, Paula, *Don DeLillo. Tropologías de la postmodernidad*, Córdoba, Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba, D. L. 2009.
- MARTÍN VIVALDI, G., *Géneros periodísticos: Reportaje, crónica, artículo (Análisis diferencial)*, Madrid, Paraninfo, 1973.
- MARTÍNEZ CACHERO, J. M., *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1997.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.
- MARTINS, Juan, *Él es Vila-Matas, no soy Bartleby*, Venezuela, Estival, 2014.
- MAS FERRER, Jaime, *Antonio Espina: Del Modernismo a la Vanguardia*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2001.
- MASOLIVER RÓDENAS, J. A., “Críticar al crítico”, *América Latina: la frágil democracia, Letras Libres*, edición española, núm. 5, febrero 2002.
- _____, *Voces contemporáneas*, Barcelona, Acantilado, 2004.
- MELVILLE, H., *Bartleby le scribe - Bartleby the Scrivener* [1853], prologue de Daniel Pennac, Gallimard, Paris, 2004; *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente*, (seguido de tres ensayos de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo Torío), trad. de José Luis Pardo Torío y de José Manuel Benítez Ariza, Madrid, Pretextos, 2008.
- _____, *Moby Dick or the Whale* [1851], Introduction By Newton Arvin, New York, Rinehart & Company, 1948; *Moby Dick*, Libresa, Quito, 2006.
- MESA GANCEDO, Daniel (coord.), *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.

- MICHAUX, Henri, *Antología poética 1927-1986*, edición bilingüe, selección, trad. y prólogo de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo, 2005.
- MICHELSTAEDTER, Carlo, *La melodía del joven divino* [2010], antología de textos del autor, introducción y notas de Sergio Campailla, traducción de Antonio Castilla Cerezo, México, Sexto Piso, 2011.
- _____, *La persuasión y la retórica* [1913], trad. de Rosella Bergamaschi y Antonio Castilla, presentación de Miguel Morey, prólogo y notas de Sergio Campailla, textos complementarios de Massimo Cacciari, Claudio Magris y Paolo Magris, Madrid, Sexto Piso, 2009; *La persuasión y la retórica y El diálogo de la salud* [1912], trad. y notas a cargo de Belén Hernández (a partir de la primera edición de la obra en 1996), Universidad de Murcia, Murcia, 2010.
- MILLÁS, Juan José, *Articuentos completos*, Barcelona, Seix Barral, 2011.
- _____, *Cuerpo y prótesis*, Madrid, Aguilar El País, 2000.
- MOLINA, César Antonio, *Lugares donde se calma el dolor*, Barcelona, Destino, 2009.
- _____, “Nadando con Kafka”, *El País*, 01/07/2006.
- MOLERO de la IGLESIA, Alicia, *Autobiografía y ficción en la novela española actual: J. Semprún, C. Barral, L. Goytisolo, Enriqueta Antolín y A. Muñoz Molina* (Tesis Doctoral), Madrid, UNED, 1999.
- MOLLOY, Sylvia, *Las letras de Borges y otros ensayos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1999.
- MONCOND'HUY, D. y SCEPI, H. (eds.), *Les genres de travers. Litterature et transgénéricité*, Rennes, La Licoren, Press Universitaires de Rennes, 2008.
- MONTAIGNE, Michel de, *Ensayos Completos* [1580-1588], Madrid, Crítica Biblioteca Avrea, 2005, *Ensayos*, París, Garnier Hermanos, 1912; *Los ensayos. Según la edición de 1595 de Marie de Gournay*, ed. y trad. de J. Bayod Grau, Barcelona, Acantilado, 2007; *Ensayos escogidos* [1959], trad. de Constantino Román y Salamero, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997; *Les Essais*, par Pierre Coste [et alii], Societé, Paris, 1725, *Les Essais*, Paris, Chez Jean Serviere, Jean-François Bastien, 1793.
- MONTERROSO, Augusto, *Movimiento perpetuo* [1972], Madrid, Bibliotex, 2001.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, *El atrevimiento de mirar*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012.

- _____. *El Robinson urbano*, recopilación de textos del diario *Ideal*, Silene Fábula, Granada, 1984.
- _____. *La verdad de la ficción*, Renacimiento, Sevilla, 1992.
- MORA, Vicente Luis, “El porvenir es parte del presente: la nueva narrativa española como especies de espacios”, *Hofstra Hispanic Review*, Revista de Literaturas y Culturas Hispánicas, New York, Hofstra University, 2008.
- MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos* [1930, 1933, 1943], edición revisada por Pedro Madrigal, según la edición establecida por Adolf Frisé en 1978, Barcelona, Seix Barral, 2010.
- NABOKOV, Vladimir, *Pálido fuego* [1962], trad. de Aurora Bernárdez, Barcelona, Anagrama, 2009.
- _____. *Vladimir Nabokov: selected letters 1940-1977*, edited by Dmitri Nabokov and Matthew J. Bruccoli, San Diego [etc.], Harcourt, Brace, Jovanovich [etc.], 1989.
- NERUDA, Pablo, *Confieso que he vivido* [1974], Santiago, Pehuén Editores, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*, Madrid, Edaf, 2011.
- NOORTWIJK, van Annelies y ANKE, van Haastrecht, *Periodismo y literatura*. Número monográfico de la revista *Foro Hispánico*, núm. 12, Amsterdam, Atlanta, GA, Editions Rodopi, 1997.
- NOOTEBOOM, Cees, *Hotel Nómada* [2000], trad. de Isabel-Clara Lorda Vidal, Madrid, Siruela, 2002.
- NÚÑEZ DÍAZ, Pablo, *Las Colaboraciones de Javier Marías en la Prensa. Opinión y Creación*, Madrid, UNED, 2010.
- ORDINE, Nuccio, *La utilidad de lo inútil. Manifiesto* [L'utilità dell'inutile, 2013], Barcelona, Acantilado, 2014.
- OREJAS G. F., *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros, 2003.
- ORRINGER, R. N., “El choque de fuentes en *Cómo se hace una novela* de Unamuno”, University of Connecticut Publications, Epos 4, Storrs, 1988.
- OUBIÑA, David, *Filmología: ensayos sobre el cine*, Buenos Aires, Manantial, 2000.
- OVIEDO, José Miguel, “Borges: el ensayo como argumento imaginario”, *Letras Libres* (edición mexicana), núm. 56, agosto de 2003.

- _____. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza, 1991.
- PALMA RAMÍREZ, Manuel, *La ambigua imaginación de la felicidad: Diversión y apuesta en el corazón de Blaise Pascal*, Roma, GBP, 2013.
- PANERO, Leopoldo María, *Así se fundó Carnaby Street* [1970], Madrid, Huerga y Fierro, 1999.
- PAREDES, Alberto, *El estilo es la idea: ensayo literario hispanoamericano del siglo XX* (antología crítica), México, Siglo XXI, 2008.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad* [1950], Madrid, Cátedra, 2004.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo, *Bolaño salvaje*, edición de Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, Barcelona, Candaya, 2008.
- PEREC, George, *Especies de espacios* [1974], trad. de Jesús Camarero, Barcelona, Montesinos, 2003.
- _____. *Je suis né*, Paris, Seuil, 1990.
- _____. *Pensar/Clasificar* [1985], trad. de Carlos Gardini, Barcelona, Gedisa, 2008.
- PÉREZ GAY, José María, *El imperio perdido* [1991], México, Cal y arena, 2004.
- _____. “Elías Canetti, 1905-2005”, *Nexos*, México, V27, N327, mar 2005.
- _____. “Enzensberger, derrumbes del futuro”, *Nexos*, México, D.F., México, V24, N294, jun 2002.
- _____. “La descripción de la desdicha”, *Revista de la Universidad de México*, México, N40, junio 2007.
- _____. “Karl Kraus: incidencias”, *Revista de la Universidad de México*, México, V.43, N447, abril 1988.
- _____. “Walter Benjamin: el naufragio ineluctable”, *Mundo siglo XXI*, México, N17, jun 2009.
- PERLADO, José Luis, *Artículo literario y periodístico – paisajes y personajes*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2007.
- PESSOA, Fernando, *Libro del desasosiego: compuesto por Bernardo Soares, ayudante de tenedor de libros en la ciudad de Lisboa* [1982], edición de Richard Zenith, trad. de Perfecto E. Cuadrado, Barcelona, 2010; *Libro del desasosiego*, trad. de Manuel Moya Escobar, Tenerife, Baile del Sol, 2010; *Libro del desasosiego*, Barcelona, Seix Barral, 1996; *Livro do Desassossego* [1982], Clássicos da Língua Portuguesa, São Paulo,

- Montecristo Editora, Lisboa, 2012; *Livro do Desassossego* [1982], Clube de Autores, Lisboa, 2010.
- PICAZO, María Dolores, *El ensayo literario en Francia*, Madrid, Síntesis, 2007.
- PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001a.
- _____ *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- _____ “Extranjeros del Cono Sur”, conversación con Roberto Bolaño, *Babelia, El País*, 03/03/2001.
- _____ *Formas Breves* [1999], Barcelona, Anagrama, 2001b.
- PITOL, Sergio, *Trilogía de la memoria –El arte de la fuga* [1996], *El viaje* [2001], *El mago de Viena* [2005]–, Barcelona, Anagrama, 2007.
- _____ *El oscuro hermano gemelo y otros relatos*, Bogotá, Norma, 2004.
- POE, Edgar Allan, *Cuentos* [1956], 2 Vol., trad. y notas de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1977.
- POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía: teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006.
- _____ *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- _____ *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.
- _____ *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica. Siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, 2004.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], Paris, Gallimard, 1975.
- _____ *La prisionera* [edición póstuma, 1923], trad. de Consuelo Berges, Madrid, Alianza Editorial, 1968.
- RABATÉ, Jean-Claude, “El destierro de Unamuno en París”, *Unamuno y Europa. Nuevos ensayos y viejos textos*, edición al cuidado de Pedro Ribas, Cuaderno Gris, Madrid, 2002.
- REBOLLO, Félix, *Literatura y periodismo hoy*, Madrid, Fragua, 2000.
- RESINA, Joan R., *Un sueño de piedra. Ensayos sobre la literatura del modernismo europeo*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- REVEL, Jean-François, *El conocimiento inútil* [1988], Barcelona, Planeta, 1989.

- REY, Alain [dir.], *Dictionnaire historique de la langue française: contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés, avec leur origine proche et lointaine [...]* [1983], Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006.
- REYES, Alfonso, *La experiencia literaria y otros ensayos*, selección y prólogo de Jordi Gracia, Madrid, Fundación Banco Santander, 2009.
- _____, *Obras Completas*, XIII, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.
- REZNIKOFF, Charles, *The poems of Charles Reznikoff 1918-1975*, Edited by Seamus Cooney, Boston, The Black Sparrow Books, 2005.
- RIAMBAU, E. y TORREIRO, C., *La escuela de Barcelona: el cine de la Gauche Divine*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- RIBAS MASSANA, A., *Biografía del vacío. Su historia científica y filosófica desde la Antigüedad a la Edad Moderna*, Barcelona, Destino, 1997.
- RIENDEAU, Pascal, *Méditation et vision de l'essai: Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault*, Québec, Éditions Nota bene, 2012.
- RILKE, Rainer Maria, *The Duino Elegies & The Sonnets to Orpheus: A Dual Language Edition*, translated by Stephen Mitchell, New York, Vintage, 2009; *Las elegías del Duino y otros poemas* [1923] [1909-1931] [1903-1907] [1913-1918], trad., prólogo, notas y comentarios de Otto Dörr Zegers [1998], Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2001.
- RHODES, Gary D., *Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*, Jefferson, NC, McFarland, 2006.
- _____, *Le Voyageur: textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, choisis et présentés para Olivier Corpet, avec la collaboration d'Emmanuelle Lambert, Paris, Seuil, 2003.
- RÓDENAS de MOYA, Domingo y Jordi GRACIA, *Derrota y restitución de la Modernidad 1939-2010*, Crítica, 2010.
- _____, y Jordi GRACIA, *El ensayo español. Siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2008.
- _____, *La crítica literaria en prensa*, Madrid, Marenostum, 2003.
- _____, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Península, 1998.
- _____, *Metaficción y autorreferencia en la novela española de vanguardia*, Col.lecció de Tesis Microfitxades, núm. 3077, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1997.
- _____, y Jordi GRACIA, *Ondulaciones: el ensayo literario en la España del*

- siglo XX*, Madrid Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2015.
- _____ y Jordi GRACIA, *Pensar por ensayos en la España del siglo XX: Historia y repertorio*, Barcelona, Edicions UAB, 2015.
- _____ *Poéticas de las vanguardias históricas*, Madrid, Marenostrium, 2007.
- _____ *Travesías vanguardistas: Ensayos sobre la prosa del Arte Nuevo*, Madrid, Devenir, 2009.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana, “Juan Marsé y la censura franquista”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 721/722, julio-agosto de 2010.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María, *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- ROSALES, Luis, *Obras completas I. Poesía*, Trotta, Madrid, 1996.
- ROYO, Amelia, *Imposturas del ensayo*, Córdoba, Ediciones Recovecos, 2009.
- RUIZ MARTÍNEZ, Emilia, “Susan Sontag: He tenido vergüenza de ser estadounidense”, *ABC*, 27/11/2002.
- RUIZ MARTÍNEZ, José Manuel, “Verdad ficcional frente a verdad factual o Poesía frente a Historia. De *Soldados de Salamina* a *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas, con una polémica entremedias con Arcadi Espada” (2011), *Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa española*, Berna, Peter Lang, 2013.
- RUIZ SAMANIEGO, Alberto (ed.), *Maurice Blanchot: Una estética de lo neutro*, Universidade de Vigo, Vigo, 1999.
- SAFRANSKI, Rüdiger, *El Mal o El Drama de La Libertad* [2000] [Das Böse oder das Drama der Freiheit, 1997], Barcelona, Tusquets, 2014.
- SAID, Edward, *El mundo, el texto y el crítico* [1983], Barcelona, Random House Mondadori, 2004.
- _____ *Sobre el estilo tardío: música y literatura a contracorriente*, trad. de Roberto Falcó Miramontes, Barcelona, Debate, 2009.
- SALAS, María Cecilia, *La escritura del desasosiego: una poética del pensar en Fernando Pessoa*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquía, 2009.
- SALCEDA, Hermes y ANDÚJAR, Gemma (eds.), *Raymond Roussel. Teoría y práctica de la escritura*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.

- SALDAÑA, Alfredo, *Modernidad y postmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*, Valencia, Episteme, 1997.
- SALGAS, Jean-Pierre Salgas, *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, Paris, Seuil, 2000.
- SÁNCHEZ, Yvette y SPILLER, Roland (eds.), *Poéticas del fracaso*, Gunter Verlag Narr, Tübingen, 2009.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, *Ensayos y artículos* (vols. I-II), Barcelona, Destino, 1992.
- SÁNCHEZ SANZ, José y PIEDRAS MONROY, Pedro, “A propósito de Walter Benjamin: nueva traducción y guía de lectura de las “Tesis de filosofía de la historia”, *Duererías. Analecta Philosophiae*, Revista de Filosofía, 2a época, no 2, febrero 2011.
- SANTAMARÍA, Luisa, *El comentario periodístico. Los géneros persuasivos*, Madrid, Paraninfo, 1990.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la literatura española Literatura actual* 6/2, Barcelona, Ariel, 1984.
- *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939–1975*, 8/1, Barcelona, Crítica, 1999.
- SARLO, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina* [1994], Buenos Aires, Seix Barral, 2004.
- SCHMIDT, Leonard, J., WARNER, Brooke (eds.), *Panic: Origins, Insight, and Treatment*, North Atlantic Books, Berkeley, California, 2002.
- SCHULTZ De Mantovani, Fryda, *Ensayo sobre el ensayo*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina, 1967.
- SCHWOB, Marcel, *Le livre de Monelle* [1894], Paris, Éditions de Boucher, 2003.
- SCOFIELD, Martin, *T. S. Eliot: The Poems* [1988], New York, Cambridge University Press, 1997.
- SCIASCIA, Leonardo, *Actas relativas a la muerte de Raymond Roussel* [1971], trad. de Julio Reija, Madrid, GalloNero, 2010.
- *El teatro de la memoria* [1981], trad. de Juan Manuel Salmerón, Barcelona, Tusquets, 2009.
- *La desaparición de Majorana* [1975], trad. de Juan Manuel Salmerón, Barcelona, Tusquets, 2007.
- SEBALD, W. G., *El paseante solitario: en recuerdo de Robert Walser*, Madrid,

Siruela, 2007.

_____ *Los Anillos de Saturno*, Madrid, Debate, 2002.

_____ *Sobre la historia natural de la destrucción*, Barcelona, Anagrama, 2003.

_____ *Vértigo*, Madrid, Debate, 2011.

SEELIG, Carl, *Paseos con Robert Walser* [*Wanderungen mit Robert Walser*, Tschudy, St. Gallen, 1957], epílogo de Elio Fröhlich, trad. de Carlos Fortea, Madrid, Siruela, 2000.

SEOANE, María Cruz, *Historia del periodismo en España. 2. El siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1996.

SIMIC, Charles, *The world doesn't end: prose poems*, San Diego, Harcourt Brace, 1989.

SIMS, N. (ed.), *The Literary Journalists*, New York, Ballantine Books, 1984.

SMITH, Jeffery, A., *War and Press Freedom: The Problem of Prerogative Power*, New York, Oxford University Press, 1999.

SMITH, Zadie, *Changing my mind. Occasional essays*, London, Hamish Hamilton, 2009.

_____ Zadie Smith, "Fail better", *The Guardian*, January 13, 2007.

SOBEJANO, Gonzalo, *La novela española contemporánea: 1940-1995*, Madrid, Marenostum, 2003a.

_____ "Narrativa española 1950-2000", *Arbor*, Núm. 693, septiembre de 2003b.

SOLER, Isabel, *El nudo y la esfera, el navegante como artífice del mundo moderno*, Barcelona, Acantilado, 2003.

SONTAG, Susan, "A Critic at Large. Afterlives: The case of Machado de Assis", *The New Yorker*, May 7, 1990, traducción en lengua española con el título "Memoria póstuma: el caso de Machado de Assis", *Quimera* (100), 1990.

_____ "A Mind in Mourning", *Times Literary Supplement*, no. 5056, 25 February 2000.

_____ *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*, trad. de Aurelio Major, Barcelona, Mondadori, 2007a.

_____ *Bajo el signo de Saturno* [1972-1980], trad. de Juan Utrilla Trejo, Barcelona, De bolsillo, 2007b.

- _____. *Contra la interpretación* [1966], trad. de J. González-Pueyo, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- _____. *Cuestión de énfasis* [2001], trad. de Aurelio Major, Madrid, Alfaguara, 2007c.
- _____. *Estilos radicales* [1969], Barcelona, Muchnik editores, 1985.
- _____. *Where the stress falls: essays*, New York, Picador, 2001.
- SOTELO VÁZQUEZ, Juan José, *Andrenio, periodista y crítico en La Vanguardia* (1909-1929), Madrid, Libros en red, 2006.
- SPERANZA, Graciela, *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Buenos Aires, Editorial Norma, 1995.
- STACH, Reiner, *Kafka. Los años de las decisiones* [2002], traducción de C. Fortea, Madrid, Siglo XXI, 2003.
- STANSKY, Peter, *On or about December 1910: Early Bloomsbury and Its Intimate World* [1996], Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- STAROBINSKI, Jean, *La relación crítica* [1970], versión española de Carlos Rodríguez Sanz, Madrid, Taurus, 1974.
- STEFANO, Victoria de, *El lugar del escritor*, México D.F., Siglo XXI Editores, 1993.
- STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [1759-1767], Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1849; *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Madrid, Cátedra, 1985.
- STEVENS, Wallace, *Opus Posthumous* [1957], edited by Milton J. Bates, New York, Random House, 1990.
- SUÁREZ GRANDA, Juan Luis, *El ensayo español del siglo XX (1900-1990)*, Madrid, Akal, 1996.
- SWIFT, Jonathan, *The Works of the Rev. Jonathan Swift, D.D. ... : with Notes ...*, Vol. 5, London, J. Johnson, 1803.
- SYMONDS, J., *La gran bestia: vida de Aleister Crowley*, edición y traducción de Javier Martín Lalanda, Madrid, Siruela, 2008.
- TABUCCHI, Antonio, *Dama de Porto Pim* [*Donna di Porto Pim*, 1983], traducción de Carmen Artal, Barcelona, Anagrama, 1987.
- _____. *El tiempo envejece deprisa* [*Il tempo invecchia in fretta*, 2009], traducción de Carlos Gumpert, Barcelona, Anagrama, 2010.

- _____. *Se está haciendo cada vez más tarde* [2002] [*Si sta facendo sempre più tardi*, 2001], traducción de Carlos Gumpert, Barcelona, Anagrama, 2004.
- _____. *Sostiene Pereira* [1995] [*Sostiene Pereira. Una testimonianza*, 1994], trad. de Carlos Gumpert y Xavier González Rovira, Barcelona, Anagrama, 2010.
- _____. *Viajes y otros viajes* [2010], edición de Paolo Di Paolo, traducción de Carlos Gumpert, Barcelona, Anagrama, 2012.
- TARKOVSKI, A. [*Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films*, 1985], *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine*, Madrid, Rialp, 1991.
- TODERO, Fabio, *Carlo e Giani Stuparich: Itinerari della Grande Guerra sulle tracce di due volontari triestini*, Trieste, LINT, 1997.
- TOMKINS, Calvin, *Duchamp* [1996], traducción de Mónica Martín Berdagué, Barcelona, Anagrama, 1999.
- TORRENTE BALLESTER, G., *Torre del aire*, edición y prólogo de César Antonio Molina, La Coruña, Diputación Provincial de La Coruña, 1992.
- TUÑÓN De LARA, Manuel *et al.*, *Prensa y sociedad en España (1820-1936)*, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1975.
- _____. *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos, 1970.
- UMBRAL, Francisco, “Viejo Periodismo”, *El Mundo*, 10/04/1995.
- UNAMUNO, Miguel de, *Cómo se hace una novela* [1927], edición de Domingo Ródenas de Moya, Barcelona, Crítica, 2006; *Cómo se hace una novela*, edición de Teresa Gómez Trueba, Madrid, Cátedra, 2009.
- URIEN, Paula, “Borges y su amigo Grillo”, Buenos Aires, *La Nación*, 22/08/1999.
- UTRERA, Federico, *Después de tantos desencantos: vida y obra poéticas de los Panero. Vida y Obra Poéticas de los Panero*, HMR, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.
- VALÉRY, Paul, *Monsieur Teste* [1896], Paris, Gallimard, 1946, *El señor Teste* [1972, de la edición de Gallimard, 1969], traducción de Salvador Elizondo, México, UNAM, 1991.
- _____. *Œuvres II* [1941], Paris, Gallimard, 1960.
- VALLEJO MEJÍA, Mary Luz, *La crítica literaria como género periodístico*,

- Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1993.
- VALLS, Fernando, *La realidad inventada*, Barcelona, Crítica, 2003.
- ____ “Ver de cerca. Los artículos literarios de Antonio Muñoz Molina”, en Andrés-Suárez y d’Ors (eds.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, Grand Séminaire, Universidad de Neuchâtel, 1997.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La civilización del espectáculo* [2012], Madrid, Alfaguara, 2013.
- ____ “La era de los impostores”, *El País*, 14/12/2014.
- ____ *La verdad de las mentiras* [1990], Madrid, Alfaguara, 2005.
- ____ “Patria portátil”, *El País*, 23/07/2002.
- VATTIMO, Gianni, *El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- ____ *En torno a la posmodernidad* [Vattimo et al.], Barcelona, Anthropos, 1990.
- ____ *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990.
- VÁZQUEZ, María Esther, *Borges, sus días y su tiempo* [1984], Buenos Aires, Ediciones B, 1999.
- ____ *Victoria Ocampo. El mundo como destino*, Barcelona, Seix Barral, 2002.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A., *La obra periodística y ensayística de Rafael Sánchez Ferlosio*, Sevilla, Alfar, 1999.
- VELA, Fernando, *Inventario de la modernidad*, edición de José C. Mainer, Gijón, Noega, 1983.
- VERDÚ, Vicente, “Suyo en la lascivia”, *El País*, 10/06/2011.
- VICENT, Manuel, *Mitologías*, Madrid, Alfaguara, 2012.
- ____ *Póquer de ases*, Madrid, Alfaguara, 2009.
- WALSER, Robert, *Microgramas III* [1925-1932], Madrid, Siruela, 2007.
- ____ *Jakob von Gunten* [1909], Madrid, Siruela, 2007; *Jakob von Gunten*, Madrid, Alfaguara, 1983.
- ____ *La habitación del poeta*, Madrid, Siruela, 2005.
- ____ *Los hermanos Tanner* [*Geschwister Tanner*, 1907], Madrid, Siruela, Penguin Ramdon House, 2015.
- ____ *Vida de poeta* [*Poetenleben*, 1918], Madrid, Alfaguara, 1990, 2003.

WEINBERG, Liliana, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, Fondo de Cultura Económica, UNAM, 2001.

_____ *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI, 2007.

_____ *Situación del ensayo*, México, UNAM, 2006.

_____ *Umbrales del ensayo*, México, UNAM, 2004.

WERNER, Bette Charlene, *Blake's Vision of the Poetry of Milton: Illustrations to Six Poems*, Ontario, Associated University Presses, 1986.

WILDE, Oscar, *The Major Works including The Portrait of Dorian Gray* [1989], Oxford World's Classics, New York, Oxford University Press, 2000.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Culture and Value* [1977], ed. by Georg Henrik von Wright, rev. ed. London, Wiley-Blackwell, 1998.

WOOLF, Virginia, *El lector común*, Barcelona, Lumen, 2009.

YANES MESA R., Géneros periodísticos y géneros anexos: *una propuesta metodológica para el estudio de los textos publicados en prensa*, Madrid, Fragua, 2004.

YURKIEVICH, Saúl, *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Muchnik Editores, Barcelona, 1984.

ZAID, Gabriel, *Los demasiados libros* [1972], Barcelona, Debolsillo, 2010.

ZAMBRANO, María, *Las palabras del regreso: artículos periodísticos* [1985], Salamanca, Amarú, 1995.

ZELLINI, Paolo, *Breve historia del infinito* [*Breve storia dell'infinito*, Adelphi, 1980], Madrid, Siruela, 1991.

III. Webgrafía general consultada

ARCHAMBAULT, Philippe, *La part narrative du Journal de Witold Gombrowicz*, Université du Québec, Montréal, mars 2008, URL: <http://www.archipel.uqam.ca/1350/1/M10326.pdf> [fecha de consulta: 18-09-2015].

BANVILLE, John, "Un Kafka diferente", *Letras Libres*, marzo de 2014 (traducción de Pablo Duarte del artículo publicado previamente en *The New York Review of Books*, 24/10/2013, URL:

http://www.letraslibres.com/sites/default/files/banville-m_0.pdf [fecha de consulta: 06/06/2014].

BRAVO, Luis, “Machado de Assis: estilo y estilete”, *Agulha. Revista de Cultura*, 62, Fortaleza, São Paulo, março/abril de 2008, URL: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag62assis.htm> [fecha de consulta: 09-10-2011].

BROWNE, Thomas, Sir Thomas Browne’s works, *including his life and correspondence*, edited by Simon Wilkin, London, William Pickering, 1835, URL: <http://openlibrary.org/> [fecha de consulta: 14/09/2011].

BUDASOFF, Eliezer, “El hombre que se convirtió en espejo”, *Revista Gatopardo*, México, marzo de 2012, URL: <http://www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=127> [fecha de consulta: 16/11/2012].

BUFFON, *Discours sur le style*, 25/08/1753, texte de l’édition de l’abbé J. Pierre Librairie Ch. Poussielgue, Paris, 1896, URL: <http://pedagogie.ac-toulouse.fr/philosophie/textes/buffondiscourssurlestyle.htm> [fecha de consulta: 22/09/2014].

CANO, María José, “Sokolov, el pianista que llegó a ser estrella sin desearlo”, *El diario vasco*, 16/02/2012, URL: <http://www.diariovasco.com/v/20120216/cultura/sokolov-pianista-llego-estrella-20120216.html> [fecha de consulta: 17/02/2012].

CAPOTE, Truman, “The Duke in His Domain”, *The New Yorker*, November 9, 1957, URL: <http://www.newyorker.com/magazine/1957/11/09/the-duke-in-his-domain> [fecha de consulta: 05/10/2011].

De ARRIBA, María Laura, “Escrituras del yo: diarios de escritores (Martí, Lezama, Gombrowicz, Rama)”, Universidad Nacional de Tucumán Argentina, Argus-a, Artes & Humanidades, Vol. I, Edición No. 2, December 2011, California - U.S.A. Bs. As., URL: Argentina, URL: <http://www.argus-a.com.ar/pdfs/escrituras-del-yo-diarios-de-escritores-marti-lezama-gombrowicz-rama.pdf> [fecha de consulta: 04/05/2014].

DEBAILLEUX, Henri-François, “Félicien Marbœuf, cet illustre inconnu”, *Libération*, 03/07/2009, URL: http://www.liberation.fr/culture/2009/07/03/felicien-marboeuf-cet-illustre-inconnu_568327 [fecha de consulta: 16/08/2010].

DIACONU, Dana, “Cervantes y Vila-Matas. Una reflexión sobre el espacio novelesco”, *Actas del VII Congreso Internacional Visiones y revisiones cervantinas*, Christoph Strosetzki (ed.), Centro Virtual Cervantes, 2011, URL: http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/cg_VII.htm [fecha de consulta: 12/02/2012].

- “El manifiesto reformista”, Revista Ñ, *Clarín.com*, 30/05/1999, URL: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/1999/05/30/e-01401d.htm> [fecha de consulta: 18-09-2015].
- FAVERÓN PATRIAU, Gustavo, “Ribeyro, la bata y el debate”, *blog Puente Aéreo*, 03/02/2006, URL: <http://puenteareo1.blogspot.fr/2006/02/ribeyro-la-bata-y-el-debate.html> [fecha de consulta: 19/07/2010].
- FILMSITE MOVIE REVIEW, *Out of the Past* (1947), <http://www.filmsite.org/outo.html> [fecha de consulta: 19/02/2014].
- GROHMANN, Alexis, “Literatura periódica”, *Olivar*, La Plata, volumen 9, número 12, julio-diciembre de 2008, URL: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782008000200005&lng=es&nrm=iso. [fecha de consulta: 10/08/2011].
- GUERRA, Vanesa, “Robert Walser (o los manotazos del instante)”, *Revista Conversiones*, octubre de 2004, URL: <http://www.conversiones.com.ar/nota0353.htm> [fecha de consulta: 11/12/ 2010].
- HUERGA, Carlos, “Witold Gombrowicz: un polaco en la literatura argentina”, *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, 2010, URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/witoldgo.html> [fecha de consulta: 10/03/2011].
- JEFFRIES, Stuart, “Did Stalin Killers liquidate Walter Benjamin?”, *theguardian*, 8 July 2001, URL: <https://www.theguardian.com/world/2001/jul/08/humanities.internationaleducationnews> [fecha de consulta: 11/02/20010].
- MARTÍNEZ-LAGE, M., “Travesías (1940)”, *La coz en el tintero (Poemas, 1988-2008)* (2009), en la página web oficial de Vila-Matas, URL: <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrmartlage3.html> [fecha de consulta: 15/08/2011].
- MARTURET, Hernán J., “Visiones posmodernas del arte vanguardista”, Universidad de Buenos Aires, 01/02/2009, URL: http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reigadas/pdf/Biblioteca/Textos/Marturet_Visiones_posmodernas_de_la_vanguardia.doc [fecha de consulta: 18/08/2012].
- MASANÉS, Cristina, “Walter Benjamin en Portbou”, Ajuntament de Portbou [sin fecha especificada, URL: <http://walterbenjaminportbou.cat/es/content/el-darrer-passatge> [fecha de consulta: 01/11/20012].
- NIEVA, Michel, “El diario íntimo de Witold Gombrowicz”, *Soles Digital*, 19/07/2010, Revista Digital de cultura, Buenos Aires, Argentina, URL: http://www.es.lapluma.net/index.php?option=com_content&view=article&catid=97:literatura&id=732:el-diario-intimo-de-witold-gombrowicz&Itemid=431[fecha de consulta: 22-11-2011].

PASTOR CRUZ, José Antonio, *Corrientes interpretativas de los mitos*, Tesis de Licenciatura dirigida por Joan Baptista Llinars Chover, Universitat de València, mayo de 1998, <http://www.uv.es/~japastor/mitos/a1-2.htm> [fecha de consulta: 02/09/2014].

PEREIRA, Maria Antonieta, “Ricardo Piglia y la máquina de la ficción”, *Estudios Filológicos*, N° 34, 1999, URL: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17131999003400003&lng=es&nrm=iso [fecha de consulta: 21/04/2009].

PIGLIA, Ricardo, “Borges, un escritor argentino”, Biblioteca Nacional y Televisión Pública de Argentina, 14/08/2013, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HIDhiNws71Y> [fecha de consulta: 12/10/2013].

_____, “Elogio de la lentitud”, entrevista de Raquel Garzón, Revista de cultura Ñ, *Clarín.com*, 26/01/2008, URL: <http://edant.revistaenlinea.clarin.com/notas/2008/01/26/01593448.html> [fecha de consulta: 04/04/2011].

_____, “Una propuesta para el próximo milenio”, *Clarín*, Buenos Aires, diciembre de 1999, URL: www.clarin.com/diario/especiales/viva99/text5.htm [fecha de consulta: 12/11/2012].

PINEDO, Javier, “Novelando Voces: En Lisboa Con António Lobo Antunes”, *Universum*, 2008, vol. 23, n.2, 203-207, URL: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762008000200012&lng=es&nrm=iso [fecha de consulta: 02/11/2014].

PONTES VELASCO, Rafael, *La puerta de la cárcel está abierta. La poética de Guillermo Samperio*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011. Tesis Doctoral dirigida por Francisca Noguerol Jiménez y Juan Antonio González Iglesias, URL: http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/115599/1/DLEH_PontesVelascoR_LaPuertadelaCarcel.pdf [fecha de consulta: 12/04/2012].

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “Gómez Alfaro: pionero de los estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre Periodismo y Literatura en España”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 65. La Laguna (Tenerife), Universidad de La Laguna, 2010, URL: http://www.revistalatinacs.org/10/art/885_USJ/07_Jorge_Rodriguez.html DOI: 10.4185/RLCS-65-2010-885-089-098 [fecha de consulta: 20/04/2011].

SONTAG, Susan, Discurso de recepción del Premio Príncipe de Asturias de las Letras 2003 (junto a la escritora marroquí Fatema Mernissi), URL: <http://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2003-fatema-mernissi-susan-sontag.html?texto=discurso> [fecha de consulta: 12/10/2011].

- “W. G. Sebald: El viajero y su lamento” [“A Mind in Mourning”, *Times Literary Supplement*, no. 5056, 25 February 2000], URL: <http://www.herreros.com.ar/melanco/sontag.htm> [fecha de consulta: 05-10-2012].
- STAGNARO, Giancarlo, “Últimas consideraciones sobre la crítica literaria”, *elhablador.com*, número 7, marzo de 2005, URL: http://www.elhablador.com/debate7_5.htm [fecha de consulta: 07-09-2011].
- THURMAN, Judith, “Counterfeit Roth. Bogus interviews with Philip Roth and John Grisham”, *The New Yorker*, 05/04/2010, URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2010/04/05/counterfeit-roth> [fecha de consulta: 13/12/2012].
- TIJERAS, Ramón, “La entrevista periodística, un género a caballo entre la vida y la muerte”, *Comunicación 21*, Revista científica de estudios sobre cultura y medios, núm. 3, octubre de 2012, URL: <http://www.comunicacion21.com/la-entrevista-periodistica-un-genero-a-caballo-entre-la-vida-y-la-muerte/> [fecha de consulta: 15/12/2012].
- UTRERA, Federico, “¿Qué nos espera? Como Leopoldo dijo un día: morirnos aquí’: ‘El dios salvaje’, la última entrevista a Michi Panero”, URL: <https://leopoldompanero.wordpress.com/tag/michi-panero/> [fecha de consulta: 18-09-2015].
- VILLORO, Juan, “El arte de condenar”, *Revista de la Universidad de México. Nueva época* (No. 80), Octubre 2010, URL: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/8010/villoro/80villoro.html> [Consulta: 17/02/2011].
- VONNEGUT, Kurt, “Kurt Vonnegut, The Art of Fiction No. 64”, Interviewed by David Hayman, David Michaelis, George Plimpton, Richard Rhodes, *The Paris Review*, No. 69, Spring 1977, URL: <http://www.theparisreview.org/interviews/3605/the-art-of-fiction-no-64-kurt-vonnegut> [fecha de consulta: 19-09-2013].