

PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

VOL. VI, Nº 2
Verano 2018



Universidad
de Alcalá

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DIRECTORA

Ana Casas (Universidad de Alcalá)

JEFA DE REDACCIÓN

Natalia Vara Ferrero (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea)

SECRETARIA EDITORIAL

Ana Rodríguez Callealta (Universidad de Alcalá)

REDACCIÓN

David Conte (Universidad Carlos III de Madrid), Iván Gómez (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Fernando Larraz (Universidad de Alcalá), Teresa López-Pellisa (Universitat de les Illes Balears), Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca), Guadalupe Soria Tomás (Universidad Carlos III de Madrid)

COORDINADORA DE LA SECCIÓN DE RESEÑAS

Natalia Vara Ferrero

COMITÉ CIENTÍFICO

José Arroyo (University of Warwick), Julia Barella (Universidad de Alcalá), Eduardo Becerra (Universidad Autónoma de Madrid), Héctor Brioso (Universidad de Alcalá), Zoraida Carandell (Université Sorbonne, Nouvelle-Paris 3), Geneviève Champeau (Université Bordeaux Montaigne), Julio Checa (Universidad Carlos III de Madrid), José F. Colmeiro (University of Auckland), Wilfrido Corral (Investigador y ensayista), Matteo de Beni (Università degli Studi di Verona), José Luis de Diego (Universidad Nacional de la Plata), Fernando de Felipe (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Ángeles Encinar (Saint Louis University, Madrid), Pura Fernández (CSIC, Madrid), Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá), José Luis García Barrientos (CSIC, Madrid), Fernando Gómez Rondo (Universidad de Alcalá), Jordi Gracia (Universitat de Barcelona), Roxana G. Herrera Álvarez (Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto), Jon Juaristi (Universidad de Alcalá), Juan José Lanz (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea), Ana Merino (University of Iowa), Catherine Orsini-Saillet (Université de Bourgogne), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca), Manuel Pérez Jiménez (Universidad de Alcalá), Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia), Jaume Pont (Universitat de Lleida), Catalina Quesada (University of Miami), Paul P. Quinn (Universidad de Alcalá), Luis Rebaza Soraluz (King's College, Londres), Mar Rebollo (Universidad de Alcalá), Susana Reisz (Pontificia Universidad Católica del Perú), David Roas (Universitat Autònoma de Barcelona), Domingo Ródenas de Moya (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), Marie-Soledad Rodríguez (Université Sorbonne, Nouvelle-Paris 3), Ana Rueda (University of Kentucky), Domingo Sánchez-Mesa (Universidad de Granada), Mario Santana (University of Chicago), Sabine Schlickers (Universität Bremen), Mary Vásquez (Davidson College)

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Esther Correa

redaccion@pasavento.com
<http://www.pasavento.com>

Universidad de Alcalá

Departamento de Filología, Comunicación y Documentación

Colegio San José de Caracciolos

Trinidad, 5

28801 Alcalá de Henares (Madrid)



SUMARIO

NOTAS DE LAS EDITORAS	265
MONOGRÁFICO: VILA-MATAS TRANSATLÁNTICO	
<i>Coord. Felipe A. Ríos Baeza</i>	
Introducción. Vila-Matas: ese “oscuro gemelo” transatlántico <i>Felipe A. Ríos Baeza</i>	269
Vila-Matas piensa en su arte: La vuelta al cuento en su diálogo con el retrato de artista latinoamericano <i>Alberto del Pozo Martínez</i>	277
Tradiciones comunes, influencias recíprocas y paseos compartidos: Enrique Vila-Matas y la literatura mexicana <i>Teresa González Arce</i>	301
Cosmopolitismo e intertextualidad: El factor Borges en la poética de Enrique Vila-Matas <i>Mario Aznar Pérez</i>	327
Borges y Piglia como “dinastías intelectuales” en el ensayismo de Vila-Matas <i>Alfredo Aranda Silva</i>	343

Vila-Matas cerca de Veracruz. Correspondencias (mutuas) con Sergio Pitol <i>Monika Dąbrowska</i>	369
Ficción como amistad, cruces de Vila-Matas y Pitol <i>Pierre Herrera</i>	381
Leyendo oblicuamente: contrapuntos reflexivos de la literatura latinoamericana en la obra crítica de Enrique Vila-Matas <i>Felipe A. Ríos Baeza</i>	395

MISCELÁNEA

El gol y el héroe. Aproximación mítica a Maradona en tres cuentos argentinos <i>David García Cames</i>	413
Y (no) fueron felices: La fatalidad de las parejas mixtas en la literatura española colonial escrita por mujeres durante el siglo xx <i>Yasmina Romero Morales</i>	433
Los fantasmas del <i>American Dream</i> : Simulacro y restauración afectiva en <i>Los vivos y los muertos</i> <i>Carlos Yushimito del Valle</i>	451

RESEÑAS

María del Carmen Caña Jiménez y Vinodh Venkatesh (eds.): <i>Horacio Castellanos Moya. El diablo en el espejo</i> <i>Tomás Regalado López</i>	473
Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.): <i>Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria</i> <i>Javier Ignacio Alarcón Bermejo</i>	479
Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán Rodríguez: <i>Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI</i> <i>Cristina Gutiérrez Valencia</i>	485
José Antonio Pérez Bowie (ed.): <i>La teatralidad en la pantalla. Reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre cine y teatro</i> <i>María Marcos Ramos</i>	491

Tomás Regalado López: <i>Historia personal del Crack. Entrevistas personales</i> <i>Javier Sánchez Zapatero</i>	495
NOTA SOBRE LOS AUTORES Y LAS AUTORAS.....	499

NOTAS DE LAS EDITORAS

Desde que *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* empezara a andar hará ahora seis años, han aparecido 11 números, sin incluir este, sobre los más diversos temas del ámbito de los estudios culturales hispánicos. No podíamos pasar la oportunidad de celebrar un número *no redondo* dedicando un dossier monográfico a Enrique Vila-Matas y su vínculo con los autores de América Latina, puesto que esa siempre ha sido la voluntad de la revista: ahondar en lo transatlántico, tender puentes entre un lado y otro del océano, profundizando así en las muchas conexiones lingüísticas, culturales y artísticas que nos unen. De esta manera, devolvemos a nuestro escritor más querido, aunque sea solo en parte, algo de lo que él nos dio al cedernos con tanta generosidad el título de una de sus novelas más emblemáticas para bautizar esta revista y dejar algo en ella de su sello. Nos congratulamos de seguir remando juntos y de seguir evocando las huellas de aquellos creadores que, como Vila-Matas, nos señalan el camino del arte y de la vida.

MONOGRÁFICO

VILA-MATAS TRANSATLÁNTICO

Coord. Felipe A. Ríos Baeza

INTRODUCCIÓN. VILA-MATAS:
ESE "OSCURO HERMANO GEMELO" TRANSATLÁNTICOINTRODUCTION.
VILA-MATAS: THAT TRANSATLANTIC "DARK TWIN BROTHER"FELIPE A. RÍOS BAEZA
Universidad Anáhuac Querétaro
feliperios.ffyl@gmail.com

Los 45 años de trayectoria ininterrumpida del escritor Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948), que abarcan desde la novela experimental *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (Tusquets, 1973; rebautizada en 2011 por Random House como *En un lugar solitario*) hasta el volumen crítico *Impón tu suerte* (Círculo de Tiza, 2018), no solo han supuesto una bocanada de aire fresco para el ámbito literario de la España posfranquista y contemporánea, acostumbrado a un realismo malentendido de denuncia y de idealista contenido social, sino que ha dejado de manifiesto el trazado de un rasgo extraliterario más secreto, subliminal, y que poco a poco, gracias al acontecer crítico de un lado y de otro del Atlántico, ha ido saliendo a la superficie.

Mientras desde Blanes, Roberto Bolaño, su coetáneo más cercano y distante a la vez,¹ trabaja a mediados de los años 80 para imponer temas que desestabilizarán los motivos recurrentes y manidos del realismo mágico y del fantástico efectista en la literatura de habla hispana, a escasos setenta kilómetros de ahí, desde su pequeño departamento de la Travessera de Dalt, de Barcelona, Enrique Vila-Matas se abre camino en un medio tomado fuertemente por aque-

¹ "Es posible incluso que sea el escritor que más se parece a mí, o viceversa [...]. He vuelto a acercarme a Bolaño [...]. Al escribir la primera línea de este comentario al libro de Bolaño me había propuesto ser ágil, seguir la estela de aquello que siempre persiguió Leopardi –me refiero a su deseo de quitar al lenguaje su peso hasta que se asemeja a la luz lunar– y sin embargo heme aquí convertido en un hombre que ha quedado enredado en el mundo de la multiplicidad de Bolaño, ese escritor que ve el mundo como un enredo, una maraña o un ovillo" (Vila-Matas 2000: 311, 318).

llos escritores que, como personajes principales o secundarios de esa trama, integran las filas del llamado *boom* de la novela latinoamericana. Si bien dicho encuentro se trató, como los mismos Julio Cortázar y Carlos Fuentes se encargaron de aclarar en numerosas oportunidades, de uno de esos acomodados prodigiosos del azar, lo cierto es que la agencia de Carmen Balcells y ciertas editoriales, como Seix Barral, se encargaron de brindar la plataforma para señalar y destacar determinados autores y temas, dejando en cierta sombra a otros escritores, tanto españoles como latinoamericanos, que no entraban en dicha agenda.

A finales de los años 80 y parte de los 90, el camino fijado de manera deslumbrante por Donoso, García Márquez, Vargas Llosa y otros fue continuado por aquellos personajes secundarios a la trama del *boom* (esa generación que se conoce como *novísima*, *posmoderna* o, en el peor de los términos, *postboom*²), y en el fin de siglo la situación literaria de habla hispana se estancó. Dichos autores fueron reconocidos, a la larga, más como una caja de resonancia de las grandes voces del *boom* que por tener proyectos capaces de proponer nuevas estrategias narrativas o de repensar las relaciones entre la península ibérica y el continente americano. No será hasta una generación posterior cuando se presentará una alternativa certera de ruptura de aquellos códigos con los que Hispanoamérica había empezado a ser reconocida y hasta confundida, sobre todo por el mundo anglosajón: a saber, la desbordante imaginería del Caribe y un exotismo andino, rioplatense o amazónico orientado al consumo editorial del primer mundo. Dicha constelación literaria tiene a Rodrigo Rey Rosa, Juan Villoro, Roberto Bolaño, Alan Pauls, Horacio Castellanos Moya, Rodrigo Fresán... y Enrique Vila-Matas, por singular que suene, como renovadores del discurso literario de habla hispana. En 2014, en un volumen de ensayos sobre literatura hispanoamericana, afirmé sobre Vila-Matas algo que confirmé en esta introducción: se trata de una "*raras avis* [...]" que según el modo en que se viene aquí entendiendo la identidad, es un escritor latinoamericano que, pues ni modo, le tocó nacer en Barcelona" (Ríos Baeza 2014: 17).

Si se empleara el método genealógico, este sería el momento histórico preciso en el que se constataría lo antes dicho: la trascendencia de la propuesta vilamatásiana no se encuentra solamente en los límites de sus libros, valiosos por sí mismos, sino en una actitud extraliteraria que ha ayudado, también, a cerrar ya el capítulo del *boom* y el *postboom* y a establecer de otra manera el vínculo transatlántico entre un continente y otro. Y es que a lo largo y ancho de sus páginas, Vila-Matas ha hecho circular nombres de autores latinoamericanos anteriores, contemporáneos o posteriores al *boom* que injustamente habían quedado a su sombra, con dos propósitos bastante claros: por un lado, para que comenzaran a ser considerados, en todo su prestigio, por los círculos españoles; y, por otro, para que fecundaran de manera proteica su propia actividad

² "El *postboom* se asociaría con el disenso, con la multiplicidad, con la subversión de todos los metadisursos que pretenden ofrecer una explicación de la condición humana, y con el abandono de toda búsqueda de orígenes (en este caso, toda búsqueda de 'esencias' nacionales o étnicas, o de teorías unívocas de la ficción), mientras se quedaría satisfecho con su entorno, sin pretender llegar a la universalidad" (Shaw 1999: 367).

literaria. En detrimento de los Cortázar, García Márquez y Vargas Llosa (a los que Vila-Matas valora, pero de los que se siente estéticamente poco cercano), este latinoamericano que nació por azar en Barcelona prefiere hacer deambular en sus escritos las figuras igual de relevantes de Augusto Monterroso, Sergio Pitol, Adolfo Bioy Casares, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, Ricardo Piglia o Alfonso Reyes; todos nombres que provocarán, a través de las mil y un maneras que tendrá el barcelonés de trabajar el intertexto, una explosión de la glosa y la alusión, de la imitación consciente y de la cita estimulante. Latinoamérica es vista, pues, al decir de Alfredo Aranda en el ensayo de su autoría aquí incluido, “como un extraordinario núcleo de vitalidad cosmopolita y envidiable engranaje de dinamismos crítico-creativos”.

Este *dossier*, organizado por *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, de la Universidad de Alcalá, busca poner de relieve algo que el propio autor convocado no ha parado de señalar en sus 45 años de fructífero camino literario: han sido estos autores, acompañados de otros referentes como Pessoa, Kafka, Walser y Gombrowicz, los que le han permitido establecer su particular “canon del deseo”, en palabras de Borges, y formarse su ansiado “lugar solitario”, respondiendo a “otro tipo de voluntad, la de situarme en un lugar aparte con respecto a la literatura que se hacía en mi tierra en aquellos días; situarme bien aparte, no porque no me gustara lo que se hacía [...] sino porque, a la hora de escribir, deseaba ser muy distinto a todo el mundo, no parecerme a nadie, seguir un camino solitario y único” (Vila-Matas 2011: 20).

A pesar de algunos esfuerzos incorporados en los compilatorios más conocidos,³ y del muy relevante texto, ya de referencia innegable, de Francisca Noguerol “Lecturas casuales: Enrique Vila-Matas y sus vínculos transatlánticos”,⁴ no existía aun un *dossier* que navegara con toda premeditación los ríos secretos que van de un lado a otro del Atlántico, para analizar así el modo en que la literatura latinoamericana ha sabido colarse apasionadamente, como alusión, motivo, cita o referencia, en los intersticios de la obra de Vila-Matas, incluso más allá de su novela evidentemente más próxima al tema, *Lejos de Veracruz* (1995). De esta manera, investigadores procedentes de México, Estados Unidos, Chile y

³ Revisando los tres principales volúmenes críticos que giran en torno al aporte vilamatásiano, podrían enumerarse los siguientes artículos que trabajan, aislada o demasiado puntualmente, el tema aquí propuesto: Masoliver Ródenas (2002), Echevarría (2007), Puértolas (2007), Domínguez Michael (2012) y Gordillo Lizana (2012).

⁴ “Enrique Vila-Matas es responsable de un capítulo fundamental en la historia de la literatura contemporánea. Así lo revela, por ejemplo, el hecho de que fuera citado en dos importantes novelas aparecidas en 2009 –*Invisible* de Paul Auster, y *Nocilla Lab* de Agustín Fernández Mallo, responsables de aumentar el mito sobre el escritor–, o sus más recientes premios literarios [...]. Y es que hay un tono, una voz y una ironía característicos en su obra, signada por su escritura detallista y compleja, sofisticada y cargada de dudas. En este sentido, aunque la nómina de creadores que aborda y lo abordan en sus escritos es inmensa, en estas páginas pretendo centrarme en los autores latinoamericanos con los que comparte *ars poética*. Es el caso de maestros como Augusto Monterroso, Sergio Pitol o Alejandro Rossi; compañeros como Ricardo Piglia y Roberto Bolaño; y discípulos aventajados como Rodrigo Fresán, Alan Pauls, Sergio Chejfec, Alejandro Zambra o Leonardo Valencia, por nombrar unos pocos” (Noguerol 2016: 169).

por supuesto España han contribuido a construir una mirada novedosa, del lado de acá, del lado de allá y de otros lados, sobre este tema.

En "Vila-Matas piensa en su arte: la vuelta al cuento en su diálogo con el retrato de artista latinoamericano", el ensayo que abre esta publicación, el ensayista Alberto del Pozo Martínez trabaja, tomando en cuenta las últimas publicaciones de relatos del escritor, una idea audaz: cómo las narraciones incorporadas y reescritas en *Exploradores del abismo* (2007) y *Chet Baker piensa en su arte* (2011) usurpan ciertos espacios destinados, antes, solamente al ámbito de la crítica literaria, confundiendo las formas de la didáctica y de la ficción. Así, según Del Pozo, "la historia del retrato de artista en Latinoamérica le ha aportado a Vila-Matas toda una serie de estrategias discursivas que a la postre resultarán cruciales". Comparando sus intenciones con las realizadas por Borges (*Historia universal de la infamia*), Alfonso Reyes (*Retratos reales e imaginarios*) e incluso Roberto Bolaño (*La literatura nazi en América*), el autor propone una relectura más fina de la obra de Vila-Matas, al descubrir que su estructura cuentística/biográfica/ensayística encarna algo más que la mera diseminación de géneros.

A continuación, y casi como una ampliación involuntaria al tema tratado por Del Pozo, Teresa González Arce destaca, en su ensayo "Entre el ensayo personal, la vida imaginaria y la novela ensayística. Tradiciones comunes, influencias recíprocas y paseos compartidos de Enrique Vila-Matas con la literatura mexicana", los rasgos propios del género ensayístico que el barcelonés ha ido incorporando en su narrativa, atendiendo especialmente a "la absorción del espíritu y los principios estéticos de las vidas imaginarias [formando] parte de una idea del ensayo vinculada a la ficción y la trama, es decir, a dos rasgos que suelen asociarse con relatos y novelas más que con el ensayo y que, además, permiten al autor de *Pasavento* dotar a sus novelas de cierto dinamismo sin renunciar del todo al carácter reflexivo que domina en ellas". Dicha experimentación es evidenciada por González Arce en un proyecto vilamatasiano que crece a la par del proyecto de Bolaño, Villoro o incluso Mario Bellatin, y pretende ver un futuro influjo en ciertas "colindancias mexicanas" muy recientes, como Luigi Amara, Valeria Luiselli y Antonio Ortuño.

Los siguientes textos tienen la virtud de trabajar la presencia de autores específicos en la narrativa de Vila-Matas, y de ver de manera pormenorizada cómo su temática y vigorosa presencia transitan en sus escritos, determinando, más que una influencia, un modo nuevo de entender la actividad creadora. En "Cosmopolitismo e intertextualidad: El factor Borges en la poética de Enrique Vila-Matas", Mario Aznar Pérez vuelve sobre un tópico consabido en la narrativa de Vila-Matas, el del viaje, pero ahora enfocado desde un contexto posmoderno y desterritorializado, propio de estos tiempos, para señalar que esos tránsitos se harán, bajo el mandato borgesiano, acompañados de una muy privada biblioteca a cuestas, lo que confirmaría la enfermedad del "mal de Montano" casi en cada página del catalán. Se trata, pues, de "un cosmopolitismo cuyo máximo exponente es la imagen borgeana de la Biblioteca, lugar físicamente estático, pero de una dinamicidad metafórica desbordante, donde se conjugan lenguas, países, razas, religiones, ideologías y morales distintas, opuestas o complemen-

tarias, compartiendo un mismo y blanchotiano 'espacio literario' y operando bajo la forma de una amplia comunidad intelectual".

A continuación, Alfredo Aranda Silva, en "Borges y Piglia como dinastías intelectuales en el ensayismo de Vila-Matas", profundiza este punto, encuadrando a Vila-Matas como un aprendiz ventajoso de dichos maestros argentinos, y cuya lección aprendida luminosamente es que los tres "entienden la literatura en tanto que ideario de arborescencia introspectiva". Lo que ve Aranda en la cátedra de Borges y Piglia, y que Vila-Matas absorbe como alumno aplicado, es que "sus obras se han visto construidas desde una característica labor de zapa en la excentricidad y ejercicio hipervalorativo de la extranjería", estructurando poco a poco ese comentado "lugar solitario". Los puntos de contacto que señala este ensayo para la tríada de escritores serán múltiples: el desplazamiento de la verdad histórica; la recurrencia de la tradición literaria como un sueño; el cine como detonador de vocaciones y tramas; y, sobre todo, el poder performativo de la ficción.

Le sigue un afable ensayo de Pierre Herrera López, que hurga en ciertos textos del barcelonés y de su maestro declarado, el veracruzano Sergio Pitol, bajo el criterio de las "políticas de la amistad", casi al modo derridiano. Lo que allí encuentra es la presencia explícita (a veces) y secreta (las más) de un afecto amistoso traducido en creatividad. En su contribución, llamada "Ficción como amistad, cruces de Vila-Matas y Pitol", Herrera señala que la relación entre ambos autores "busca diseminar la lectura y los campos referencia y acción de los textos", marcando punto por punto la línea de una amistad que se articula en casi veinte años de alusiones más o menos tácitas, pero que arranca en 1995, cuando el barcelonés alude al mexicano en *Lejos de Veracruz*, y luego el mexicano le regresa dicha complicidad, en ese ensayo incluido en *El arte de la fuga* llamado "El oscuro hermano gemelo". En todos estos textos, dice López, se "concentra [...] la tensión entre el desfase entre vivir y escribir lo vivido, entre alejarse para escribir pero al mismo tiempo acercarse para captar el objeto mismo de la escritura, que es la propia vida".

La investigadora Monika Dąbrowska hace extensivo, luego, este vínculo ya planteado por Herrera, en su artículo "Vila-Matas cerca de Veracruz. Correspondencias (mutuas) con Sergio Pitol", reconociendo que el mexicano es, sin asomo de dudas, el escritor latinoamericano más recurrido por Vila-Matas tanto a nivel inter como metatextual. Pasando revista nuevamente al destino de los hermanos Tenorio en *Lejos de Veracruz*, Dąbrowska propone una hipótesis interesante: el hecho de que tanto uno como otro comparten una preocupación "por el estado de la literatura, los males que la achacan, y sobre todo el afán por renovarla. Para el veracruzano y para el barcelonés el arte de narrar y la vida 'consagrada' a lo literario constituyen un tema de fondo y un eje alrededor del cual construyen su obra...". Termina diciendo la investigadora que: "El autor catalán hace suyas y experimenta con las técnicas novelescas de Pitol", sacando con ello a flote las estrategias narrativas aprendidas del maestro, pero que también permitirán volver a los textos del veracruzano con otra mirada.

Finalmente, cierra este *dossier* un texto de mi autoría, "Leyendo oblicuamente: Contrapuntos reflexivos de la literatura latinoamericana en la obra crítica de Enrique Vila-Matas", en el que, teniendo varias convergencias con los ensayistas aquí convocados, intento determinar que existe una corriente subterránea, un nivel más hondo en su obra debajo de tanto referente anglosajón, centroeuropo, portugués y francés. Al menos desde *Lejos de Veracruz*, en su literatura se reconocerán dos movimientos: uno que va hacia el futuro y que parece conectar temática y estéticamente un libro con el siguiente (ya lo sabemos: *Bartleby y compañía* con *El mal de Montano*, y este con *París no se acaba nunca*); y otro que no se fuga sino que permanece; que se halla en los núcleos recónditos de cada libro y que no avanza; muy por el contrario: se retrotrae, espejea y le permite hacer reflexión de su singular propuesta. Ese "río profundo" es justo el que conectará a Vila-Matas con Aira, Bolaño y Villoro, pero también con Sergio Pitlor, Augusto Monterroso, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo y Adolfo Bioy Casares, entre otros.

La idea central del monográfico "Vila-Matas transatlántico" es buscar profundizar estos aspectos, tanto *intra* como *extra* textualmente, para dar un panorama actualizado y profundo del vínculo entre la obra de Enrique Vila-Matas con la de autores del nuevo continente, de todos los países y de todas las épocas. De esta manera, perseguimos, también, que este trabajo colectivo sirva para una reevaluación de la posición de Vila-Matas dentro del canon de la literatura en lengua española, al haber subrayado, en estos textos, el hecho de que las letras latinoamericanas no solamente trufan sus obras con citas provechosas, sino que se ubican en el núcleo mismo de su proyecto como escritor.

OBRAS CITADAS

- Domínguez Michael, Christopher (2012): "La generación de Vila-Matas". En Felipe A. Ríos Baeza (ed.): *Enrique Vila-Matas: Los espejos de la ficción*. México, Eón, pp. 27-32.
- Echevarría, Ignacio (2007): "La escritura como supervivencia". En Margarita Heredia (ed.): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, pp. 115-118.
- Gordillo Lizana, Emilio (2012): "Ensayo y exploración". En Felipe A. Ríos Baeza (ed.): *Enrique Vila-Matas: Los espejos de la ficción*. México, Eón, pp. 355-366.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2002): "La casa y el mundo en torno a *Lejos de Veracruz*", *Cuadernos de narrativa: Enrique Vila-Matas* (Universidad de Neuchâtel), n.º 7, pp. 113-127.
- Noguerol Jiménez, Francisca (2016): "Lecturas casuales: Enrique Vila-Matas y sus vínculos transatlánticos", *Revista Atenea* (Universidad de Concepción), n.º 514, pp. 169-188.
- Puértolas, Soledad (2007): "El sobreviviente". En Margarita Heredia (ed.): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, pp. 141-146.
- Ríos Baeza, Felipe A. (2012): "Vila-Matas: ese ocupa literario", En *Enrique Vila-Matas: Los espejos de la ficción*. México, Eón, pp. 71-92.
- (2014): *El desvarío ilustrado. Ensayos sobre literatura hispanoamericana*. Puebla, Universidad Iberoamericana.

- Shaw, Donald L. (1999): "Posboom y posmodernismo: conclusión". En *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid, Cátedra, pp. 365-377.
- Vila-Matas, Enrique (2000): "Bolaño en la distancia". En *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid, Alfaguara, pp. 311-322.
- (2011): "Prólogo del autor. No hay que hacer nada luego". En *En un lugar solitario*. Barcelona, DeBolsillo, pp. 7-58.

VILA-MATAS PIENSA EN SU ARTE:
LA VUELTA AL CUENTO EN SU DIÁLOGO CON EL RETRATO
DE ARTISTA LATINOAMERICANO

VILA-MATAS THINKS ABOUT HIS ART: THE RETURN TO SHORT STORY
AND THE DIALOGUE WITH THE LATIN AMERICAN PORTRAIT OF THE ARTIST

ALBERTO DEL POZO MARTÍNEZ
Rhodes College, Memphis
delpozoa@rhodes.edu

RESUMEN: Tras *Doctor Pasavento* (2005), Vila-Matas emprendió una sorprendente vuelta al género del cuento de dos formas diferentes. Primero, escribiendo *Exploradores del abismo* (2007), una colección en la que reflexiona sobre esta decisión de cambiar de género literario; y segundo, mediante la publicación de una segunda antología de sus relatos, *Chet Baker piensa en su arte* (2011), en la que selecciona aquellos cuentos de su producción pasada que se movían en una dirección filosófica similar. En este ensayo, expondremos la relación entre esas historias y la tradición latinoamericana del "retrato de artista", de Darío a Bolaño, mostrando cómo este género escondido fue fundamental a la hora de desarrollar una serie de estrategias narrativas que le permitieron al autor recontextualizar los problemas metaficticiales que investigó en sus grandes novelas de 2000 a 2005.

PALABRAS CLAVE: Vila-Matas; retrato; artista; cuento; Latinoamérica

ABSTRACT: After *Doctor Pasavento* (2005), Vila-Matas surprisingly returned to the genre of the short story in two different ways: first, by writing *Exploradores del abismo* (*Explorers of the Abyss*, 2007), a collection of short stories in which he reflects about this decision of switching literary genres; second, by publishing a second anthology of his short stories, *Chet Baker piensa en su arte* (*Chet Baker thinks about his art*, 2011), in which he selected his previous works that went in the same philosophical direction. In this essay, I expose the relationship between those short stories and the Latin American tradition of the "Portrait of the Artist", from Darío to Bolaño, and I show how that hidden genre was capital for developing a series of narrative strategies that allowed the author to reframe the metafictional issues raised in his great novels from 2000 to 2005.

KEYWORDS: Vila-Matas; Portrait; Artist; Short-Story; Latin America



1. ESCENIFICANDO LA VUELTA AL CUENTO: VILA-MATAS DESDE 2007

Sería fácil empezar este trabajo planteando un “regreso al género del cuento” en el Vila-Matas de los últimos diez años, una vez concluida la serie de novelas denominada por Pozuelo Yvancos como “Tetralogía del escritor” (2012: 219-273). La publicación de una importante colección de relatos, *Exploradores del abismo* (2007), así como de una segunda antología de varios relatos estratégicos, *Chet Baker piensa en arte. Relatos selectos* (2011) –recordemos que la primera fue *Recuerdos inventados*, del 94– avalarían este planteamiento. Efectivamente, el primer Vila-Matas parecía tener una relación mucho más intensa con las formas de la narración breve que el de los años 1995 a 2005, y sus colecciones de relatos anteriores a esta fecha son abundantes.¹

Además, su práctica del género de la novela anterior al 95 tiene mucho más que ver con el cuento y con las colecciones de cuentos integrados,² que la de la “tetralogía”, que se adentra en un terreno cuya complejidad de capas estéticas ya solo puede ser novelesca. Por supuesto, el ejemplo por excelencia de esa influencia del cuento, o las colecciones de cuentos integrados, sobre la novela como forma, fue *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), novela que, ya en su momento, apareció como la gran reivindicación de la brevedad y sus géneros, ficcionales o didácticos, dentro de la literatura española del momento. Es también una obviedad reseñar lo que esa novela, así como los primeros cuentos del autor, le deben al canon latinoamericano del cuento y otras formas intermedias, y especialmente, a Borges (pero no solo a él: Darío, Reyes o Cortázar han dejado una huella muy profunda en Vila-Matas). Señalemos, en cambio, otro detalle crucial: el prólogo de la novela –la presentación de la sociedad Shandy– apareció separado del texto, como cuento independiente, en la ya mencionada primera antología de relatos *Recuerdos inventados*, lo cual habla a las claras de la relación –o de la tensión– que el propio autor estaba señalando entre ambos géneros. En este sentido, este estudio va a plantear la necesidad de que se restituya la relación entre Vila-Matas y un subgénero del cuento latinoamericano, el

¹ En un periodo de apenas diez años, llegó a publicar hasta cuatro libros de relatos: *Nunca voy al cine* (1982), *Una casa para siempre* (1988), *Suicidios ejemplares* (1991) e *Hijos sin hijos* (1993).

² Para una documentada exposición de la presencia de estas colecciones de textos integrados en la obra de Vila-Matas, véase el artículo de Sánchez-Carbó “Colecciones ejemplares. Los relatos integrados de Vila-Matas” (2012: 115-31). Para el autor, estas colecciones integradas ya aparecen unidas en torno a la una asunción de géneros diferentes, en lo cual tiene obviamente razón: “ficción, ensayo, crónica, crítica, teoría, autobiografía y reportaje confunden sus límites para ampliar las posibilidades narrativas” (115).

“retrato de artista”, que es el de hecho más claramente ha preparado el terreno para que esta “vuelta al cuento” sea posible.

Estudiaremos este subgénero con detalle en la segunda parte del estudio, pero empezamos por aclarar, en esta introducción, el problema central que está detrás de esa vuelta al cuento de Vila-Matas en 2007, que es simple, y al mismo tiempo, muy compleja. Simple porque, en una apreciación superficial, esa vuelta al cuento debería generar una resistencia de Vila-Matas a sus grandes novelas, de *Bartebly y compañía* a *Doctor Pasavento*. Y esa resistencia del autor, ese hartazgo, resultaría totalmente comprensible, por agotamiento del tema principal de la “tetralogía”: la problemática de la literatura y del arte en nuestros días. Pero por supuesto, nada es tan sencillo con Vila-Matas.

En principio, tendríamos un trasunto del cuento a la novela, que se vería contestado por una vuelta de la novela al cuento (y esta dinámica de vuelta al cuento, por supuesto, también es borgesiana: recordemos que Borges es quizá el opositor a la novela más notable del siglo xx). Sin embargo, un mero repaso a los temas presentados en *Exploradores del abismo* y *Chet Baker piensa en arte* diluye la ilusión de que la literatura como tema, en todas sus múltiples inflexiones, haya desaparecido del mapa gracias al cambio de género. Es rotundamente falso que la novela –supuestamente más abierta a una temática puramente literaria, dominada por la libertad mixtificadora de la escritura– se vea entonces sometida al cuento –más atado a un cierto costumbrismo, y dependiente en última instancia de los límites que le impone su origen oral– en estos dos libros. Ocurre algo más profundo: que la forma específica de “volver al cuento” que ejecuta Vila-Matas en estas dos colecciones es directamente tematizada por el autor, convirtiéndose en uno de los temas clave de *Exploradores del abismo*, lo que prepara el terreno para toda la relectura de su obra cuentística y que se realiza en la antología *Chet Baker piensa en su arte*. Lo cual produce un efecto curioso, con el que todos los críticos de Vila-Matas estarán de una forma u otra familiarizados: la dificultad a la hora de separar la voz del autor/narrador/texto de la propia, por la invasión del texto académico que hace el texto literario.³ Esto ocurre de una forma tan intensa que en numerosas ocasiones resulta casi imposible evitar sentirse como un mero glosador, por no decir una marioneta, del autor.⁴

Este problema es visible constantemente en aquellos críticos que se han ocupado de *Exploradores del abismo*, y nos lleva a enfatizar los relatos en los que

³ El hecho es que el texto piensa por uno, de una forma similar a como Benjamin en su clásico ensayo sobre la reproducción mecánica del arte pensaba que el cine, mediante el montaje, acababa usurpando el espacio del espectador (1999: 277-278). La asunción de géneros didácticos en el lugar de la ficción nos lleva a una lectura del texto más o menos sutilmente dirigida por el autor. El gran maestro de esta manipulación, claro, es de nuevo Borges.

⁴ Lo que a su vez le da una vuelta cuando menos curiosa a la supuesta muerte del autor a la Foucault, también glosada infinitas veces tanto por el autor como por sus críticos. Felipe Ríos, en su edición crítica *Los espejos del novelista* añade el término “resurrección” a la ecuación (2012: 217). También el artículo de Herrera sobre *Dublín* en el mismo volumen afina todavía más esta idea, afirmando que dicho renacimiento se produce en la novela a costa del lector: “Parafraseando el texto de Barthes, se puede concluir que el renacimiento del autor se paga con la muerte del lector, a quien se le despide y celebra con un funeral en Dublín, en el mismo lugar que Leopold Bloom visitó aquel 16 de junio descrito por Joyce” (2012: 486)

se produce una mixtificación de cuento y ensayo, ya que aportan las claves de lectura de los otros, y del libro en sí mismo. Por ejemplo, Gordillo-Lizana, afirma que el libro

... cuenta con cinco textos estratégicamente desplegados [...]: "Café Kubista", "La gota gorda", "Vacío de poder", "Exterior de luz" y "La gloria solitaria". Imposibles de leer desde la convención del género a la que apela Vila-Matas [el cuento], se pueden decodificar cómodamente desde aquella híbrida y proteica forma que corresponde al ensayo. (Gordillo-Lizana 2012: 357)

Ródenas de Moya, de forma similar, examina con cuidado todos estos relatos y algunos otros más complejos, como el extraordinario "Porque ella no lo pidió" (Vila-Matas 2007: 215-276), y termina afirmando, con el mismo narrador del cuento, que "No estoy especialmente interesado en ir más allá de la literatura" (2012: 385). Y un poco más adelante, concluye:

El abismo aquí empieza donde termina la literatura y se abre la incertidumbre: ¿de qué hablamos realmente cuando hablamos de "la vida"? se pregunta el narrador. Su decisión es firme: tanto la literatura como la vida son ámbitos de experiencia intensa, pero él se queda en el primero que, en cierto modo, abarca el segundo estilizándose y confundiendo con él. (Ródenas de Moya 2012: 385)

Nótense dos cosas. Primero, el idealismo profundo de la afirmación, tanto del narrador como del crítico, que en el fondo está detrás de todo este embrollo. Segundo, que no se trata de si estos críticos tienen razón o no en sus enunciations. Muchas veces la tendrán –nada impide que el texto de Vila-Matas diga, al menos en parte, una cierta verdad, y a veces toda la verdad, sobre sí mismos, a la que el crítico se va a tener que ver abocado–, pero el problema de fondo es otro. Dentro de la obra de Vila-Matas, estos cuentos exigen una suerte de elevación crítica, por encima del texto. Se trata de intentar crear otro lugar desde el que determinar las maneras en que esa narración ha usurpado el espacio crítico al crítico, valga la redundancia. Una usurpación, o confusión entre formas de la ficción y formas didácticas, en la que la historia del retrato de artista en Latinoamérica le ha aportado a Vila-Matas toda una serie de estrategias discursivas que a la postre resultarán cruciales.

2. EL RETRATO DE ARTISTA COMO PUNTO ENCUENTRO ENTRE EL CUENTO Y LA PARODIA DEL DIDACTISMO⁵

El origen de este proceso se remonta no solo a la nómina de escritores que se citan y se dan cita constantemente en los textos de Vila-Matas (Rimbaud, Joyce,

⁵ Para una amplia exposición de lo que entendemos por "didactismo" y géneros didácticos en general, consúltese por extenso la tercera sección del texto de Luis Beltrán (2001). La idea básica del autor de la que parte nuestra exposición es que el didactismo sustituye la creación de un personaje, externalizada, por la de una conciencia, internalizada. Por supuesto, en nuestra opinión la obra de Vila-Matas tiende a hacer exactamente lo contrario: ficcionalizar, con diversas estrategias, los diversos géneros didácticos que ha ido absorbiendo.

Kafka, Wasler, Pessoa, Borges, Beckett, etc...), sino a una tradición hispanoamericana que no arranca directamente de Borges sino del modernismo, de un texto singular de Rubén Darío, *Los raros*, y también del francés Marcel Schwob. Ambos reinventan un género que, tiempo después, Alfonso Reyes llamará "retrato", y que en la prensa de entonces se entendía como "semblanza". En 1896, Schwob publica en Francia *Vidas imaginarias*, una colección de retratos/semblanzas⁶ aparecidas en periódicos, construidas artísticamente mediante la mistificación de materiales histórico-filológicos diversos y libre imaginación desatada, con el propósito de apropiarse para la literatura de un, hasta entonces, género de la historia clásica (y género pictórico, claro) como era el retrato. Recordemos que la forma artística de proceder en la recreación de seres humanos a través de la semblanza/retrato la resumía magníficamente Schwob así:

[El biógrafo...] no debe preocuparse en ser verídico; debe crear en un caos rasgos humanos [...]. Desagraciadamente los biógrafos han creído por lo común que eran historiadores. Nos han privado así de retratos admirables. Han supuesto que solo la vida de los grandes hombres podía interesarnos. El arte es extraño a esas consideraciones. (Schwob 1987: 14)

La consecuencia del método descrito por Schwob es por tanto la iniciación de una lucha declarada entre historia y literatura, que intente romper la jerarquía entre ambas. Sus minibiografías son ejercicios de estilo en los que reelabora materiales ajenos, y su impacto en la literatura hispanoamericana fue notable: piénsese en la obra de Reyes, de Borges, del Cortázar de "El perseguidor", hasta *La literatura nazi en América* de Bolaño. Pero, volviendo al retrato mismo, a su poética, hay que notar lo siguiente. En la medida en que el objeto de la disputa es la vida de un artista (por ejemplo, Petronio), la lucha se da no solo entre literatura e historia, sino entre literatura y crítica / historia literaria, o, por retomar los términos que usó un experto en el tema como Aníbal González, entre literatura y filología (1983: 21).⁷ Este género del retrato aparece en la historia para preparar el terreno de una profunda interrelación entre ficción y formas didácticas puras, con la biografía como punto de cruce entre ambas.

Es en este marco donde debe ser entendida la asimilación y reelaboración de las formas discursivas didácticas dentro de la literatura modernista, readaptación que se da como una forma de rehuir lo que Ángel Rama denominaba, describiendo la tarea de estos nuevos escritores latinoamericanos, como "la progresiva ideologización del artista moderno" (2002: 163).⁸ El escritor se siente ahí

⁶ Nótese la paradoja del texto de Schwob, que todavía es mayor en Darío: el género practicado por el escritor francés es una semblanza en cuanto que su publicación es periodística. Pero esas semblanzas son ficticias, lo cual las acerca al cuestionamiento mismo del género, y por tanto, al retrato.

⁷ Para una profundización mayor en este tema, y en las relaciones entre ética y estética dentro de la literatura latinoamericana, consúltese también *Killer Books*, del mismo autor.

⁸ Recordemos que para Rama, el escritor moderno no tiene opción aquí, ya que tiene que vender su fuerza de trabajo en el nuevo mercado de la escritura moderno. Esa ideologización de la escritura, que implica el movimiento de la poesía a los géneros didácticos o meramente informativos, no es, por tanto, el producto de una decisión neutral.

independiente, en la medida en la que puede distanciarse de esas formas discursivas didácticas, que se le imponen desde fuera, ficcionalizándolas. Recobra una independencia al menos relativa. Cuando Vila-Matas subtitula el relato "Chet Baker piensa en su arte" con la aclaración genérica "Ficción crítica" (2011: 245) no está sino culminando un proceso histórico de más de un siglo de innovación en este sentido, que viajó de Latinoamérica a España, y cuyo sentido es construir un lugar independiente para la literatura.

Cuando el retrato tiene como contenido la vida de un escritor o un artista, se dan además tensiones importantes entre la vida misma y el arte, además de la tensión entre literatura e historia. En este punto viene bien recordar la mención de "Petronio" que Vila-Matas hace en su relato "Porque ella no lo pidió". En este relato, que analizaremos por extenso al final de este trabajo, una ficcional Sophie Calle trata de convencer al narrador/autor de que escriba un texto que después ella pueda llevar a la vida, en una de sus habituales instalaciones artísticas. Para ello, esgrime un fragmento de la obra del autor en el que este se refiere, precisamente, a "Petronio", el retrato de Schwob:

Yo casi ni recordaba ese episodio de mi libro. Se hablaba en él de una historia que incluye Marcel Schwob en sus *Vidas paralelas*: una historia acerca de la vida de Petronio, de quien se contaba que, cuando ya tenía treinta años, decidió escribir las historias que le habían sugerido sus incursiones en el mundo de los bajos fondos. [...] Entonces Sirio y Petronio concibieron el proyecto de llevar a cabo las aventuras compuestas por este, trasladarlas de los pergaminos a la realidad. [...] "Dicho de otro modo (acababa de decir yo en este fragmento), si el tema de *Don Quijote* es el soñador que se atreve a convertirse en su sueño, la historia de Petronio es la del escritor que se atreve a vivir lo que ha escrito, y por eso deja de escribir". (Vila-Matas 2007: 233-234)

Como veremos más por extenso después, y como ya vimos en la cita de Ródeñas de Moya que glosaba el final de este texto, es el retrato de Schwob⁹ el que aporta la tensión fundamental del texto: la jerarquía entre literatura y vida. El narrador acabará invirtiéndola, negándose al gesto de Petronio.

Por lo que respecta a Rubén Darío, de manera incluso más radical que Schwob, crea con *Los raros* un estilo donde es posible rastrear la deriva futura, así como las razones de la deriva, de este subgénero histórico, periodístico y filológico de la semblanza/retrato hasta llegar a Vila-Matas. Darío, aun sin ser tan explícito sobre la poética del género como lo fue Schwob, percibió la posibilidad de un uso puramente literario de la semblanza.¹⁰ Las operaciones que Darío hace

⁹ Nótese la ironía de la falsa cita que hace Vila-Matas aquí. Las *Vidas paralelas* no fueron escritas por Schwob, sino por Plutarco. Precisamente, lo que Schwob en las *Vidas imaginarias* hace es reapropiarse del género para la literatura, y de hecho, Plutarco es una de sus inspiraciones declaradas. Este uso de la cita nos lleva a Darío, y en cuanto que apócrifa, a Borges. En cuanto a la mención autoficcional a la obra del propio autor, efectivamente, el fragmento proviene de la novela *Bartebly y compañía* (2000).

¹⁰ Su edición de 1904 se abre precisamente con la semblanza no de un escritor, sino de un crítico literario, de Camilo Maclair, autor de semblanzas y al que Darío considera "un artista silencioso" (Darío 2002: 21) parafraseando el título de su obra más influyente.

sobre la semblanza son singularmente importantes cuando se trata de rastrear el origen de las mismas en los cuentos de Vila-Matas. Por ejemplo, como usa, de forma exacerbada, la cita ajena: es lo que ocurre en el caso de Lautréamont, escritor al que Darío desaconseja leer, al mismo tiempo que cita tan por extenso que su texto y el del escritor citado acaban por fundirse en uno (2002: 165); exactamente lo mismo, ocurre al final de la semblanza que dedica a Rachilde, a la que también cita muy por extenso al mismo tiempo que retrata como moralmente corrupta y desaconseja a su lectura (2002: 113-116).

Del mismo modo, otro recurso didáctico, las etiquetas que colocaba a los autores junto a su nombre en *La Nación* (en la primera edición de 1896), desaparecen de los títulos en la segunda de 1904, pero no así las definiciones de ambos escritores en el cuerpo del texto, que se vuelven completamente hiperbólicas. Así, Lautréamont no es un loco, sino una "pesadilla tal vez de algún ángel a quien martiriza en el empuje del recuerdo del celeste Lucifer" (2002: 163); Rachilde no es una pervertida, sino una "satánica flor de decadencia, picantemente perfumada, misteriosa y hechicera y mala como un pecado" (107). El exceso "verbal" de estas definiciones es tan evidente que no deja de señalar hacia sí mismo, hacia su naturaleza de representación, lo cual anula su valor de verdad y anula también el juicio ético subyacente (¿cómo juzgar éticamente o socialmente lo que no es sino artificio lingüístico?). Lo que se impone es la duda sobre la tarea misma de la semblanza: "quién sabe nada de esta vida sombría" comienza diciendo de Lautréamont (2002: 63).

Es decir, el estilo de Darío en *Los raros* inicia una revolución. Su ficcionalización del material que le aportaba la vida del escritor tiende a señalarse a sí misma, en cuanto que objeto creado y etiquetado, puesto a circular en un mercado que ahora puede absorberlo. Un siglo de operaciones similares no pasará en vano. El narrador de "Chet Baker piensa en su arte" se etiqueta a sí mismo de infinitas maneras, y sin embargo como título de su "ficción crítica" –pensamiento crítico sobre la literatura que se va transformando poco a poco, de acuerdo a su propio narrador, en una ficción (2012: 310)- elegirá no por casualidad el más equívoco y divertido de todos: el de una divertida anécdota neoyorkina, en la que "cuando alguien veía a un hombre fumando en una calle oscura, daba por supuesto que era Chet Baker¹¹ que estaba pensando en su arte" (2012: 313). Con lo cual el supuesto pensamiento sobre la literatura que presenta el texto queda reducido a la categoría de equívoco.

Como ya hemos apuntado, ni el uso del género de la semblanza/retrato para representar la vida de artistas, ni las operaciones sobre el estilo del género que hizo Darío y en paralelo Schwob, pasaron desapercibidas para Alfonso Reyes y para el escritor sobre el que ejerció un magisterio más fructífero, Jorge Luis

¹¹ El hecho de que Chet Baker, un músico de jazz, ocupe el lugar que le correspondía al crítico del arte, evoca claramente el relato "El perseguidor" de Cortázar. No es la única vez que Vila-Matas hace ese gesto, que anula tanto la posición del crítico como la del artista como un ser sublime. Recuérdese, por ejemplo, sus referencias a Miles Davis en "La gloria solitaria", de la que destacamos a este respecto la siguiente declaración: "Aquel músico [...] le daba la espalda al público, les mostraba el culo y tocaba como si quisiera esconderse o hubiera sido asesinado por su propia trompeta" (2007: 277).

Borges. Con ellos el retrato de artista se convierte en un auténtico juego de espejos que cada vez se irá complicando más y más, hasta abocarnos al desborde del relato, a la *nouvelle*. Ambos profundizaron aún más la tensión del retrato de artista como género a caballo entre la ficción y la vida,¹² y dejaron múltiples pruebas de ello. Reyes nos legó el extraordinario *Retratos reales e imaginarios*, minibiografías recogidas como volumen por primera vez en 1929, muchas de las cuales apuntan directamente a procesos que vemos culminados en los cuentos de Vila-Matas.

“Fortunas de Apolonio de Tiro”, por ejemplo, comienza como una introducción erudita al *Libro de Apolonio* para acabar desplazando la vida del héroe al estilo de Reyes, que empieza a narrar la vida del héroe como si fuera suya. (La mezcla deliberada de ficción y filología nos llevará después al Borges de *Historia universal de la infamia*, que incluye hasta una bibliografía). En “Chateaubriand en América”, Reyes muestra cómo la crítica literaria positivista estaba creando una imagen completamente irreal del escritor francés y de su supuesta visita a la jungla americana; viaje que resultó determinante, según el propio escritor, para la composición de las descripciones del paisaje que pueblan *Atala*. Chateaubriand, dice Reyes, mintió sobre ese viaje (nunca estuvo en la selva amazónica). Pero lo que hace Chateaubriand, según Reyes, en estas novelas, no es simplemente falsear la realidad y los hechos, sino recomponer una tradición de descripción de la selva amazónica que se ajuste a sus fines: hay, por tanto, una verdad poética detrás de esta mentira. Reyes es explícito sobre ello en la conclusión del retrato:

Hemos cerrado ya el estudio de la mentira en la América de Chateaubriand; de la mentira biográfica, práctica. Nos falta el estudio de la verdad: la verdad trascendental del viaje, su verdad poética. La verdad de las cosas –ha escrito Aristóteles– no está en sus apariencias actuales, sino en el sentido de sus tendencias. (Reyes 1965: 53)

Finalmente, en el titulado “Fray Servando Teresa de Mier”, que ha sido, irónicamente, utilizado como introducción a la autobiografía del fraile perseguido, sigue un proceso de escritura similar, pues concentra también en diez páginas las andanzas contenidas en otro texto, en este caso, las *Memorias* de Fray Servando: ya no sabemos si persona o personaje, pues todo el texto se somete a una serie infinita de prisiones y constantes fugas. De nuevo, además, en el plano del contenido, se puede observar el goce en la falsificación. Recordemos que el comienzo de la persecución de Fray Servando Teresa de Mier se produce porque se atreve a reinventar el origen de la virgen de Guadalupe, que pasa a ser indio

¹² Al mismo tiempo, esta confusión deliberada entre ficción y vida debería ser estudiada como una de las bases de la autoficción, concepto que domina gran parte de los estudios actuales sobre Vila-Matas. El libro de 2012 de Ana Casas *La autoficción. Reflexiones teóricas* ya recoge y comenta la necesidad de ampliar la base hispanoamericana del concepto, yendo más allá de su raíz francesa, como en su día enfatizó también Julio Premat, algo que ella misma señalaba (11-12). El estudio histórico del retrato encajaría con ambos críticos, al proporcionar una de las líneas de hibridación que desde finales del XIX han ido preparando el terreno para el surgimiento de esa autoficción, sin sobredeterminarla.

en vez de español, desafiando así a la autoridad dominante. La conclusión muestra claramente este proceso de ficcionalización. El autor ya no describe, sino que directamente “imagina” a Fray Servando, sacrificando la verdad al puro goce de su fabulación:

Fácilmente se le imagina, ya caduco, enjuto, apergaminado, animándose todavía en las discusiones, con aquella voz de plata de la que nos hablan sus contemporáneos; rodeado de la gratitud nacional, servido —en Palacio— por la tolerancia y el amor de todos, padrino de la libertad y amigo del pueblo. Acaso¹³ en sus devaneos seniles se le ocurriría sentirse cautivo en la residencia presidencial y, llevado por su instinto de pájaro, se asomaría por las ventanas, midiendo la distancia que le separaba del suelo, por si volvía a darse el caso de tener que fugarse. Acaso amenizaría las fatigas del amable General Victoria con sus locuras teológicas y con sus recuerdos amenísimos. (Reyes 1965: 59-60)

Es indudable que el uso de resúmenes y apropiación de otros textos que hace en este libro Reyes, sus bromas sobre los errores filológicos y la brecha entre historia/literatura, entre vida y escritura, así como la libre reimaginación —dubitativa— de aquellos puntos oscuros en las biografías ajenas, dejó sus huellas de forma muy profunda en la escritura de Borges, que está plagada y que lleva hasta el extremo todas estas tendencias. Sería imposible referirnos a todas ellas aquí. Pero notemos que no es solo que muchos de los cuentos de Borges sean retratos. Piénsese en “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Funes el Memorioso”, “La busca de Averroes”, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” o un autorretrato como “Borges y yo”, por nombrar solo algunos. Es que todos ellos, además, son al mismo tiempo reflexiones extremadamente críticas sobre las posibilidades de retratar a alguien, y parecen cuestionar el didactismo que está operando detrás del género. En “Pierre Menard”, el paso del tiempo no permite que las mismas citas —de autoridad— sean las mismas; en “Funes”, la autobiografía se hunde en su propia precisión, resulta “incontable”; en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” no solo se reescribe *Martín Fierro*, es que el propio Fierro se hunde y repite el destino de sus antepasados, negándose así su propia individualidad. En “La busca de Averroes” encontramos el germen de los que Vila-Matas hará en “Porque ella no lo pidió”: introducir, a través de una autoficción, un segundo relato, que niegue o abisme el anecdótico retrato primario... Quizá el más importante de todos sea “Borges y yo”, que es, como veremos más adelante, una duplicación de la conciencia del autor, que será una referencia constante dentro de la obra de Vila-Matas.

En general, esta autocrítica de las posibilidades de retratarse, retratar, o ser retratado abarca también a sus primeras obras en prosa, que ya muestran esta obsesión con los problemas del retrato y sus dobles fantasmagóricos. En *Evaristo Carriego*, esa crítica opone directamente biografía, o novela, y cuento.¹⁴

¹³ Esta retórica del “acaso”, que marca el paso de lo real a lo imaginario, Borges la hereda y la multiplica hasta el paroxismo en infinidad de cuentos y ensayos.

¹⁴ El primer aspecto notable y novedoso de la forma en la que Borges compone sus biografías

Qué decir de *Historia universal de la infamia*, que no es sino una colección de retratos que exagera las operaciones de Schwob y Reyes, o, recordemos, que avanza la radical reescritura y deliberada apropiación de textos ajenos, de *Las mil y una noches* o *El conde Lucanor*, también colecciones de cuentos integrados... Y afecta también a una parte de su producción ensayística posterior, especialmente a los textos de *Otras inquisiciones*, verbigracia “La muralla y los libros” o “El sueño de Coleridge”, que bajo la forma de la anécdota biográfica, se lanzan a especulaciones similares.

Pero si Borges se resistía, con matices, a llevar los hallazgos del retrato a la novela, Cortázar, en el “El perseguidor”, lleva esta discusión a una forma que ya no es abarcable por el cuento, y que, sin embargo, tampoco acabamos de concebir como novela, ya que el núcleo temático viene de la lucha por la verdad a la que se someten ambos géneros.¹⁵ Lo que hace Cortázar en ese cuento es oponer directamente el discurso crítico-biográfico con el cuento, por medio del contraste entre las voces de Bruno –más elevada– y de Johnny Carter –el inframundo que se le opone. Normalmente se entiende que esto ocurre para parodiar la posición del crítico. “El perseguidor” nos muestra pues a Johnny Carter retratado (doblemente) por Bruno, que primero ha redactado la primera y la segunda versión de su biografía, y después, su confesión, que se supone es “El perseguidor.” Una lectura atenta, sin embargo, revela que la posición de Carter es de subordinación en la narración a su retratista, y es, por cierto, la misma que Carter ha sufrido en vida respecto a Bruno. Bruno presenta esto, en su confesión, al revés: como si él estuviera sometido a Carter, cuando es Carter el que está sometido a él.

Es crucial tapar esto, presentando al crítico de una manera completamente irónica. Por ejemplo, cuando Bruno describe su profesión de crítico musical así: “Pasarán quince días vacíos; montones de trabajo, artículos periodísticos, visitas aquí y allá –un buen resumen de la vida de un crítico, ese hombre que sólo puede vivir de prestado, de las novedades y las decisiones ajenas” (Cortázar 1972: 625-626). O, de manera todavía más degradante: “Pienso melancólicamente que él está al principio de su saxo mientras yo vivo obligado a conformarme con el final. Él es la boca y yo soy la oreja, por no decir que él es la boca y yo... Todo crítico, ay, es el triste final de algo que empezó como sabor...” (1972: 585). Por supuesto, esto no detiene la escritura de Bruno, que sigue vivo y viviendo de los réditos de las diversas ediciones de su biografía sobre Carter, mientras el propio Carter desaparece (1972: 646-647).

“ínfimas” radica en su directa oposición a la novela, que para Borges fue siempre un catálogo de detalles inútiles, un género profuso y definitivamente molesto. Esto es visible ya desde *Evaristo Carriego*, donde se afirma esto: “El entreverado estilo de la realidad, con su puntuación de ironías, de sorpresas, de previsiones extrañas como las sorpresas, solo es recuperable por la novela, intempestiva aquí. Afortunadamente, el copioso estilo de la realidad no es el único: hay el del recuerdo también, cuya esencia no es la ramificación de los hechos, sino la perduración de rasgos aislados. Esa poesía es la natural de nuestra ignorancia y no buscaré otra” (1986 vol1: 105).

¹⁵ Al menos dos cuentos de Vila-Matas hacen exactamente lo mismo: “Porque ella no lo pidió” y “Chet Baker piensa en su arte”.

El Bolaño de *La literatura nazi en América* (1996) se aparta en principio de Cortázar, en cuanto que recuperará la forma de colección de retratos a la manera de Reyes y Borges, pero totalmente entregado a la variante del retrato de artista paródico. Las hilarantes semblanzas que se dan cita en este libro fundacional para su escritura abundan en todas y cada una de las estrategias narrativas que durante un siglo, los retratistas hispanoamericanos han ido generando y practicando y que hemos venido describiendo aquí: desde la exageración del estilo y las “etiquetas” a lo Darío, pasando por la invención de rasgos biográficos mínimos, a la construcción de paratextos a lo Borges (bibliografías, epílogos, etc...), reelaboración de textos ajenos, o directamente a la invención de citas, libros, obras completas...¹⁶ Tengamos en cuenta, además, que Bolaño y Vila-Matas fueron amigos personales y que sus obras se escriben en paralelo, influyéndose mutuamente. *La literatura nazi en América* es el vademécum de los hallazgos del retrato para la literatura latinoamericana y universal.

Dos características singulares marcan, además, la manera de retratar de Bolaño en este libro. La primera es que la parodia alcanza niveles de mordacidad y grotesco que acercan el texto a la historia, a una suerte de nuevo realismo, y lo apartan de las zonas más idealizadas del género. El mejor ejemplo de esto es el doble retrato que les hace a las hermanas Ocampo, a las que parodia salvajemente en la apertura del libro, las hermanas Thompson de Mendiluce, Edelmira y Luz, a las que pone en brazos de Hitler. Esto, al menos en parte, lo aparta de Vila-Matas, en cuanto que a Bolaño le interesa mucho más las posibilidades de uso del retrato para entender la Historia; mientras que el escritor catalán está mucho más interesado en seguir complicando las posibilidades abiertas por el género en un plano más filosófico, cercano por momentos al idealismo. La segunda, que sí comparte con Cortázar, es cómo Bolaño se las arregla para introducir el motivo de la “búsqueda” en esos retratos. Precisamente es la profundización de ese motivo la que provoca que la última de las semblanzas de “La literatura nazi en América”, la de Ramírez Hoffman, se transforme después en la novela *Estrella distante*. La combinación de parodia y grotesco extremo, y el motivo de la búsqueda a la hora de retratar al escritor y al crítico, acabará llevándonos a *Los*

¹⁶ La novela se cierra con un aparte a los retratos incluidos, titulado “Epílogo para monstruos”. Tiene la apariencia de una suerte de conclusión pseudoacadémica. En este epílogo aparece, además de una bibliografía (de 12 páginas) de las obras mencionadas, completamente inventada por supuesto, y un índice de revistas, asociaciones y editoriales a cual más disparatada (*El cuarto Reich argentino*, la revista folclórico-nazi *La castaña* o *Las fabulosas aventuras de la nación blanca*, revista de la Hermandad Aria, así como muchas otras de este estilo). Tenemos también un compendio de mínimas entradas biográficas sobre los personajes que, en algún momento, se han cruzado con los escritores nazis, pero sobre los que no se daban mayores detalles en los retratos; como por ejemplo ésta, dedicada a “Otto Haushofer, Berlín, 1871-Berlín, 1945. Filósofo nazi. Padrino de Luz Mendiluce y padre de varias teorías descabelladas: la Tierra hueca, el Universo sólido, las civilizaciones primigenias, la tribu aria interplanetaria. Se suicidó después de ser violado por tres soldados uzbekos borrachos” (Bolaño 1996: 227). Por supuesto, no todos estos nuevos y mínimos retratos son de escritores o intelectuales. Así, encontramos también a Antonio Lacouture: “Buenos Aires 1943-Buenos Aires 1999. Militar argentino. Ganó la guerra contra la subversión, perdió la guerra de las Malvinas. Experto en aplicar el ‘submarino’ y la pícana eléctrica. Inventó un juego con ratones. Sus prisioneras temblaban al reconocer su voz. Obtuvo varias medallas” (1996: 227). Esa combinación de historia y literatura es lo que le da a Bolaño su propia singularidad.

detectives salvajes y a la primera y quinta parte de *2666*, es decir, a las grandes novelas de Bolaño, donde ya la distancia con el Vila-Matas novelista, autor de la "tetratología del escritor", parece ser mucho más profunda.

3. LOS CUENTOS DE *EXPLORADORES DEL ABISMO* Y *CHET BAKER PIENSA EN SU ARTE*

Aunque no siempre es tan sencillo encasillarlas dentro de una categoría específica, vamos a subdividir ahora las innovaciones estéticas de Vila-Matas en sus cuentos en cinco grupos básicos, que iremos ejemplificando con textos tanto de *Exploradores del abismo* como de *Chet Baker piensa en su arte*.¹⁷ La primera sería, por supuesto, el uso directo del género del retrato de artista que, como hemos analizado en la sección anterior, le permite abordar al mismo tiempo problemas estéticos (las preocupaciones artísticas, o estéticas, y sus límites) y materiales (las condiciones de producción del arte, las relaciones de dicha producción, y la reproducción ideológica).

El cuento "Sucesores de Vok", que no por casualidad cierra el volumen *Chet Baker piensa en su arte*, es un ejemplo perfecto de retrato de artista humorístico, a la manera de Alfonso Reyes, y merece pese a su brevedad una lectura atenta. Como si de una especie de exasperación de "Borges y yo" se tratase –aunque sin el elemento autoficcional, que sí aparece en muchos otros relatos– Vila-Matas modula el repetido motivo de la sustitución de conciencia, o suplantación de un escritor, que ya había sido capital, por ejemplo, en su novela *Doctor Pasavento*.

El escritor catalán usa este motivo de la suplantación para materializar la fragmentación de "personas" en la que tiene que convertir el autor posmoderno, si quiere satisfacer todas las necesidades del mercado. Así, el Vok original del relato es un alcohólico que ya no escribe, pero todos los demás "Voks" que le usurpan su rol están en la obligación de retornar a él, y a su primera obra, donde está el germen de su creatividad, el cual tienen que exprimir. El segundo Vok (que es a la vez narrador del relato) se dedica a las conferencias, es decir, a ser la imagen pública del primer y original Vok, que además de borracho nunca fue un buen orador. El tercer Vok empieza el cuento siguiendo al narrador, y en un bar de Barcelona le ofrece ocuparse de escribir él la obra de Vok, que el segundo Vok define como un trabajo que le tiene "encadenado" (2011: 349) y que

¹⁷ Nótese que, aunque los relatos contenidos en *Chet Baker piensa en su arte* comprenden desde el primero al último de los volúmenes publicados por Vila-Matas, la selección de relatos no es casual, y claramente enfatiza todas las intervenciones del autor en las que el problema de las relaciones entre la vida y al literatura, la realidad y la ficción, o el materialismo frente al idealismo, se ponen claramente de manifiesto. A la postre, los mismos textos ya no son los mismos, en cuanto que son leídos dentro de una totalidad de sentido ligeramente diferente. Por supuesto, tratándose del autor que nos ocupa, el gesto de "antologizar" se ve también desde dentro de la obra misma y se parodia, convirtiéndose en la materia misma de la que el texto está hecho. Ya en su primera antología, *Recuerdos inventados*, el narrador concluía señalando en el relato del mismo nombre que "En otro tiempo yo escribía libros de relatos, y en cada uno de estos libros había una, dos, tres ficciones que prefería a las otras, y pese a que esas preferencias variaban cada día y a cada instante, llegó un día y un momento en que caprichosamente las fijé en una antología personal de invenciones recordadas que titulé *Recuerdos inventados*" (2012: 181).

le está empujando a la bebida. Como añade el tercer Vok, en conversación con el segundo: "Conozco su estilo de continuador sobrio de la obra de Vok. Bueno, sobrio es un decir, porque no veo que sea usted abstemio, amigo. Eso sí que es una sorpresa" (2011: 349).

El segundo Vok hace visible el paralelo absoluto entre innovación estética y presión de la cultura mercantilizada, cuando dice "es bien sabido que a un autor hay que saber mantenerle vivo en el mercado", para lo cual "tenía que esforzarme en superar al brillante Vok de la etapa ebria..." (2011: 349). El cuento termina cuando una hora después, "en otro antro del barrio" (2011: 350), el segundo Vok contempla desde lejos una escena en la que el tercer Vok está negociando el pase del trabajo que acaban de acordar –la escritura de la obra de Vok– a un amigo, ¡un cuarto Vok!, el cual, por supuesto, transforma al tercero en un mero especulador, que no produce nada, y al mismo tiempo abre la puerta a infinitos nuevos impostores/especuladores: es algo así como la "financionalización" de la práctica literaria.

El cuento se cierra con la duda irónica del resignado segundo Vok, que en mitad de ese laberinto ya se cree el Vok original: "quedaba por averiguar si a la larga no me afectaría que la juventud se hubiera repartido tan despiadadamente mi herencia, el trabajo de toda una vida" (2011: 350). De esta manera humorística, distanciada de otras versiones mucho más idealizadas de la práctica literaria, Vila-Matas usa el retrato para representar lo reprimido: la materialidad misma de la labor del escritor contemporáneo.

"Sucesores de Vok" es, sin embargo, una excepción. Normalmente Vila-Matas procede de una manera más sutil, con una estrategia que podríamos definir como la adición a una narración realista-costumbrista –muchas veces de corte familiar– de un componente literario, o artístico que, o bien pone ambos mundos en contacto, o bien desplaza al primero a un terreno alegórico, transformándolo al final en una reflexión específica sobre un aspecto de la literatura o el arte. Hay múltiples ejemplos de esta forma de proceder. En *Exploradores del abismo*, los relatos "La modestia", "Vida de poeta" o "Niño" siguen esta técnica.

En "La modestia", el narrador se las arregla para componer una rocambolesca historia de proyectos estéticos de un narrador a bordo de un autobús, a lo Cortázar en "Manuscrito hallado en un bolsillo", que termina con la exposición de un credo estético, y vital, simplificado (2007: 30). En "Niño", el narrador es un padre de la burguesía posfranquista, arquitecto y obsesionado con la seguridad material de la familia, que alimenta durante años, con la riqueza acumulada, los vanos y ridículos sueños artísticos del hijo, solo para terminar frustrándolos y deseando su muerte (en un giro que recuerda a "Once hijos" de Kafka). Por supuesto, muchos de los proyectos estéticos del primogénito del narrador o "niño", aunque degradados y presentados como una farsa para sacarle dinero al padre, guardan una relación directa con los de Vila-Matas en este mismo libro, como la "metafotografía" (2007: 60). Al final, hasta la supuesta impostura del artista palidece ante la rabia desatada del padre: "Y percibo que no hay esperanza alguna para ti, ninguna. Firmo en esta tu carta de defunción, Niño. [...] Y ya

rematadamente muerto te preguntará, por primera vez en serio, qué haces tan ausente en la más oscura de las brechas de mi universo, Niño" (2007: 64).

En *Chet Baker piensa en su arte* encontramos también varios ejemplos de esta forma de composición, como los cuentos "Una casa para siempre", "Dos viejos conyugues", "Rosa Schwarzer vuelve a la vida" o "La gallina robada (Cuento de Navidad)". Este último es uno de los más divertidos. Se narra una pequeña historia a lo Capote, en apariencia autobiográfica, en la que se yuxtaponen las necesidades materiales extremas de una familia durante una Navidad de la posguerra española, con el discurso radiofónico de Salvador Dalí, que expone su nuevo credo estético y que, a fuerza de servil hacia el franquismo imperante en la época, hace reír (y llorar) a la madre del narrador: "Isabel la Católica, las hostias consagradas, los melones, los rosarios, las indigestiones truculentas, las corridas de toros, los tambores de Calanda y las sardinas de Ampurdán. En resumen: mi vida debe orientarse hacia España y la Familia" (2011: 167). El narrador, que recuerda esta Navidad, agradece que su padre le quite sus ahorros para pagar las facturas de la casa, ya que así se siente el "Salvador" de la familia (168) y concluye pensando que el mundo "era perfecto, estaba muy bien hecho, porque le daba oportunidades a un niño pobre como yo de ayudar a los suyos y de hacerse hombre y responsable en aquella España de gallinas robadas" (169).

Pero tampoco esta yuxtaposición irónica, con la historia de por medio, es lo habitual. Normalmente, las conclusiones de esta combinación familiar-estética dan como resultado una cierta idealización de la práctica literaria, aunque esa práctica tenga poco que ver con la creación misma, y mucho con una especie de mentira familiar que necesita verse afirmada.¹⁸ Véase el paradigmático final de "Una casa para siempre" (publicado por primera vez en 1988, uno de los cuentos inaugurales de su escritura:

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 2011: 16)

Profundamente asociado a este uso de poner en contacto una narración costumbrista con una temática metaliteraria, vemos también una tercera estrategia: el uso sistemático de la cita de otro autor. Esta es otra de las prácticas habituales del retrato de artista latinoamericano que pasa constantemente a sus cuentos.

¹⁸ Otro ejemplo muy claro es la conclusión de "La vida del poeta" (2007: 205-206): "Las obras de arte, escasas, dan contenido intelectual al vacío" (206). Frase que contrasta con la rotundidad con la que se abre el relato de esta familia catalana, opuesta a su pariente culto obsesionado con Rilke, y que tanto ha luchado para salir de la pobreza en la que les hundió el franquismo: "A nosotros no nos interesaba la poesía, salíamos de una difícil lucha por la supervivencia pura y dura y no estábamos para florituras ni locuras" (205). Al mismo tiempo, el contacto entre ambos mundos es el producto de un mínimo bienestar de posguerra, lo que en el cuento se denomina el "tímido turismo" (205), sus consecuencias. De nuevo, la primera de las frases, la idealización de la práctica literaria, se impone claramente a las condiciones materiales expuestas, prototípicas además de toda la literatura española de la posguerra.

Además, la cita es por supuesto el mecanismo de generación de autoridad más común en el género del ensayo, y dentro de los géneros didácticos en general. Habría que distinguir, además, al menos dos tipos de intensidades. Primero, una cita débil, en la que un fragmento o paráfrasis de un texto son invocados dentro del texto del autor para cumplir en él otra labor que la que originalmente tenían, influyendo decisivamente en la fábula. Y segundo, otra cita fuerte, casi plagio, donde la cita directa de otro texto es asumida como texto propio, con mínimos cambios, como el título.

Entre los ejemplos de relatos que utilizan la cita de otro texto en la composición de su trama, hay que destacar, en *Exploradores del abismo*, los textos "Vacío de Poder", que reescribe brevemente el texto de Francisco Ayala *El hechizado*¹⁹, y "Exterior de luz", que glosa el texto de Juan Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*. El primero abunda en la idea de la historia como proceso vacío, y del estado como forma política: "pura apariencia y ficción que responde a una estructura falsa, armada en torno a un centro abismalmente ausente" (2007: 208). El segundo ensaya sobre la capacidad de crear, reescribiendo a otros autores: "Un amigo dice que leo a los demás hasta volverlos otros" (2007: 209). Para lo que toca a los textos antologizados en *Chet Baker piensa en su arte*, destacan poderosamente "Recuerdos inventados", que presenta una caravana de escritores,²⁰ un poco a la manera de Bolaño en "Un paseo por la literatura", pero todavía más radical en su apartamiento de la historia:

Como nada memorable me había sucedido en la vida, yo antes era un hombre sin apenas biografía. Hasta que opté por inventarme una. Me refugié en el universo de varios escritores y forjé, con recuerdos de personas que veía relacionadas con sus libros e imaginaciones, una memoria personal y una nueva identidad. [...] Mi vida no es más que una biografía como la de todos, construida a base de recuerdos inventados. (Vila-Matas 2011: 174)

"Nunca voy al cine" presenta otra variante divertida del sentido de esta proliferación de citas. En el cuento, un hombre, técnico en caligrafía y funcionario, es invitado a una fiesta italiana y es confundido con el cineasta francés Jean Renoir.

¹⁹ El peso del canon latinoamericano es tan enorme en Vila-Matas que hasta cuando se cita a un escritor español en sus textos, como en este caso, se le juzga inmediatamente a través de la figura de Borges: "El hechizado, el relato de Francisco Ayala que Borges consideraba uno de los cuentos más memorables de la literatura hispánica" (2007: 207). Con esto no quiero decir que el peso del canon español sea insignificante en Vila-Matas, ni mucho menos. Ródenas de Moya, en *Los espejos del novelista* (1998), mostró ya que la novela vanguardista española a lo Benjamín Jarnés se aproximaba a muchas de las estrategias narrativas que el retrato de artista latinoamericano fue elaborando durante todo el siglo. Para una magnífica –y polémica– discusión de estas ideas en relación a Vila-Matas y Unamuno, léase el artículo de Vauthier (2007).

²⁰ Vila-Matas en sus cuentos no solo hace y rehace citas ajenas, sino que se cita y recita constantemente a sí mismo, creando interesantes duplicidades en sus cuentos. Así, en "Porque ella no lo pidió", rehace la escena del *Pete's bar* que abre su cuento "Recuerdos inventados", pero en un contexto totalmente diferente. Del mismo modo, la protagonista del cuento en su primera sección no es otra que Rita Malú, que hacía de Gilda en "Nunca voy al cine". Esta multiplicación de las escrituras casi rehace, en un plano completamente diferente, las diferentes variantes que normalmente presentan las narraciones orales tradicionales, y de alguna manera quieren presentarse a sí mismas como un juego, como un desafío al dogmatismo inherente en los géneros didácticos.

Ante la confusión, trata de aclarar el malentendido añadiendo que el cine le parece una farsa, “el arte más engañoso de todos y el único en el que nada era cierto” (2011: 163). Pero frente a esta actitud de negación del arte y supremacía de la vida, y casi de forma surrealista, empiezan a proliferar durante la fiesta las escenas y las referencias a películas clásicas, como el piano de *Casablanca* (162), los inquietantes e incestuosos pájaros de Hitchcock (163), las mujeres dobles (162-163) y las huidas y caídas por las azoteas de *Vértigo* (164), o la famosa bofetada de *Gilda* (163)... las cuales el narrador no reconoce como tales, pero que le envuelven y de las que no puede escapar.

Especialmente interesante es “El día señalado”, en el que una mujer francesa, Isabelle Dumarchey, emprende una aventura profesional en México tratando de huir del pronóstico de muerte que la acongoja desde niña. Conforme avanza su periplo por la geografía mexicana, al primer impacto con la descripción de la forma de ser típica de los mexicanos, se va produciendo en ella una invasión de conciencia, hasta verse completamente absorbida por el canon de la literatura mexicana. Y así, sus interacciones con el resto del equipo que trabaja con ella se ven salpicadas de citas directas o paráfrasis de textos como *El laberinto de la soledad*, *Pedro Páramos* o *Los recuerdos del porvenir*²¹ que hacen referencia a la cercanía de la muerte, y que sustituyen a las palabras de la protagonista, y que después se combinan con citas tomadas de autores franceses, como Jules Renard “Mi padre me legó sus ganas de dormir” (2007: 160). El resultado de esa críptica e hilarante mezcla literaria y cultural, que parece haber dado al traste con la salud mental de la mujer, es que el pronóstico mortal nunca se cumple, abordado por este festival intertextual: “El mundo parecía seguir su curso habitual, de la misma forma que, incluso en los casos extremos en los que todo está en juego, se sigue viviendo como si no pasara nada” (161).

Exploradores del abismo nos aporta dos ejemplos directos de este plagio o cita directa. “Otro cuento jasídico” rehace palabra por palabra el cuento de Kafka “La partida”. Puesto en el contexto del libro, “Fuera de aquí”, la moral del cuento de Kafka, no significa abandonar el hogar, sino otra serie de cosas: se refiere a “fuera de la novela”, algo que ya había expuesto en el relato anterior, “Café Kubista” (2007: 15); al cuento, de sorprendente temática rusa, del mismo nombre, “Fuera de aquí” (2007: 115-35); y también se refiere al final de “Porque ella no lo pidió”, donde el “fuera de aquí” se cita de nuevo y significa estar más allá de la problemática vida/literatura (2007: 276).

Algo muy similar ocurre en el “Epílogo”, un préstamo de Peter Handke en *El peso del mundo*. El autor rehace una cita profundamente pesimista del autor sobre las relaciones de la escritura con la nada, para darle un tono positivo, en cuanto que la “nada” de la que hablaba Handke, como el “fuera de aquí” del cuento de Kafka, ha sido reelaborada por todos los cuentos anteriores a esta

²¹ El propio nombre de la protagonista es un trasunto afrancesado de Isabel Moncada, protagonista de *Los recuerdos del porvenir*. Al mismo tiempo, parece estar emparentada a la Delia Dumarchey que se menciona varias veces en *Exploradores del abismo* y que simboliza la resistencia de la ficción a desaparecer, como en “Café Kubista” (2007: 14) y, de forma más compleja, en “La gloria literaria”, la narración que cierra el libro.

cita, con lo que el autor cierra el círculo, indicándonos lo mismo que nos había señalado en el primero de los relatos del libro, "Café Kubista": "en el centro del vacío hay otra fiesta" (2007: 16). Lo cual era, por cierto, también una cita, de la *Poesía vertical* de Roberto Juarroz. En este circuito de citas la que prima, por supuesto, es la del poeta argentino, que intenta mostrar en el plano del contenido una vuelta al vitalismo, aunque el hecho de que el mismo sea el resultado de un ir y venir de citas, parece dejar dicho vitalismo en suspenso, ya que la única forma de expresarse que encuentra es esta suerte de confuso laberinto intertextual.

Asociado al profuso y complejo uso de la cita en los cuentos de Vila-Matas, tenemos que terminar señalando la más importante de todas estas operaciones estéticas, que es el cruce de géneros didácticos directamente asumidos en la forma cuento. De un lado tenemos las narraciones autobiográficas o autoficciones. De otro, el cruce directo del cuento y el ensayo, en el que posiblemente Vila-Matas haya profundizado más que ningún otro escritor contemporáneo.²² Muchas veces lo que se obtiene de estas narraciones es un resultado híbrido. En *Exploradores del abismo*, cuentos como "La gota gorda" se mueven entre la autobiografía, la autoficción y el ensayo.²³ Además, estos textos bien pueden tomar la forma de encubiertos prólogos ("Café Kubista") o epílogos ("La gloria solitaria").

Más que en ninguna otra, como ya señalábamos en nuestra introducción, es con este tipo de narraciones híbridas donde a los críticos que se han ocupado de Vila-Matas les cuesta separarse del narrador/autor mismo, ya que este invade totalmente el terreno de la crítica. Así, el narrador de "Café Kubista" primero usa la materia de la vida del autor para hablar de cómo el Vila-Matas de 2007, tras sufrir un problema de salud grave,²⁴ ha perdido peso y ahora se siente "otro", busca "hacer perder peso en sus razonamientos" (2007: 13) al Vila-Matas novelista. Después, pasa de la autoficción al ensayo en este viaje inventado a Praga para proponer que sus narraciones son "cubistas, por el nombre del café en el que ahora me encuentro, pero también porque a veces comparten con ese movimiento artístico el gusto por ampliar las dimensiones de ciertos espacios y por huir del punto de vista clásico" (2007: 12). Finalmente, ha preparado el terreno para hacer su juicio estético final: "Convertido en un disidente de mí mismo, desde el primer momento se hizo evidente que una manera de desmarcarme de mi antiguo inquilino era volver al cuento" (2007: 14).

²² La salvedad que ya hizo Pozuelo Yvancos en *Figuraciones del yo* sería Javier Marías, especialmente a partir de *Negra espalda del tiempo* (1998). Evidentemente, estos cruces de ficción y ensayo por fuerza tienden a crear formas de subjetividad más inestables y ricas, y una red intertextual más potente, que las de otros escritores contemporáneos, lo que al final coloca a ambos escritores en una ambigua posición de filtros culturales: en Marías, de la cultura anglosajona (Shakespeare, Sterne, Faulkner); en el primer Vila-Matas, como intérprete de la narrativa breve –los autores portátiles– y del posmodernismo en general; y en el actual, de Joyce, claro.

²³ Para una profundización de la importancia de estos términos dentro de la producción de Vila-Matas, léase la magnífica exposición de Alba del Pozo (2009) sobre la autoficción en otra de las grandes novelas de la tetralogía, y también la de Pozuelo Yvancos (2007).

²⁴ De nuevo, la referencia al Borges que decide cambiar de género literario y escribir "Pierre Meunier", iniciando el ciclo de *Ficciones*, después de estar a punto de morir de una septicemia resulta inevitable.

Lo absolutamente decisivo aquí es que la dimensión de estos relatos como cuentos se pierde en los análisis críticos. Pero al situar estas reflexiones en el contexto del cuento, y al rodearlos de otras ficciones con las que además se comunican constantemente, se nos está obligando a leerlos en su vertiente estetizada, no como juicios de valor sobre su obra, sino como impresiones deliberadamente creadas por el autor, lo cual automáticamente lanza una pregunta: ¿para qué "fingir" un pensamiento? Es de notar la paradoja de que cuanto más acertados o ingeniosos como juicios sobre la propia obra nos parecen estas piezas, como en el caso de "Café Kubista", más difícil es percibirlos como dichas fabricaciones, es decir, como imposturas.

Quizá en un cuento irónico como "La gota gorda" es más sencillo percibir su carácter de ficción. "La gota gorda" es un intento de representar, dentro del género cuento, una tensión entre materialismo e idealismo, que si se lee con atención aparece siempre en la obra de Vila-Matas, mediante la parodia de los ataques recibidos por el autor por la falta de "*sangre e hígado*" (2007: 35) de sus personajes e historias, y sus excesos metaliterarios que bruscamente trata de reprimir. La vuelta al cuento de Vila-Matas es de hecho, otra vez, el tema mismo del cuento, se dramatiza, se convierte en el objeto mismo de la narración. El narrador del relato explica sus dificultades con las imposiciones del cuento, que son básicamente dos, estilísticas y temáticas. Por el lado del estilo, tenemos el "tempo moroso" heredado de su práctica como novelista, que le empuja a "frases" que "se alargaban sin prisas y se concentraban premiosamente en los detalles" (2007, 31). Temáticamente, le obliga a lidiar con un material menos artístico, menos elevado, ordinario, cotidiano, y patético-emocional, que le hace sudar "la gota gorda" y cuyo máximo exponente sería Raymond Carver (2007: 32).

Sin embargo, el narrador concluye que, pese al esfuerzo que le ha costado, "ahora vivo en el fondo bien satisfecho de haber vuelto al cuento y disfruto cuando veo personas que todavía son simples, que son como pobres cobayas que repiten estúpidamente los errores de siempre de todas las personas que han pasado por el mundo" (2007: 33-34). Ahí se ve claramente su carácter de ficción, casi invisible en "Café Kubista". Pero lo importante, al final, es que la ironía flagrante del relato choca con el hecho de que, efectivamente, lo que parece haber hecho en muchos de sus relatos es precisamente volver a narrar los "estúpidos errores" de los seres humanos. A veces, hasta recuperando el más trillado de todos los contextos históricos de la narrativa española del siglo xx: la miseria de la posguerra (que aparecía directamente en "Niño", "La gallina robada", "Vida de poeta", etc.).

La pregunta, entonces, es ¿qué pensar del final de un cuento-epílogo como "La gloria solitaria", donde, al hilo de citas de DeLillo y Monk, se acaba afirmando, por enésima vez, la grandeza de la práctica literaria en su versión más solipsista? La literatura encerrada dentro de sí misma es "Como la nieve cuando, aislada en el paisaje, con los destellos propios de su enigmática genialidad, logra en su radical soledad resplandecer como nunca" (2007: 285), frase escrita en un estilo tan recargado que recuerda al que más de un siglo antes había usado Rubén Darío para describir a sus "raros"... ¿Debemos tomar la comparación en

serio, o verla entonces como un intento del autor de objetivar su propio pensamiento, obligándonos a reflexionar sobre aquellas tendencias ideológicas que lo sustentan? Digámoslo de una vez: Vila-Matas en estos cuentos no hace otra cosa que defender en el plano del contenido la autonomía radical de lo literario, mientras en el plano de la forma la contradicción entre cuento y géneros didácticos provoca que la "vida" se reinsera en la ecuación.

4. CONCLUSIÓN: ENTRE EL CUENTO Y LA NOVELA

Este contrapunto tan intenso entre materialismo e idealismo, entre literatura y vida, entre cuento y formas didácticas, tenía por fuerza que generar dentro de esta supuesta y polémica "vuelta al cuento" de Vila-Matas lo que de hecho ya produjo en la obra de Cortázar con "El perseguidor": la creación de un espacio intermedio donde tales tensiones puedan manifestarse de la forma más extrema posible. Terminaremos este trabajo refiriéndonos a los dos textos más complejos en este sentido producidos por el autor desde 2007, los relatos (llamémoslos así) "Chet Baker piensa en su arte (ficción crítica)" (2011) y "Porque ella no lo pidió" (2007). Aunque es posterior, empecemos por el primero, ya que parte de la exasperación de la "forma ensayo", lo cual enlaza directamente con "Café Kubista", "La gota gorda" y "La gloria solitaria", y produce un interesante experimento con la conciencia dentro de los géneros didácticos.

Lo que hace el autor en esta ficción crítica de casi 100 páginas es subdividir la conciencia, el yo, que organiza la voz del ensayo como género, primero en dos partes, y después, en múltiples espejos que van reflejando esas dos partes. La "ficción crítica" se inaugura como una reflexión escrita para no ser publicada, en la cual el ensayista intenta conciliar sus dos almas, la de escritor legible, y la de escritor experimental, en un "Frankenstein" donde sin embargo, se pueda salvar al "yo" experimental, al cual la mercantilización del mundo literario está, según el narrador, atrincherando.

El texto se va armando poco a poco, como una improvisación a la que se van sumando voces, producto de una escisión en la conciencia del ensayista, y cada escisión se ramifica a su vez en diversos intertextos, sorprendiendo constantemente al lector. Es decir, Vila-Matas parte de una parodia del género del ensayo, que en vez de crear una conciencia, como corresponde a los géneros didácticos, se complace en presentarla para después comenzar a dividirla y, a la vez multiplicarla, ya que la escisión original se alimenta con todo tipo de citas de otros autores o recontextualizaciones de sus textos, proyectando ésta hacia su propio abismo.

Por supuesto, nada de esto es nuevo, y hemos dado múltiples ejemplos de todas estas técnicas en este ensayo. Lo importante aquí es la intensidad. La escisión original aparece en la dicotomía Hire/Finnegan (2011: 246) que abre el texto (o Simenon/Joyce, es decir: escritores "legibles" frente a escritores "no legibles"), y después se va desplegando en todos sus múltiples espejos intertextuales, parejas de dobles enfrentados, que la conciencia va creando mientras busca una síntesis de ambos, y se apoya en una interminable red de referencias

de autoridad para modular esa escisión central (Ortega, Musil, Rilke, Chejfec, Banville, Beckett, Céline...). Otra modulación de este binomio sería la de Cairo/Spade (2011: 280), el "escritor" que calla frente al que parlotea sin parar. Sobre todas ellas, no sorprende que el narrador mismo haga referencia, claro, al Borges de "Borges y yo" (pero, no sin ironía, leído a través de Piglia, otra conciencia-pantalla más), cuyo experimento "divisor" de la conciencia el narrador confiesa estar exacerbando aquí (2011: 275), y como contrapunto, tendríamos las citas de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño (2011: 273), el cual, frente a Borges, aporta un vitalismo interesante.

Todo este juego de dobles que se despliegan en otros, que parece infinito y que es exasperante,²⁵ claro, ya que no deja avanzar el razonamiento, se condensa en el más clásico de la literatura moderna, Jeckyll/Hyde (2011: 275). Previsiblemente, este a su vez se abisma en otro juego de dobles: Stevenson transformado en Hyde en la escena de su muerte, por un lado, y Nabokov comprendiendo la muerte de Stevenson, en el otro... Todas estas ellas aderezadas de múltiples referencias, que no paran de detener o de desviar hacia otro lado la reflexión, nunca mejor dicho.

Pero la clave de todo el texto consiste en ver la "sofisticación intelectual" (2011: 333) que se alcanza con esta subdivisión. Esta fuerza de sofisticación de la conciencia es la clave que dirige el devenir del yo –múltiple– que organiza el ensayo. Sofisticarse significa literalmente dividirse. Una vez entendido esto, importa menos que cada división subsiguiente venga aderezada por múltiples refracciones en otros textos. O después, por una tercera conciencia, Stanley, que viene de fuera de la habitación, y que parece oscilar más hacia las posiciones "legibles" de Hire. O, por último, el "0,20" de conciencia que interrumpe a Stanley (2011: 310), que parece más cercano a Finn y que, de acuerdo a su propia inquisición, va ganando fuerza conforme Stanley se hunde en la melancolía... Cada complicación de la conciencia es una riqueza, que se opone a la pobreza individualizadora del realismo. Esa sofisticación enlaza con la necesidad de distinguirse de "Café Kubissta", y también con las subdivisiones materiales de Vok: aquí nos muestra la cultura libresca funcionando dentro de una sociedad de clases, como elemento divisor.

La tensión gigantesca entre ambas cosas, entre mostrar esa sofisticación y practicarla, entre materialismo e idealismo, se da quizá en "Porque ella no lo pidió" (2007: 215-276) todavía con mayor intensidad.²⁶ El autor desborda la forma

²⁵ Sobre la importancia de este concepto de exasperación como resultado de las narraciones de Vila-Matas, véase el artículo de Júlía González de Canales (2014), donde la autora afirma que ese intento de hacer perder la paciencia al lector va acompañado de una obligación hacia la reflexión, y, en última instancia, es una máquina que crea sus propios lectores y acaba por generar su propio lector implícito. Nuestra discrepancia es que esa irritación no solo es un sentimiento del lector, sino que proviene de la relectura radical de la forma parodiada.

²⁶ Evidentemente "Porque ella no lo pidió" tenía que aparecer también dentro de la antología que es *Chet Baker piensa en su arte*. Ocurre entonces algo tremendamente curioso: aunque al entrar en ella pierde varios de los contactos directos con otros relatos de *Exploradores del abismo* que no figuran en la antología, ganan sin embargo visibilidad los contactos que este "archicuento" tenía con otras piezas del autor, como las ya mencionadas anteriormente de Rita Malú o la reescritura de "Recuerdos inventados".

cuento aquí mediante la yuxtaposición de tres cuentos enlazados, combinando todas las estrategias descritas en este trabajo, que se superponen y forman un todo enormemente complejo. “Porque ella no lo pidió” es una especie de “archicuento” donde Vila-Matas condensa todas las lecciones extraídas de un siglo de retratos de artista latinoamericanos, y por supuesto, de su propia producción. Empezábamos este ensayo por una cita de Ródenas de Moya, que usaba el final de este relato para ejemplificar la idealización de la práctica literaria que hacía el autor. Efectivamente, el análisis de las piezas revela que en parte, es así. Pero algunos detalles del final del relato, así como un análisis de su estructura, nos obligan a ir más lejos.

La primera de estas complejas narraciones condensa el motivo de la sustitución con el de la búsqueda del escritor, el relato policial, y el cuento de fantasmas. Nos presenta “El viaje de Rita Malú” (2007: 215-30), que, cansada de intentar hacerse pasar por la fotógrafa francesa Sophie Calle, acaba como detective privado (218) y emprende un viaje a las Azores para buscar al escritor Jean Turner (220), desaparecido tras escribir su quinta novela. Tras visitar el *Pete’s Bar* (225), donde se siente más Sophie Calle que nunca, encontrará a Turner, quien le explica que su casa está habitada por un fantasma y que ese fantasma es ella. La primera narración concluye con Turner cerrándole la puerta a la fantasmal Rita con aparente calma (230).

En el segundo cuento, “No juegues conmigo” (231-258), domina la autoficción de corte sentimental. Se nos ofrece el marco en el que se escribió la primera narración. Sophie Calle contactó con el autor para que este le escribiera un texto que después ella pudiera llevar a la vida (234), como ya había hecho antes con Paul Auster,²⁷ entre otros. El escritor se entusiasma con el mismo, pero su proyecto se ve totalmente exasperado por las constantes interrupciones que sufre, y que acaban provocando una confrontación con Sophie. Esta se ve seguida de una crisis espiritual en un hotel de Buenos Aires (252), donde se aísla completamente, intentando desaparecer, y, después, se pasa a una hospitalización por un caso grave de insuficiencia renal, que previsiblemente se puebla de todo tipo de citas (Sebald, Pitol...), y de la que saldrá con una sonda (257).

La tercera de las narraciones “El embrollo mismo” es más ensayística y también contiene elementos autoficcionales. Si a través de la segunda entendíamos que la primera era una ficción dentro de una ficción mayor, ahora volvemos a descubrir que esta segunda era una ficción también, escrita precisamente porque Sophie Calle en realidad nunca le invitó a participar en este proyecto (260). Lo que se propone entonces el narrador es llevar a la realidad lo que de verdad no ocurrió nunca, y para ello recurre a un amigo común de ambos, el escritor Ray Loriga, que les pone en contacto y le ayuda a que ella “retome” el hilo del proyecto en el segundo cuento, como si realmente hubiera ocurrido (266). Sin embargo, al entrevistarse con la verdadera Sophie Calle en el Flore (272), en París, el narrador termina renunciando al proyecto, realizando una suerte de

²⁷ Recordemos que un trasunto de Sophie Calle era además uno de los personajes fundamentales de *Leviatán*, la fotógrafa Maria Turner. Y que el escritor inventado por Vila-Matas en el primer cuento tiene el mismo apellido que ella.

performance en la que afirma su falta de necesidad de ir más allá de la literatura, hacia la vida (275), como resaltaba Ródenas de Moya. Como en "Chet Baker piensa en su arte", la sofisticación es aquí la clave: prefiere la literatura a la vida: "Primero porque era una actividad mucho más elegante, y segundo, porque me había parecido siempre una experiencia más intensa" (275).

Vila-Matas, entonces, ha empleado aquí una especie de reverso de las técnicas de los cuentos tradicionales, donde una narración macro servía para insertar una o varias narraciones micro. Dentro del cuento tradicional, esos cuentos dentro de cuentos son herramientas para dirigir la lectura: la moral del cuento primario es asegurada por el cuento superior que sirve de marco, reflejo, y muchas veces comentario del cuento al que delimita. Aquí ocurre lo contrario; el cuento se va abriendo a marcos diferentes, y cada marco, además, es un género (o varios) que domina al anterior, con lo cual se va creando una jerarquía de valor entre ellos: de la narración de detectives/fantasmas a la autoficción; de la autoficción, al ensayo y a su dramatización. Pero al final del cuento ocurre algo sorprendente, y es que la primera narración acaba controlando a la tercera, que se suponía era, por su posición, más fuerte estructuralmente. Dice el narrador: "¿Acaso no era yo un fantasma?" (276). Y todavía con mayor claridad, un poco más adelante: "Sophie no podía saberlo, pero le habría bastado con filmarme unos segundos y el viaje de Rita Malú, la historia que yo llevaba cuidadosamente doblada en el bolsillo, habría llegado allí mismo a su término" (276). Al final, el cuento parece tener más fuerza que el ensayo mismo, es su verdad última. El ensayista, de forma menos ambigua que *Doctor Pasavento*, queda anulado por sus fantasmas. Lo cual nos sirve también como conclusión: sin percibir esa estetización profunda de los géneros didácticos es imposible explicar la singularidad de Vila-Matas como cuentista.

OBRAS CITADAS

- Beltrán, Luis (2001): *La imaginación literaria*. Barcelona, Montesinos.
- Benjamin, Walter (1999): "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility: Third version". En *Selected Writings*, vol 4. Cambridge, Harvard UP, 1999. pp. 251-283.
- Bolaño, Roberto (1996): *La literatura nazi en América*. Barcelona, Seix Barral.
- Borges, Jorge Luis (1986): *Obras completas*. 4 vols. Barcelona, Emecé.
- Casas, Ana (ed.) (2012): *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros.
- Cortázar, Julio (1972). "El perseguidor" En *Relatos*. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 577-647.
- Darío, Rubén (2002): *Los raros*. Madrid, Pliegos.
- Del Pozo García, Alba (2009): "Autoficción in *París no se acaba nunca* by Enrique Vila-Matas", *452 F. Electronic Journal of Theory of Literature and Comparative Literature*, n.º 1, pp. 83-103.
- González, Aníbal (1983): *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid, Porrúa.

- (2001): *Killer Books. Writing, Violence and Ethics in Modern Spanish American Narrative*. Austin, Texas UP.
- González de Canales, Júlía (2014): "La irritación como respuesta hermenéutica ante la obra de Enrique Vila-Matas", *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*, vol. 61, n.º 3, pp. 205-219.
- Gordillo Lizana, Emilio (2012): "Ensayo y exploración". En Felipe Ríos Baeza (ed.): *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*. México, Ediciones Eón, pp. 355-366.
- Pozuelo Yvancos, José María (2007): "Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas". En Margarita Heredia y Enrique Díaz Álvarez (eds.): *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, pp. 388-404.
- (2010): *Figuraciones del Yo en la narrativa de Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid, Universidad de Valladolid-Cátedra Miguel Delibes.
- (2012): "La 'tetralogía del escritor' de Enrique Vila-Matas". En Felipe Ríos Baeza (ed.): *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*. México, Ediciones Eón, pp. 219-273.
- Rama, Ángel (2002): *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del norte.
- Reyes, Alfonso (1965): *Retratos reales e imaginarios*. México, FCE.
- Ródenas de Moya, Domingo (1998): *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona, Península.
- (2007): "La novela póstuma o el mal de Vila-Matas". En Margarita Heredia y Enrique Díaz Álvarez (eds): *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, pp. 273-299.
- (2012): "Exploraciones más acá del vacío y el abismo". En Felipe Ríos Baeza (ed.): *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*. México, Ediciones Eón, pp. 367-389.
- Sánchez-Carbó, José (2012): "Colecciones ejemplares. Los relatos integrados de Enrique Vila-Matas". En Felipe Ríos Baeza (ed.): *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*. México, Ediciones Eón, pp. 115-130.
- Schwob, Marcel (1987). *Vidas imaginarias*. Barcelona, Orbis.
- Vauthier, Bénédicte (2007): "Transfiguraciones y juegos en las escrituras del yo en París (Ernest Hemingway, Miguel de Unamuno, Enrique Vila-Matas)". En *Actas XVI Congreso AIH*. En línea: <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_328.pdf>.
- Vila-Matas, Enrique (1985): *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona, Anagrama.
- (1995): *Recuerdos inventados*. Barcelona, Anagrama.
- (2000): *Bartebly y compañía*. Barcelona, Anagrama.
- (2005): *Doctor Pasavento*. Barcelona, Anagrama.
- (2007): *Exploradores del abismo*. Barcelona, Anagrama.
- (2011): *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos*. Barcelona, Random House Mondadori.

TRADICIONES COMUNES, INFLUENCIAS RECÍPROCAS
Y PASEOS COMPARTIDOS: ENRIQUE VILA-MATAS Y
LA LITERATURA MEXICANACOMMON TRADITIONS, RECIPROCAL INFLUENCES AND SHARED RIDES:
ENRIQUE VILA-MATAS AND MEXICAN LITERATURE

TERESA GÓNZALEZ ARCE

Universidad de Guadalajara (México)

teresa.gonzalezarce@redudg.udg.mx

RESUMEN: La escritura de Enrique Vila-Matas está hermanada con la reelaboración que los autores latinoamericanos han hecho del ensayismo europeo, arraigado todavía en las figuras de Bacon y Montaigne. La tradición del ensayo personal confluye en las letras contemporáneas con los mecanismos novelísticos y lanza al canon hispánico géneros limítrofes, híbridos de definición vacilante que cuestionan la verdad acerca de la realidad y la ficción. Vila-Matas sigue los pasos de escritores como Robert Walser, William Hazlitt y Sergio Pitol, y es a su vez seguido muy de cerca y en diálogo vivo por la ensayística mexicana actual, representada por plumas como las de Luigi Amara y Valeria Luiselli. Este artículo explora la forma en que Vila-Matas mezcla recursos del ensayo y la novela, así como su asimilación de los principios de la vida imaginaria analizando su literatura en el contexto de una tradición que surge en Francia, se arraiga en Inglaterra y es reconfigurada actualmente por la escritura hispánica.

PALABRAS CLAVE: Enrique Vila-Matas; Valeria Luiselli; Luigi Amara; ensayo personal; vida imaginaria; novela ensayo; ensayo mexicano; ensayo contemporáneo

ABSTRACT: Enrique Vila-Mata's writing is closely linked to latin american author's re-elaboration of the european essay, which still has its roots in the works of Bacon and Montaigne. Personal essay writing, in contemporary literature, is joint with novel-writing devices and thus gives rise in canon to unsteady, cross-bred, hybrid genres, which call the truth of reality and fiction into question. Vila-Matas follows the steps of writers such as Robert Walser, William Hazlitt and Sergio Pitol while being himself followed by current mexican writers such as Luigi Amara and Valeria Luiselli. This paper looks into the way Vila-Matas merges devices from novel and essay, as well as his uptake of imaginary life principles by analys-

ing his literature in the context of a tradition that was born in France, took root in England and is at present being reshaped by hispanic writing.

KEYWORDS: Enrique Vila-Matas; Valeria Luiselli; Luigi Amara; Personal Essay; Imaginary Life; Novel; Essay; Mexican Essay; Contemporary Essay



La obra de Enrique Vila-Matas se ha caracterizado por transitar por caminos radicalmente opuestos a la Gran Novela realista del siglo XIX, desmontando sus convenciones por medio de la incorporación de géneros varios en una escritura híbrida, fragmentaria e inacabada que da cuenta de un sujeto desarticulado, mestizo y cambiante (Castro 2016: 473-474). Tanto los estudiosos de su obra como el propio autor han enfatizado igualmente que uno de estos caminos ha sido el del mestizaje de la novela con el ensayo, rumbo decisivo en el proceso de reinención genérica que inscribe plenamente al autor en una tradición representada por escritores tan preciados para él como Laurence Sterne, Robert Walser o W. G. Sebald.

En este crisol que es la escritura de Vila-Matas, sin embargo, encontramos también otros géneros y subgéneros que, sin ser propiamente ensayísticos, se ubican en el orbe de las escrituras del yo, o pueden ser entendidos y estudiados a partir de ellos. En sintonía con la estética *shandy* que inspira su arte poética y con la comprensión de la obra literaria como una maleta donde cabe todo, la novela tal como la concibe el autor de *Pasavento* incorpora en su materia modalidades de escritura tales como el diario, la autobiografía, el autorretrato, la autoficción, la vida imaginaria y la crítica literaria. Este mestizaje, por otra parte, supone también un diálogo siempre interesante y fructífero con las tradiciones literarias en las que estos géneros se han desarrollado, así como con las culturas que las han acogido y transformado.

Entre las líneas de parentesco que es posible distinguir en los textos de Enrique Vila-Matas se encuentran aquellas que lo vinculan con dos tradiciones europeas que confluyen y se reconfiguran en América Latina y, de manera más específica, en Argentina y México: la del ensayo personal que resulta de la recomposición que los ingleses hacen del género creado por Montaigne y Bacon, y que se incorpora luego en la cultura literaria mexicana gracias a Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y los ateneístas, por un lado; y la de las vidas imaginarias tal como las concibió Marcel Schwob y fueron adoptadas más tarde por Reyes, Torri y Arreola en México; y por Jorge Luis Borges y J. R. Wilcock, en Argentina.

En las líneas que siguen intentaré destacar, en primer lugar, los rasgos propios del género ensayístico que Enrique Vila-Matas ha incorporado a su poética novelística. En segundo lugar, trataré de mostrar de qué manera la absorción del espíritu y los principios estéticos de las vidas imaginarias forma parte de una idea del ensayo vinculada a la ficción y la trama, es decir, a dos rasgos que suelen

asociarse con relatos y novelas más que con el ensayo y que, además, permiten al autor de *Pasavento* dotar a sus novelas de cierto dinamismo sin renunciar del todo al carácter reflexivo que domina en ellas. Como se verá, la integración de la vida imaginaria en la novelística de este autor es una manera de articular géneros referenciales como el ensayo, el diario y la crítica literaria, con la narrativa de ficción, y puede ser vista, al menos en parte, como una de las herencias más relevantes de Borges en la obra de Vila-Matas.

Quien alguna vez fuera definido como el más latinoamericano de los autores españoles (Quesada Gómez 2012: 623) comparte con escritores argentinos y mexicanos un pasado literario, una historia de afinidades y coincidencias estéticas que permiten considerarlo como parte de una historia literaria común que se ha fortalecido a través del tiempo. Sin dar por hecho que estamos ante una relación de influencia de un autor reconocido con respecto a escritores más jóvenes, señalaré algunas coincidencias que muestran el vigor, en dos jóvenes ensayistas mexicanos, de una idea del ensayo y de la novela como territorios permeables y abarcantes, y particularmente, con el arte poética de Enrique Vila-Matas. Posiblemente, señalar las coincidencias entre estos tres autores nos permita, en otro momento, establecer vínculos entre las tradiciones reivindicadas por el novelista español, y ciertos rasgos de interés en el ensayo mexicano actual, tal como su tendencia a lo narrativo e, incluso, a lo novelístico.

1. EL ENSAYO EN LA OBRA DE ENRIQUE VILA-MATAS

El género ensayístico aparece de múltiples maneras en la obra de Enrique Vila-Matas. Este hecho, que emerge como una evidencia al leer con atención cualquiera de sus textos, es reforzado por las abundantes reflexiones metaliterarias que encontramos en su obra narrativa y confirmado por la crítica especializada. Sus artículos y ensayos no solo se publican constantemente en la prensa internacional sino que son recopilados en libros, y la incorporación de elementos ensayísticos en su obra narrativa constituye un tema profusamente tratado por los narradores y personajes que habitan sus relatos. Relatos que, por otra parte, se comportan ostentosamente como ensayos, ante la mirada divertida, fascinada o desconcertada de sus lectores.

Los especialistas en el género advierten, sin embargo, que el término *ensayo* puede referirse a variedades textuales tan disímiles como pueden ser *Las meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset, *El cazador* de Alfonso Reyes o una tesis doctoral, por ejemplo.¹ En este sentido, José María Pozuelo Yvancos zanja la cuestión al considerar dentro de esta categoría los textos que, por su forma y filiación, correspondan ya sea a los que dieron acta de nacimiento al género en

¹ Acerca de este asunto resulta esclarecedora la anécdota que J. M. Pozuelo Yvancos narra en "El género literario 'ensayo'" acerca de la variedad de textos que debieron evaluar los miembros del jurado de un Premio Nacional de Ensayo. "Lo que teníamos frente a nosotros", explica Pozuelo, "carecía realmente de unidad como clase de textos", pues convivían ante ellos monografías académicas, tratados y ensayos argumentativos, y ensayos personales o literarios (Cervera/Hernández/Adsúar 2005: 179).

el Renacimiento, o bien a los que estaban en el horizonte de reflexión de Lukacs, Max Bense o Theodor Adorno. Para el teórico español, además, importa que los textos puedan ser considerados como escrituras del yo, lo cual implica no solamente que lo personal sea la isotopía definitoria de su configuración discursiva sino también que sean textos escritos, y que en ellos exista una interdependencia entre las categorías de obra, autor y escritura. Pozuelo nota también que el ensayo está asociado a la libertad de juicio, siendo su rasgo más importante que en él se configure una tensión del discurso desde el autor, tensión en la que, además, prevalece “el tiempo del discurrir mismo” (Cervera, Hernández y Adsúar 2005: 179-191).

Autor de un estudio sobre los artículos y ensayos de Enrique Vila-Matas, Alfredo Aranda Silva pone el acento en el carácter “no sistemático, abierto a la digresión y, en según qué contextos, refractivo a la solemnidad científica”, así como en la *visibilidad* del estilo y la poética del autor “en cuantas costuras o entrelazamientos internos ocupen el texto”. Opuesta al carácter sistemático del texto académico, el ensayo surge de la libertad absoluta del juicio de un autor que ostenta en todo momento su presencia como tema central del discurso (Aranda Silva 2017: 71).

De estas consideraciones se desprenden dos rasgos fundamentales en la poética de Vila-Matas, siendo la primera de ellas esa omnipresencia que, independientemente de la figura que adopte la voz narrativa en el texto, tiene el *autor*. En este sentido, cabe recordar que según el escritor mexicano Álvaro Enrique:

Vila-Matas no es un autor fantasma que se difumine detrás de lo que cuenta, sino un autor espectacular. Pertenece a la estirpe de Montaigne o Quevedo –una estirpe rara entre los autores de ficción. Lo que se escenifica en un libro de Vila-Matas no es una trama o una serie de ideas o una batalla contra el lenguaje, sino a Vila-Matas tramando, pensando o escribiendo bajo el avatar de un narrador. (Enrique 2015)

Si la primera consideración está relacionada con la aparición o desaparición del autor que, como sabemos, es uno de los temas recurrentes de Vila-Matas, y un requisito del género ensayo literario –que requiere la presencia de un sujeto que escriba en primera persona y que *responda* por cada una de sus afirmaciones–, la segunda tiene que ver con otro de los asuntos que estructuran su poética: la libertad de juzgar y también de demorarse en digresiones, es decir, de transitar a su antojo por los aspectos más dispares de cualquier tema, es un elemento constitutivo del ensayo como género literario y es igualmente, como veremos enseguida, uno de sus tópicos más representativos.

Vale la pena recordar, en este sentido, que en un artículo aparecido hace años en *Letras libres* Enrique Vila-Matas compartía con sus lectores la emoción de haber recibido *El arte de caminar* (2004), uno de los títulos publicados dentro de la colección Pequeños Grandes Ensayos de la UNAM. El interés del citado volumen radica sobre todo en que en él se reúnen dos textos fundamentales de esa vertiente del género conocido como ensayo personal, informal o fami-

liar, y que el propio Vila-Matas define en su artículo como la práctica “de temas aparentemente ligeros tratados desde la versión subjetiva de un autor que se dirige a sus lectores en primera persona del singular” (Vila-Matas 2005): “Dar un paseo” de William Hazlitt y “Excursiones a pie” de Robert Louis Stevenson .

Teselas fundamentales de uno de los temas más significativos de la tradición ensayística inglesa, los textos de Hazlitt y Stevenson recorren la analogía de la escritura como andanza placentera y sin rumbo fijo. Y, si bien es cierto que cada uno de los ensayos es una exploración individual –tal como el arte mismo de caminar que, como sostienen ambos autores, debe realizarse preferentemente en soledad–, el volumen deja claro que el ensayo nunca deja de ser una conversación y un encadenamiento sin fin de voces. Así parece verlo también Vila-Matas quien, lejos de limitarse a agradecer a su amigo Hernán Lara Zavala por haberle enviado el libro desde México, prolonga la línea esbozada por esos dos nombres y añade tres nombres a la estirpe de paseantes-escritores sugerida por el libro. Vale la pena notar que, tal como puede apreciarse en el siguiente fragmento, se trata de escritores ligados estrechamente a la poética del propio autor:

El tema del paseo nace ligero en Hazlitt, lo mantiene leve su discípulo Stevenson, se complica y se vuelve pesado con las meditaciones de Rousseau, lo aligera y noveliza increíblemente Robert Walser, y W. G. Sebald lo convierte en el género novelístico/ensayístico por excelencia de nuestro siglo. Y es que, como decía Lichtenberg, la tendencia humana de interesarse en minucias ha conducido a grandes cosas. (Vila-Matas 2005)

Cabe notar que la reflexión de Vila-Matas pone el acento en el cruce entre ensayo y novela efectuado por el escritor suizo –y emulado por él mismo–, y también que la mención de la levedad y a la ligereza obtenidas en el tema por Hazlitt, Stevenson y Walser conlleva el reconocimiento de una de las virtudes que Italo Calvino incluía en sus célebres *Propuestas para el próximo milenio* y que el autor español suele reivindicar con más ahínco en sus libros: la levedad.²

Encontramos en *Doctor Pasavento* una reflexión esclarecedora sobre ese vínculo sutil y poderoso que Vila-Matas reconoce entre el paseo, la levedad y la escritura. Según refiere el narrador, Carlo Levi interpretaba *Tristram Shandy*, obra construida casi en su totalidad con digresiones, como una fuga perpetua del punto final, de la muerte y del tiempo. Por su parte, Andrés Pasavento recuerda que esa novela siempre le pareció más bien un ensayo sobre la vida “tramado con un tenue hilo de narración, lleno de monólogos donde los recuerdos reales ocupaban muchas veces el lugar de sucesos fingidos, imaginados o inventados” (Vila-Matas 2006a: 45).

Una digresión, apunta el diccionario, consiste en romper el hilo del discurso y de introducir en él cosas que no tengan aparente relación directa con

² A partir de la clasificación establecida por Calvino, Vila-Matas afirma que mientras que Roberto Bolaño podría considerarse como un autor de la multiplicidad, él mismo caería más bien en el apartado de los escritores de la levedad (Vila-Matas 1999).

el asunto principal (RAE 2017). Más allá de que las digresiones en la novela de Sterne huyan de la cuestión central y de esa línea recta que la lleva hacia su fin, queda claro que, al menos en el fragmento anterior, lo que parece impresionar más a Andrés Pasavento es que esta ruptura afecte sobre todo al hilo narrativo de la novela. Contrariamente a lo que pudiera pensarse, este alejamiento de la trama no representa una carga que entorpezca la lectura sino más bien un alivio para la obra, una liberación que le permite vagar y divagar, es decir, *deambular* con tanta soltura como hace un ensayo. Baste recordar lo que Montaigne decía, en clave de caminata, con respecto a su propio juicio:

A veces, lo paseo por un asunto noble y trillado, donde nada debe encontrar por sí mismo, pues el camino está tan desbrozado que no puede andar sino sobre huellas ajenas. Ahí su juego consiste en elegir la ruta que le parece mejor y, entre mil senderos, dice que este o aquel fue la mejor elección. Aprovecho cualquier argumento que me presenta la fortuna. Para mí son igualmente buenos. Y jamás me propongo tratarlos por entero. (Montaigne 2007: 437)

Cabe vincularlo luego con el siguiente pasaje donde Andrés Pasavento asocia su lectura de la obra de Sterne con una época triste, sí, pero también ligera y despreocupada con respecto al tiempo, a la cordura y a la muerte:

Triste y chiflado yo era. Mi vida estaba llena de saltos, de idas y venidas imprevisitas, como la línea del pensamiento sinuoso de Sterne. Me acuerdo bien de que entonces la muerte todavía estaba escondida en los relojes. Ahora quien está escondido soy yo. Me acuerdo, me acuerdo muy bien de todo aquello. La vida era *shandy*. (Vila-Matas 2006a: 45)

Y, finalmente, recordar la manera en que el profesor Morante, especie de trasunto de Robert Walser en *Doctor Pasavento*, describe un microtexto que alguna vez había escrito sobre cierta carretera de Italia:

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, en un escrito que partía del comentario de esa película de Rosellini, sin saber adónde exactamente iría a parar su ensayo. Lo había terminado ese ensayo y seguía sin saber adónde le habían llevado sus palabras. Le gustaban, me dijo, ese tipo de microtextos que él ponía en marcha como si se tratara de un paseo errático en el que, en cualquier momento, si le apetecía, podía irse por las ramas, pues a fin de cuentas no sabía en ningún momento, en el terreno ensayístico, adónde se dirigía, suponiendo que fuera a alguna parte. (Vila-Matas 2006a: 102-103)

Resulta evidente que la descripción del microensayo de Morante traza el funcionamiento de la obra que lo contiene y también, al mismo tiempo, el de la escritura de Vila-Matas en su conjunto. Recordemos a este respecto que Pozuelo Yvancos ha dicho, por ejemplo, que el emblema de *Historia abreviada de la literatura portátil* es "carecer de dirección en el seno de un caos de asociaciones que impone su carácter libérrimo", ya que el ensamblaje de las acciones ahí referidas

no obedece a la idea de necesidad (como ocurre en las novelas realistas) sino a la de azar o gratuidad, como ocurre con las asociaciones mentales (Pozuelo 2014: 267).

No es de extrañar, pues, que el tipo de ensayo que encontramos en la obra de Vila-Matas pueda compararse con un paseo, ni que la actitud de sus textos ensayísticos sea, como afirma Alfredo Aranda, la del Robinson, es decir, del *flâneur*. Este espíritu es también el que permitiría, según el estudioso, vincular al autor de *Bartleby y compañía* con otros ensayistas españoles como Julio Camba, Ramón Gómez de la Serna o Eugeni d'Ors (Aranda Silva 2016: 69).

Por otra parte, si atendemos lo que anotan Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya, recordaremos que a diferencia de lo que ocurrió en otros países europeos la tradición del ensayo en España es discontinua por diversas razones, de modo que durante el siglo XIX, época en la que el género adquiere fuerza en países como Francia, Inglaterra o Alemania, el escenario ensayístico aparece como "ralo y decepcionante" (Gracia/Ródenas 2009: 15). No será sino hasta el siglo XX que el espíritu del ensayo informal tal como se desarrolló en el siglo XVII en Inglaterra, pudiera ser acogido en España "como un producto foráneo que, en medio siglo, el que va de 1890 a 1940, alentó una producción extraordinaria" en la que contribuyó enormemente el esfuerzo de Unamuno por conocer, traducir y emular a los ensayistas ingleses y estadounidenses (Gracia/Ródenas 2009: 25 y 27).

Este tipo de ensayo floreció en Inglaterra y en Estados Unidos con autores como Samuel Johnson, Johnathan Swift, William Hazlitt, Charles Lamb, De Quincey, Robert Louis Stevenson, Oscar Wilde, Virginia Woolf, G. K. Chesterton, Waldo Emerson, William James o H. D. Thoreau, y que después sería recogido en España y en América Latina por autores como Miguel de Unamuno, Azorín, Alfonso Reyes o Julio Torri. En términos de Jordi Gracia y Domingo Ródenas, se trata de una tradición que recupera "el espíritu del ensayo montaigneano, la dicción familiar y hasta confidencial, la curiosidad inespecífica, la flexibilidad del discurso, el placer del merodeo alrededor de cualquier tema y hasta el sesgo humorístico" (Gracia/Ródenas 2009: 21).

Al señalar que Enrique Vila-Matas pertenece a la estirpe de los "narradores con vocación de ensayistas" que echan mano de utensilios literarios tales como recursos narrativos, metáforas o estrategias retóricas" como modelo de proceder en el desarrollo del pensamiento" (Aranda Silva 2016: 69), Alfredo Aranda destaca la colindancia que existe entre el relato y el ensayo y, lo que es más interesante en el contexto que nos ocupa, la posibilidad de incorporar en el ensayo recursos tales como la anécdota, la ficción y la figuración del autor, artilugios que, como es sabido, forman parte del estilo del autor de *Doctor Pasavento*.

Recordemos sobre este punto que, según ha señalado Liliana Weinberg, uno de los rasgos esenciales del ensayo es la responsabilidad que el autor tiene con respecto a sus afirmaciones, tal como queda expresado en la palabras iniciales de los *Essais*: "He aquí un libro de buena fe, lector". En un contexto que exigía a los tratadistas remitirse constantemente a la autoridad como única manera de respaldar sus afirmaciones, Montaigne postula el valor de su propio juicio y se

compromete responder por todo lo que escribe, en un pacto de confianza, de autenticidad, veracidad y valor de lo dicho" (Weinberg 2001: 13). Para Weinberg, esta protesta de "correspondencia entre el proceso de indagación que se lleva a cabo y su versión en libro" constituye una clave del ensayo y convierte al género en un ejercicio de responsabilidad. "Todo ensayo lleva la firma de su autor y este deberá responder hasta sus últimas consecuencias por aquél", afirma Weinberg (15).

Pozuelo Yvancos, por su parte, entiende que, el hecho de que el ensayo sea una escritura del yo "no susceptible de ser ficcionalizada", y que se resista a que se separen las categorías de la enunciación y del autor, no significa que el escritor en tanto individuo histórico no pueda "velarse o metamorfosearse" tras la apropiación que el discurso hace de ella (2005: 188). Pozuelo advierte, por ejemplo, que la escritura ensayística de Vila-Matas rompe el molde de los géneros, en especial en lo referente a la contraposición *inventado/ocurrido*, y se pasa de lo verificable a lo ficcional de la manera que se describe a continuación:

Ocurre que sus artículos comienzan con frecuencia con el mismo dispositivo del que se ha servido luego en su obra ficcional *Historia abreviada*: parte de una breve anécdota personal, casi siempre autobiográfica precisa o posiblemente cierta [...] o creíble [...] y continúa elaborando a partir de esa circunstancia una amplificación 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 las sucesivas ampliaciones, verdaderas metamorfosis que lo llevan ya a un territorio totalmente ficcional. (Pozuelo Yvancos 2005: 156)

Si al orientarse a lo ficcional los ensayos de Vila-Matas transgreden las reglas del género, sus ficciones hacen lo propio al integrar, tanto en su forma como en su temática, la imbricación entre el autor y la escritura que postula el género ensayístico. Pozuelo expone así la manera en que este fenómeno se verifica en lo que él llama la "tetralogía metaficcional" del autor, que estaría conformada por *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003) y *Doctor Pasavento* (2005):

La figuración del escritor en Vila-Matas, y esa es su peculiaridad, no es un *asunto*, antes bien es una forma, una estructura, un lenguaje, todo lo domina, y la mejor manera de trazar esa idea es hacer que coincidan la producción del significado y el texto mismo del que tal producción es *objeto* o consecuencia. *De esa manera sujeto y objeto son indistinguibles*. Tal es a mi juicio el principio dominante de la tetralogía del escritor y de la figuración del yo en Vila-Matas: él es un texto, sus narradores también lo son y ese texto es al que el lector asiste, creándose, en *performance* en el cual el escenario (la escritura) y su resultado (el texto) son una y la misma cosa. (Pozuelo Yvancos 2005: 182)

Encontramos, además, en toda la obra de Vila-Matas una figuración de la voz narrativa que opera en los distintos personajes a quienes se encarga una voz enunciativa y, por supuesto, aquella que es entendida "como forma de fantasear

identidades complejas en las que el sujeto no es unitario sino que se quiebra en rostros, máscaras, personajes" (Pozuelo Yvancos 2005: 149).

Para centrarnos nuevamente en las estrategias narrativas a las que recurre el género ensayístico, invocaré aquí a Phillippe Lopate, quien recuerda que la frecuencia con la que el pronombre *yo* aparece en los ensayos personales no implica necesariamente que el lector sepa quién habla en el texto. Lo anterior hace necesario, según él, que el ensayista se construya un personaje del mismo modo que lo hacen los escritores de ficción: estableciendo patrones de hábitos y acciones, partiendo de las singularidades y extravagancias, la apariencia física y elementos característicos de la personalidad (Lopate 2013: s/p).

En el contexto de la poética de Vila-Matas, habría que entender esta construcción de personajes a partir de sí mismo dentro de la lógica de figuración a la que se refiere Pozuelo y, que como puede verse, lejos de contravenir el compromiso de responsabilidad al que alude Liliana Weinberg, lo lleva al límite, ya que la autenticidad que el texto ofrece solo se alcanza mediante antifaces, como dice Juan Villoro en el prólogo a *De eso se trata*:

Para quien escribe ficción, pasar al ensayo representa una forma menos solitaria de la lectura. Cuando un novelista explica su propia obra, suele ejercer una variante de la fabulación, en ocasiones más creativa que sus novelas. Ensayar sobre los otros ofrece una confrontación más indirecta pero más sincera: "Denle una máscara a un hombre y dirá la verdad", comentó Oscar Wilde. En este *strip-tease* al revés, las revelaciones llegan por lo que uno se pone encima. (Quesada Gómez 2012: 633)

Aunque en el texto citado Juan Villoro se refiere a su propia práctica ensayística, encontramos esta misma frase de Wilde en otro texto del escritor mexicano, esta vez a propósito de Vila-Matas:

Desde el título, *Impostura* revela uno de sus más socorridos recursos: la suplantación. El protagonista imita voces en busca de la suya, y cuando la obtiene, no le gusta. Paradoja de la autenticidad. La simulación se alza entonces como una forma más alta y creativa de la verdad. "Dénle a un hombre una máscara y dirá la verdad", escribió Wilde (el Pingüino complementa la idea en *Batman regresa: "me encanta la franqueza de un hombre enmascarado"*). (Villoro 2015)

Ya sea que se trate de un relato de ficción o de un ensayo personal o de crítica literaria, la función que Villoro confiere al travestismo como ejercicio de *strip-tease* al revés es un procedimiento recurrente en el autor de *Aire de Dylan*, y resulta profundamente significativo que, en este contexto, hablar de los demás, de la manera en que pueden hacerlo el crítico o el biógrafo, no sea en el fondo más que un rodeo para hacer lo que Montaigne dice querer conseguir con sus *Essais*: pintarse de cuerpo entero y, de ser posible, desnudo ((Montaigne 2007: 5). Este es, al menos, el sentido que le da el narrador de *El mal de Montano* a la escritura del "Diccionario del tímido amor a la vida", ese repertorio de los autores de diarios personales que más le han interesado a lo largo de muchos años, y

que el protagonista emprende con el fin de “componer un retrato más amplio y curiosamente más fiel de mi verdadera personalidad, hecha en parte a base de los diarios íntimos de los demás” (Vila-Matas 2015a: 121).

Ejercicio de crítica literaria, este diccionario de diaristas es una muestra de ese parasitismo literario que, a lo largo de todo el libro, lleva al protagonista a compararse con un vampiro que subsiste y crece a costa de los demás. Siguiendo el ejemplo de Borges, a quien Alan Pauls atribuye una “estética de la subordinación”, el narrador de *El mal de Montano* admite que su *modus operandi* no ha sido otro que el de buscar su estilo personal extrayendo la sangre de otros escritores para beneficio propio. “Yo encontré lo mío en los otros, llegando después de ellos, acompañándolos primero y emancipándome después” (2015: 127). Cabe subrayar que lo que este fragmento describe corresponde a la lógica del ensayo tal como lo concebía Montaigne, quien, como sabemos, construía sus *Essais* a medida que comentaba los libros que había leído, en un diálogo constante con sus autores preferidos.

2. RAROS, EJEMPLARES E IMAGINARIOS

Si examinamos de cerca ese autorretrato que Vila-Matas compone gracias a las vidas ajenas nos daremos cuenta –ayudados por el propio autor, quien no deja de señalarlo– de que todos los autores vampirizados tienen en común el ser escritores peculiares, extravagantes, vanguardistas o raros. “No busco, encuentro raros. Y esos raros siempre tienen algo que ver –no escapa un fácilmente de su destino– con la literatura”, leemos en *El mal de Montano* (2015a: 58), en un guiño claro a una tradición que remite a Verlaine y a Darío, y que acaba conduciéndonos a Marcel Schwob, autor de *Las vidas imaginarias* y una de las figuras tutelares de Jorge Luis Borges.

Llegados a este punto, conviene atender el parentesco que el propio novelista ha trazado en sus textos y entrevistas con Marcel Schwob, a quien Vila-Matas considera como un escritor único dotado de un estilo irrepetible y que, pese a no ser muy conocido, ha tenido una influencia enorme en autores tan importantes como Faulkner, Cunqueiro o Borges. El autor francés no solo está en el origen de muchas de las poéticas que nutren la estética del escritor catalán sino que funciona en sus textos como un prototipo del escritor singular y anti-realista que el mismo Vila-Matas busca ser, tal como se hace evidente en los elogiosos artículos que nuestro autor le ha dedicado.

En un claro afán por mostrar las coincidencias de su poética con la del autor francés, Enrique Vila-Matas destaca que el estilo de Marcel Schwob representó una oposición a la estética realista que predominaba en el siglo XIX, específicamente a los postulados de Zola y a su idea de que el autor debía borrarse del texto. Lejos de desaparecer, sin embargo, el autor de *Corazón doble* convirtió su escritura en una celebración de la individualidad, la anomalía y la extravagancia de personajes marginales que, en muchas ocasiones, pueden leerse como reflejos de la figura del autor (Premat 2010). Vila-Matas admira también el hecho de que en una época fuertemente marcada por el positivismo y en pleno

auge de la biografía con pretensiones científicas, Schwob entendiera que la imaginación podía ser una vía para el conocimiento de una persona (Vila-Matas 2015a).

En el retrato de Schwob que hace Vila-Matas en sus artículos resaltan igualmente su carácter extravagante y “móvil”, ya que era un “maestro en fugas” y, algo muy importante, alguien capaz de emanciparse de su aspecto: “[Schwob] se fue a ver la tumba de su admirado Stevenson y, cuando volvió, jamás se había visto a alguien tan cambiado, y todo el mundo vio en Schwob a un hombre ya sin apariencia” (Vila-Matas 2011). Como puede verse, los rasgos del admirado autor francés son también los de muchos de los personajes de Vila-Matas, y aparecen igualmente en la autorrepresentación que el español realiza a partir de figuras modélicas tales como Walsler o Kafka, por no citar más que algunos ejemplos. Se trata del mismo proceso de identificación que se verifica en la pregunta que da inicio a “Sobre todo lean a Schwob”, y que bien podría referirse al propio Vila-Matas: “¿Qué pensaríamos de alguien que estuviera escribiendo, por ejemplo, la historia imaginaria de la literatura contemporánea?”.

Muy sugestiva resulta también la forma en la que nuestro autor bosqueja la tradición formada por los lectores y epígonos de Schwob, introduciéndose al mismo tiempo en ella. Antes de referirse a Borges, su alumno más celebre, Vila-Matas recuerda que quince años antes de la publicación de *Historia universal de la infamia* “Schwob ya había tenido como herederos a los mexicanos Alfonso Reyes y Julio Torri, tocados como él por la gracia -tan poco habitual en la época- de la brevedad y la capacidad de síntesis” (Vila-Matas 2011). La mención de Alfonso Reyes, autor de *Retratos reales e imaginarios*, sería quizá un detalle episódico si Vila-Matas no precisara que el ensayista mexicano era maestro de Pitol, es decir, el autor que él reconoce como padre espiritual: “me convertí en escritor gracias a Pitol y mi afición definitiva por la cultura la produjo el propio Sergio” (Vila-Matas 2006b).

La permeabilidad de los límites entre lo real y lo imaginario, la oposición al realismo y el interés por lo singular y extravagante, entre otros, pueden considerarse como rasgos de esa tradición que se ha fortalecido de una forma imprevisible, ya que echó raíces muy lejos de la tierra que la vio nacer. La condición migratoria de esta tradición literaria es descrita así por Vila-Matas a partir de una observación del cuentista malagueño Cristian Crusat: “Así que puede hablarse [...] de una tradición literaria que, iniciada por un francés, se convirtió en latinoamericana por las intervenciones de primera hora de Reyes, Torri y Borges, para luego diversificarse por territorios literarios muy variados” (Vila-Matas 2017). Importa notar que la recepción de la obra del propio Vila-Matas no es ajena a este tipo de vicisitudes.

Por supuesto, la figura de Schwob está presente en el horizonte del Vila-Matas gracias a Borges, pero también a autores tan relevantes para su formación tales como Gide, Faulkner, Tabucchi, Perec; y autores más recientes como Bolaño y Sophie Calle. Vale la pena observar que, según ha afirmado Julio Premat, las ramificaciones de esta tradición en la narrativa hispánica contemporánea son numerosas –el estudioso menciona como ejemplos a Roberto Bolaño, Mario

Bellatin, Vila-Matas y Diego Vecchio– resultando especialmente perceptible el uso del género o subgénero llamado vida imaginaria o ficción biográfica como estrategia metaficcional para crear avatares del autor:³

En esa perspectiva, dentro de esa locura y marginalidad, cabe señalarse la recurrente representación de autores; esas variaciones barroquizantes y deformantes de vidas de escritores, que se sitúan a menudo del lado de la decadencia, la enfermedad, la anomalía, la amoralidad, lo monstruoso. La imagen del escritor como un ser extraño, necesariamente excéntrico sin ser extraordinario, es una característica fuerte [...]. Biografías de autores que funcionan como la degradación del modelo decimonónico, modelo que a su vez es una versión subalterna de héroes fundadores y de santos. Lejos de la heroicidad y el ejemplo, las prácticas actuales de las ficciones biográficas instauran una dinámica de descentramiento: de biografías, de métodos, de formas, de saberes, de Soñarse otro, verse en un espejo deformante, dibujar patéticas caricaturas: hay en todo esto una concepción del último héroe del mundo moderno, el escritor, visto desde la desvalorización y la incredulidad, desde la marginalidad y la impotencia, desde el vacío y la contingencia, todo lo cual es una manera de redefinir y desplazar nuestras concepciones actuales sobre el sujeto que escribe. (Premat 2010)

En primer lugar, la vida imaginaria de escritores –incluida la de él mismo– encuentra un lugar importantísimo en la escritura de Vila-Matas como materia prima para un autorretrato hecho de las biografías deformadas, ficcionalizadas y puestas en escena de autores admirados. En segundo lugar, las vidas incorporadas de esta forma en el magma vilamatasiense abonan un canon literario que crece y se fortalece en cada texto de nuestro autor. Parasitismo o vampirismo libresco, el ejercicio de la lectura productiva que Vila-Matas practica bajo la tutela de escritores como Borges o Walser, lo lleva a encontrar su propia parcela dentro del territorio vastísimo de la literatura –definiendo su propia poética a partir de la vida y la obra de otros–, pero también a elaborar un catálogo donde solamente encontraremos a los escritores modélicos que le permiten delinear una tradición y marcan las pautas de una estética personal.

Para Pozuelo Yvancos, las referencias del universo literario de Vila-Matas vinculan al autor con un tipo de novela y de escritura relacionadas “con la tradición de la modernidad, de las vanguardias narrativas: Robert Walser, Kafka, Musil, Valéry, Borges, W. S. Sebald son modelos que han realizado en sus obras una tradición de la que Vila-Matas se siente heredero y en íntima relación con

³ “En la literatura en castellano: Roberto Bolaño publica en 1996 un libro (*La literatura nazi en América*), de corte enciclopédico, que recopila biografías de escritores inexistentes que tienen alguna complicidad ideológica con el nazismo; Mario Bellatin, dedica un breve libro (a la vez biografía, bibliografía y abundante iconografía) a un escritor japonés inventado, cuya principal característica es su nariz descomunal (*Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, 2001), mientras que Enrique Vila-Matas recopila minuciosamente nombres y biografías de escritores que no escriben en *Bartleby y compañía* (2000), y un joven argentino, Diego Vecchio, cuenta en *Microbios* (2005) una serie de casos clínicos de enfermedades producidas por la literatura, enfermedades fabulosas y humorísticas que se producen en variados espacios culturales (Japón, Escandinavia, Bélgica, Estados Unidos, Argentina, Rusia, etc.)” (Premat 2010).

la clausura que estos autores realizaron del ciclo de la novela realista” (Pozuelo Yvancos 2004: 266). Es en concordancia con esta estirpe que Vila-Matas ha elaborado un proyecto literario que, según Pozuelo, correspondería a la exégesis que el narrador de *El mal de Montano* hace de *El castillo* de Kafka:

... releo *El castillo*, novela infinita e incapaz de tener final, entre otras cosas porque en ellas el Agrimensor no viaja de un lugar a otro, sino de un comentario a otro. Se detiene el Agrimensor en todos los recodos del imaginario camino y lo comenta todo. Se diría que se dedica a escribir buscando llegar a las fuentes de la escritura, pero mientras tanto va comentando [...] el mundo. [...] Al contrario del *Quijote*, la novela de Kafka no tiene como asunto explícito el mundo de los libros –K. es agrimensor, no lector ni escritor–, y por tanto no tiene el mal de Montano ni se plantea problemas relacionados con la escritura, pero lleva esos problemas en su propia estructura novelesca, puesto que lo esencial de la peregrinación de K. no consiste en desplazarse, sino en ir de una exégesis a otra, de un comentarista a otro, en escuchar a cada uno de ellos con atención apasionada, y luego en intervenir y en discutir con todos según un método de examen exhaustivo. (Vila-Matas 2015a: 170)

A partir de este pasaje del libro, Pozuelo afirma que, “para afirmarla o para negarla, Vila-Matas ha concebido su propio proyecto literario como un comentario al arte de la novela, entendida como una red de caminos trazados en el imaginario humano”, un proyecto que rechaza “los principios de causalidad y de cierre de los proyectos del realismo” (Pozuelo Yvancos 2004: 265).

Tal proyecto literario sería, entonces, un texto que comentara el arte de la novela sin pretender convertirse en una y que debe entenderse como un paseo, lo cual nos remite nuevamente a la idea del ensayo como vagabundeo y digresión, pero también como una fuga en el sentido que el autor le da en su comentario a Sterne. Y ese recorrido sin fin ni dirección otra que no venga dictada por la asociación de ideas, dibuja una historia de la literatura figurada, puesta en escena y tan distorsionada como podría serlo una vida imaginaria. La puesta en abismo que encontramos en esa exégesis literaria que es *El mal de Montano*, muestra con claridad el aspecto del ideal novelístico de Vila-Matas, esta vez bajo la apariencia de uno de los consejos que Monsieur Tongoy da al protagonista para la elaboración de su conferencia:

2) Que mi conferencia fuera un microcosmos de lo que estoy escribiendo en Barcelona y que, por lo tanto, reuniera ensayo, memoria personal, diario, libro de viajes y ficción narrativa. Y que repitiera incluso la estructura de mi manuscrito barcelonés, pasando de la ficción a la realidad, pero sin olvidar nunca que la literatura es invención y que, como decía Nabokov, “ficción es ficción y calificar de real un relato es un insulto al arte y, la verdad, todo gran escritor es un gran embaucador”. (Vila-Matas 2015a: 234)

Ensayo, conferencia, diario íntimo, diccionario biográfico, autorretrato y *nouvelle* autoficcional, *El mal de Montano* es una muestra del merodeo de Vila-Matas por el arte de la novela, y un ejemplo de ese texto leve, portátil y múltiple donde los

géneros literarios se mezclan, y el sujeto asume que, al igual que la novela, ya no puede ser entendido como una unidad indivisible.

En este sentido, llama la atención que, como apunta Villoro, Vila-Matas desconfía de la noción misma de *sujeto* (Villoro 2015), el ensayo no solo confiere a los textos vilamatásianos su espíritu y sus principios estéticos, sino que sigue siendo –como quería Montaigne– una vía para la construcción de una identidad, por más confusa y fragmentada que esta sea. Como en el ensayo, además, la poética de Vila-Matas parece confiar la construcción –o la disgregación– de su identidad a la escritura, de modo que, finalmente, lo que pueda decirse sobre la novela puede definir también al sujeto que escribe: “No es pues la revelación de alguna verdad lo que mi diario anda buscando”, explica el narrador de *El mal de Montano*, “sino la descripción cruda, clínica, de una mutación. Empecé mi diario siendo un narrador que añoraba ser un crítico literario, me fui después construyendo una personalidad de diarista [...] y ahora me veo transformado en un hambriento [...], un vagabundo...” (2015a: 226).

Así como el texto de Montano repudia las convenciones de la novela realista y el narrador se considera a sí mismo un “proyecto de identidad fragmentada” (208), el protagonista de *Doctor Pasavento* piensa que él mismo es un poema receloso ante la idea de *identidad*:

Debía estar contento yo de lo que era, feliz de ser un poema errante. Y luego me dije que el poeta que había escrito ese poema había perdido identidad en un vagabundeo infinito y hasta había perdido su nombre. En cuanto al poema, este decía que no hay identidades y que también las identidades son una carga pesadísima, y hablaba de paso de lo mucho que había que desconfiar de las ideologías que exaltan los méritos discutibles del concepto de identidad. (Vila-Matas 2015a: 187)

3. ENSAYO NARRATIVO, NOVELAS ENSAYÍSTICAS Y COLINDANCIAS MEXICANAS

3.1. Luigi Amara

El panorama ensayístico de los últimos diez años en México está marcado por la percepción más o menos generalizada del hiato que separa dos vertientes del género: por una parte, el ensayo de largo aliento que aborda temas colindantes con la filosofía, la sociología y la política, y que puede leerse como parte de una reflexión colectiva sobre la identidad nacional; por la otra, el ensayo breve, con pretensiones artísticas, y cuyos temas –que con frecuencia tocan lo individual y lo íntimo– son menos importantes que el estilo de su escritura y el tono o la voz personal que el lector reconoce en él. Por otro lado, resulta relevante que mientras la primera categoría suele asociarse con el mundo académico, la disertación y la reflexión erudita, la segunda es considerada más como un acto creativo y artístico que como un ejercicio del pensamiento crítico.

Sin llegar a convertirse en un tema de gran trascendencia para las letras mexicanas –el ensayo no deja de ser un género minoritario– sí ha llegado, en cambio, a protagonizar algunas querellas interesantes tales como la que pudo

leerse hace algunos años tras la publicación en *Letras libres* de “El ensayo ensayo” de Luigi Amara. En dicho texto, el poeta y ensayista Amara (Ciudad de México, 1971) definía el ensayo a partir de conceptos e imágenes recuperados de una tradición que va de Montaigne hasta Phillippe Lopate, pasando por Chesterton, de Quincey y Alfonso Reyes. El perfil que resulta de esta lectura es el de un género “irresponsable”, propenso a la experimentación y a la exploración personal, definido principalmente por dos rasgos: su “acento subjetivo” y su “sinuosidad tanteadora” (Amara 2012a). Para el autor de *El peatón inmóvil*, el ensayo así entendido es el único que merece ser llamado con el nombre que le dio Montaigne al género, de modo que, en lugar de usar adjetivos como “literario”, “personal” o “informal” para distinguirlo de la llamada “prosa de ideas” y de todo tipo de trabajos académicos –Amara asegura que la academia es uno de los principales enemigos del género–, se le llame simplemente “ensayo ensayo” (Amara 2012a).

Llama la atención, por otra parte, que, si bien el alegato de Luigi Amara parece ampararse en una concepción purista cuyo modelo es el mismo Montaigne, también reconoce que se trata de un género que sabe aprovechar todo tipo de modalidades discursivas y géneros literarios. Citando a Alfonso Reyes, en efecto, Amara dirá que en el “centauro de los géneros” hay de todo y cabe de todo porque, finalmente, el ensayo es el “hijo caprichoso de una cultura que no puede responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al ‘etcétera’” (Amara 2012a).

Sin embargo, más allá de su capacidad de absorber materiales diversos, lo que realmente constituye para Amara el rasgo determinante del ensayo es su carácter inventivo, lo cual contradice el lugar que la crítica le ha reservado al ensayo en la literatura de “no ficción”, ya que, tratándose de un género de “imaginación reflexiva” o de “reflexión imaginante”, las cosas tal como figuran en él “pueden o no haber tenido lugar” (Amara 2012a). Para un autor tan aficionado a los experimentos absurdos como Amara, resulta casi una obviedad afirmar que el ensayo es similar a la patafísica –movimiento cultural al que el autor no deja de referirse en su obra– porque ambos son ciencias de las soluciones imaginarias. De acuerdo con esta lógica, el ensayo sería “una falsa ciencia para problemas también a veces imaginarios” que, además, se ocupa de “una ficción suprema: que el yo puede conocerse a sí mismo” (Amara 2012a).

Para subrayar el papel que la imaginación ocupa en el género, Amara apuesta por hacer una depuración radical en su librero colocando al “ensayo ensayo” en los estantes reservados a la ficción y, en cambio, enviar a todos los usurpadores al estante de no ficción:

Para ahorrarnos más discusiones quién sabe cuán bizantinas, propongo que todos los ensayos espurios, de tipo político y de teoría literaria, los sociológicos y de actualidad económica que se refugian en la impersonalidad; que todos los tratados eruditos, académicos y la mayoría de los divulgativos que abogan por la formalidad, se queden en el estante de la “no ficción”, allí donde se diría que lidian con la realidad o la representan. Y que el ensayo personal y tentativo se reubique en el estante de la ficción, en ese lado del librero en el que llanamente se amontona la literatura. (Amara 2012a)

Aunque la comprensión del ensayo como un ejercicio de reflexión imaginante es perceptible en toda la obra de Amara, tal vez este hecho sea especialmente notable en tres de sus libros de ensayos: *Sombras sueltas* (2006), *La escuela del aburrimiento* (2012) y *Los disidentes del universo* (2013). Con temáticas que recuerdan algunas de las preocupaciones recurrentes al universo de Vila-Matas –la lectura como experiencia de habitar el pensamiento de otro individuo, la identificación física y mental de los protagonistas con sus autores favoritos, por no citar más que algunos–, los tres libros de Amara recurren a estrategias tales como la figuración del yo, el mestizaje de géneros y el uso de elementos ficcionales. En los tres, además, la cercanía con la vida imaginaria y, sobre todo en *La escuela del aburrimiento*, la propensión a explorar la confinidad con el género novelístico, resultan evidentes.

Sombras sueltas compila dieciséis ensayos sobre los escritores que le que importan a Amara y que, como si fuesen sombras, lo acompañan a todas partes, dándole cobijo, tranquilidad y compañía (Amara 2006: 12). Galería de autores raros a la que se suman también un pintor (Braque) y un comediante (Jerome Rothenberg), esta serie de semblanzas y reseñas literarias esboza una genealogía en cual Amara busca incibirse y, debido a esto, el conjunto puede leerse como un autorretrato y un ejercicio de exploración de sí mismo a partir de los antifaces que le ofrecen estas sombras.

Una de las afinidades permiten vincular a Amara con los personajes de *Sombras sueltas* es la identificación entre la escritura y el paseo. Esto ocurre de manera evidente en el ensayo dedicado a Robert Walser, autor que, como hemos visto, “aligera y noveliza” el tema del paseo según Vila-Matas. Importa señalar que Amara no deja de mencionar al autor barcelonés cuando apunta que la fama de Robert Walser es mayor de lo que el mismo escritor suizo hubiera querido gracias al entusiasmo de admiradores tan célebres como Coetzee, Calasso o Vila-Matas, autor a quien Amara, a su vez, describe de la siguiente forma:

... un autor walseriano de cabo a rabo, tanto en sus preocupaciones como a veces en su dicción, que incluso se ha valido de Walser como “héroe moral” para construir una novela quizá demasiado propensa a la celebridad, ahora también premiada, lo que no deja de ser extraño tratándose de una defensa de la desaparición y de los personajes que gustan de avanzar en el vacío. (Amara 2006: 37)

Aunque ciertamente son rasgos que invitan a clasificar al autor de *Jacob von Gunten* como un escritor raro, ni su obsesión por desaparecer, ni su manía de escribir siempre con lápiz, ni su reclusión voluntaria en el manicomio de Herisau parecen ser los ejes medulares de la veneración que Amara siente por Walser. Sí lo son, en cambio, la libertad de su prosa miscelánea, el deseo de no llegar a ninguna parte, su talante errabundo y una convicción que, al menos tal como es formulada en *Sombras sueltas*, podría servir también para describir la poética del propio Luigi Amara: “La literatura entendida como paseo, y el paseo como única forma de vida” (2006: 44).

En *Los disidentes del universo*, la simpatía de Amara por los personajes “rarísimos” (2013: 12) e improbables exhibe de manera aún más franca su filiación: tal como el autor señala en el prólogo del libro, los nueve personajes que protagonizan estos “ensayos conjeturales”, como él los llama, se inscriben en la línea de las soluciones imaginarias de la patafísica –lo cual, como ya se ha visto, equivale a ratificar los textos como ensayos propiamente dichos–, pero también de las *Vidas imaginarias* de Schwob y Borges, de *La sinagoga de los iconoclastas* de J. R. Wilcock, y de *Wakefield*, ya que, al igual que ocurre en el célebre cuento de Hawthorne, el mecanismo de escritura de *Los disidentes del universo* consistió en imaginar a partir de un fragmento de realidad obtenido algún recorte de periódico, una conversación, una frase escuchada por ahí. La conjetura, en este sentido, se vuelve en estos textos un detonador eficaz para la reflexión pero también para el relato, pues casi todos los textos que integran el volumen rozan los lindes entre el ensayo y la ficción literaria. Se trata, por lo tanto, de ejercicios de “reflexión imaginativa”, de “estampas reflexivas”. Se trata, en suma, de ensayos.

Conviene detenerse un momento en el papel que el autor concede a la imaginación en un género que él mismo relaciona con el pensamiento. Al relacionar la escritura ensayística con esa ciencia de lo particular, de la excepciones y las soluciones imaginarias que es la patafísica, Amara inscribe su libro en una categoría de escritores marcados por su adhesión a la teoría que suscribe el movimiento cultural inspirado por Alfred Jarry. Me refiero a la Teoría de la equivalencia universal y de la conversión de contrarios, la cual afirma que lo verdadero se sostiene en lo falso del mismo modo que lo falso es engendrado por lo verdadero. A decir de Noël Arnaud, “sátrapa” del Colegio de ‘Patafísica, una de las definiciones de dicha teoría se encuentra en “Una pequeña carta sobre los mitos” del Paul Valéry, la cual cito a continuación:

Es una especie de ley absoluta el que en todas partes, en todos los lugares, en todo periodo de la civilización, en toda creencia, mediante cualquier disciplina, y bajo todas las relaciones –lo falso soporta a lo verdadero; lo verdadero se adjudica a lo falso como ancestro, como causa, como autor, como origen y como fin, sin excepción ni remedio–, y lo verdadero engendra lo falso de lo que exige haber engendrado él mismo. Toda antigüedad, toda causalidad, todo principio de las cosas son invenciones fabulosas y obedecen a leyes simples. (Valéry 1993: 240)

Entre los numerosos autores que, en algún momento, mostraron ser afines al espíritu patafísico se encuentran Marcel Schwob o Borges, por no citar más que aquellos que tanto Vila-Matas como Amara incluyen en sus respectivos cánones (Arnaud s/f). En todos estos artistas y escritores, en efecto, la imaginación no resulta un ingrediente ajeno a la reflexión sino, por el contrario, un camino que puede conducir a la verdad manera tan legítima como lo hace la ciencia.

Si los textos de *Sombras sueltas* hablan de Luigi Amara en voz baja, como parece sugerir la cita de Carnevali que sirve de epígrafe al libro, y los “rarísimos” de *Los disidentes del universo* son la imagen de lo que todos –incluido el propio

autor– “pudimos ser y no hemos sido” (2013: 15), un reverso de ese mundo en el que todos vivimos y que “ya nos fatiga y damos por sentado y nos induce al aburrimiento o a la rutina” (2013: 15), *La escuela del aburrimiento* enfrenta este tedio del que huyen los prófugos de la normalidad.

Como explica el texto de su contraportada, esta obra da cuenta del enfrentamiento heroico del poeta y ensayista Luigi Amara con el Aburrimiento. Encerrado en su habitación y guiado por figuras tutelares como Pascal y Montaigne, el protagonista lleva a cabo una especie de recorrido iniciático por las obras que tratan el tema, para llegar, finalmente, a la conclusión de que “la lucha contra el aburrimiento es comparable al intento de aliviar la enfermedad de ser hombres” (2012: 279).

La escuela del aburrimiento es una obra miscelánea y, al mismo tiempo, está construida como un ensayo de largo aliento que podría también leerse como una novela ensayística. Escrita según un modelo afín a esa “maleta donde cabe todo” a la que se refiere Vila-Matas, la obra en cuestión integra reseñas de libros y datos biográficos de escritores como hiciera Cyrill Connolly en *La tumba sin sosiego*. Otras modalidades de enunciación que el texto recupera son el diario íntimo y la autoficción.

De manera parecida a como ocurre con las obras de Vila-Matas, es importante que el lector de Luigi Amara no pierda de vista que las anécdotas referidas pueden aceptar al menos dos tipos de acercamiento. Por un lado, las acciones de los personajes permiten una lectura literal en la cual todo lo dicho debe entenderse en sentido propio, lo cual suele confrontar al lector con situaciones absurdas, divertidas y, en ocasiones, francamente inverosímiles. Por otro lado, sin embargo, muchos pasajes escritos por el autor mexicano pueden entenderse en sentido figurado, lo cual franquea el paso hacia múltiples interpretaciones en clave metaficcional.

Un lector de Vila-Matas puede interpretar la obsesión que tiene el doctor Pasavento de disgregar su identidad y pasar inadvertido (Vila-Matas 2005: 217) como una parodia de la pretensión realista de “invisibilizar” al autor o, en lugar de ver simplemente al personaje como un raro, ver en él una imagen figurada del pensamiento sinuoso de una novela ensayo como *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* (2005: 45).

De igual forma, los peculiares experimentos que encontramos en obras como *El peatón inmóvil* o *La escuela del aburrimiento* pueden hacernos dudar de la buena salud mental del personaje llamado Luigi Amara, o sospechar que debemos recurrir a la acepción arcaica de la palabra *ensayo* y ver al ensayista como alguien que intenta hacer un experimento y, de esa forma, considerar su encierro iniciático como una puesta en escena del tipo de reflexiones suscitadas por el género ensayístico, así como una parodia de las convenciones asociadas a las escrituras del yo en general, como el supuesto de verdad y honestidad que suele atribuirse al diario o al propio ensayo personal.

Por otra parte, como ocurre en las novelas de Enrique Vila-Matas –a quien se alude en *La escuela del aburrimiento* al hablar de Perec y Walser (Amara 2012b: 276-277)–, encontramos en este libro de Amara un “discurso haciéndose” en el

cual es posible reconocer una voz ensayística que convive armoniosamente con la narración, sin que sea fácil deslindar la anécdota de las ideas expresadas a partir de ella. De hecho, el propio autor parece sugerir que su libro bien podría leerse como se lee *La montaña mágica* de Thomas Mann, “una de las grandes novelas-ensayo sobre el aburrimiento” (2012b: 236).

Al igual que muchos de los libros de Vila-Matas, en realidad, *La escuela del aburrimiento* de Luigi Amara podría leerse como todos y cada uno de los modelos que ese ensayista, narrador y reseñista convoca en su obra. En los límites entre la ficción y la realidad, entre la anécdota y la reflexión, el relato iniciático y exploración del yo, *La escuela del aburrimiento*, como todo buen ensayo y como el ejercicio de reflexión *imaginante* que es, puede serlo todo.

3.2. Valeria Luiselli

Otra escritora que presenta afinidades con la poética de Enrique Vila-Matas, autor que ella cuenta entre sus coetáneos latinoamericanos (Luiselli 2014), es Valeria Luiselli (Ciudad de México, 1983). Esta joven novelista y ensayista no solo ha sabido asimilar los textos de Vila-Matas, sino que comparte con él una tradición que incluye a referencias como Salinger, Walser y Sebald, y a autores latinoamericanos como Pitol, Bolaño, Reyes y Borges. Con Enrique Vila-Matas entiende la novela moderna como un artefacto flexible, permeable, capaz de adoptar rasgos de otros géneros literarios tales como el ensayo, por ejemplo (Luiselli 2016).

La porosidad que permite el mestizaje genérico es uno de los rasgos representativos de los ensayos que conforman *Papeles falsos* (2010), hecho que no pasó inadvertido al propio Vila-Matas cuando, al presentar en Barcelona la primera novela de la autora, subrayó el papel relevante que el tema del paseo cumple en ambos textos. Para él, la prosa de Luiselli recuerda a Robert Walser porque “pone en escena la lógica del pensamiento, que va avanzando como a trompicones y va de un lado a otro” (Luiselli/Vila-Matas 2011).

Presentado en el texto de la cuarta de forros como “una serie de ensayos narrativos de temas diversos”, *Papeles falsos* fue ubicado por algunos en una zona indefinida entre el ensayo, la crónica y la novela autobiográfica. Por un lado, la prominencia del yo como sujeto de la enunciación y tema principal del libro, remite a las convenciones del ensayo personal. Por otro lado, las numerosas anécdotas relatadas por la voz enunciativa revela ese talante narrativo que llevó a David Miklos a definir la obra como “novela autobiográfica”:

Realizada la lectura, consumado el paso de la primera a la última página, *Papeles falsos* se descubre como un libro de igual modo rebelde a los géneros: no es mero ensayo, pero tampoco es llana crónica: no. Lo que Luiselli ha pergeñado y pulido con esmero en esta primera entrega libresco es una suerte de novela autobiográfica a la vez velada y evidente, oculta tras las cortinas casi traslúcidas de la literatura en estado puro. (Miklos 2010)

Aunque la apreciación del novelista mexicano pase por alto que los textos de Luiselli se inscriben plenamente en la tradición del ensayo informal –que, como

se ha visto, no excluye ni la anécdota ni la ficción—, es verdad que en este libro resulta particularmente evidente un proceso figurativo por el cual la ciudad, la escritura y la voz autoral se fusionan en una unidad indivisible que filtrará la trama de su primera novela, revelando los rasgos más interesantes de su poética.

En este sentido, conviene notar la expresión “papeles falsos” que da título al primer libro de la autora alude a la obtención del documento amañado que permitió a la escritora acceder gratuitamente a los servicios médicos venecianos. Tema del último ensayo del libro, esta anécdota da pie a Luiselli para autofigurarse como una combinación de rasgos verdaderos y ficticios pues, aunque la autora tiene realmente un pasaporte italiano gracias a la nacionalidad de su abuelo, la historia que ella cuenta a las autoridades sobre su supuesta unión libre con el chico veneciano es falsa. Con todo, es gracias a esta mistificación que Luiselli se salva no solo de la enfermedad, sino de la fatalidad de poseer una patria única y verdadera (Luiselli 2010: 106).

La idea de que falsificación puede ser una vía de acceso a enunciaciones más plenas de la verdad estructura toda la obra de la autora, rigiendo tanto la representación del espacio como de la identidad nacional. En *Papeles falsos*, la ciudad es una entidad fragmentaria que solo adquiere sentido gracias a la mirada que la recorre. Y, así como la ciudad revela su forma solo a medida que la protagonista camina o pedalea por sus calles, orientada por las palabras de Brodsky o Benjamin, la escritura de la autora es moldeada según la imagen de la ciudad horadada en la que vive.

En el ensayo titulado “Relingos”, Luiselli reflexiona sobre los espacios residuales que, en ciertas zonas de la ciudad de México, sobreviven a una larga historia de demoliciones y reconstrucciones urbanas. Estos “retazos” o “piezas sobradas de un rompecabezas” (2010: 73) otorgan una fisonomía particular a la ciudad y la convierten, a los ojos de la autora, en una especie de rostro fragmentado:

En el Paseo de la Reforma, soberbia faz que simula la entrada a una ciudad de México imperial que desde luego ya no existe, hay un cuadrángulo de pequeñas ausencias, de plazuelas donde hubo algo que ahora son solo huecos. Como si a la sonrisa perfecta y señorial de la Madame de la Reforma le faltaran ahora algunos dientes. (Luiselli 2010: 73)

Más adelante, la serie de aforismos sobre la escritura que cierra este mismo ensayo recupera la imagen de los relingos para definir ya no un elemento urbano sino los entresijos de la escritura y del oficio de escribir. Vista a la luz de las artes arquitectónicas, la escritura se convierte en un proceso comparable a la restauración de edificios en la medida en que escribir es “rellenar relingos”. Pero si el prosista, que según Luiselli tiene “espíritu de albañil”, trabaja “a partir de las fisuras y los huecos”, es precisamente porque su trabajo consiste también en confeccionar esos relingos. Escribir, dice también Luiselli, es “taladrar paredes, romper ventanas, dinamitar edificios” (2010: 78-79).

Por último, en otro de los ensayos, la autora vuelve a la metáfora de los relingos, esta vez para describir su propio rostro, lleno de relingos tras una noche de sueño:

Despierto con el rostro incompleto. Algo le pasó a mi cara durante la mudanza. Como si entre tanta caja se me hubiera perdido la línea de la frente; como si con tanto polvo se me hubiera difuminado la curva de la barbilla. Me estudio en el espejo del baño mientras me cepillo los dientes y trato de conectar la nariz con el entrecejo, el ojo derecho con su ojera irremediable, siempre más oscura que la del lado izquierdo: tengo un rostro lleno de huecos. (Luiselli 2010: 84)

Los relingos vuelven a aparecer en *Los ingravidos*, novela gobernada por las ideas complementarias de la demolición y la recomposición. En términos generales, la obra pone en escena un proceso de creación autoficcional protagonizado por una autora que trata de restaurar los recuerdos fragmentarios de la época en la que vivió en Nueva York y, al mismo tiempo, contar un suceso imaginario de la vida del poeta y diplomático mexicano Gilberto Owen a partir de ciertos pasajes de su correspondencia. No es irrelevante observar que, para describir a Owen, Luiselli convoca al poeta Tomás Segovia, quien ha dicho de él que toda su obra es una "transmutación poética de la materia biográfica" (Luiselli 2009).

Entre los detalles verificables de la vida de Owen que Luiselli incorpora en su propia novela destaca su obsesión por pesarse todos los días. En *Los ingravidos* se muestra a un poeta consciente de pesar un poco menos cada día, proceso cotidiano hacia la ingravidez que se relaciona con el "afantasmamiento" al que, según la novelista, son sometidos los seres de la vida real a medida que se transforman en voces de su libro (2011a: 21-22).

Entendida como una mixtura de realidad y ficción, la obra literaria es simbolizada en *Los ingravidos* por el árbol seco que la narradora encuentra abandonado en la azotea del edificio neoyorkino donde vivió Owen y que ella recoge al encontrarle cierto parecido con una maceta que el poeta menciona en sus cartas. A medida que la escritora va pegando en él *post-its* con toda la información fragmentaria que encuentra e imagina sobre el poeta, el árbol seco adquiere un follaje renovado tal como ocurre con esas vidas incompletas o anodinas que cobran vida gracias a la imaginación de escritores como Schwob, Vila-Matas y la propia Luiselli.

No está de más notar, por otra parte, que entre las modelidades de escritura que conviven en el libro se encuentra un diario donde la narradora anota el progreso de su novela y comenta sucesos de su vida familiar. Cada vez que ella escribe, ya sea ahí o en la novela, su marido la interroga sobre el grado de veracidad de sus palabras. Y, cuando la narradora hace decir a su personaje autoficcional que su esposo está empacando para irse a Filadelfia, donde seguramente lo espera una amante, su esposo le pregunta, indignado, por qué miente sobre él, que ni piensa viajar ni tiene amantes. "Para que pase algo", responde ella (2011: 89).

La respuesta de la escritora de *Los ingravidos* recuerda, por ejemplo, ciertos pasajes de Vila-Matas como aquel episodio de *El mal de Montano* en el que el protagonista provoca una discusión con su esposa para aportar “una pequeña dosis de rabiosa actualidad” a su diario (Vila-Matas 2002: 55). La adulteración del diario es recurrente también en Amara, autor que, en “Para una arqueología de los desperdicios”, cuenta cómo fingió escribir un diario tan honesto como el de Pontormo cuando, en realidad, controló los resultados de su experimento cambiando radicalmente sus hábitos para no tener que dar cuenta en su diario de la mediocridad y escasa originalidad de su basura (Amara 2003: 113).

4. A MODO DE CONCLUSIÓN: OTRAS RESONANCIAS Y NUEVOS DERROTEROS DEL ENSAYO EN MÉXICO

Enrique Vila-Matas, que alguna vez fue considerado como un escritor extravagante y minoritario en España y, un poco menos, en Hispanoamérica, es hoy en día un referente incuestionable en el ámbito de la literatura actual escrita en castellano. Lejos de poner en evidencia la influencia directa que la obra del autor barcelonés ejerce en los autores jóvenes mexicanos, los dos ejemplos que he examinado en estas páginas dan cuenta de una serie de afinidades, tradiciones compartidas y estrategias discursivas comunes entre quienes, en México, exploran nuevos derroteros del ensayo y la novela, y un escritor que se ha ganado a pulso la carta de identidad latinoamericana.

Las visicitudes de géneros y subgéneros como el ensayo personal y la vida imaginaria constituyen dos buenos ejemplos de la manera en que las tradiciones literarias se forman y se reinventan gracias a la apropiación que los escritores llevan a cabo mediante las experiencias paralelas del viaje y la lectura. Vila-Matas, que se reconoce como heredero de figuras tan representativas de la literatura hispanoamericana como son Jorge Luis Borges, Sergio Pitlor y Alejandro Rossi, y que encuentra afinidades entre ellos y el ensayo informal que se implantó en México a principios del siglo xx, propicia a su vez nuevas reformulaciones de esos legados en autores más jóvenes que, además, han descubierto caminos literarios inusitados gracias a la continua reflexión literaria que el autor de *El viaje vertical* lleva a cabo en sus libros.

Entre los ensayistas que, en México, dicen tener algún tipo de cercanía con la poética de Enrique Vila-Matas y que, además, figuran entre los autores de la sección titulada “La vida de los otros” del sitio web del escritor español, están Antonio Ortuño, quien ve en él a “uno de los pocos autores españoles de su generación que ha establecido un intenso diálogo con las literaturas y plumas latinoamericanas desde una postura despojada de arrogancia” (Ortuño 2015); Juan Villoro, quien lo define como “una figura articuladora de tradiciones dispares”, destacando en él su capacidad para asimilar voces ajenas y resignificarlas en contextos insólitos (s/f); y Guadalupe Nettel, quien ve en sus libros “un paradigma de esa nueva literatura que se inclina por géneros híbridos”, y dueño de un “estilo omnívoro que todo lo convierte en literatura: las biografías propias y ajenas, las anécdotas literarias, el periodismo, la música, las escenas callejeras

y hasta las frases sueltas que el autor escucha durante sus trayectos en autobús” (Nettel s/f).

Tal vez a Enrique Vila-Matas, tan interesado en desaparecer, le ocurra algún día lo mismo que a Marcel Schwob o a Robert Walser: la celebridad de sus lectores y epígonos volverá más visible su figura. Y, lejos de pasar inadvertida, su voz no podrá sino ser también cada vez más audible en la medida en que resuena en la voz de sus cofrades trasatlánticos.

OBRAS CITADAS

- Amara, Luigi (2006): *Sombras sueltas*. México, UNAM /Equilibrista.
- (2012a): “El ensayo ensayo”, *Letras libres*, n.º 158, pp. 22-27.
- (2012b): *La escuela del aburrimiento*. México, Sexto Piso.
- (2013): *Los disidentes del universo*. México, Sexto Piso.
- Aranda Silva, Alfredo (2016): *La escritura articulística y ensayística de Enrique Vila-Matas. La crítica de un escritor*. Tesis doctoral inédita. Universitat de Barcelona. En línea: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/107831/1/AAS_TESIS.pdf> [última consulta: 31.10.2017].
- Arnaud, Noël (s/f): “Pataphysique”. En *Encyclopædia Universalis*. En línea: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/pataphysique>> [última consulta: 29.06. 2018].
- Castro Hernández, Olalla (2016): “El sujeto escindido y la renuncia a la novela como totalidad (Escritura fragmentaria e hibridación genérica en la narrativa de Enrique Vila-Matas)”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 25, pp. 471-493.
- Enrique, Álvaro (2015): “Celebración de Vila-Matas”, *El Universal*. En línea: <<http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/alvaro-enrique/cultura/letras/2015/09/12/celebracion-de-vila-matas>> [última consulta: 29.10.2017].
- Gracia, Jordi, y Ródenas, Domingo (eds.) (2015): *Pensar por ensayos en la España del siglo xx*. Bellaterra, Ediciones UAB.
- Hazlitt, William, y Stevenson, Robert Louis (2004): *El arte de caminar*. México, UNAM.
- Lopate, Phillipe (2013): *To Show and to Tell. The Craft of Literary Nonfiction*. Nueva York, Free Press.
- Luiselli, Valeria (2010): *Papeles falsos*. México, Sexto Piso.
- (2011a). *Los ingravidos*. México: Sexto Piso.
- (2011b): “Recorridos”, *La Central*. En línea: <<https://www.lacentral.com/recorridos/?idr=99811>> [última consulta: 31.10.2017].
- y Vila-Matas, Enrique (2011): “Los ingravidos de Valeria Luiselli: postit 1”, <<https://vimeo.com/25242008>>.
- (2014): “Me gustaría ser como Salinger, pero siempre es tarde para desaparecer”, *Abc*. En línea: <<http://www.abc.es/cultura/cultural/20141110/abci-valeria-luiselli-daran-hablar-201411041247.html>> [última consulta: 31.10.2017].
- (2016): “La novela moderna es un género flexible”, *Sur blog*. En línea: <<https://sur.blogspot.wordpress.com/2016/06/21/valeria-luiselli-la-novela-moderna-es-un-genero-flexible/>> [última consulta: 31.10.2017].

- Miklos, David (2010). "La historia secreta de los mapas", *Crítica. Revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*, 26 de agosto. En línea: <<http://criticabuap.blogspot.mx/2010/08/la-historia-secreta-de-los-mapas.html>> [última consulta: 31.10.2017].
- Montaigne, Michel de (2007): *Los ensayos* (según la edición de 1595 de Marie de Gournay). Barcelona, Acanalado.
- Nettel, Guadalupe (s/f): "Mis pasos hacia Enrique Vila-Matas o el paraíso Bartleby", <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrnettel2.html>> [última consulta: 31.10.2017].
- Ortuño, Antonio (2015): "Una excepción", <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrortunoa1.html>> [última consulta: 31.10.2017].
- Pozuelo Yvancos, José María (2004): *Ventanas de la ficción, narrativa hispánica, siglos xx y xxi*. Barcelona, Península.
- (2005): "El género literario 'ensayo'". En Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsúar (eds.): *El ensayo como género literario*. Murcia, Universidad de Murcia.
- (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Premat, Julio (2010): "Monstruos, infames y criminales. Ficciones biográficas, de Schwob a la actualidad", *Lecciones doctorales* (Universidad de Antioquia), 40 pp. En línea: <https://www.academia.edu/5716072/Monstruos_infames_y_criminales_Vidas_imaginarias_de_Marcel_Schwob_a_la_actualidad> [última consulta: 29.10.2017].
- Quesada Gómez, Catalina (2012): "Ensayistas en fuga. Nuevas y ampliadas regiones del ensayo mexicano actual", *Revista Iberoamericana*, pp. 623-636.
- Real Academia Española (2017): <http://dle.rae.es/> [última consulta: 31.10.2017].
- Valéry, Paul (1993): "Una pequeña carta sobre los mitos". En Paul Valéry: *Estudios filosóficos*. Madrid: Visor, pp. 233-241. Tr. Carmen Santos.
- Vila-Matas, Enrique (1999): "Bolaño en la distancia", *Letras Libres*. En línea: <<http://www.letraslibres.com/mexico/libros/bolano-en-la-distancia>> [última consulta: 31.10.2017].
- (2005): "Pasear y pensar", *Letras libres*. En línea: <<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/pasear-y-pensar>> [última consulta: 29.10.2017].
- (2006a): *Doctor Pasavento*. Barcelona, Anagrama.
- (2006b): "Me hice escritor gracias a Pitol", *La República*. En línea: <<http://prod.larepublica.pe/tendencias/273431-vila-matas-me-hice-escriptor-gracias-a-pitol>> [última consulta: 31.10.2017].
- (2011): "Marcel Schwob hacia Samoa", *El País*, 5 de julio. En línea: <https://elpais.com/diario/2011/05/07/babelia/1304727198_850215.html> [última consulta: 31.10.2017].
- (2015a): *El mal de Montano*. México, Seix Barral.
- (2015b): "La voz viva de Marcel Schwob", *El País*, 14 de diciembre. En línea: <https://elpais.com/cultura/2015/12/14/actualidad/1450121078_675418.html> [última consulta: 30.10.2017].
- (2017): "Sobre todo lean a Schwob", *El País*. En línea: <https://elpais.com/cultura/2017/03/16/babelia/1489669037_997181.html> [última consulta: 30.10.2017].
- (s/f): "Lo que dije de Rossi en Barcelona", *Revista dossier*, n.º 9. En línea: <<http://www.revistadossier.cl/lo-que-dije-de-rossi-en-barcelona/>> [última consulta: 30.10.2017].

- Villoro, Juan (2015): "Vila-Matas, la escritura desatada", <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrvilloro1.html>> [última consulta: 31.10.2017].
- Weinberg, Liliana (2001): *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México, UNAM-FCE.

COSMOPOLITISMO E INTERTEXTUALIDAD:
EL FACTOR BORGES EN LA POÉTICA DE
ENRIQUE VILA-MATASCOSMOPOLITANISM AND INTERTEXTUALITY: THE BORGES FACTOR IN
THE POETICS OF ENRIQUE VILA-MATAS

MARIO AZNAR PÉREZ

Universidad Complutense de Madrid

marioazn@ucm.es

RESUMEN: Este artículo propone un estudio comparado de las poéticas narrativas del autor argentino Jorge Luis Borges y del escritor español Enrique Vila-Matas, a la luz de las nociones teóricas de "cosmopolitismo" y "existencialismo textual". Para ello asumimos como hipótesis de trabajo que el macrotexto de la literatura ocupa hoy, en ciertas poéticas, el lugar que los valores y las creencias metafísicas y éticas habían ocupado secularmente, posibilitando la creación de un nuevo "espacio literario" capaz de trascender las fronteras geopolíticas y económicas, en favor de una comunidad transnacional e intertextual. Si bien establecer una relación explícita entre la literatura de ambos autores no es novedoso, en nuestro ánimo ha estado evitar la lectura reduccionista de fuentes, profundizando en un aspecto poco comentado y verdaderamente distintivo: su vocación cosmopolita –en un sentido cultural– y los modos de lectura que ambos desarrollan como estrategia creativa, cuya máxima expresión es la modalidad escritural de la "ficción crítica".

PALABRAS CLAVE: cosmopolitismo; intertextualidad; ficción crítica; Borges; literatura "transatlántica"

ABSTRACT: This paper presents a comparative study of the narrative poetics of the Argentine author Jorge Luis Borges and the Spanish writer Enrique Vila-Matas, applying the theoretical concepts of "cosmopolitanism" and "textual existentialism". For this purpose, we assume as working hypothesis that the macrotext of literature occupies today, in certain poetics, the place that values and metaphysical and ethical beliefs had occupied secularly, enabling the creation of a new "space of literature" capable of transcending geopolitical and economic borders, in favor of a transnational and intertextual community. Although establishing an

explicit relationship between the literature of both authors is not new, we have tried to avoid the reductionist reading of sources, deepening in an unsaid and truly distinctive aspect: their cosmopolitan vocation –in a cultural sense– and the ways of reading that both writers develop as a creative strategy, whose maximum expression is the writing modality of “critical fiction”.

KEYWORDS: Cosmopolitanism; Intertextuality; Critical fiction; Borges; Transatlantic Literature



Necesario es vivir persuadidos de que no hemos nacido para quedar hijos en un punto determinado: mi patria es todo el mundo.

Séneca, *Epístola LVIII*

Donde no hay palabra no hay razón, ni tampoco mundo.

J. G. Hamann, *Correspondencia*

Existen palabras que se anclan a un tiempo como si el alfa y el omega de su trazado estuvieran limitados a un solo siglo o a una sola época. Otras se mueven, mudan su significado como los reptiles mudan la epidermis varias veces al año. Así, pensar hoy en alguien cosmopolita es pensar en una “persona de mundo”, en alguien “viajado”, de miras abiertas y horizontes inabarcables. Desde el siglo xvii, el *Grand Tour* –así bautizado por el jesuita Richard Lassels en su *Voyage d’Italie* (1670)– nos recuerda lo mucho que podemos aprender más allá de nuestras fronteras, cuando jóvenes aristócratas europeos cruzaban el viejo continente en busca de nuevas culturas y esparcimiento.¹ El ferrocarril, las compañías aéreas de bajo coste, las becas Erasmus o las visitas virtuales al British Museum² han alimentado progresivamente este sueño, que una filosofía utópica persigue con el ahínco de los héroes antiguos: el cosmopolitismo.

¹ El itinerario geográfico y experiencial de estos viajes solía plasmarse en obras literarias como el célebre *Viaje sentimental* (1767) de Laurence Sterne, o ese otro *Viaje a Italia* (1816) –más conocido que el de Lassels– de Goethe. El caso de España es algo distinto, pues a partir de 1559 Felipe II prohibió el *Grand Tour* e instauró una estricta política de puertas cerradas que impidió el normal intercambio cultural entre países (Gómez Moreno 1994: 312). Sin embargo, también pueden leerse crónicas de viajes a nuestro país, como las que el ilustrado turinés Giuseppe Baretti incluye en su obra *A Journey from London to Genoa through England, Portugal, Spain and France*, de 1770.

² Significativamente, la aplicación de Google que permite “experimentar” y descubrir virtualmente las galerías y las colecciones del Museo se denomina *The Museum of the World* (Cfr. <http://www.britishmuseum.org/with_google.aspx>).

Cuando en el siglo IV a. C. se acuñó el término *cosmopolita* (del griego κοσμοπολίτης, *kosmopolítēs*), el cínico Diógenes no pudo enfrentarse al nacionalismo ni al patriotismo en cuanto tales. Hoy, como entonces, ser ciudadano del mundo significa enfrentarse a la tradición, a la civilización en su sentido arqueológico, a las ideas de identidad, propiedad o presencia.³ El cosmopolitismo, así entendido, arremete contra toda frontera geopolítica o económica, defiende la interrelación de creencias morales, religiosas y políticas de toda índole, y busca concretarse en una suerte de organización o gobierno mundial: hacia este nuevo espacio nos llevan las arterias de Internet. Un espacio hacia el que, como veremos, apuntan las respectivas poéticas de Borges y de Vila-Matas mediante un proyecto literario basado en la interrelación subjetiva y no convencional. Espacio real o imaginario, hacia él convergen distintos modos de pensamiento más o menos concreto, más o menos abstracto. Si bien podemos identificar fácilmente un proceso en curso llamado *globalización*, hay también quien, como Martín Ortega Carcelén (2006), habla ya de *cosmocracia* como de un sistema político global vigente desde la caída del Muro de Berlín y el final de la Guerra Fría. Sin embargo, no parece sencillo conjugar este ideal filosófico y político con nuestra forma aún vigente de organización económica y social, apenas desvinculada del territorio como eje principal de la dimensión espacial de las sociedades.

Las ciudades, con sus murallas, y los estados-nación, con su pretendida independencia, representan la cara más visible del pueblo sedentario.⁴ Pero la agricultura o la arquitectura, que acogen en su seno estas ideas de identidad, propiedad o presencia, son, a pesar de –o precisamente por– su estrecha relación con la materia y la corporeidad, dos de las artes más efímeras. Los cultivos se secan o se cosechan, los edificios se agrietan, se arruinan, se erosionan y se consumen. Como ha escrito Félix de Azúa en su *Diccionario de las Artes*, “la arquitectura crea los lugares habitables, allí donde los mortales instalan su morada” (2002: 47). Sin embargo, no es vano repetir con Heidegger (2004: 93) que la verdadera morada del ser humano es el lenguaje. La asunción de esta idea por parte de los más avezados escritores de los últimos dos siglos ha posibilitado, a nuestro parecer, la existencia de una “república de las letras” que trasciende en el tiempo y en el espacio la relación epistolar o el intercambio de publicaciones periódicas entre unos cuantos intelectuales de uno y otro lado del Atlántico (Goodman 1996).

³ Desde el punto de vista antropológico, sociológico y político, Norbert Billbeny enfrenta abiertamente el patriotismo al cosmopolitismo, al que considera su “opuesto real”, y repasa algunas diferencias que hacen desigual esta oposición: “el patriota cree en algo concreto: una patria es una extensión en el espacio, una historia en el tiempo, una experiencia que contar en sociedad. Contra ello, el cosmopolita juega en absoluta desventaja: el cosmopolitismo no tiene territorio propio y distintivo, no lo apoya ninguna sociedad o pueblo, y sobre todo es débil y es uno solo, porque no se distribuye por regiones, ni tiene ejército” (2007: 10).

⁴ Para pensar en profundidad la relación entre cosmopolitismo y nacionalismo, y el papel de los estados-nación dentro de esta ecuación, cfr. el volumen colectivo *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation* (1998), editado por Pheng Cheah y Bruce Robbins. Sobre las distintas “versiones” del cosmopolitismo véase especialmente el ensayo de Robins “Comparative Cosmopolitanism” (1998: 246-264). Estas lecturas servirán también a evitar la confusión terminológica entre cosmopolitismo y globalización.

Justamente en torno a ciertas reflexiones sobre el lenguaje se erigen argumentos de sobra conocidos por el nacionalismo, como los de Wilhelm von Humboldt, quien hacia 1830 hizo del lenguaje el promotor primero del *Volkgeist* o espíritu del pueblo. Así se lee en su libro *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*: “Como en el seno de una misma nación la lengua recibe el efecto de una subjetividad homogénea, puede decirse que en cada lengua está inscrita una manera peculiar de entender el mundo” (Humboldt 1990: 82-83). Por el contrario, o tratando de invertir esta hipótesis, la historia de Occidente conoce infinidad de proyectos de lengua universal, cuya finalidad, en muchos casos, ha sido precisamente la de crear una comunidad mundialmente solidaria, en la línea de los proyectos de Comenius o de Zamenhof.⁵ El lenguaje, en este caso, es vehículo de integración; un vehículo propulsado en gran medida por la labor de los intermediarios: críticos y traductores.⁶

Por ello apuntamos aquí hacia la existencia de una desterritorialización de la cultura⁷, de un cosmopolitismo cultural que acoge la diversidad sin identificarse directa ni necesariamente con el ideal del viajero ilustrado o romántico, aun cuando el viaje como tema interese explícitamente al autor. De forma más precisa, aunque sin detenernos demasiado, cabe señalar que en muchas de las obras de Enrique Vila-Matas encontramos el tema del viaje presente ya desde el título. Sirvan de ejemplo algunas de sus novelas, como son *Lejos de Veracruz* (1995), *París no se acaba nunca* (2003), *Dublín* (2010) o *Kassel no invita a la lógica* (2014); e incluso algunos de sus libros de ensayo: *El viajero más lento* (1992), *Desde la ciudad nerviosa* (2000) o *El viento ligero de Parma* (2004). Del mismo modo, muchas de sus conferencias y artículos de prensa han versado y versan sobre el viaje y el descubrimiento de nuevos espacios en un mundo sin fronteras, o en un mundo-frontera donde habitar el límite es la máxima expresión del cosmopolitismo. Aun así, debemos repetir que en la literatura vilamatiana no existen países sino escrituras.⁸

⁵ Cfr. el célebre libro de Umberto Eco *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea* (1994), donde el semiólogo italiano ofrece una visión panorámica de los más importantes proyectos europeos de lengua universal.

⁶ En su libro *The World Republic of Letters* (2004), Pascale Casanova rechaza la ingenuidad de un crisol literario que auspicie una concepción mitificada de la globalización, y llama nuestra atención sobre el régimen emergente de desigualdad que aún hoy –o sobre todo hoy– padecen las lenguas minoritarias y sus literaturas. Nuestra noción de cosmopolitismo no es ajena a estos hechos, y por su uso figurado reconoce el carácter utópico, aunque necesario, del término.

⁷ Cabe advertir aquí que nuestro uso del término “desterritorialización” tiene que ver con la tendencia a sustituir el espacio material por sus representaciones, en la línea de las parejas dicotómicas espacio y tiempo, espacio y sociedad, material e inmaterial, fijación y movilidad, que Rogério Haesbaert ha problematizado con lucidez y mayor especificidad en su libro *El mito de la desterritorialización. Del “fin de los territorios” a la multiterritorialidad* (2011). Esta perspectiva es la que hace posible que leamos en clave literaria la relación que Borges mantuvo con espacios como el arrabal y la pampa; relación en la que el vínculo del escritor con la concreción geográfica queda supeditado a las connotaciones culturales y literarias de cada lugar.

⁸ En otro lugar hemos desarrollado la noción de “ciudad textual” en las novelas de Enrique Vila-Matas, con el propósito de indagar el tratamiento hermenéutico del espacio que el autor aplica a su vivencia literaria de ciudades como París, Kassel o Dublín (Aznar Pérez 2017).

En el marco de esta concepción proponemos leer la obra de Enrique Vila-Matas. Un cosmopolitismo cuyo máximo exponente es la imagen borgesiana de la Biblioteca, lugar físicamente estático, pero de una dinamicidad metafórica desbordante, donde se conjugan lenguas, países, razas, religiones, ideologías y morales distintas, opuestas o complementarias, compartiendo un mismo y blanchotiano “espacio literario” y operando bajo la forma de una amplia comunidad intelectual. Aunque sabemos que la idea de “territorio” (del latín *terra* o *territor*) implica tradicionalmente una jurisdicción muy específica relacionada con el control de la tierra y con la tierra misma como recurso, hemos preferido trabajar una concepción cultural y simbólica del territorio, en la línea de Bonnemaïson y Cambrèzy (1996). Esta concepción simbólica permite destacar el carácter relacional y constituyente del espacio (Haesbaert, 2013: 20), lo cual permite, a su vez, comprender la posición dinámica de un Borges periférico y metropolitano, regional y cosmopolita; o de un Vila-Matas catalán, argentino, polaco, europeo e hispanoamericano.

Si bien no es nuevo decir que los estudios de literatura comparada tienen la responsabilidad de indagar la naturaleza y la estructura de esta comunidad, que bajo nuestro punto de vista trasciende las nociones teóricas de influencia y de intertextualidad para cobrar forma poética, *poiética*, creativa, sí lo es, en cambio, señalar que esta idea de cosmopolitismo posibilita que Vila-Matas afirme lo siguiente en una entrevista para el diario *Clarín* de Buenos Aires: “Soy el español más argentino de todos” (2006: s/p). En un sentido similar, en “Inventar lo real”, la conferencia dictada por Vila-Matas en el IV Congreso Internacional de la Lengua Española en Cartagena de Indias, el autor declara: “Pertenezco a un tipo de autor que no cree en la división entre escritores latinoamericanos y españoles. Todos habitamos la misma lengua. Yo hace años ya que siento que crucé todas esas fronteras” (2007: s/p). En su introducción al volumen *Vila-Matas portátil*, Margarita Heredia se ha referido a la obra de este escritor como a un “territorio sin aduanas” (2007: 11), subvirtiendo la noción misma de territorio como espacio de accesos controlados.

Por su parte, el escritor peruano Fernando Iwasaki reformula estos testimonios y constata, una vez más, el cosmopolitismo de Vila-Matas:

Enrique Vila-matas es, sin asomo de duda, el autor español más influyente entre los nuevos narradores latinoamericanos, y junto con Javier Marías es el escritor español más prestigioso a nivel europeo. De hecho, Vila-Matas es definido como “el más latinoamericano de los autores españoles” o como “el más europeo de los escritores españoles”. (Iwasaki 2010: s/p)

De sobra conocida es la amplitud del campo de influencias a que está sometida la obra de Vila-Matas, engullendo con criterio exquisito y heterodoxo, como si se tratara de un enorme vórtice transnacional, la obra de autores clásicos (Montaigne, Cervantes, Sterne o Stendhal), modernos (Joyce, Kafka, Walser o Roussel), contemporáneos (Borges, Perec, Beckett o Blanchot) y actuales (Pitol, Auster, Sebald o Chejfec). La lista completa sería interminable y la crítica de fuentes, probablemente, innecesaria. En cambio, al propósito de este artículo interesa de

forma particular esbozar la cartografía de las relaciones que Vila-Matas mantiene con la literatura hispanoamericana, aunque solo sea enumerando los nombres del chileno Roberto Bolaño, los mexicanos Sergio Pitol, Guadalupe Nettel o Valeria Luiselli, el nacionalizado guatemalteco y mexicano de adopción Augusto Monterroso, y los argentinos Macedonio Fernández, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Antonio di Benedetto, Néstor Sánchez, Juan José Saer, Ricardo Piglia, César Aira, Rodrigo Fresán, Sergio Chejfec o Samanta Schweblin.⁹ Los vínculos literarios que el autor de *Dublinesca* (2010) mantiene con la otra orilla del Atlántico son muchos y muy ricos, como demuestran los demás artículos que completan este volumen o el hecho mismo de que los primeros reconocimientos hacia su obra vinieran del lado de allá, de países como Argentina o México.¹⁰ Sin embargo, no es desdeñable constatar que en la biblioteca de referencias de Vila-Matas predominan de forma determinante los autores del Cono Sur, especialmente Borges.¹¹

Desde Buenos Aires, pero con la mente en las sagas islandesas, los misterios cabalísticos o la literatura británica, Borges representa ese cosmopolitismo cuyo eco colectivo se vio amplificado desde la revista *Sur* entre los años 1930 y 1970.¹² Allí colaboraron, se tradujeron y se publicaron textos de todas las naciones. Además de a escritores de diferentes países iberoamericanos (Ernesto Sábato, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala o Rosa Chacel), la editorial *Sur* –deudora de la revista– editó a autores internacionales de la talla de Jean-Paul Sartre, Jack Kerouac, Carl Gustav Jung, Albert Camus, Virginia Woolf, William Faulkner, André Gide, Paul Valéry, Franz Kafka o Graham Greene. Sus principales directores y colaboradores, como Victoria Ocampo, el mismo Borges o José Bianco, entre otros, estimularon la empresa de traducir un excelente muestrario de la producción literaria contemporánea e

⁹ El propio Vila-Matas ha dedicado infinidad de artículos a tratar directa o indirectamente su relación con estos escritores. Para no extendernos demasiado sirvan de ejemplo “Bolaño en la distancia” (*Letras libres*, abril de 1999), “Pitol y el misterio que viaja con nosotros” (*Letras libres*, julio de 2003), o “Monterroso dans l’infini” (*Le Magazine Littéraire*, abril de 2005). Sobre el argentino Néstor Sánchez ha declarado que *Nosotros dos* “fue un libro decisivo”, por animarle ni más ni menos que a tratar de escribir su primer relato (Vila-Matas 2011). Para una introducción general a los vínculos entre Vila-Matas y la literatura hispanoamericana véase, principalmente por su valor antológico, el artículo “Lecturas casuales: Enrique Vila-Matas y sus vínculos transatlánticos” (2016), de Francisca Noguerol Jiménez.

¹⁰ El escritor mexicano Juan Villoro recuerda este acontecimiento con las siguientes palabras: “Con la disposición cosmopolita que suelen tener los países a los que cada libro llega revestido de la magia de lo excepcional, Vila-Matas fue aceptado en México como un clásico instantáneo...” (2004: s/p). Para constatar la importancia que el continente americano ha tenido en la recepción de la obra de Vila-Matas, léanse las palabras que el editor Jorge Herralde escribió a propósito de la publicación de *El viento ligero en Parma* en la editorial mexicana Sexto Piso, en “Vila-Matas y la conquista de América” (2007).

¹¹ Preguntado en 2006 por su relación con la literatura argentina, Vila-Matas contesta: “es una de las literaturas que más conozco y a la que más me he volcado por afinidades siempre” (2006: s/p). En otro lugar, ante la pregunta de Roberto Santander y Martín Abadía “¿Qué habríamos hecho sin Borges?”, Vila-Matas responde con su habitual ironía: “Hablar sólo en inglés” (Vila-Matas 2008: s/p).

¹² La actividad de Borges en la revista *Sur* ha sido recogida en el volumen *Borges en Sur, 1931-1980*, publicado por la editorial Emecé en 1999.

internacional, pero siempre –como no puede ser de otra manera– desde unos criterios estético-ideológicos determinados. Según ha escrito Ricardo Piglia: “*Sur* representa la persistencia y la crisis del europeísmo como tendencia dominante en la literatura argentina del siglo xix” (2014: 65).

Precisamente por esta determinación de sus criterios, que tanta fortuna literaria atrajo al país, la línea editorial de *Sur* y su férrea jerarquía de valores provocarían con el tiempo disputas internas irresolubles (Cervera Salinas/Adsuar Fernández 2014: 11-12). De hecho, hacia la mitad del siglo xx el cosmopolitismo institucionalizante de *Sur* y de Victoria Ocampo encontró su contrapartida más desafiante en las revistas *Contorno* (1953-1959), de Ismael y David Viñas, y *Ciclón*, editada en La Habana por José Rodríguez Feo y Virgilio Piñera, quienes entre 1955 y 1959 nutrieron la publicación de numerosas colaboraciones enviadas desde Buenos Aires. Esta apertura de frentes en el mundo literario latinoamericano propició las colaboraciones en *Ciclón* de dos cosmopolitas tan cercanos como distantes –Jorge Luis Borges y Witold Gombrowicz,¹³ ambos leídos y admirados por Vila-Matas–, quienes contribuyeron a avivar las polémicas contra el esencialismo de la revista *Orígenes* (1944-1956) y la jerarquización cultural del grupo de *Sur* (Moreno Herrera 2017).

El reconocimiento y la exaltación de las propias raíces (*Orígenes*) o la apertura a la influencia extranjera (*Ciclón*), la fundación de una oligarquía cultural (*Sur*) o su derrocamiento (*Contorno*), son algunas de las directrices que se cruzaban de un lado a otro de la extensa América Latina a bordo de revistas literarias y culturales. Por ello no resulta disparatado pensar que cuando Vila-Matas se enfrenta abiertamente al realismo anacrónico, o cuando lamenta el convencionalismo de la crítica literaria española o la impermeabilidad de la narrativa hispánica frente al resto de literaturas del mundo, se reaviva tácitamente la polémica entre el cosmopolitismo de la Generación de 1914 y el noventayochismo español y castizo: el “españolizar Europa o europeizar España” que mantuvo en disputa a Unamuno y a Ortega y Gasset.

Vila-Matas ha reflexionado abiertamente en varias ocasiones sobre su relación con la tradición literaria hispánica y, muy particularmente, con la crítica, apartándose –voluntariamente unas veces, involuntariamente otras– del canon establecido. En abril de 2007, Vila-Matas comenta lo siguiente en un artículo publicado en el diario argentino *La Nación*:

El gran problema que tienen los escritores españoles de hoy es la 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 la Argentina se acercaron a mi obra mucho antes de que esta fuera mínimamente comprendi-

¹³ Véase, por ejemplo, “Nota de un mal lector”, el texto que Borges publicó en *Ciclón* en 1955, o “Contra los poetas”, de Gombrowicz, publicado el mismo año en la misma revista.

da 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 Pitol 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 2007a: s/p)¹⁴

El autor habla expresamente de escribir una “literatura no nacional española”, concepto tan enrevesado como interesante y significativo. Igual que en su momento sucedió con muchos autores argentinos, como por ejemplo Borges y más tarde Cortázar, Vila-Matas ha sido criticado por no pertenecer a una tradición literaria nacional identificable, hasta el punto de afirmar: “las lecturas y el mundo con que trabajo no entienden de nacionalidad” (Val 2016: s/p).¹⁵ Pero la pertenencia, como decíamos antes respecto de la propiedad o de la identidad, no son rasgos propios del cosmopolita, que lidia en su obra con la porosidad de un mundo mucho más amplio y complejo. Por ello no le son ajenas las figuras de lo portátil, lo liviano y lo mínimo. Por ello la lectura enciclopédica e hipertextual, la lectura miope y microscópica,¹⁶ la “lectura Google” –tan embebida de relaciones y conexiones, pero a su vez tan parcial y fragmentaria– es el principal *modus operandi* de estos autores. Se trata de una lectura capaz de atravesar fronteras y viajar con el privilegiado anonimato del que se sabe libre.

El cosmopolitismo de Vila-Matas como rasgo heredado de Borges es un cosmopolitismo cultural. Para ambos, la elección de un canon personal es una forma de situarse en el mundo, un mundo de afinidades electivas y pertenencias escogidas, y que de una manera personal y reflexiva los sitúa del lado de la vanguardia y la modernidad:

En mi generación hay de todo, pero hay un núcleo (a cuya familia creo pertenecer) donde se mezclan, sin vuelta atrás, españoles y latinoamericanos, tal como se mezclaron, por lo demás, en otra época, en el modernismo, el más revolucionario movimiento literario del siglo pasado en lengua española. De ahí proceden Darío, Valle-Inclán, César Vallejo, Borges. (Vila-Matas 2007: s/p)

Respecto de la presencia de una fuerte tendencia vanguardista en Borges, Ricardo Piglia ha señalado que se trata de una “vanguardia entendida no tanto como

¹⁴ Tan solo unos meses más tarde, Vila-Matas publicó en *El País* un texto muy similar, con un comentario idéntico al que solo añadía, junto al del “inefable Borges”, los nombres de otros dos escritores argentinos: Ricardo Piglia y César Aira (Vila-Matas 2007b).

¹⁵ Recientemente, Vila-Matas ha sido preguntado, quizá con demasiada insistencia, sobre su parecer acerca de la cuestión catalana y el nacionalismo independentista. Con un humor serio que no disipa la gravedad de los asuntos tratados, pero que sí resulta significativo al respecto, el autor ha contestado: “no soy ni castellano ni catalán, soy polaco” (Arco 2017: s/p).

¹⁶ Alan Pauls, probablemente a sabiendas de la conexión implícita que establecía entre Borges y Vila-Matas, escribe al hablar de las formas de lectura del primero: “Corto de vista, obligado, de algún modo, a reconocer “principalmente las cosas pequeñas y menudas”, Borges, de entrada, asocia la lectura a la percepción, la identificación, la captura de lo diminuto. (Paradoja del miope: lo diminuto –lo que obliga a forzar la vista– es también lo portátil –lo que puede ser *operado* por la vista–) (2004: 76).

una práctica de la escritura, y en esto [Borges] es muy inteligente, sino como un modo de leer, una posición de combate, una aptitud frente a las jerarquías literarias y los valores consagrados y los lugares comunes” (2014: 72). Es lo que el mismo Piglia denomina “lectura estratégica”: la creación por parte del escritor de un espacio de lectura para sus propios textos. En su ensayo “Borges como crítico”, de 1997, Piglia señala la manera en que Borges se conecta mediante sus textos a una tradición menor de la novelística europea, defendiendo la obra de ciertos escritores marginales o menos conocidos en el momento, como Conrad, Stevenson, Wells, Kipling o Chesterton, frente a la gran novela canónica que representan Thomas Mann, Dostoievski o Proust. Para Piglia, la lectura que hace Borges de Stevenson o de la literatura policial es “una manera de construir un espacio para que sus textos pudieran ser leídos en el contexto en el cual funcionaban” (2014: 147-148). Desde ahí, desde ese *espacio*, es desde donde Borges escribe.

Con Vila-Matas ocurre algo muy similar. En un artículo aparecido en la revista *Letras libres* el 31 de octubre de 2008 a propósito de la publicación del libro *Dietario voluble*, el crítico mexicano Christopher Domínguez Michael deja constancia de la proximidad con que Vila-Matas opera respecto de la “lectura estratégica” definida por Piglia. Domínguez Michael comienza su reseña de forma contundente: “El sitio privilegiado que Enrique Vila-Matas ocupa en la narrativa mundial se debe, en no poca medida, a su presencia como el postulante de un canon” (2008: s/p).

Borges, Walser, Perec, Pessoa, Gombrowicz... son algunos de los autores desde los que Vila-Matas quiere y, además, debería ser leído. A esta apreciación debemos sumar la inteligente y ya clásica lectura a la que Pozuelo Yvancos (2007) sometió las novelas *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*, ideando esa figura tan expresiva para tratar la poética de Vila-Matas como es la *red*, que en su sentido antiguo nos trasmite la idea de un tejido en el que el lector queda atrapado irremediablemente, y en su acepción más moderna nos devuelve a las arterias de Internet, jardín de senderos que se bifurcan, tapiz que se dispara en muchas direcciones, Aleph y esperanza del cosmopolitismo.

Sabiendo que fue Séneca quien acuñó la repetida divisa “mi patria es todo el mundo”, nos atrevemos a ensayar para Vila-Matas un mundo construido textualmente y una patria que es el lenguaje; el lenguaje literario que comparte con los personajes que inventa y los autores que admira –aquellos que dice o no dice admirar. Sobre el lenguaje se asienta el “macrotexto” de la literatura, que funciona al mismo tiempo como mapa y territorio por el que se mueven los escritores de este nuevo cosmopolitismo: autores internacionales y *apátridas por decisión propia*. Vicente Cervera Salinas (2017) ha indagado la obra de Jorge Luis Borges bajo la luz de un interesante concepto, el de “existencialismo textual”, para expresar la forma en que para Borges la literatura ocupa “el lugar que los valores y las creencias metafísicas y éticas habían ocupado secularmente” (Cervera Salinas 2014: 145). Según esta cosmovisión, el mundo es pensado y percibido a través del prisma de las letras: “la noción de un ‘existencialismo textual’ metamorfoseará los dictámenes filosóficos en experiencias literarias, en apropiaciones estéti-

cas y en artificios fictivos, donde la palabra escrita reclamará toda su importancia y su esplendor" (Cervera Salinas 2006: 358).

Se trata, así, de registrar la vivencia de un mundo textual. Los valores, las creencias –la cultura distintiva y distanciadora– se revelan, entonces, no de forma unificada y homogénea –es decir, empobrecida–, sino, al contrario, vinculados *rizomáticamente*, sin bordes ni fronteras, sin centro, principio ni final: como una red. Si pensamos estos temas a partir del giro lingüístico cuya chispa encendieron los pensadores alemanes Hamann, Herder y Humboldt, y más tarde avivaron Rorty, Barthes o Derrida, la cuestión del cosmopolitismo puede plantearse dentro de los términos del "existencialismo textual" de Borges para leer, desde ahí, la compleja y renovadora poética vilamariana.¹⁷

A partir de esta hipótesis consideramos que la preocupación por el lenguaje y sus derivados –en este caso, la literatura– permite la concepción de una comunidad de escritores difícilmente adscribirles a sus respectivas naciones; escritores cosmopolitas –en sentido cultural y no geopolítico– que hacen de su conciencia crítica hacia el proceso de escritura una nueva lengua franca. ¿Pero acaso puede el *langage* tender los puentes que la *langue* dinamita? Vila-Matas así lo ha demostrado en algunas de sus novelas-comunidad donde se materializa la lectura estratégica que comentábamos anteriormente, como *Historia abreviada de la literatura portátil* (1986) o *Bartleby y compañía* (2000), ficciones en las que reúne a escritores de todo el mundo y crea linajes más o menos insoportados, en una suerte de comunidad anárquica y autosuficiente a la que rebautizar como tradición. Los autores allí reunidos son los precursores de Bastian Schneider: habitantes del interminable texto (*textus*, tejido) de la historia de la literatura.

Precisamente, la red de textualidades que Borges hilvanó a través de su escritura llega a la actualidad convertida en una imagen –en un símbolo, si se quiere– que como cualquier otro signo puede ser leído e interpretado. Para el lector contemporáneo, Borges es mucho más que el autor de un conjunto de textos de grandísima calidad. Como para él lo fueron Walt Whitman o Paul Valéry, Borges es, en sí mismo, un texto que excede la "ilusión del yo" (Borges, 2010 II: 114), y cuyas huellas pueden rastrearse en gran parte de la literatura contemporánea universal, por lo que en muchos casos puede resultar tópico e incluso abiertamente infructuoso limitarse a leer la influencia de Borges en uno u otro escritor.

A estas alturas parece una obviedad subrayar que existe una impronta clara de la literatura de Borges en Vila-Matas. Cualquiera que haya leído a ambos autores lo afirmaría sin dudar demasiado, aunque hallar las claves de esta relación sea más costoso y, no se sabe bien por qué, más incómodo. El hecho es que, tratándose de un autor tan reconocido como Borges, explorador de tan vasta variedad de temas y motivos, encontrar sus huellas en textos de autores posteriores –saberlo "precursor" de tantos ensayistas, cuentistas y novelistas–

¹⁷ Para entender el llamado giro lingüístico, cuyo vínculo con la noción de "existencialismo lingüístico" no podemos detallar aquí, cfr. Rorty (1998), Lafont (1993) y Serna Arango (2004).

parece un tópico intelectual que no a todo el mundo satisface, como si hallar en los ojos de un autor actual la mirada de un clásico (Cervantes, Shakespeare, ya Borges) encubriera el pecado capital de la falta de originalidad. En otros casos, Borges pasa por ser un agujero negro que todo lo absorbe, y a cuya literatura es fácil adscribir cualquier tendencia posterior, ya sea escritura conceptual o hipertextual, literatura policial, metafísica o gauchesca. Para algunos estudiosos todo cabe en Borges. Sin embargo, para nosotros Borges no cabe en todos.

Debería hacer falta algo más que un simple adjetivo –“borgeano”– para emparentar dos trayectorias literarias que no solo compartan un aire de familia. Ya sea por falta o por exceso, hemos considerado necesario repensar la relación dialógica entre Borges y Vila-Matas –relación que por supuesto no somos los primeros en apuntar.¹⁸ Como decimos, resultaría una obviedad repetir que Vila-Matas pertenece a la esfera “borgeana” de la historia literaria –hecho que, por otra parte, el mismo autor ha declarado sin complejos (Vila-Matas 2016). La sola mención explícita de Borges o de alguno de sus relatos como “El Aleph”, “La biblioteca de Babel” o “Pierre Menard autor del Quijote” en las obras de Vila-Matas podría bastar para establecer el vínculo intertextual (el autor argentino aparece citado en prácticamente todos los libros de Vila-Matas). Sin pretender la exhaustividad, algunos de los textos más relevantes en los que Vila-Matas comenta obras del autor de *Ficciones* (1944), o al menos dedica al autor cierta atención exclusiva, son “¿Borges existe?”, publicado en *La Vanguardia* el 24 de agosto de 1982;¹⁹ “Una peluca en Mar del Plata (Jorge Luis Borges)”,²⁰ aparecido en *Diario 16* en agosto de 1997; el revelador “Borges y el principiante”, aparecido en *El País* en abril de 2003; o el más reciente “La identidad que Borges dejó pendiente”, publicado en *El País* en junio de 2018.

Sin embargo, insistimos en que no es la “crítica hidráulica” que ironizara Pedro Salinas (1947) lo que debería ocuparnos. Aunque el uso de la cita literaria o el tratamiento de temas comunes como la falsificación o la impostura son algunos de los rasgos que con mayor frecuencia ha destacado la crítica, a nuestro parecer es la “lectura estratégica” y la capacidad que ambos autores le imprimen para abolir fronteras lo que realmente conecta sus poéticas. Es una forma de mirar y de leer, una forma de trasfigurar y modificar con la lectura. De hecho, si nos hemos servido de la noción de “existencialismo textual” ha sido principalmente para destacar la conversión del mundo *real*, por parte de Borges y Vila-Matas, en un extenso territorio poblado de signos y de ficciones en el que solo hay cabida para una participación activa, una lectura recreativa, una hermenéutica poética.

Si bien habremos de dedicar otro espacio y otros propósitos a iluminar la relación esencial entre esta cosmovisión textual y la modalidad literaria de la “ficción crítica” –punta de lanza, a nuestro parecer, de la poética vilamatiana–, sí

¹⁸ Cfr. los trabajos de Santos (2015) o Aranda Silva (2017), entre otros menos recientes.

¹⁹ En 1992, este texto sería incluido en la colección de ensayos *El viajero más lento* bajo un título, ligeramente modificado como para añadir cierta insistencia a la incógnita: “¿Existe realmente Borges?”.

²⁰ Incluido en 2011 en la colección de “ensayos selectos” *Una vida absolutamente maravillosa*.

cabe señalar que la lectura modificadora, como la que de forma específica pone en práctica el narrador de *Mac y su contratiempo* (2017), es el síntoma fundamental del “existencialismo textual”, una enfermedad literaria a la que Vila-Matas ha bautizado con idiosincrásica ironía como mal de Montano.

En *Crítica y ficción*, Ricardo Piglia ha comentado con extraordinaria lucidez el funcionamiento táctico de este modo de leer en Borges; una estrategia de desplazamiento de los contextos y de modificación de las relaciones semánticas para crear nuevos significados que el lector de Vila-Matas identificará también en su poética sin demasiado esfuerzo. A pesar de su extensión, nos permitimos reproducir aquí un fragmento clave de la reflexión que Piglia ofrece:

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 hubiese 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 la 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 2014: 157-158)

Piénsese que “El acercamiento a Almotásim” –texto fundamental, para nosotros, de ese modo de lectura que Borges y Vila-Matas desarrollan como estrategia creativa, y cuya máxima expresión es la modalidad escritural de la “ficción crítica”– fue publicado originalmente en el volumen de ensayos *Historia de la eternidad*. Algo más tarde, en 1941, Borges lo incluye en *El jardín de senderos que se bifurcan*, para luego integrarlo en *Ficciones*, en 1944. Sin embargo, en 1974 este texto fundacional es devuelto a *Historia de la eternidad*, tal y como aparece todavía en la edición de las *Obras completas* editada por Emecé. Seguramente, este es el mejor ejemplo para entender el funcionamiento de los desplazamientos y la “teoría del marco” en el proyecto literario de Borges. Pero también en el de Vila-Matas, sobre todo por la movilidad sin límites que este asume para su obra al desplazar los contextos convencionales del arte plástico, la entrevista, la crítica literaria, el género diarístico o la conferencia, para luego depositarlos, una

vez transmutados, en el espacio literario de su propio canon atípico. La ficción omnívora es la que se ocupa aquí de borrar todas las fronteras, ¿o acaso no tiene fronteras la ficción? Si consideramos con Piglia que “la literatura es lo que leemos como literatura” (2014: 158), ¿nos es dado pensar que tal vez Borges y Vila-Matas lo leen todo como literatura? Si esto es así, entonces ¿todo es literatura? ¿las fronteras, las naciones, los países?

No caeremos a estas alturas en un idealismo desaforado, que ningún favor haría a nuestro razonamiento. Los muros de piedra son difíciles de saltar, las banderas siguen ondeando e incluso las antiguas fronteras parecen revolve en sus tumbas preparándose para el gran regreso. La literatura encuentra aquí sus límites. O no. Toda escritura implica una decisión política, y si bien la agrafía puede ser interpretada como una suerte de huida o postergación de esa decisión, tanto Borges como Vila-Matas son escritores relativamente prolíficos que ha inscrito en sus textos una forma de leer y entender el mundo bien definida. El carácter político del texto reside en la apertura del sentido, en la conexión de la escritura con el lector, y de esta manera Vila-Matas denuncia en cada una de sus obras la grieta del muro por la que aún podemos mirar:

Me habría encantado ser visitado por los recuerdos personales de Alan Pauls, por los recuerdos del día en que escribí “Segunda mano”, un capítulo de su libro *El factor Borges*. Hay en lo que acabo de decir un claro deseo en el fondo menos extraño que el deseo de ser piel roja de Kafka. Lo que a nadie debe sorprender es que admire “Segunda mano”, pues se trata de una reflexión especialmente aguda en torno del parasitismo literario del Gran Borges, en torno a un tema –el del vampirismo libresco– que en las calles de Nantes me había mantenido muy inquieto y preocupado y que se solucionó de golpe al convertirme en parásito literario de mí mismo, descubrimiento feliz que tal vez podría haberme llegado antes de haber sabido aquel día de la existencia de *El factor Borges*, libro que encontré la semana pasada aquí en Barcelona en casa de Rodrigo Fresán. (Vila-Matas 2002: 119)

En este fragmento de *El mal de Montano*, el narrador, pocas páginas después de haber hojeado *El Aleph* (1949) de Borges, comenta su lectura de *El factor Borges*, el lúcido ensayo de Alan Pauls sobre el autor porteño, y descubre la confluencia entre la identidad y la diferencia, entre lo mismo y lo otro, y en un recorrido circular de apenas unas cuantas líneas nos descubre a nosotros, los lectores, la existencia de “uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos” (Borges 2010, II: 1066), es decir, un Aleph donde caben todos los planos de la ficción: los textos del “Gran Borges” (*La memoria de Shakespeare*), la lectura que realiza el narrador de los textos de Borges, el libro de Pauls sobre Borges, el capítulo “Segunda mano” del libro de Pauls sobre Borges, la lectura que realiza el narrador del libro de Pauls sobre Borges, el paseo del narrador por las calles de Nantes, la relación entre el libro de Pauls y Fresán (autor real y presunto dueño del libro)... Con muy pocas palabras y con una habilidad narrativa extraordinaria para dibujar la estructura vertiginosa de la *mise en abyme*, Enrique Vila-Matas

vuelve a describirnos –porque este ejemplo es uno entre un millón– un Aleph que muchos llaman intertextualidad y que sin duda tiene vocación cosmopolita.

OBRAS CITADAS

- Aranda Silva, Alfredo (2017): *La escritura articulística y ensayística de Enrique Vila-Matas: la crítica de un escritor*. Tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona. En línea: <<http://hdl.handle.net/10803/400943>> [última consulta: 10.1.2018].
- Arco, A. (2017): "Entrevista a Enrique Vila-Matas", *La Verdad*, 31 de octubre. En línea: <<http://www.laverdad.es/culturas/libros/gobiernen-puedo-optimista-20171029003831-ntvo.html>> [última consulta: 1.12.2017].
- Aznar Pérez, Mario (2017): "El imperio de los signos: la 'ciudad textual' en las novelas de Enrique Vila-Matas". En A. Agraz Ortiz y S. Sánchez-Hernández (eds.): *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*. Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 537-546.
- Azúa, Félix de (2002): *Diccionario de las Artes*. Barcelona, Anagrama.
- Baretti, G. (1770): *A Journey from London to Genoa through England, Portugal, Spain and France*. Londres, T. Davis, and L. Davis. En línea: <<https://archive.org/details/journeyfromlondo02bareiala>> [última consulta: 23.1.2018].
- Bilbeny, N. (2007): *La identidad cosmopolita: los límites del patriotismo en la era global*. Barcelona, Kairós.
- Bonnemaison, Joël, y Cambrézy, Luc (1996): "Le lien territorial: entre frontières et identités", *Géographies et Cultures*, vol. 20. París, L'Harmattan.
- Borges, Jorge Luis (1956): "Nota de un mal lector", *Ciclón*, vol. 2, n.º 1, p. 28.
- (1999): *Borges en Sur, 1931-1980*. Buenos Aires, Emecé.
- (2010): *Obras completas. Edición crítica*, 3 vols. Buenos Aires, Emecé. Edición anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara.
- Casanova, Pascale (2004): *The World Republic of Letters*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Cervera Salinas, Vicente (2006): *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- (2014): *Borges en la Ciudad de los Inmortales*. Sevilla, Renacimiento.
- (2017): "El existencialismo textual de Jorge Luis Borges". En V. Cervera y M.ª D. Adsuar (coords.): *Avatares del Hacedor. Jorge Luis Borges (1986-2016)*. Madrid, Verbum, pp. 37-56.
- y Adsuar Fernández, María Dolores (eds.) (2014): *Ensayo, memoria cultural y traducción en Sur*. Murcia, Editum.
- Cheah, Pheng, y Robbins, Bruce (eds.) (1998): *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Eco, Umberto (1994): *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*. Barcelona, Crítica.
- Goethe, Johann Wolfgang von (2017): *Viaje a Italia*. Barcelona, Ediciones B. Trad. M. Scholz.
- Gombrowicz, Witold (1955): "Contra los poetas", *Ciclón*, vol. 1, n.º 2, pp. 9-10.

- Gómez Moreno, Ángel (1994): *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos*. Madrid, Gredos.
- Goodman, Dena (1996): *The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment*. Nueva York, Cornell University Press.
- Haesbaert, Rogério da (2011): *El mito de la desterritorialización. Del "fin de los territorios" a la multiterritorialidad*. México, Siglo XXI.
- (2013): "Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad", *Cultura y representaciones sociales*, vol. 8, n.º 15, pp. 9-42.
- Heidegger, Martin (2004): *Carta sobre el humanismo* [1946]. Madrid, Alianza. Trad. E. Cortés y A. Leyte.
- Herralde, Jorge (2007): "Vila-Matas y la conquista de América". En M. Heredia (ed.): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, pp. 345-353.
- Humboldt, Wilhem von (1990): *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad* [1836]. Madrid, Anthropos y Ministerio de Educación y Ciencia. Trad. A. Agudo.
- Iwasaki, Fernando (2010): "Continuidad de los museos". Presentación en Sevilla, 16 de marzo. En línea: <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escriwasakif1.html>> [última consulta: 10.12.2017].
- Lafont, Cristina (1993): *La razón como lenguaje. Una revisión del "giro lingüístico" en la filosofía del lenguaje alemana*. Madrid, Visor.
- Lassels, Richard (1671): *Voyage d'Italie*. París, L. Billaine.
- Moreno Herrera, Francy Liliana (2017): "Universalismo, cosmopolitismo y política editorial en revistas culturales del siglo xx", *Latinoamérica. Revistas de Estudios Latinoamericanos*, n.º 64, pp. 99-123.
- Noguerol Jiménez, Francisca (2016): "Lecturas casuales: Enrique Vila-Matas y sus vínculos transatlánticos", *Atenea* (Concepción), n.º 514.
- Ortega Carcelén, Manuel (2006): *Cosmocracia: política global para el siglo xxi*. Madrid, Síntesis.
- Pozuelo Yvancos, José María (2007): "Vila-Matas en su red literaria". En I. Andres-Suárez y A. Casas (eds.): *Enrique Vila-Matas*. Madrid, Arco Libros, pp. 33-47.
- Rorty, Richard (1998): *El giro lingüístico: Dificultades metafísicas de la filosofía lingüística; Seguido de "Diez años después" y de un epílogo del autor a la edición castellana* [1968]. Barcelona, Paidós. Introd. y trad. de G. Bello.
- Salinas, Pedro (1947): *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Santander, R. y Abadía, M. (2008): "Entrevista a Enrique Vila-Matas: 'Sin Borges hablaríamos en inglés'", *La periódica revisión dominical*, 30 de octubre. En línea: <<https://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2008/10/30/entrevista-a-enrique-vila-matas-sin-borges-hablaríamos-en-ingles/>> [última consulta: 15.12.2017].
- Santos, Nadier (2015): *Vila-Matas: Ficção, Experimentação e Crítica*. Curitiba, Appris.
- Séneca, Lucio Anneo (1884): *Epístolas morales*. Madrid, Luis Navarro editor. Trad. F. Navarro Calvo.
- Serna Arango, Julián (2004): *Filosofía, literatura y giro lingüístico*. Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira.

- Sterne, Laurence (2011): *El viaje sentimental*. Barcelona, Literatura Random House. Trad. V. Canales Medina.
- Val, F. del (2016): "Enrique Vila-Matas: 'Soy el que se desconoce'", *Turia*, 16 de marzo. En línea: <http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/enrique-vila-matas-soy-el-que-se-desconoce/> [última consulta: 12.12.2017].
- Vila-Matas, Enrique (1982): "¿Borges existe?", *La Vanguardia*, 24 de agosto.
- (1985): *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona, Anagrama.
- (1992): *El viajero más lento*. Barcelona, Anagrama.
- (1997): "Una peluca en Mar del Plata (Jorge Luis Borges)", *Diario 16*, 24 de agosto.
- (2000): *Bartleby y compañía*. Barcelona, Anagrama.
- (2002): *El mal de Montano*. Barcelona, Anagrama.
- (2003): "Borges y el principiante", *El País*, 14 de abril.
- (2006): "Enrique Vila-Matas: 'Soy el escritor español más argentino de todos'", *Clarín*, 5 de mayo. En línea: <https://www.clarin.com/sociedad/enrique-vila-matas-escriptor-espanol-argentino_0_B1NZemryRte.html> [última consulta: 25.1.2018].
- (2007a): "¿Una narrativa invisible?", *La Nación*, 15 de abril. En línea: <<http://www.lanacion.com.ar/899967-una-narrativa-invisible>> [última consulta: 25.1.2018].
- (2007b): "Situarse en el mundo", *El País*, 5 de julio. En línea: <https://elpais.com/diario/2007/07/05/opinion/1183586406_850215.html> [última consulta: 24.1.2018].
- (2010): *Dublinesca*. Barcelona: Mondadori.
- (2011): "Huir", *El País*, 26 de abril. En línea: <https://elpais.com/diario/2011/04/26/cultura/1303768805_850215.html> [última consulta: 20.1.2018].
- (2012): *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*. Barcelona, Mondadori.
- (2017): *Mac y su contratiempo*. Barcelona, Seix Barral
- (2018): "La identidad que Borges dejó pendiente", *El País*, 11 de junio. En línea: <https://elpais.com/cultura/2018/06/11/actualidad/1528714351_956988.html> [última consulta: 19.6.2018].
- Villoro, Juan (2004): "Los shandys del Templo Mayor", *Reforma* (México), 12 de diciembre.

BORGES Y PIGLIA COMO "DINASTÍAS INTELECTUALES" EN EL ENSAYISMO DE VILA-MATAS

BORGES AND PIGLIA AS "INTELLECTUAL DYNASTIES"
IN THE ESSAYS OF VILA-MATAS

ALFREDO ARANDA SILVA
University of Wisconsin-Eau Claire
arandilva@gmail.com

RESUMEN: El presente trabajo pretende poner en evidencia el predicamento poético que se sustrae de la lectura de la obra de Vila-Matas, con especial particularidad en su naturaleza ensayística, en relación a las polifacéticas influencias de Borges y Piglia. Ambos autores concentran, en efecto, el paradigma de origen latinoamericano más reconocible en torno a los puntos de fuga de desarrollo metacrítico, modos de lectura y engranaje técnico-literario en Vila-Matas. Es por ello que aprecio en Borges y Piglia una suerte de "dinastías intelectuales" en un autor que, como ocurre en el caso de Vila-Matas, es quizá por encima de todo un escritor de escritores o un escritor de literaturas que trata de crear siempre su propio lector en tanto que justificación de la escritura literaria.

PALABRAS CLAVE: Borges; Piglia; Vila-Matas; influencias; Latinoamérica

ABSTRACT: The present work expects to highlight the poetic predicament that is subtracted from the reading of the work of Vila-Matas, with special particularity in its essayistic nature, in relation to the multifaceted influences of Borges and Piglia. Both authors concentrate, in effect, the paradigm of Latin American origin more recognizable around the vanishing points of metacritical development, modes of reading and technical-literary gear in Vila-Matas. That is why I appreciate in Borges and Piglia a kind of "intellectual dynasties" in an author who, as in the case of Vila-Matas, is perhaps above all a writer of writers or a writer of literature that tries to create always his own reader as a justification of literary writing.

KEYWORDS: Borges; Piglia; Vila-Matas; Influences; Latin America



1. IMPRONTA ARGENTINA Y CONTEXTO HISPANOAMERICANO

El peso interventor de unos autores en otros, la red intertextual que brota desde las entrañas de una obra para circular tentacularmente en la de sus precursores, los encuentros y las sediciones de los linajes estéticos o la historia de los estilos literarios haciendo mella en el repertorio de las formas artísticas terminan, en cada época y para cada sentido, por dar cuenta de la inagotable heterogeneidad literaria compensadora, paradójicamente, de los límites de la especie humana. En palabras de Shklovski: las musas son la tradición literaria. O dicho de otro modo: somos la mayor parte del tiempo una influencia de ida o de vuelta, identidades necesitadas de lo ajeno para confirmarnos; en términos literarios: trasuntos malteados siempre en la lectura de los otros.

Me propongo recortar aquí una aproximación a la escritura ensayística de Enrique Vila-Matas a partir de su querencia –por vía de la propensión al cotejo y la absorción– e influencia de la literatura de timbre crítico-ensayístico procedente de dos autores argentinos que, como ocurre en los casos de Borges y Piglia, entienden la escritura literaria como ideario de profusa arborescencia prospectiva, protagonizando ambos así las altas esferas de lo que denomino las “dinastías intelectuales” de Vila-Matas, máxime, en este caso, si consideramos aquello que atañe específicamente al contexto hispanoamericano. Huelga decir que entiendo por escritura ensayística la que se legitima no por el presunto género en el que aquella pueda aparecer encuadrada sino por el carácter inherentemente reflexivo, analítico y divulgativo que de la escritura en sí pueda trascender o proyectarse. Por otro lado, tanto Vila-Matas como Piglia y Borges han hecho de buena parte de su narrativa una suerte de caleidoscópica metacrítica que sirve, cuando menos, para pensar, investigar o dudar en tanta medida como para seguir el desarrollo propiamente dicho de una trama. En cuanto a la escritura ensayística de estos tres autores cabe sin duda recalcar en ella la presencia de un componente de ficción que subvierte los consensos formales en aras de cierta inexpugnabilidad en torno a las libérrimas posibilidades de la creación literaria.¹ En último término, Borges, Piglia y Vila-Matas, practicantes ubérrimos de la intertextualidad en tanto que escritores adscritos a la estratégica incorporación de textos o partes de textos a otro texto, coinciden en extender dicho recurso discursivo a la “transducción” de la que se ha ocupado en relación a Vila-Matas –partiendo conceptualmente de Lubomír Doležel– Tomás Albadalejo. La “transducción” establecería en un texto, efectivamente, una actuación interpretativa de otro texto basada en “una producción textual con transformación de lo interpretado y con transferencia comunicativa del resultado interpretativo transformado” (Albadalejo, en de Asís Garrote/Calvo Revilla 2005: 11). “Transformación” y “transferencia” surgen, de este modo, como conceptos esclarecedores

¹ Así ocurre en los artículos de diferentes épocas de Vila-Matas, en los tres volúmenes de diarios en cuya edición final (tras toda una existencia consagrada previamente al engrose de tal proyecto) trabajó Piglia los dos últimos años de su vida o, desde luego, en no pocos relatos de Borges en los que parece que no podría decirse nunca si empezaron como ensayo para acabar en ficción o viceversa.

a la hora de auscultar cómo Borges y Piglia, y con ambos Vila-Matas, hacen converger sus trabajos literarios en una serie de ahondamientos sobre lo fronterizo o intersticial² como prueba de fe en los textos sucesivos, ininterrumpidos o *ininterrumpibles*, abocados a su inagotable recreación.

Si recurrimos a un bosquejo introductorio del lugar ocupado por la obra de Vila-Matas en el ámbito hispanoamericano, se nos tornará relativamente obvio que, en efecto, desde la híbrida y dispar gavilla de referentes literarios asimilados en la escritura del autor barcelonés, autor de una “obra de escritores” en sentido casi estricto, resuena diacrónica y omnímodamente lo que no es sino una argamasa de influencias empíricas –verdadera estampida de ascendencias o interconexiones transgeneracionales– localizada en el escenario específico de la literatura hispanoamericana moderna.³ La conexión literaria de Vila-Matas con Hispanoamérica se mantiene, no en vano, fecunda y regular en el tiempo, tanto en términos técnicos –esto es, expresamente propios del oficio literario y en consonancia con la evolución personal del autor– como promocionales, desde mediados de los últimos años ochenta. Cabe recordar que la primera novela importante de Vila-Matas fue *Impostura* (1984) –la cual concluye en Iberoamérica, concretamente en Brasil– y que tan solo un año después el autor publica una obra que, como ocurrió con *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), supuso un aldabonazo, de orden cuasi secesionista, en relación a la literatura publicada entonces en España, tratándose de un brillante experimento anti-realista que terminó por leerse antes y mejor en México que en España. Puede decirse que es este el momento, de hecho, en el que se inicia oficialmente el tránsito de recíprocas influencias entre Vila-Matas e Hispanoamérica, lo cual se

² Entre los libros de crítica literaria dedicados recientemente a Vila-Matas, varios de ellos han incidido claramente en esta fundamental característica del autor: *Enrique Vila-Matas en su red narrativa: Hibridismo, reescritura e intertextualidad* (2016) de Papa Mamour Diop y *Entre-lugares de la Modernidad* (2017) de Olalla Castro Hernández –obra procedente de la tesis doctoral de la autora *Entre-lugares de la Modernidad: la “Trilogía Metaliteraria” de Enrique Vila-Matas como ejemplo de escritura intersticial* (2014)–.

³ Más allá de los carismáticos casos de Borges y Piglia, una breve nómina de autores hispanoamericanos seguidos y reconocidos por Vila-Matas a lo largo de su trayectoria literaria daría, como mínimo o entre otros, con los nombres de Aira, Pauls, Christopher Domínguez Michael, Roberto Brodsky, Felisberto Hernández, Gironde, Pitol, Saer, Ednodio Quintero, Ribeyro, Monterroso, Álvaro Enríque, Rulfo, Faciolince, César Vallejo, Arlt, Villoro, Alejandro Rossi, Bolaño, Mario Bellatin, Juan Emar, Octavio Paz, Osvaldo Lamborghini, Onetti, Antonio di Benedetto, Bioy Casares, Neruda, Macedonio Fernández, Cortázar, Juan Rodolfo Wilcock, Rodolfo Walsh, Bryce Echenique, Fogwill, Pizarnik, Manuel Puig, Rodrigo Fresán, Chejfec, Marcelo Cohen, Mario Levrero, Chitarroni, Libertella o –por cerrar la lista con un epónimo del *bartlebysmo*, el cual dejó de escribir a finales de los últimos años ochenta porque, tal y como decía él mismo, se le había “acabado la épica”– Néstor Sánchez, un autor que influyó a Vila-Matas antes incluso que Borges, especialmente en relación a las vías de innovación y experimentación narrativas: “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” (Vila-Matas 2011).

acrecenará no solo cuando ciertas y posteriores novelas del autor queden contextualizadas en el subcontinente americano –serían los casos, por ejemplo, de *Lejos de Veracruz* (1995) y *El mal de Montano* (2002) en relación a México y Chile, respectivamente– sino cuando una parte del ensayismo vilamatiano comience a publicarse directamente desde Latinoamérica: así ocurrió, por ejemplo, con la serie de artículos publicada entre 2001 y 2003 en *Las Últimas Noticias de Chile* y recogida posteriormente en el volumen *Aunque no entendamos nada* (2003).

Desde aproximadamente 1985, pues, la atención prestada por Vila-Matas a las letras hispanoamericanas ha transitado por un tipo de atracción que ha tenido tanto de anhelo de conocimiento sociocultural como de seducción emocional en relación a parámetros de introspección personal. Es conocida la sintomática diatriba que Vila-Matas suele llevar a cabo en su obra –menos explícitamente en sus novelas que en sus artículos y ensayos– contra una “literatura meseteria” que, en su opinión, o bien languidece generalmente a manos de cierta fórmula realista sin aparente fecha de caducidad, o bien, avanza sin discriminar necesariamente las obras prescindibles de las distintivas, siendo estas últimas presunta y parcialmente ninguneadas por la crítica oficialista a la vez que ignoradas por el gran público lector.

Por el contrario, la rica y orgánica multiplicidad que opera culturalmente en la vastedad hispanoamericana a través, entre otros, de ese adhesivo lingüístico común que es la lengua española, ha hecho que las letras sudamericanas sean siempre vistas desde la especificidad de la obra de Vila-Matas como un extraordinario núcleo de vitalidad cosmopolita y envidiable engranaje de dinamisismos críticos y creativos. He aquí, fundamentalmente, la razón por la que ha tenido lugar en los últimos treinta y cinco años cierto fenómeno de creciente y correlativa influencia entre Vila-Matas e Hispanoamérica. Ocurre así que podemos advertir en ocasiones autores hispanoamericanos que, si bien no forman parte de los colegas frecuentemente citados por Vila-Matas, comparten modos de escritura claramente asimilables al universo vila-matiano. 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.⁴

⁴ Repárese, asimismo, 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 de 1999) para Bolaño, “De un fabulista a otro –Augusto Monterroso” (*Diario 16*, 8.10.1995), “Monterroso dans l’infini” (*Le Magazine Littéraire*, 1.4.2005), “Monterroso y sus recuerdos de Rulfo” (*El País*, 2.3.1999), “Obras Completas” (*El País*, 28.2.2004), “Acá solo Tito lo saca” (*Desde la ciudad nerviosa*, 2000) o “La timidez como método” (*El País*, 25/04/2013) para Monterroso, “A un escritor con dos cosas para siempre” (*Letras libres*, marzo de 2000) para Villoro, un artículo con título tan benetiano como “Volverás a Comala” (*Las Últimas Noticias*, 10.5.2001) para Rulfo, “Ophelinha (Una pena romántica)” (*Desde la ciudad nerviosa*, 2000), “Bioinventario” (*Diario 16*, 24.11.1990), “El lado cómico de la realidad” (*El País*, 10.3.1999) o “Bio Casares, año 101” (*El País*, 2.2.2015) para Bio Casares o, finalmente, “Has hecho girar la locura” (*Los mejores*

Por otra parte, los más diversos motivos pueden hilar las puntadas preliminares o el desarrollo de numerosos artículos y ensayos de Vila-Matas a partir de sucesos o autores del mundo hispanoamericano: Sergio Chejfec, verbigracia –del que Vila-Matas se declara “adicto”, entre otras razones, por serle automáticamente reconocible la “atmósfera Chejfec” o por no tener claro si, ante los libros de este autor argentino, uno se encuentra frente a un narrador o un ensayista–, está en el origen de un artículo tan decisivo en Vila-Matas como “Doctor Finnegans y Monsieur Hire” (2009)⁵ en relación a la idea de la narración como arte y como discurso, a la vez que Chejfec es el escritor en el que se fija Vila-Matas⁶ en “Los viajes andados” (*El País*, 12.11.2012) para hacerse eco de la caminata como una de las pocas actividades desfragmentadoras del consumo que todavía no ha sido colonizada por la economía capitalista o, igualmente, es Chejfec el autor con el que elige empatizar Vila-Matas en “Al margen de la Red” (*El País*, 26.12.2016) en relación a *Teoría del ascensor* (2016), obra de Chejfec confeccionada en torno al inapelable anhelo que se da en buena parte de nuestras sociedades actuales de vivir lejos de toda identidad electrónica o existencia digitalizada.

En otras ocasiones, Vila-Matas puede simplemente ceñirse al encomio de una ciudad (“El factor Montevideo”, *El País*, 27.10.2014), la actualización de una realidad cultural desde su vastedad continental (“América en el ojo”, *El País*, 16.2.2015), la revalorización de un escritor (“El diario de Alejandro Rossi”, *El País*, 23.11.2015) o el relieve mítico de una librería parisina (“La última librería latinoamericana”, *El País*, 9.1.2017). En suma, el conjunto de estos sarmientos, bajo forma de autores, anécdotas, lecturas, ficciones, viajes, etc., conforma un estado significativamente representativo del organigrama cultural de la modernidad hispanoamericana en la obra de Vila-Matas, lo cual expande, además, buena parte de la mirada escrutadora del autor barcelonés hacia todo cuanto está fuera o más allá del subcontinente americano. Se trata de autores, en fin, cuya ascendencia poética y cultural resulta rastreable tanto por proximidad espiritual como por “interinfluencia epocal”.

Lo antedicho justifica, precisamente, la pretensión de este trabajo por concentrarse en la concreción paradigmática que une la globalidad de los autores citados en torno a una comprensión disidente, perspicaz e innovadora de la

cuentos, 2005), “Pitol y el misterio que viaja con nosotros” (*Letras libres*, julio de 2003), “Viaje con Pitol” (*El cultural.es*, 20.4.2006), “Sergio Pitol en el infierno de Escudellers” (*Desde la ciudad nerviosa*, 2000), “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”, *El viento ligero en Parma*, 2008–), “Es que soy de Veracruz” (*El País*, 11.2.2015) y “Noticias de Pitol” (*El País*, 9.5.2016) para el caso de Pitol.

⁵ Artículo de Vila-Matas que se verá refrendado más tarde, efectivamente, tanto con el nuevo artículo del autor “Chet Baker piensa en su arte” (*El País*, 31.1.2010) como con el capital y extenso cuento homónimo –calificado por Vila-Matas de “ficción crítica”– que aparecerá un año después en la recopilación de los relatos selectos del autor titulada, de nuevo, *Chet Baker piensa en su arte* (2011).

⁶ Siguiendo la tradición literaria de autores defensores de la figura del paseo, desde Walser, Sebald y Hazlitt hasta Stevenson o David Le Breton, entre otros.

tradición literaria, ya que es precisamente este el punto en el que se concitan las inquietudes de Vila-Matas representadas por Borges y Piglia como modelos liberadores de la *transversalización* literaria de dicha comprensión. Se trataría, por ende, de ahondar en una actitud muy propia de Vila-Matas –podría hablarse de una actitud que prácticamente extranjeriza al lector desde el uso y la recepción de su propia lengua nativa–: actitud que se forja en consonancia con la evolución estilística de sí mismo en tanto que autor y, por otra parte, actitud que queda, con el tiempo, imantada al acervo de las influencias transatlánticas modernas a la vez que opuesta a las tendencias oficialistas⁷ a ambos lados del Atlántico. He aquí la razón por la que, al margen de Borges y Piglia, la obra de Vila-Matas está fraguada, a modo de aires de familia –en ciertos casos perfectamente rastreables–, a partir de las obras de Pitol, Aira o Bolaño pero también, por puro acto reflejo o instinto genealógico, de *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 memoria* (2009) de Héctor Abad Faciolince, *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 las obras *De eso se trata* (2008), *Mis dos mundos* (2008) y *Últimas noticias de la escritura* (2015) de Chejfec, entre otros, artefactos literarios todos ellos que, en suma, desde sus ramificadas señales de reconocimiento mutuo, se extienden interconectados al resto de las obras con las que forman una suerte de atípica pero reconocible familia.

2. BORGES Y PIGLIA COMO DETONADORES DE UN ESTILO LITERARIO

Situados en la multiplicidad crediticia del contexto cultural latinoamericano, me parece que son Borges y Piglia quienes testimonian una especificidad productiva del más alto rango creativo-operativo en el dominio de las inducciones literarias de Vila-Matas, aspecto que, entre otros, viene a tener lugar gracias a la línea orgánica de *poeticidad* literaria que, por encima de sus razonables diferencias, los tres escritores vienen efectivamente a compartir. Nos encontramos con Borges y Piglia, de hecho, ante dos creadores que no solo han levantado, desde su condición de insólitos lectores, un cierto método de pedagogía personalista –por momentos casi visionaria– en torno a la recepción de la historia literaria sino que, a su modo, cada uno de ellos ha descrito una facturación de la argentinidad manifiestamente propia y localista a la vez que sus obras, de forma contigua, se han visto construidas desde una característica labor de zapa en la excentricidad

⁷ Nótese, por ejemplo, que Vila-Matas manifestaba sobre Vargas Llosa en 2011 –en una entrevista a Gabriel Ruiz Ortega que, si bien estuvo disponible en Internet años atrás, hoy ha desaparecido de la red– que todos reconocen que el autor peruano es “el mejor”, “el más listo” o el que, sin duda, ha hecho con más talento una “carrera impecable” pero que, precisamente por ello, dicho proceso pareciera describir más bien 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”.

y el ejercicio hipervalorativo de la mundanidad y la extranjería. Todo ello responde, efectuando la correspondiente traslación geográfica, a una serie de aspectos especialmente atribuibles a Vila-Matas, contribuyendo Borges y Piglia, de este modo, a la detonación del estilo literario del autor español.

Pensemos que Borges nace fuera de Argentina, su ascendencia paterna es extranjera y buena parte de su formación literaria e intelectual es anglosajona, francesa y, posteriormente, nórdico-europea y oriental, entre otras.⁸ Por otra parte, la ceguera parte su vida en dos mitades ya jamás alicuotas. En un autor en el que la lectura lo fue tan literalmente todo, que leía más en función de lo que escribía que no al contrario,⁹ la confirmación de una ceguera que vino amenazándole de por vida por motivos genéticos y que le deparó todo tipo de dolorosas intervenciones quirúrgicas, fue experimentada por Borges como una suerte de expatriación: desde entonces ya nunca escribió ni leyó igual. Es curioso notar el hecho de que, mientras Borges conservó su visión, coincidiendo con la época en la que su talento literario fue más implacable y fecundo, esto es, durante las décadas de los años 30 y –sobre todo– 40 del siglo xx, el escritor fue en cierto modo un individuo sujeto a una suerte de extranjería y periferia, en especial si entendemos por ello el desconocimiento que puedan tener los demás sobre uno mismo cuando la labor estética del ignorado es, de hecho, extraordinaria. Salvo excepciones,¹⁰ la popularidad de Borges solo tuvo lugar, en sentido estricto y de forma progresiva, a partir de mediados de los años 50, siendo este, precisamente, el momento en el que Borges comienza a ser más lector que lector por encontrarse ante la etapa de su vida en la que, aun siendo todavía el gran escritor que siempre fue, la pérdida de la visión se hace cada vez más patente y limitadora.¹¹ Es el momento, en fin, en el que Borges comienza a

⁸ Según se ha sabido a través del testimonio de María Kodama, Borges llegó incluso a contratar, por ejemplo –hacia el final de su vida, cuando contaba ya con 85 años–, a un profesor para que le enseñara árabe.

⁹ Véase al respecto la obra *Borges, libros y lecturas* (2010), el esmerado catálogo crítico que elaboraron Laura Rosato y Germán Álvarez a partir de los libros que Borges donó a la Biblioteca Nacional tras 18 años trabajando para dicha institución y de la que fue destituido en 1946, a causa de su antiperonismo, para pasar a ser, al parecer –hay distintas versiones del hecho–, “inspector de aves, conejos y huevos”.

¹⁰ Excepción hecha de los viajes de juventud realizados con su familia, Borges fue apenas conocido literariamente fuera de cierto ámbito local y elitista de Buenos Aires. Una excepción podría ser, por ejemplo, el viaje que hizo Borges por Europa, Egipto y Oriente Medio con sus padres y hermana Norah desde 1918. Borges regresó a Buenos Aires en 1921 y durante ese tiempo los Borges conocieron, entre otros lugares de la geografía española, Palma de Mallorca, Sevilla o Madrid. La intensa vida cultural del joven Borges le llevó por entonces, de la mano de sus amigos ultraístas y bajo el conocido proteccionismo de Cansinos Assens, a asistir a la tertulia del madrileño Café Colonial o colaborar, entre otras, en las revistas vanguardistas *Grecia* (1918-1920), *Ultra* (1921-1922) o *Reflector*, de la cual saldría un solo número en diciembre de 1920.

¹¹ Borges mantiene una capacidad visual relativamente normal hasta finales de los años 40, momento este en el que, como decimos, entrega sus mejores textos. Su literatura ya no es exactamente la misma con el devenir de los años 50 y, desde luego, hablamos claramente de otro escritor distinto desde el año 1960 en adelante, época en la que Borges va a destacar sobre todo como excelso conferenciante. En efecto, desde principios de los años 50 el deterioro progresivo de su visión es un hecho: hasta sufrir la ceguera absoluta que conoció a sus 80 años –seis años antes de morir–, a Borges le resultó prácticamente imposible leer y escribir con normalidad o por

mostrarse perceptiblemente desemejante del autor que dos décadas atrás había dado muestras de ser un escritor casi milagroso. Tendríamos en Borges, de este modo, una triple extranjería: la que le afecta parcialmente por orígenes familiares, la del relativo anonimato –mientras le asiste la visión– y la de la ceguera, cuando se interrumpe el citado anonimato.

Piglia, por su parte, no solo se ha ocupado de rescatar a algunas de las más brillantes “balas perdidas” de la literatura argentina,¹² específicamente desde un proceso consistente en restituirles una categoría de clásicos contemporáneos compatible con la periferia que siempre les fue propia (pues tan escasa e irregularmente estaban incluidos ciertos autores en los circuitos de predicamento académico y editorial que podían ser considerados como una suerte de extranjeros en su propio país), sino que el propio itinerario vital de Piglia estará marcado siempre por una formación libresca construida preponderantemente a partir de la literatura estadounidense y europea de los dos últimos siglos. No habría que olvidar, igualmente, que Piglia publica su primer libro de cuentos fuera de Argentina y que, aunque más tarde fue un consumado experto en la literatura argentina, una parte sustancial de sus mayores afinidades literarias vinieron –con la excepción de Borges, Sarmiento, Saer, Arlt, Walsh, Puig o Macedonio, entre otros– de fuera, desde Kafka, Musil, Canetti, Onetti y Pavese hasta Joyce, Conrad, Nabokov, Faulkner, Beckett, Brecht, Barthes, Freud, Flaubert, Hemingway, Tinianov o Benjamin, entre muchos otros.

Borges y Piglia son, no en vano, dos de las voces argentinas de mayor sesgo oracular o predicamento literario en la Europa del último medio siglo; como ocurrió igualmente, por ejemplo, con Cortázar, Borges y Piglia son autores en parte tan europeos como argentinos. Asimismo, la práctica de la disidencia y la extranjería ha sido en Vila-Matas un cotidiano horizonte vital, sintiéndose siempre, en general, más leído y apreciado en Francia, Alemania o Latinoamérica que en España. Con la excepción de ciertos autores que –entre otros, Javier Cercas, Javier Marías, Iñaki Uriarte, Martínez de Pisón, José Carlos Llop, Bernardo Atxaga, Cristina Fernández Cubas, Justo Navarro, César Antonio Molina, Félix de Azúa o Eduardo Lago y el resto de los miembros de La Orden de Finnegan– se mueven más en una órbita de amistad generacional que de influencia literaria estricta o propiamente dicha, las referencias literarias de mayor calado en Vila-Matas han procedido siempre de fuera de España. Si Borges ha escrito, entre otros, a propósito de Macedonio Fernández, mientras que Piglia lo ha hecho de Arlt, Gombrowicz, Musil, W. H. Hudson o Pavese y, finalmente, Vila-Matas ha hecho lo propio de Walser, Joseph Roth, Kafka o Pessoa, es porque con ello se

sí mismo desde aproximadamente 1953, tras haber publicado su cuento “El Sur” en el periódico bonaerense *La Nación*. Con la nueva operación de desprendimiento de retina que se le practica en 1955, concretamente en el ojo por el que aún tenía algo de visión, la mayor parte del tiempo su capacidad visual se reduce desde entonces a una mínima percepción de ciertos colores (anaranjado, amarillo y rojo) y a la intuición de vagas o generales formas de la materia.

¹² Entre otros, Arlt, Macedonio Fernández o el directamente extranjero a la vez que argentinizado Gombrowicz. Por cierto, lo propio hizo antes Borges, por ejemplo, con escritores como Conrad o Stevenson.

representa un modelo de escritor que ha sido sacado del centro de la literatura y al que, de modo no sorprendente, le ha llegado el reconocimiento unánime o generalizado solo tras su muerte. Los autores recién citados fueron, no en vano, extranjeros en muchos momentos y en no pocos sentidos de sus vidas; unas vidas que, en ciertos casos, se consumieron a través de lentas obras inacabadas o en la composición de brillantes diarios publicados póstumamente.

Es propio del disidente y del extranjero ejercer desplazamientos de sí mismo o de quienes le rodean. En una feliz idea de Piglia, Borges es el gran "desplazador", 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, como hemos apuntado. También Piglia desplaza realidades, en especial a través de sus tan particulares modos de leer y analizar las narraciones, siendo a su vez un desplazado desde su adolescencia –desde Adrogué a Mar de Plata y posteriormente a Buenos Aires–, un primer desplazamiento que será tan significativo para él que necesitará comenzar a escribir para tratar de entender qué le está ocurriendo, naciendo ahí su diario personal. Finalmente, Vila-Matas es un desplazado, tanto lingüístico –llegando a manifestar que no puede escribir en catalán porque esta es, para él, la lengua de la verdad, al contrario del idioma español, que representaría para él la lengua literaria– como sociocultural –aunque el azar no jugó un papel menor en el establecimiento de Vila-Matas en París, el escritor barcelonés termina exiliándose a la capital francesa en febrero de 1974 a causa fundamentalmente del ambiente plomizo que dominaba, en su opinión, la escena intelectual de la última España franquista–. Vila-Matas se marchará de España y ya no volverá a su país ni vivirá en él sino para mirarlo como un extranjero, acerca de lo cual los artículos del autor están plagados de evidencias. Vila-Matas es, de hecho, un desplazado con vocación, a su vez, por desplazar, ya que también él, siguiendo la estela de Borges y Piglia, busca siempre autores ajenos con los que construirse a sí mismo, acercándose a esa extraña vibración íntima que consiste en vivir en otra lengua, lo que no por azar remite "a la experiencia de la novela moderna" (Piglia 2000: 37).

Borges es asimismo 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 acerque 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. Piglia, por su parte, se ha mostrado como un finísimo conocedor y *reaperturador* de la obra de Borges, interpretándola desde la impugnación de la lectura capciosa que se hizo durante mucho tiempo en Argentina de los libros de Borges –escasamente ayudado, añádase, por su conservadurismo liberal y

origen burgués— a la vez que ensalzándola desde su carácter netamente pionero. Ha opinado Piglia, de hecho, que 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, para resituarnos sobre la literatura que nos antecede o 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 borgeano, se irradia una relación de lugares literarios que creemos heredados escrupulosamente por Vila-Matas en su articulismo y ensayismo literarios. Ello resulta verificable desde las palabras del propio Piglia en relación a Borges en su texto "Borges como crítico":¹³

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 2000: 169-170).

3. BORGES Y VILA-MATAS: PESQUISA DE UNA CONTIGÜIDAD LITERARIA

Si pasamos a pensar de forma conjunta a Borges y a Vila-Matas, veremos grandes puntos de conexión entre ambos tirando del hilo del Borges que 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

¹³ Es este un ensayo de Piglia construido a través de la entrevista que le hiciera Sergio Pastormerlo a Piglia para *Variaciones Borges* (n.º 3, 1997). Sergio Pastormerlo publicaría más tarde un notable estudio sobre Borges titulado precisamente *Borges crítico* (2007). "Borges como crítico" formó parte de los textos añadidos o corregidos por Piglia para la edición de Seix Barral de *Crítica y ficción* (2000), una obra que había sido publicada por primera vez en 1986.

creada, diría Borges— como un hecho procedimentalmente inventivo. Borges es un autor que comienza a trabajar, como Vila-Matas, 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, lo que a Borges le interesa en no pocas ocasiones es la plétora de posibilidades lúdico-intertextuales de una concreta crítica de su aprecio.

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” (Santader/Abadía 2008). 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, empero, 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; una indagación igualmente propiciada, aunque operada desde distintos puntos de partida, por la obra vila-matiana. Es probable, por otra parte, 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. Esto es: 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 imaginario” —y a causa de rasgos que nos recuerdan, sin duda, 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, *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. Esas 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. Esa 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. Creo que Vila-Matas reconoce, como autor en formación que es entre los últimos años setenta y ochenta, este estado de escritura de raigambre borgeana 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 del autor argentino. 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 *sui generis*, por mucho que lo sea de porte guarecido o sustento ficcional. Leemos, no en vano, 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. Asimismo, leemos el articulismo ensayístico de Vila-Matas y nos llega la "sensación de ficción" por similares razones. Borges es un fabulador con alma ensayista y Vila-Matas es un ensayista con espíritu fabulador: se tocan, podría decirse, por el revés procedimental de sus escrituras, constituyéndose, por extensión, una semejanza fundamental entre ellos: aquella 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 escenografía 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,¹⁴ 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 disimular 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

¹⁴ También Piglia, por cierto, fue en su juventud y primera madurez un gran tímido, llegando a acudir al psicoanalista o a tomar clases de tango para tratar de enfrentar dicho rasgo de su personalidad. Con el tiempo, como le ocurrió igualmente a Vila-Matas, su timidez quedó relativamente escamoteada bajo una indudable capacidad retórica y discursiva.

desacorde con la que él practica o en la que él 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 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 resulta ser en Vila-Matas una ardua manifestación de la vanguardia histórica de entreguerras diseminada en novelas, artículos y ensayos de la mano de la tradición del modernismo europeo y de su posterior paso a pie cambiado a través de cierto gesto posmodernista–, Borges se distanciaba más de sus narradores que Vila-Matas, aun registrándose comúnmente 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 verle 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 necesariamente 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 “post-escenario textual” 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 de sus artículos y novelas¹⁵– 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 provocadora, que se muestra inesperadamente al público a medio camino entre la seriedad de un debate de ideas literarias y la máscara de carnaval que gotea socarronas, hilarantes y eruditas extravagancias.

Vila-Matas, por otra parte, continúa haciendo ficción fuera de sus libros desde su propia identidad pública, lo cual está lejos de hacer Borges. A pesar de haberse habituado relativamente a las entrevistas, las invitaciones o las visitas que tenía en su célebre y modesto apartamento bonaerense¹⁶ por parte de amigos de amigos, estudiantes, periodistas, profesores, etc., en el ámbito público Borges siguió siendo siempre un hombre tímido, custodiado por su ceguera y la admirable amabilidad de su cortesía anglosajona. Creo que Borges nació tímido y se murió tímido casi por necesidad, ya que en él la gestión de la timidez en

¹⁵ 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*, 9.10.2005).

¹⁶ Piso 6º B del número 994 de la calle Maipú al que Borges se trasladó en 1944 y en el que, desde entonces, residió la mayor parte de su vida.

público se opera desde la renuencia a 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 tímidos,¹⁷ vehiculará su timidez no tanto por la duda y la revisión irónica de sus escritos sino, como decíamos, a través del análisis abierto de su proceder literario y la apuesta por una red de ideas hermanadas cultural y estéticamente. Ambos escritores, sin embargo, se sirven del uso ambivalente de la ficción y la realidad concentradas en un mismo continente formal, lo que deja entrever una sustanciación de la timidez como reacción contra el arraigo seguro y extrovertido de la exactitud científica.

La timidez desaloja, en efecto, una suerte de contestación o rechazo por los modelos social y políticamente estabilizados en torno a la cultura predominante de la socialización, el éxito o la competitividad, entre otros. Si en el campo estético el extrovertido inventa por autoafirmación e inquietud, el introvertido lo hace por necesidad y autodefensa. Si el tímido inventa de espaldas a la realidad, conjeturando o conspirando contra el realismo desde una posición antitética al orden establecido –a la vez que dando cabida, en ocasiones, a la extravagancia automatizada como amortiguación de los arrebatos pesimistas–, el vigoroso lo hace aceptando y hasta potenciando una realidad que por algún motivo resulta criticable, incompleta o parcialmente desconocida pero sobre la que mantiene, en último término, una confianza o fe entusiastas, sin avozorar necesariamente posibles agresiones a su entorno o identidad. Quizá por ello la imaginación del retraído está siempre más cerca de la ficción, o más inextricablemente entreverada con la ficción, que la del expansivo, que tiende a la imaginación de orden positivista, promocionando con ello una réplica sublimada de la realidad. Cabe recordar, a colación de todo ello, que la mezcla de personajes reales y ficticios en Borges, con relatos que suponían viajes ensayísticos por las más variadas bibliografías, fue común desde los años cuarenta¹⁸ y desde sus publicaciones en

¹⁷ Cfr., por ejemplo, los artículos de Vila-Matas “La timidez de Calders” (*Diario 16*, 31.7.1994 – 30.7.1995), “El humor y la timidez” (*Diario 16*, 31.7.1994 – 30.7.1995), “Locura de bolsillo” (*Las Últimas Noticias*, 29.8.2002), “Conflicto de timidez” (*Letras libres*, abril de 2003), “Sobre la angustia de hablar en público” (*El País*, 20.10.1999), “La timidez como método” (*El País*, 25.4.2013) o “Maestro de la concisión” (*El País*, 9.2.2003).

¹⁸ 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 Jaromir Hladik –pretendido escritor checo de la generación de Kafka que se mantuvo prácticamente anónimo durante toda su vida– y “Tres versiones de Judas” (1944), relato en cuyas notas también aparece Hladik junto a otros personajes. Otros protagonistas, sin embargo, como Antônio Consetheiro o como amigos personales de Borges entre los que podría contarse a Maurice Abramowicz, son históricos y aparecen en las notas a pie de página del último relato citado. Por último, otro ejemplo carismático al respecto podría ser el extenso relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, publicado por primera vez en la revista *Sur* en mayo de 1940 –y posteriormente en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) o *Ficciones* (1944), entre otros–; en este último relato, efectivamente, 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 (véase al respecto, Della Paolera 1999: 17)–, Gunnar Erfjord –procedente de una combinación de los nombres y apellidos de los padres de Norah Lange, Gunnar Lange y Berta

la revista *Sur*, donde colaboró durante 49 años.¹⁹ Vila-Matas, por su parte, hace concurrir en su obra a personajes reales con ficticios no por primera vez, pero sí de forma más lograda y regular desde *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), es decir, como Borges, desde su juventud como escritor. Algo similar ocurre en el tratamiento de los artículos y ensayos de Vila-Matas de la misma época.

4. BORGES Y PIGLIA EN LOS ARTÍCULOS Y ENSAYOS DE VILA-MATAS

Si reparamos ahora, siquiera brevemente, en los artículos y ensayos que Vila-Matas ha dedicado a Borges, descubriremos que el primero de ellos se remonta a un artículo publicado en 1982 en *La Vanguardia* y que, acompañado de una ilustración de las Cárceles de Piranesi, se tituló "¿Borges existe?".²⁰ Se trata de un artículo ensayístico que hasta cierto momento del mismo discurre a través de una razonable divulgación científica al hilo de la obra de Borges para cambiar de registro, completamente, hacia mitad del texto y pasar a convertirse a continuación, inesperadamente, en un texto que se arroga una variante de componente ficticio-narrativo inserta con lucidez en el curso natural del artículo.

Posteriormente encontraremos en el articulismo de Vila-Matas nuevos y reiterados homenajes a Borges; así, por ejemplo, "Una peluca en Mar del Plata (Jorge Luis Borges)" (*Diario 16*, 24.8.1997), sobre las relaciones entre Borges, las hermanas Ocampo y The Beatles o a través de los artículos publicados en *El País* "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), o "Borges y el principiante" (*El País*, 19.4.2003), probablemente el texto de Vila-Matas en el que más explícitamente el autor barcelonés declara su larga deuda con ese "gustador de las variedades del yo" (Borges 1926: 35) que fue Borges:

... 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

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 dijo siempre Borges que fue una gran lectora. Lo curioso sobre el personaje borgeano llamado 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.

¹⁹ Actividad que fue recogida en la obra *Borges en SUR 1931-1980* (1999).

²⁰ El mismo texto se publicará más tarde en *El viajero más lento* (1992) bajo el epígrafe "¿Existe realmente Borges?", habiéndose publicado también en versiones más reducidas en otros lugares (véase, por ejemplo, "Borges no existe", en la revista chilena *Apsi*, 2-15 de junio de 1986).

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 2003)

La deuda literaria de Vila-Matas con Borges como dinastía intelectual modélica queda cerrada y refrendada con este artículo y se consolida en el hecho de que ambos se muestren como invasores de autores, manteniendo uno y otro en este ámbito un cómplice diálogo en el tiempo.²¹ 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, entre otras, en sus lecturas de Borges, tratándose no en vano de otro de los rasgos que une de forma más ostensible a estos dos autores. Piglia ha atribuido precisamente a Borges la idea (a su vez, tan vila-matiana) 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 2000: 168)

²¹ 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).

Por su parte, la profesora 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)

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 denomino “plagio inventivo” –un método electivo que busca recrear lo que ha sido previamente 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 “contra-exactista” en favor de un patrimonio cultural parcialmente falseado –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 agujón 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 borgeano que sobre citas ornamentales y argumentales lleva a cabo Molloy –siguiendo los trabajos de Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz Díaz–, en especial por lo vinculable que el sentido profundo de dicha reflexión resulta en relación 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 decoren, 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 obs-

tienen 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. (Molloy 1999: 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 citar.²² 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 pueda estar proponiendo en su obra. Cabe añadir que cuando el lector es del primer tipo y recurre a “comprobar” las cosas, desde luego el lector se percibe 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 pensar de otro modo sobre algo comúnmente aceptado, una tranquila disidencia intelectual” (1991: 98-99).

²² Recordemos que la estrategia de la cita en Vila-Matas debe también mucho a la obra de Sterne o al cine de Godard (véase, por ejemplo, Vila-Matas 2008).

Piglia, por su parte, ha visto en la cita borgeana el núcleo básico de un procedimiento paródico de la tradición literaria (Piglia 2000: 71-73). Resulta del todo lógico: Piglia se ha interesado 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” (159). Es de este modo que Borges llega a defender –continúa Piglia– a escritores que en su época eran marginales, como ya hemos apuntado antes, tales como Conrad, Stevenson, Kipling o Wells, en contra de los escritores que compactaban entonces la tradición como Dostoievski, Mann o Proust, valorando, por ejemplo, el género policial desde el que Borges querría ser leído, ya que leído, en cambio, a partir de una lectura desde la tradición le resultaría perjudicial a causa de la floración de los tópicos sobre Borges en torno a 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” (160) 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.” (162). De nuevo, esta idea resuena en el ensayismo de Vila-Matas permanentemente, pareciendo que no hay mejor correa de transmisión entre Vila-Matas y Borges que la particular mirada de Piglia.

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 Piglia este extremo 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 –concluye Piglia– justamente la tradicional crítica²³ que Borges solía recibir. Piglia y Vila-Matas propenden más bien, sin embargo, al hecho de criticar sus propias obras e ideas literarias desde posicionamientos ficticios diversos o a partir de un reconocible discurso de figuraciones literarias que, al cabo, no hace sino anticiparse también o igualmente a la crítica.

Un último texto de Vila-Matas sobre Borges al que quisiera referirme aquí tiene la cualidad de conectar precisamente a Borges y a Piglia. Se trata del artículo titulado, desde un verso de Borges, “La tarde elemental” (*Letras libres*, enero de 2000). En este artículo, Vila-Matas dice estar leyendo *Formas breves* (1999) de Piglia, concretamente la parte del libro en la que Piglia se refiere al sueño de

²³ Esto es, básicamente, un estilismo ingenioso dentro de una artificialidad general y un interés por la forma y lo verbal que lo alejarían de la vida frente a obras como las de Mallea, Martínez Estrada o Sábato, representantes de propuestas literarias que vendrían, por presunta contraposición a Borges, a materializar ciertos aspectos de la tradición aferentes al realismo, al compromiso, los conflictos sociales o la realidad inmediata.

Borges del que surgiría uno de los últimos relatos borgeanos, añadiendo tras ello Vila-Matas:

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. (Vila-Matas 2000)

Aunque se dan en Piglia y Borges modos de acometer el ensayo que pueden ser opuestos (Giordano 2008: 369-373), no es menos cierto que ambos coinciden en el prurito innovador y componente de trascendencia lectora con los que Piglia y Borges cultivan dicho género y aquí, precisamente, se encuentra con ambos Vila-Matas. En una serie de conferencias que tuvieron lugar de forma televisada, Piglia afirmó que Borges no solo inventó la literatura fantástica en el siglo xx²⁴ sino que mostró el procedimiento para que otros la hicieran. Partiendo de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1940), añade Piglia, 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

²⁴ 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 2013). Piglia ofreció, efectivamente, cuatro conferencias a modo de clases magistrales sobre la obra y vida de Borges para el público argentino. Además de la conferencia a la que me acabo de referir el ciclo se compuso de los siguientes títulos: "Borges, la memoria ajena" (15.8.2013), "Borges, la lectura y el crimen" (21.8.2013) e "Historia y política en Borges" (22.8.2013).

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 hubiera más de diez páginas [...] 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. [...] [L]a 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, 14.8.2013)

A continuación, Piglia se hace eco de la comparación de David Viñas entre Borges y Walsh –a colación del relato de este último "Nota al pie" (*Un kilo de oro*, 1967)– y de la novela de Philip Dick *The Man in the High Castle* (1962) como ejemplos de los caminos abiertos por Borges con "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1940); con ello Piglia se refiere específicamente al mecanismo de la ficción que en Borges consigue crear un "efecto de realidad". He aquí el similar efecto de realidad que vamos a encontrar en las fabulaciones injertadas en el artículismo y ensayismo de Vila-Matas, de lo cual podrían ser paradigmáticos textos "Del lado del diablo sin saberlo" (*La Vanguardia*, 24.11.1987) o "Los Tabucchi" (*Letras libres*, agosto de 2003) –y, con este último, su lúdica correlación poético-textual bajo estructura de *matrioska* titulada "Me llamo Tabucchi como todo el mundo" (*Una vida absolutamente maravillosa*, 2011)–. Del camino de ficción especulativa que Borges inventa y perfecciona y que Piglia ha sabido glosar –en ciertos casos, narrar– como pocos, echa a andar uno de sus mayores espejos y motores creativos en la escritura de Vila-Matas.

Además del aspecto apuntado anteriormente como conector de Piglia y Vila-Matas en el entendimiento de la literatura moderna como una vida pasada en el extranjero, otro punto de unión entre Piglia y Vila-Matas es la lectura detectivesca como discurso intertextual y metacrítico a través del espionaje, lo que en Vila-Matas se evidencia –más allá de las numerosas escenas de voyerismo cotidiano presentes en sus artículos– en la escritura y vida del protagonista de su novela *Extraña forma de vida* (1997). Es esta una posibilidad que se refrenda en Piglia desde su asunción de 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, mantiene Piglia. Desde los últimos años 80, de hecho, Piglia ha venido incidiendo en su interés por trabajar en la indeterminación en nombre de la cual tanto ficción como verdad cruzan sus caminos,

como si prácticamente la verdad tuviera que indemnizar a la ficción en caso de desequilibrio, algo que, desde luego, Vila-Matas ha llevado a cabo en la mayor parte de sus novelas y en no pocos de sus artículos. Son los grandes textos los que producen lectores, los que hacen cambiar el modo de leer, opina Piglia, para el cual 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 de modo más que tangible en el mundo vila-matiano.

Para ambos, Piglia y Vila-Matas, la tradición viene a tener –en palabras del primero– la estructura de un sueño. 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 autor, la cámara de precursores va de los escritores argentinos más importantes a los extranjeros más egregios” (Estrade 2008: 83-84). Igualmente, en ambos autores hay una fascinación recurrente por la narración ensayística sembrada de citas, al estilo del cine de Godard, un cineasta que Piglia y Vila-Matas han reivindicado como referencia fundamental en sus vidas. En el entendimiento de la escritura, en suma, ven Piglia y Vila-Matas la historia de las discusiones sobre el arte de narrar, tal y como ha advertido Villoro sobre las historias de Piglia (Villoro 2008: 308). Podríamos imaginar caprichosamente, de hecho, a Vila-Matas habiendo escrito buena parte de las discusiones literarias y supercherías pretendidamente históricas presentes en *Respiración artificial* (1980) tal y como dio forma a *El Mal de Montano* (2002) o *Doctor Pasavento* (2005) en tanto que obras centradas en el arte de narrar y en el modo de hacer intervenir el ensayo en la narración, de la misma forma que podríamos fantasear con Piglia habiendo escrito aquel inspirado tratado sobre los sujetos de las literaturas bloqueadas que fue *Bartleby y compañía* (2000) tal y como el autor argentino armó el excelente ensayo sobre los sentidos y los modos que fue su obra *El último lector* (2005).

Concluamos *añadiendo, finalmente*, que pueden casi tocarse las correspondencias entre Piglia y Vila-Matas –y desde estos hasta o hacia Borges– cuando leemos, por ejemplo, las ideas que hay en las *Formas breves* (1999) de Piglia, ensalzadoras de una nueva crítica como dispositivo de conexión y continuación entre ficción y crítica y, a la vez, cuando reparamos en lo que el propio Vila-Matas ha dicho específicamente al referirse a 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 mezcla con pericia narrativa y ensayo, podría ahí contestar: “Narrar, decía mi padre, es como jugar al póker, todo el secreto con-

siste 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 2007: 20-23)

OBRAS CITADAS

- Albadalejo, Tomás (2005): "Transducciones en la obra de Enrique Vila-Matas". En M. D. de Asís Garrote y A. Calvo Revilla (eds.): *La novela contemporánea española*. Madrid, Instituto de Humanidades Ángel Ayala de la Universidad San Pablo CEU.
- Barei, Silvia (1999): *Borges y la crítica literaria*. Madrid, Tauro.
- Borges, Jorge Luis (1926): *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Proa.
- Estrade, Christian (2008): "Homenaje a Rodolfo Walsh". En J. Carrión (ed.): *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona, Candaya.
- Giordano, Alberto (2005): *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Molloy, Sylvia (1999): *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Olalla Castro Hernández (2017): *Entre-lugares de la Modernidad*. Madrid, Siglo XXI.
- Oviedo, José Miguel (1991): *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid, Alianza.
- (2003): "Borges: el ensayo como argumento imaginario", *Letras libres* (edición mexicana), n.º 56, p. 48.
- Paolera, F. della (1999): *Borges: Develaciones*. Buenos Aires, Fundación E. Costantini.
- Papa Mamour Diop (2016): *Enrique Vila-Matas en su red narrativa: Hibridismo, reescritura e intertextualidad*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Piglia, Ricardo (2000): *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Seix Barral.
- (2013): "Borges un escritor argentino". En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=IBf6TH_YXA> [última consulta: 20.10.2017].
- Santander, Roberto, y Abadía, Martín (2008): "Entrevista a Enrique Vila-Matas: 'Sin Borges hablaríamos en inglés'", *La periódica revisión dominical*, 30 de octubre. En línea: <<https://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2008/10/30/entrevista-a-enrique-vila-matas-sin-borges-hablaríamos-en-ingles/>> [última consulta: 28.10.2017].
- Vila-Matas, Enrique (2000): "La tarde elemental", *Letras libres*, 31 de diciembre. En línea: <<http://www.letraslibres.com/mexico/la-tarde-elemental>> [última consulta: 29.10.2017].
- (2003): "Borges y el principiante", *El País*, 19 de abril. En línea: <https://elpais.com/diario/2003/04/19/babelia/1050709812_850215.html> [última consulta: 29.10.2017].
- (2005): "Y entonces Dadá lo sublevó todo", *El País*, 9 de octubre. En línea: <https://elpais.com/diario/2005/10/09/catalunya/1128820042_850215.html> [última consulta: 29.10.2017].
- (2007): "Descifrar el arte de narrar", *Quimera*, n.º 280, pp. 20-23.

- (2008): "Intertextualidad y metaliteratura (alocución en Monterrey)". Texto leído en la Cátedra Anagrama de la Universidad de Monterrey México, 1 de agosto. En línea: <<http://www.enriquevilamatas.com/textos/textmonterrey.html>> [última consulta: 28.10.2017].
- (2011): "Huir", *El País*, 26 de abril. En línea: <https://elpais.com/diario/2011/04/26/cultura/1303768805_850215.html> [última consulta: 27.10.2017].
- Villoro, Juan (1999): "Exasperar ideas". En J. Carrión (ed.): *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona, Candaya.

VILA-MATAS CERCA DE VERACRUZ. CORRESPONDENCIAS (MUTUAS) CON SERGIO PITOL

VILA-MATAS NEAR VERACRUZ. (MUTUAL) CORRESPONDENCES
WITH SERGIO PITOL

MONIKA DĄBROWSKA

Universidad CEU Cardenal Herrera Valencia

mon_dab@yahoo.es

RESUMEN: Enrique Vila-Matas declara a Pitol su maestro. Pocos escritores españoles actuales tienen relaciones tan cercanas con América Latina y su obra, y han sido reconocidos con diversos premios en el otro lado del Atlántico. Si bien es cierto que al autor de *Lejos de Veracruz* demostró con creces su proximidad literaria con varios autores hispanoamericanos, el presente artículo examina sus lazos con México a través de su amistad y convergencias literarias con Sergio Pitol. El recorrido realizado pone de manifiesto las diversas conexiones entre el autor catalán y su amigo mexicano, tanto personales, como textuales. Evidencia el papel que jugó Pitol en la configuración de la narrativa de Vila-Matas, cómo ambos se retratan mutuamente dentro de sus ficciones y el diálogo que establecen entre ellos.

PALABRAS CLAVE: Enrique Vila-Matas; Sergio Pitol; estudios transatlánticos; trans-textualidad; metaliteratura

ABSTRACT: Enrique Vila-Matas declares Pitol his master. Few contemporary Spanish writers have such close relations with Latin America and its work and they have been recognized with several awards at the other side of the Atlantic. If it is true that the author of *Lejos de Veracruz* demonstrated his literary proximity with several Latin American authors, this article examines his ties with Mexico through his friendship and literary convergences with Sergio Pitol. Travel made through the texts highlights the various connections between the Catalan author and his Mexican friend, both personal, as the textual nature. The study evidences the role played by Pitol in the configuration of the Vila-Matas narrative, as they portray each other within their fictions and the dialogue they establish.

KEYWORDS: Enrique Vila-Matas; Sergio Pitol; Transatlantic Studies; Transtextuality; Metaliterature



1. INTRODUCCIÓN

Fui a Xalapa como quien va a Comala. Fui a Xalapa porque me dijeron que ahí andaba quedándose a vivir Sergio Pitol, que había sido buen amigo de mi hermano Antonio. Empecé en autocar la ruta histórica y algo extraña que une la capital de México con el puerto de Veracruz y que en el pasado sirvió de cordón umbilical entre México y España.

Enrique Vila-Matas, *Lejos de Veracruz*

Pocos escritores españoles actuales tienen relaciones tan cercanas con América Latina en general, y México en particular, dado el tema de este artículo, como es el caso de Enrique Vila-Matas. "Es que soy de Veracruz", se repite el protagonista de *Lejos de Veracruz*, el hermano del escritor Antonio Tenorio en la novela. Estas palabras, provenientes del comienzo del relato, pueden atribuirse perfectamente al propio Vila-Matas, si queremos considerar los lazos que secretamente unen su persona y su obra con la provincia mexicana, que, por otro lado, es la patria por excelencia de Sergio Pitol. Difícilmente cabe un homenaje más expresivo, el reconocimiento más elocuente de la "paternidad" literaria, de la cercanía cultural, de la admiración por las letras del país de su maestro xalapeño que las palabras antes citadas, y de paso un elogio de la escritura mexicana desde Rulfo a Pitol. Vila-Matas no solo reconoce este entrelazamiento vital entre las dos tradiciones hispánicas, sino lo explora agudamente en su obra.

A lo largo de su trayectoria, Vila-Matas atestiguó en innumerables ocasiones y de diversas maneras su estrecha conexión, tanto con la tradición literaria, como con la creación contemporánea de relevantes autores provenientes del otro lado de Atlántico. Si son muchos los autores actuales latinoamericanos que se nutren de la tradición europea y aquí encuentran reconocimiento, no abundan los prosistas españoles que hallan tanta inspiración en las letras de América Latina. Según afirma Sergio Chejfec en *Una pasión hiperliteraria*, "Vila-Matas está más cerca de las propuestas de escritores latinoamericanos que ningún otro escritor peninsular" (2015: en línea). Con su quehacer literario el autor de *Lejos de Veracruz* facilita el encuentro entre los universos narrativos concebidos por ambas orillas del mundo hispánico. Él mismo declara que se siente mejor comprendido en América que en España. De hecho, el literato catalán cuenta con una amplia proyección latinoamericana. Nunca olvida que fue reconocido primero en el otro continente, por

críticos como Christopher Domínguez o Álvaro Enríque, quienes en 1985 recibieron con elogios su *Historia abreviada de la literatura portátil*. El primer gran galardón literario lo recibió en Venezuela, el Rómulo Gallegos en 2001, seguido del Premio del Círculo de Críticos chileno dos años más tarde. Más recientemente, México lo obsequió con el Premio de Literaturas en Lenguas Romances de la Feria Internacional del Libro (FIL) de Guadalajara en 2015.

El escritor catalán ha subrayado expresa y reiteradamente su aprecio por la literatura latinoamericana y la obra de grandes maestros como Juan Carlos Onetti, Augusto Monterroso, Alejandro Rossi, Mario Levrero, José María Arguedas, Julio Cortázar, Julio Ramón Ribeyro Felisberto Hernández, Néstor Sánchez, Ricardo Piglia, Cesar Aira, Sergio Chejfec, Idea Vilariño o Julio Herrera y Reissig. Ese aprecio y diálogo lo respiran sus obras, llenas de alusiones a escritores del continente americano y sus textos. A modo de ejemplo, *El mal de Montano* (2002) hace referencia a Macedonio Fernández, Alejandra Pizarnik, Alan Pauls, Borges, Piglia, Aira. *París no se acaba nunca* (2003) está protagonizado por Monterroso, Sarduy, Borges, Cortázar, Piglia, Ribeyro, Macedonio Fernández, entre otros. En *Dublínescas* (2010) vuelve a evocar a Borges, Cortázar, Roberto Bolaño. Con todo, Vila-Matas es consciente de que en su país no son muchos quienes (ad)miran la creación literaria contemporánea del subcontinente. En su texto "Torre de los Panoramas" (2010), publicado en el suplemento cultural de *El País*, en el ciclo Café Pereg, se lamenta del "duro desinterés español de ahora hacia el mundo americano", que, como dice, "perdura todavía hoy en este país obstinado en repeler ciertos registros nuevos".

La crítica ha puesto de manifiesto el denso tapiz de correspondencias, citas, diálogos intertextuales que teje Vila-Matas en su escritura con los autores de diversas geografías, tanto la española –Javier Marías, Javier Cercas, Juan José Millás– como la europea –Antonio Tabucchi, Claudio Magris, Winfried Georg Sebald (Diop 2016)– y, por supuesto, la latinoamericana (Noguero 2016; Cintas Borrás 2012). Aquí nos detenemos en los vínculos que mantiene con Sergio Pitol, a quien se ha referido en muchos momentos en sus apuntes y memorias "Tantas veces en lugares tan distintos" (2002), "Sergio Pitol: la fuerza de la invención" (2006), "Viaje con Pitol" (2007), "Grandes lecciones de mi único maestro" (2012) y, por supuesto, en su propia narrativa.

2. DE VARSOVIA A VERACRUZ: UNA AMISTAD CONVERTIDA EN LITERATURA

Es bien sabido que a Sergio Pitol y Enrique Vila-Matas los une una larga y estrecha amistad personal. Los dos literatos han dado fe de ella en entrevistas, memorias, artículos en la prensa literaria, por no mencionar ya las numerosas fotografías donde aparecen juntos (muchas hechas durante las visitas de Vila-Matas a México), reproducidas en publicaciones impresas (Domene 2002: 99; García Díaz 2007: iconografía) y en la red (por ejemplo www.enriquevilamatas.com). Pitol fue uno de los amigos escritores que mejor comprendió su obra, incluso cuando esta fue incipiente y ni siquiera conocida en España. Los dos coincidieron en Barcelona a finales de los años sesenta e inicios de los setenta, donde

Pitol se mudó tras un breve periodo en Belgrado, pero el verdadero encuentro se produjo en Varsovia en el año 1973. Pitol ocupaba allí en aquel entonces el cargo de consejero cultural en la embajada de su país. Para el mexicano fue una segunda estadía en la capital polaca, a la que llegó por vez primera en 1963. Como escritor, acababa de publicar su primera novela, *El tañido de una flauta*, concebida en el periodo barcelonés. Ahora, incorporado al servicio diplomático, recibe cordialmente al joven catalán que pasa una escala obligada en Polonia camino a Egipto. Vila-Matas recuerda este momento en distintas ocasiones. En su emotivo texto "Tantas veces en lugares distintos" lo rememora así:

Te llamé por teléfono a pesar de que no nos conocíamos ni nos hablábamos y nos invitaste a almorzar y nos tomamos un vodka muy extraño que alargó mucho la sobremesa y acabamos visitando la agencia de viajes que nos alargó también la salida de Varsovia y nos quedamos en esa ciudad, invitados a tu casa, un mes entero. (Vila-Matas 2002: 55)

Esta coincidencia dio comienzo a una larga y fructífera amistad literaria. El escritor catalán pronto percibe que los encuentros culturales que Pitol organiza en su casa, las discusiones y sobremesas literarias, conversaciones en cafés, donde el mexicano empieza a fabular historias sobre la marcha, le descubren unas potencialidades artísticas hasta ahora desconocidas. "Al igual que en muchos de sus cuentos, la realidad comenzó a difuminarse", relata en el prólogo a *Los mejores cuentos* de Pitol (2004), otro texto muy personal y cargado de reveladores recuerdos. "Y poco a poco [las sobremesas] se llenaron de nombres que terminaron por convertirse para mí en familiares. Tolstoi, Gombrowicz, Witkiewicz, Faulkner, Henry James, Bruno Schulz...". Lo que más le sorprende al joven Vila-Matas es el interés que el mexicano muestra por su primera novela recién publicada, texto experimental e insufrible según su propia opinión, que él mismo preferiría olvidar:

Aquella mañana en Varsovia, cuando por teléfono Sergio me dijo que había leído *Mujer en el espejo*, me quedé de piedra y, además (lo recuerdo muy bien), me pareció el escritor mexicano un superviviente de algo, sin que acertara a saber de qué. Seguramente –me digo ahora– era el superviviente de la lectura de mi primer libro, de mi libro tremendo, del libro asfixiante, de mi verdadero primer libro asesino. [...] Ningún escritor de una generación anterior a la mía, por ejemplo, me había hablado como si yo fuera realmente un escritor. (Vila-Matas 2004: 9-10)

De este primer contacto con el prosista veracruzano y los sucesos varsovianos que se prolongaron un mes entero, el visitante de Barcelona aprende una cuestión fundamental. "Una lección que venía a decirme que los personajes reales pueden llegar a convertirse en cuentos" (2004: 14). Resulta emblemática en este sentido la escena que describe en un café de Varsovia, cuando en un momento dado Sergio empieza a construir una historia a partir de lo que sucede en el local:

Por la tarde he recordado un café de Varsovia en el que asistí a la creación de un relato: un cuento basado en lo que mi amiga, Sergio y yo comenzamos a imaginar que sucedía en la mesa de al lado. En ella un hombre maduro, un joven que parecía su hijo, y una joven que parecía la novia del hijo tomaban aburridamente el té, pero su tedio parecía puntuado por una tensión oculta. [...] Una historia que, bajo la dirección genial de Sergio, fuimos suavemente componiendo los tres. Hasta que hubo un momento en que Sergio se disparó. Comenzó a fabular sin cesar sobre aquel trío de la mesa de al lado y parecía hacerlo como si los tres personajes fueran mexicanos, pero no estuvieran en su país, sino en un decorado con el mundo como telón de fondo. Y también parecía como si el hecho de que él los viera como mexicanos le dejara más libre para parodiar, para imaginar los diálogos, como si oír a esos personajes dispartados en su cabeza fuera para él una fuente de profunda alegría. [...] Quién sabe si nuestra amistad de tantos años no se ha fundado y refundado siempre desde la nostalgia constante de aquella tarde de risas en el café de Varsovia. (Vila-Matas 2004: 20-22)

Finalmente, Vila-Matas constata: "En aquellas fértiles sobremesas al otro lado del *telón de acero* se fraguó parte de lo que después, como escritor, he sido". Y añade: "La más alta lección de Sergio fue comunicarme su extraordinaria pasión por la cultura" (2004: 23). El encuentro en Polonia supuso un giro decisivo en la iniciación literaria del joven catalán, así al menos lo relata él mismo en varios lugares. El prólogo a *Los mejores cuentos* de Pitól es un reconocimiento de la deuda contraída al inicio de su camino y el gesto de su entrañable amistad. A partir de allí se suceden muchos encuentros con Pitól, visitas con diversos motivos y en países distintos. París, Aix-en-Provence, Madrid, Barcelona, Puerto de Santa María, Brasilia, Caracas, Mérida, Xalapa, Veracruz, Guadalajara, Morelia, México... Una constante en todos ellos son los ratos de amistad y la pasión compartida por el mundo de la escritura.

Vila-Matas no tarda en incorporar las lecciones de Varsovia a su práctica escritural. No solo escribe bajo la sombra del maestro. Da un paso más, hasta el punto de conceder a Pitól el estatus de personaje literario que una y otra vez aparece en su narrativa, personaje no solo homónimo, sino con rasgos biográficos que coinciden perfectamente con los del escritor real. Pitól no es, por supuesto, el único escritor conocido y convertido en parte de la trama en los imaginarios vilamatianos. El autor de *El mal de Montano* hace lo mismo con otros escritores, pero el autor xalapeño es la figura a la que alude con mayor frecuencia a lo largo de todo su ejercicio escritural. En la antología de relatos *Recuerdos inventados* (1994) dedica una entrada al maestro mexicano. El narrador vilamatiano se apropia en estos textos de la voz de autores que considera célebres, y uno de ellos es el amigo veracruzano. Su relato empieza así: "Me llamo Sergio Pitól y pienso, cuando leo a Tabucchi, en ciertos pasajes de la pintura metafísica italiana en que todo es muy nítido, muy exacto, muy certero, y al mismo tiempo definitivamente irreal".

La novela Lejos de Veracruz (1995) nace dos décadas después del encuentro en Varsovia y está definitivamente protagonizada por Sergio Pitól. El narrador-protagonista, el *alter ego* del autor, llamado Enrique Tenorio, visita a Pitól en

la ciudad del golfo mexicano. El viaje a la provincia veracruzana se produce casi involuntariamente, cuando el narrador ya tenía billetes de regreso a España. Situación, dicho sea de paso, que evoca las circunstancias del encuentro real entre el autor de la novela y Sergio Pitol en Varsovia. En el espacio textual de *Lejos de Veracruz* Pitol es el amigo y el guía que ayuda a Enrique a salir de su “muerte” en términos existenciales, representada en una fatídica borrachera y crimen. Gracias a su intervención la vida del joven escritor queda conectada con el misterio de la literatura y definitivamente salvada.

El volumen *Desde la ciudad nerviosa* (2000) reúne las crónicas dedicadas a los intelectuales que estuvieron de paso por la ciudad libresca, Barcelona. Una de ellas, titulada “Sergio Pitol en el infierno de Escudellers”, recorre la estancia pitoliana en la ciudad condal. En *El mal de Montano* (2002) el narrador-protagonista, un escritor bloqueado, emprende la búsqueda de su voz narrativa de la mano de Sergio Pitol y Justo Navarro. Vila-Matas confecciona en este libro el “Diccionario del tímido amor a la vida” con el fin de reunir a los diaristas que considera más importantes, y el primero de ellos es Sergio Pitol. Según justifica el narrador, “es el que lleva más tiempo colaborando en la construcción de mi tímida identidad. Personaje clave en mi vida” (2002: 192). La siguiente novela suya, si es que se le puede aplicar este término demasiado *ortodoxo* para la prosa vilamatiana, *París no se acaba nunca* (2003), relata los esfuerzos de la iniciación literaria del narrador, de la mano de Hemingway y muchos reconocidos maestros. Sergio Pitol es uno de ellos. Es el amigo del narrador y aparece en la escena donde se desvela el misterio de la antigua librería Zékian en la rue Littré:

Hasta que una tarde, en el café de Flore, nos encontramos de pronto –no sabíamos que andaba por París y fue para nosotros una alegría– con el amigo Sergio Pitol, que se convirtió de inmediato en el jefe de la expedición al inmueble de la rue Littré. Fue él quien prácticamente nos arrastró hacia ese lugar. En cuanto aflojara la lluvia, averiguaríamos, dijo, todo lo que tuviéramos que averiguar y no nos iríamos del edificio de la calle Littré hasta que no supiéramos qué había detrás de la puerta blanca, qué clase de persona o mueble –dijo sonriendo– ocupaba el lugar exacto donde un día Borges dijo que era triste no tener recuerdos verdaderos de nuestra juventud. (Vila-Matas 2003:152)

No es de extrañar que a continuación, después de franquear la puerta, el narrador constate: “De pronto, mi mujer y yo nos miramos y, sin mediar palabra, nos entendimos de inmediato: estábamos dentro de un cuento de Pitol” (2003: 153). Este suceso es un guiño al enigmático y sombrío clima de los cuentos de Pitol, sobre todo el llamado *Hacia Varsovia*. En todos estos ejemplos el Pitol-personaje goza del estatus del incuestionable guía, preceptor y compañero de aventuras literarias.

Como es de esperar, Sergio Pitol nunca dudó en ratificar esa prolífica amistad *literaria*. La corrobora también dentro de su obra, introduciendo a Enrique Vila-Matas como protagonista de sus historias. La práctica de retratarse dentro de la ficción literaria es por lo tanto mutua. Ambos establecen así un tipo de juego textual, donde los dos aparecen dentro de sus respectivas ficciones

narrativas. En *El mago de Viena* (2005), Pitol dedica dos capítulos a su amigo barcelonés. El primero, titulado "Vila-Matas", fue concebido con ocasión del Premio de Novela Rómulo Gallegos en Venezuela concedido al barcelonés en 2001. En su forma guarda semejanza con el diccionario de escritores imprescindibles elaborado en *El mal de Montano* y repasa claves y postulados esenciales de la poética vilamatiana. El mexicano, aparte de apreciación personal hacia la figura del galardonado, declara su estima por la obra que este crea:

Considero su amistad como un don extravagante y majestuoso de los dioses. [...] Lo consideraba como mi secreto hermano gemelo, mi colega de aventuras, de lecturas, de viajes, hasta que hace dos años esa relación se transformó. Con sus últimos libros, Enrique se transformó en mi maestro. (Pitol 2005: 193)

El otro capítulo de *El mago de Viena*, bajo el nombre "De cuando Enrique conquistó Asjabad y cómo la perdió", tiene forma de crónica de viaje a las repúblicas soviéticas de Asia. El narrador, agregado cultural en Moscú, recibe una llamada telefónica de Vila-Matas para invitarlo a participar junto con él en un festival de cine en Tashkent. Los dos acuden a la ceremonia y visitan después Asjabad en Turkmenistán. Por la noche primero cenan por equivocación en una boda, y después en un banquete con los artistas. Por una traducción tergiversada Vila-Matas es tomado por un famoso cineasta y actor, sus fotografías salen al día siguiente en los periódicos. La historia recordada por el narrador es un juego entre la memoria y el ensueño. En la trama se sirve de los hechos reales para trasportarlos al terreno de la ficción, teñirlos de disparate y humor. En medio, viene un recuerdo relacionado con la persona de Enrique:

Cuando lo trataba era casi siempre con amigos cercanos, él hablaba poco, era muy introvertido, pero muy educado y agradable, eso sí. Yo había leído su primer libro *Mujer en el espejo* contemplando el espejo, un ejercicio de estilo como le dijo Héctor Bianciotti. Estaba entonces muy lejano de sus magníficas y excéntricas novelas ejemplares que vinieron después: *Historia abreviada de la literatura portátil*, *Hijos sin hijos*, *Bartleby*, una obra maestra, *El mal de Montano*. El Vila-Matas de Asjabad me asombraba a cada momento. (Pitol 2005: 215)

Los ejemplos traídos a colación son una clara manifestación no solo de una estrecha relación de amistad que empezó a trabarse en Polonia, sino que esta encontró un modo concreto de plasmarse en la literatura de ambos autores. Las búsquedas y la poética que elaboran el mexicano y el español a través de sus escritos conectan y se entrecruzan en muchos puntos, por eso sus caminos, personales y literarios, permanecen cercanos a lo largo del tiempo.

3. ¿CÓMO HACEMOS PARA ESCRIBIR?

Pitol y Vila-Matas comparten la preocupación por el estado de la literatura, los males que la achacan, y sobre todo el afán por renovarla. Para el veracruzano y para el barcelonés el arte de narrar y la vida "consagrada" a lo literario consti-

tuyen un tema de fondo y un eje alrededor del cual construyen su obra. Tanto uno como otro muestran una intensa inclinación por percibir su vida a través de la vocación literaria. Aunque parezca un pleonasma, Pitol y Vila-Matas pertenecen a esos autores para los cuales la literatura –la lectura y la escritura– son imprescindibles. Comparten la tendencia a la literaturización de la propia vida. Se podía hablar aquí de lo que Juan Carlos Onetti calificaba como *literatosis*, es decir una obsesión por los libros, un asociar todo lo que sucede en la vida con la literatura. “Mi vida es la literatura, vivo en la literatura”, dice Pitol. “Si de algo puedo estar seguro es de que la literatura y solo la literatura ha sido el hilo que ha dado unidad a mi vida” (2005: 228). Tanto Vila-Matas, como el escritor veracruzano, llegan a *corporeizar* la literatura. El narrador de *El mal de Montano* expresa dicho estado con estas palabras: “sería conveniente y necesario [...] que me convirtiera yo en carne y hueso en la literatura misma [...] *encarnarme* pues en ella e intentar preservarla de su posible desaparición” (2002: 63), o en otra parte de la misma novela: “me dediqué de vez en cuando a imaginar que todo mi cuerpo [...] se transformaba por dentro y yo me convertía, me *encarnaba* en la memoria completa de la historia de la literatura” (2002: 310).

Pitol y Vila-Matas en muchos momentos tienen como protagonista de su discurso el propio “yo” sumergido en la actividad literaria. Esta voz está dotada a su vez de una fuerte nota de autobiografismo, que sugiere la identificación personal del escritor-personaje. Es un autobiografismo que reta la noción lejeuniana de *pacto autobiográfico* cfr. (Lejeune 1994). Ambos trascienden la referencialidad biográfica y la llevan al terreno de la autoficción,¹ donde componen, fragmentan, re-escriben el “yo” del escritor. La metafictionalidad –“escribo que escribo”, en palabras de Barthes– es un rasgo que comparten las escrituras de ambos, y que fue reconocido por la crítica en innumerables ocasiones (Domene 2002, García Díaz 2007, Heredia 2007). Tanto la prosa pitoliana como vilamatiana procuran intencionadamente remover los límites entre lo real y lo ficticio, dejándolos permeables y confusos al situar figuras ilusoriamente reales dentro de la ficción. Con estas prácticas postulan la fusión entre ambas, la unión entre la vida y la escritura. Saben cruzar inadvertidamente la frontera entre la realidad y la ficción, construir pequeñas tramas a partir de un suceso real, ficcionalizar su propia biografía. Al referirse a la presencia de Pitol en sus primeros libros, de la década de los 90, el escritor catalán explica en un discurso en la Universidad de los Andes: “La presencia de Sergio Pitol, Fernando Pessoa y el padre de Enrique, un recio catalán nacionalista, figuras emblemáticas y paternas en todos los sentidos, acentúan el carácter falsamente autobiográfico de estas elaboradas ficciones” (Vila-Matas 2009).

Ambos escritores tematizan extensamente en las páginas de sus relatos la reflexión sobre el lenguaje y su poder de descifrar la realidad. Pitol se confiesa servidor del lenguaje, “ese don prodigioso que nos fue otorgado desde el inicio.

¹ La autoficción, tal y como la concibe Serge Doubrovsky con ocasión de su novela *Fils* (1977), hace referencia a la mezcla de lo autobiográfico con lo ficcional. La centralidad de este procedimiento en los textos pitolianos y vilamatianos la han puesto de manifiesto numerosos autores (como Pozuelo Yvancos 2010, Castro Ricalde 2000, y muchos otros).

El escritor sabe que su vida está en el lenguaje, que su felicidad o su desdicha dependen de él”, como dice en *Mago de Viena* (2005: 86). Vila-Matas también se muestra seducido por su valor críptico. En una de sus *Relecturas*, titulada “El fondo eterno” describe esta obsesión a través de la imagen de un sueño, protagonizado por su maestro Pitol:

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 sólo 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. Cuando desperté, atribuí el sueño a lo que Marco Dotti me había dado a leer la noche anterior. Pero la sensación de haber estado muy cerca de un mensaje esencial –del que Pitol conocería su extensión más profunda– me fue dejando marca indeleble. (Vila-Matas 2010: en línea).

Otro punto de convergencia entre Pitol y Vila-Matas se da en el terreno de la forma narrativa. Tanto el autor mexicano como el catalán no se atienen a los límites de los géneros, los traspasan y experimentan fusionándolos. Para elaborar sus textos emplean partes de cuento, diario, relato de viaje, ensayo, fragmentos de reseñas críticas, conferencias. Como el escritor mexicano, también Vila-Matas encarna la voluntad de renovar el cuento, la novela y el ensayo, entrecruzar los géneros. “En esta fuga de géneros literarios casi todos los ensayos se imbrican con algún relato. El ensayo y la narración se unifican”, dice Pitol en *Una autobiografía soterrada* (2011: 101). De la misma manera que Pitol en su *Trilogía de la Memoria* (formada por *El arte de la fuga*, *El viaje* y *El mago de Viena*), Vila-Matas en sus textos busca las formas de trasgredir, es decir de renovar el género.

A su vez, el carácter eminentemente híbrido y polifónico de la narrativa de ambos adquiere la forma de una condensada urdimbre de referencias, citas, evocaciones literarias, autocitaciones y fragmentos repetidos, ajenos y propios. Esta estrategia corresponde a la concepción de la escritura expresada en palabras de Justo Navarro: “Ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar a traducirte a ti mismo. [...] Escribir es hacerse pasar por otro”. *El mal de Montano* parte explícitamente de esta afirmación (2002b: 18), que vuelve en *Dietario voluble* (2008: 139). Pitol emplea esa misma cita en *El oscuro hermano gemelo*, en referencia a Vila-Matas.

La red de referencias intertextuales en los textos de Vila-Matas es extensísima, entre ellas algunas provienen de las obras de Pitol. Una muestra de ese ejercicio es la presencia del referido cuento de Pitol en *Exploradores del abismo*, o la inserción de las palabras provenientes de Pitol en su tomo *Desde la ciudad*

nerviosa. Conviene agregar que no ocurre así a la inversa. La prosa pitoliana, marcadamente intertextual, no incorpora los textos de Vila-Matas; eso sí, evoca su figura. Las omnipresentes enumeraciones de escritores y obras leídas y comentadas, alusiones a citas, viajes y lecturas es otra práctica común en los dos autores. *Dietario voluble* o *El mago de Viena* son ejemplos elocuentes de anotaciones lectoras. De la larga lista de nombres que glosa la narrativa de ambos, se advierte el interés común por Marcel Schwob, Sebald, Kafka, Gombrowicz, Conrad, Borges, James, Rilke.

En resumen, puede concluirse la clara conciencia de Vila-Matas de encontrarse muy cerca de su amigo veracruzano, tanto en términos de una larga y comprobada amistad personal, como en cuanto a la noción de literatura, de su relación con la vida y del oficio de narrar. Desde el fortuito encuentro en Varsovia, el principiante escritor catalán encontró no solo a un compañero y un alma gemela, sino al hábil guía en la construcción de tramas que lo inició en la complejidad del arte de novelar. A partir de allí se estableció entre ambos un vínculo que Vila-Matas describe en términos de paternidad. Pitol llega a ser un maestro incuestionable. El propio Vila-Matas reivindica ser discípulo suyo. Y el mexicano no duda en expresar su estima al compañero más joven. "Con sus últimos libros, Enrique se transformó en mi maestro", afirma en "El Rómulo para Enrique".

El autor catalán hace suyas y experimenta con las técnicas novelescas de Pitol. Es más, le hace aparecer en varios momentos en su obra, de manera que el autor de Veracruz se convierte en uno de los escritores más aludidos. La complicidad entre ambos se percibe tanto fuera como dentro del mundo narrativo. La afinidad es tan estrecha que llega al plano intratextual, permeando las páginas que salen de la pluma primero del escritor barcelonés, y después del propio Pitol. Los dos llevan amistad al plano literario. Con esa firme y fructífera relación, transatlántica en este caso, se inscriben en una hilera de insignes amigos literarios en la historia de las letras modernas, como lo fueron Borges y Bioy Casares, Macedonio Fernández y Borges, Rulfo y Arreola, Bolaño y Cercas, etc.).

Vila-Matas, como su maestro de Xalapa, comparten temas, escenarios, búsquedas estilísticas y estrategias narrativas comunes. Su propuesta estética se apoya sobre muchos principios comunes con la obra narrativa de Pitol. El diálogo que establece con la narrativa de Pitol a lo largo de su trayectoria como literato aumenta la sinergia entre los dos escritores. Confío en que el recorrido aquí realizado haya iluminado suficientemente el papel que jugó Sergio Pitol en la configuración del arte narrativo del autor catalán. Y viceversa, que atestigüe la íntima unión de su mundo literario con Latinoamérica, a través de Pitol. Como consecuencia del fructífero intercambio así obrado, la prosa de ambos abre nuevas brechas en la narrativa actual, en muchas direcciones, e invita a los lectores y a los teóricos a explorar los límites y las posibilidades de la literatura. Sin duda la narrativa de Vila-Matas no sería la misma sin Sergio Pitol.

OBRAS CITADAS

- Castro Ricalde, Maricruz (2000): *Ficción, Narración y Polifonía: el universo narrativo de Sergio Pitol*. México, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Chejfec, Sergio (2015): "Una pasión hiperliteraria", <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrchejfec8.html>> [última consulta: 12.1.2018].
- Cintas Borrás, Jose Vicente (2012): "Enrique Vila-Matas, Sergio Chejfec. Libros escritos por personajes de novela". En Fernández Beltrán, Francisco José y Lucía Casajús (eds.) (2012): *España y América en el bicentenario de las independencias. I Foro editorial de estudios hispánicos y americanistas*. Bilbao, Universidad de Deusto, pp. 515- 530.
- Diop, Papa Mamour (2016): *Enrique Vila-Matas en su red narrativa: hibridismo, reescritura e intertextualidad*. Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
- Domene, Pedro M. (2002): Monográfico "Sergio Pitol: el sueño de lo real", *Batarro revista literaria*, n.º 38-39-40.
- García Díaz, Teresa (coord.) (2007): *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Heredia, Margarita (ed.) (2007). *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya.
- Lejeune Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros textos* [1975]. Madrid, Megazul-Endymion.
- Noguerol, Francisca (2016): "Lecturas casuales: Enrique Vila-Matas y sus vínculos transatlánticos", *Revista Atenea*, n.º 514, pp. 169-188. En línea: <<https://rudec.cl/index.php/atenea/article/view/52>> [última consulta: 21.1.2018].
- Pitol, Sergio (2001): "El Rómulo para Enrique", <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrpitol1.html>> [última visita: 12.1.2018].
- (2005): *El mago de Viena*. Valencia, Pre-Textos.
- (2011): *Una autobiografía soterrada. Ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones*. Barcelona, Anagrama.
- Pozuelo Yvancos, José María (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa, Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.
- Vila-Matas, Enrique (1994): *Recuerdos inventados. Primera antología personal*. Barcelona, Anagrama.
- (2002a): "Tantas veces en lugares tan distintos", *Sergio Pitol: el sueño de lo real. Batarro revista literaria*, n.º 38-39-40, pp. 55-57.
- (2002b): *El mal de Montano*. Barcelona, Anagrama.
- (2003): *París no se acaba nunca*. Barcelona, Anagrama.
- (2004): *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid, Alfaguara.
- (2006): "Sergio Pitol: la fuerza de la invención", *Revista de la Universidad de México*, n.º 23, pp. 10-15. En línea: <<https://goo.gl/3CeIPG>> [última consulta: 14.1.2018].
- (2007): "Viaje con Pitol". En Teresa García Díaz (coord.): *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 20-23.
- (2008): *Dietario voluble*. Madrid, Alfaguara.
- (2009): "Discurso en la orden del doctorado honoris causa a Vila-Matas en la Universidad de los Andes". Mérida, 10 de julio, <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrquintero1.html>> [última consulta: 14.1.2018].

- (2010): "Torre de los Panoramas", *El País*. Recuperado en: <<http://www.enriquevilamatas.com/textos.html>> [última visita: 14.1.2018]
- (2012): "Grandes lecciones de mi único maestro". En Karim Benmiloud y Raphaël Estève (eds.): *Planeta Pitol*. Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 35-60.

FICCIÓN COMO AMISTAD, CRUCES DE VILA-MATAS Y PITOL

FICTION AS FRIENDSHIP, VILA-MATAS AND PITOL'S CROSSES

PIERRE HERRERA

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa
g.pierre.herrera@gmail.com

RESUMEN: Este artículo hace una lectura política de la amistad literaria de Enrique Vila-Matas y Sergio Pitol. A partir de la revisión de los textos dedicados entre sí, en aquellos donde aparecen como personaje del otro, y en donde representan su amistad, este texto ensaya sobre la posibilidad de crear un espacio, más allá de las letras, donde la deuda de la amistad no se paga, sino que se posterga para seguir existiendo. Con las lecturas sobre la amistad de Edda Gaviola, Jacques Derrida, José Ramón Ruisánchez y Giorgio Agamben, se crean una red teórica para repensar la amistad transatlántica de Vila-Matas y Pitol.

PALABRAS CLAVE: Sergio Pitol; Enrique Vila-Matas; amistad; política; teoría de la ficción

ABSTRACT: This article makes a political reading of the literary friendship of Enrique Vila-Matas and Sergio Pitol. From the review of the texts they dedicated to each other, in those where they appear as characters of the other, and where they represent their friendship, this text rehearses about the possibility of creating a space, beyond the letters, where the debt of the friendship is not paid but postponed continuing existing. With the readings on the friendship of Edda Gaviola, Jacques Derrida, José Ramón Ruisánchez and Giorgio Agamben, create a theoretical network to rethink the transatlantic friendship of Vila-Matas and Pitol.

KEYWORDS: Sergio Pitol; Enrique Vila-Matas; Friendship; Politics; Fiction Theory



1. INTRODUCCIÓN

¿Cómo repensar la amistad desde la práctica literaria?

Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) y Sergio Pitol (Puebla, 1933) la replantean haciéndola visible, otorgándole un espacio central en sus novelas, ensayos, cuentos y entrevistas. En sus obras –caracterizadas por las autorreferencias, las narraciones sobre el mundo literario, comentarios sobre otros escritores contemporáneos y predecesores, así como por las constantes anotaciones sobre sus lecturas y trabajos–, las referencias a su amistad son tan recurrentes que llegan a integrarse a sus imaginarios personales, a sus estilos y a las imágenes de escritores que han formado de sí mismos. Incluso puede decirse que en el caso de Vila-Matas, la amistad forma parte fundacional de sus inicios como escritor.

Ambos autores han hecho del mundo literario tema central de sus obras. Pierre Bourdieu escribiría en su ensayo *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1995) que este tema evidencia los mecanismos del campo cultural donde se sitúan; es decir, Pitol y Vila-Matas escriben sobre los movimientos que hacen como agentes para posicionarse y reposicionarse dentro de ese sistema, buscando un lugar en la doxa: ese espacio canónico, donde solo unos pocos logran hacerse un lugar y eso gracias a acciones que muchas veces son extraliterarias.

En ese campo de individualidades en movimiento, estos autores escriben su amistad como una forma de llevar consigo al otro, de no dejarlo, de constituir una comunidad imaginaria que nació más allá de las letras y que, sin embargo, sobrevivirá en estas. Escribir la amistad es postergar su tiempo de existencia, es atribuirle a la literatura una capacidad para *guardar al otro*, como escribió Jacques Derrida a la muerte de Paul Celan (2009b: 65).

Ya que la enunciación de su amistad se hace desde puntos distintos, se puede decir que, en la brecha donde se unen las dos posturas, se conforma un tercer espacio; en este, tanto Vila-Matas como Pitol, escriben y reescriben sus experiencias conjuntas, sus afectos compartidos. Esta brecha comienza con la inclusión de Sergio Pitol como personaje en la novela *Lejos de Veracruz* (1995) de Vila-Matas. Después, Pitol publica el texto “El oscuro hermano gemelo” (1995), que le dedica a Enrique, y escribe un texto en ocasión del Rómulo Gallegos de este: “Vila-Matas, premiado” (2001). Vuelve a aparecer Pitol en una novela de su amigo: *París no se acaba nunca* (2003) y Enrique escribe “Has hecho girar la locura” (2004) como prólogo a *Los mejores cuentos* de Sergio, quien responde con un relato que incluiría ese mismo año en *El mago de Viena: “De cuando Enrique conquistó Asjabad y cómo la perdió”* (2005). Por último, están las publicaciones de Vila-Matas: “Viajar y escribir” (2005) con motivo del Premio Cervantes al escritor mexicano, “Viaje con Pitol” (2007) y “Su estilo es contarlo todo” (2015).

El editor Jorge Herralde, quien trabajó con ambos escritores en distintos momentos, notó que la escritura del veracruzano fue fundamental para una renovación de la literatura hispanoamericana a finales del siglo xx al plantear un modo distinto, y muy personal, de pensar la escritura; su senda o “territorio pitoliano” –caracterizada por una constante reflexión sobre los mecanismos de

la ficción, la ironía temática y por el uso de una primera persona que hace de sus reflexiones y divagaciones el principal hilo conductor de las narraciones— ha sido seguido, entre otros, por autores como Roberto Bolaño, Juan Villoro, Rodrigo Fresán, César Aira y el propio Vila-Matas (2009: 37-38), quien escribió, en el citado prólogo a los cuentos de Pitol:

Hasta hace apenas unos meses había pensado, descuidadamente, que carecía de maestro literario. En realidad, tras ese descuido, esa negligencia tan deliberada, se ocultaba un prudente deseo de no dañar a Sergio Pitol involucrándole en el embrollado laberinto de ciudades, imposturas, lecturas distorsionadas, imaginaciones y derivas que circulan por mi obra.

Pero hace unos meses cometí una irreparable indiscreción al contestar a una pregunta de la periodista Raquel Garzón. Ella me llamó a casa para saber si era cierto, como le habían comentado, que yo era un *pitoadicto*. [...]

Recordé en ese momento algo muy raro que Pitol acababa de escribir sobre mí: "El tiempo ha hecho de Enrique uno de mis maestros".

Frase generosa, muy propia de Sergio. Pero frase disparatada por supuesto, pues ¿cómo iba a ser yo su maestro? [...]

No podía ocultar por más tiempo aquella gran verdad.

—Sergio Pitol es mi amigo y maestro —dije. (Vila-Matas 2004: 3-11)

Los mismos problemas de la influencia antecesora (Noguerol 2016: 170-174) o *precursora*, esta segunda imaginada por Jorge Luis Borges respecto a Kafka, pueden ser planteados en el caso de Vila-Matas y Pitol tanto como la posibilidad de identificar vínculos estéticos entre ambos, como de hallar la huella de una amistad en sus obras. El hecho de que Vila-Matas pueda ser el *maestro* de Pitol, se debe a que precisamente el catalán fue reconocido primero y más ampliamente en el mercado editorial mundial, y éste "preparó" el mercado para su precursor; en ese sentido, el posicionamiento doxal invierte los roles y su temporalidad.

2. AMISTAD COMO POSTURA COMÚN

Los afectos, escriben Rosell Mesenguer y Catarina Simão en el *statement* de su pieza *Politics of Friendship* (2014), afectan a la identificación y a la diferenciación en la percepción de objetos y procesos de decisión. Y estos, a su vez, al ser representados, materializados en palabras, se vuelven reconocibles más allá de las personas que los experimentan. Es el caso de la amistad de Enrique Vila-Matas y Sergio Pitol, quienes tejieron un espacio dentro del núcleo de su obra para representar sus experiencias y posturas comunes.

Politics of Friendship está basada en la lectura e intervención de dos ejemplares del emblemático libro: *Políticas de la amistad* (1998) de Jacques Derrida. Detritus y huella de lectura, que se convierte así en un "archivo de afectos". Siguiendo la comparación con Pitol y Vila-Matas: ¿no es su escritura cruzada, las referencias entre sí que aparecen en diversos textos de ambos autores, a lo largo de veinte años, más que referencias compartidas, un tipo de enunciación de presencias y ausencias, un diálogo de amistad? El propio Derrida anota:

Cuando se habla a alguien, un amigo o un enemigo, ¿tiene sentido distinguir entre su presencia y su ausencia? De una cierta manera lo hago venir, está presente para mí, *presupongo* su presencia, aunque no sea más que al final de mi frase, al final del hilo, en el polo intencional de mi alocución. Pero simultáneamente, de otra manera, mi frase misma lo aleja o retrasa su venida, desde el momento en que esa frase tiene siempre que requerir o presuponer la pregunta "¿estás ahí?" (Derrida 1998: 197)

La escritura de esta amistad se vuelve así, a través de sus preguntas y respuestas, en el claroscuro de una distancia, en un entramado de "mestizaje de textos y afectos". Precisamente, para los teóricos del mestizaje, François Laplantine y Alexis Nouss, "lo característico del mestizaje es ese movimiento que consiste en acoger lo que no viene de nosotros sino de otra parte" (2007: 38), y continúan:

No hay mestizaje sin don, sin amistad, sin confianza, lo que en modo alguno significa una ausencia de conflictos. La amistad (más que el amor) no es una relación de captación (tomar al otro, adueñarse de él y ante todo tratar de seducirlo), sino de comprensión hecha de proximidad y de distancia, de fuerte implicación pero también de discreción. Tampoco es una relación de filiación, sino más bien de fraternidad inventada. (Laplantine/Nouss 2007: 38)

Y eso es lo que hacen Pitol y Vila-Matas en el corpus señalado: inventarse una filiación, una postura común que los involucre a ambos; y no simplemente como predecesores mutuos o de escritores con búsquedas estilísticas parecidas, sino de fraternidad.

La amistad puede pensarse como una deuda *impagable*; así describe Derrida el don, en su libro *Dar (el) tiempo* (1995), especialmente en el capítulo 2, "La locura de la razón económica: un don sin presente", donde escribe:

Desear, desear pensar lo imposible, desear, desear dar lo imposible: evidentemente, esto es la locura. El discurso que se rige por las pautas de esta locura no puede no dejarse contaminar por ella. [...] [E]l don, que exige una contabilidad inaudita puesto que no debe encerrarse ni en una equivalencia de entradas y de gastos, ni en un círculo económico, ni en la racionalidad regulada de un cálculo, de una métrica, de una simetría ni de ningún tipo de relación, es decir en un *logos*, por seguir con esa inyunción del griego, que significa a la vez la razón, el discurso, la relación y la cuenta. La locura del don hace entrar en crisis a *logos* y *nomos*, pero puede ser que también a *topos*. *Atopos*, como sabemos, significa lo que no está ni en su sitio ni en su lugar [...] y, por lo tanto, lo extraordinario, lo insólito, lo extraño, lo extravagante, lo absurdo, lo loco. *Puede ser* [...] que solo una locura *atópica* y *utópica* pudiera de ese modo dar lugar al don, el cual no puede dar más que a condición de no tener ni lugar, ni residencia o domicilio fijo: *el don puede ser, si lo hay*. (Derrida 1995: 42)

Por ello, tal como ocurre con el don derridiano, la amistad se prolonga en su enunciación, en los regalos no pagados, que se reciben y dan al otro; cierto desfase es necesario para que se siga extendiendo. Y precisamente, "El oscuro hermano gemelo" es un texto de Pitol que se concentra en la tensión entre el

desfase entre vivir y escribir lo vivido, entre alejarse para escribir pero al mismo tiempo acercarse para captar el objeto mismo de la escritura, que es la propia vida que en ese movimiento se hace pasar por otra.

José Ramón Ruisánchez sostiene en su ensayo "El viaje (de regreso) de Sergio Pitol" que la figura central de la obra de este se corresponde con un complejo sistema de memoria narrativa: "la memoria personal atraviesa, irremediablemente, el sistema de los libros. Pero, además, no lo hace en forma de citas que se pueden visitar a voluntad, sino de acuerdo a la figura siempre cambiante del regreso de la memoria" (2014: 143); es decir, de la falta y *pago* a través de la ficción de aquello que se narra.

Este mismo núcleo es el que Vila-Matas trabaja en su obra y es por eso que la filiación entre ambos es tan reconocible. Ambos trazan "el mapa de su vida" al escribir, y cuando dejen de hacerlo, dice Pitol en "El oscuro hermano gemelo", irremediablemente vendrá la muerte, "no la definitiva sino la muerte en vida, el silencio, la hibernación, la parálisis, lo que es infinitamente peor" (1995: 12). Por eso, mientras se viva en las palabras de otro, algo permanecerá.

Ambos escritores son los personajes de sus ficciones, viven en la delicada diferencia entre la enunciación y lo enunciado –lo escrito y lo vivido–. Incluso llegan a convertirse en personajes de la ficción del otro, doble giro sobre la idea de autoficción y de "línea de ficción" (Casas 2012: 13): ya no solo se trata de presentar las propias experiencias bajo una forma literaria que haga oscilar la idea de yo, de realidad y representación, sino de presentar al otro que me ha representado en sus textos.

Escribe Sergio Pitol citando a Justo Navarro: "Ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar a traducirte a ti mismo. Escribir es un caso de *impersonation*, de suplantación de personalidad: escribir es hacerse pasar por otro" (1995: 7). Por su parte, en una conversación con Jean Echenoz, Enrique Vila-Matas sostiene: "escribimos siempre después de otros" (2010: 22). En este desajuste de idea de autoría, contrariamente a Roland Barthes que declaró que el escritor solo nace a la par que su obra y que "no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro" (2009: 79), es que los libros de estos autores y sus relaciones simbólicas con el campo cultural literario se vuelven atributos de sus imágenes como escritores. Pitol y Vila-Matas proyectan una imagen de sí mismos al interior de sus textos; de esta manera, esas proyecciones fantasmales se vuelven habitantes del espacio literario, de su imaginario y sus relaciones.

Algunos críticos literarios reconocen al movimiento de proyectar al yo en las ficciones como un principio de autorreferencialidad (Quintana 2007), de autoficción (Del Pozo García 2009), de figuración del yo (Pozuelo Yvancos 2010), o de metaficción (Gomís 2010; Ródenas de Moya 2012); aunque también se podría llamar "ficción compartida", a esa postura común ante la idea de ficción y la asunción de compartir ese espacio especular con otros autores, en este caso con un amigo.

3. AMISTAD COMO TEMPORALIDAD COMPLEJA

En *Políticas de la amistad*, Jacques Derrida indaga en la amistad más allá del principio de fraternidad; esto lo lleva a replantearse el posible origen de los sistemas democráticos, y a sostener que la figura del amigo, con quien se puede llegar a un consenso es también, y, sobre todo, la del enemigo espectral del disenso crítico y la interrupción.

Sin embargo, en lo que más profundiza, desde el comienzo del libro, es en explicar la dificultad que existe cuando se intenta nombrar la espera, a la que Derrida llama: el "contratiempo" de la amistad. Escribe el teórico francés: "el contratiempo sonrío a la cita, viene sin retraso, pero sin renuncia: no hay cita prometida sin la posibilidad de su contratiempo. Desde que hay más de uno" (1998: 18). Así como no hay idea de regalo sin la de deuda; no hay continuidad de dones sin el desequilibrio que estos instauran. Y es a través de estas dualidades: amigo/enemigo, cita/contratiempo, regalo/deuda, que Derrida postula la posibilidad de la amistad entendida como una lengua que trabaja, al mismo tiempo, gracias a la memoria del préstamo y a la traducción; esta última actividad entendida por Friedrich Schleiermacher como un tipo de hospitalidad lingüística de una lengua en otra, de un autor en otro, de un autor en su lector y viceversa. Es decir, la amistad para Derrida es nombrar y escribir al otro, lo que, a su vez, implica nombrar su futura ausencia (1998: 29).

Giorgio Agamben, en su ensayo *La amistad* (2005), nota que el texto anterior está focalizado en una cita falsa de Aristóteles, pero asumida como verdadera gracias a la repetición y a la autoridad de quien Derrida toma la cita: Michel de Montaigne. La cita en cuestión proviene de su texto "De la amistad". Así describe Agamben el enredo textual: "He aquí, pues, una cita citada. Pero la cita de una expresión atribuida, solamente atribuida, por una especie de rumor o de opinión pública. "Oh, amigos míos, no hay ningún amigo" es una declaración prestada a Aristóteles" (2005: 18). Después precisa: la cita "Ὁ φίλοι, ουδεὶς φίλος" originalmente es "Ὡ φίλοι, ουδεὶς φίλος": "Aquel que tiene (muchos amigos), no tiene ningún amigo". Y se encuentra en el apartado de Aristóteles del libro *Vida de filósofos* de Diógenes Laercio.

Agamben, cuenta en su ensayo, comunicó enseguida a Derrida la falla, pero él hizo caso omiso. "Si el lema –apócrifo según los filósofos modernos– figuraba en el libro en su forma originaria, no era ciertamente por un olvido (descuido): era esencial, en la estrategia del libro, que la amistad fuera, al mismo tiempo, afirmada y puesta en duda" (2005: 5). Para Derrida, y su metodología de genealogía nietzscheana, la duda era precisamente la posibilidad de imaginar la amistad: esa tensión negativa que genera una fisura en la certidumbre de su condición; nombrar al amigo como una interrogación posibilita el replanteamiento político del término. Por eso, cuando Derrida escribe sobre este tema, lo hace mediante una sintaxis que contrapone tiempos gramaticales complejos.

Trasladado estas ideas al corpus de textos que plantean la amistad de Vila-Matas y Pitó, se puede decir que su escritura cruzada acontece en un tiempo de textualidad: tiempo de escritura y publicación, memoria recobrada al leerse.

El texto más ejemplar al respecto es “De cuando Enrique conquistó Asjabad y cómo la perdió” de Sergio Pitol, publicado en un diario mexicano de circulación nacional y que comienza relatando una omisión, un contratiempo:

Enrique y yo hemos coincidido en muchos lugares: congresos, simposios o simposia como dicen los doctos, conferencias, presentaciones de libros o de autores, mesas redondas, asambleas, celebraciones de una cosa u otra, y para mí siempre ha sido una fuente de estímulo y regocijos. En esos lugares encontramos a amigos comunes y hacemos otros nuevos. Somos expertos de esquivar a aquellos personajes que aparecen en esos lugares para declamar la verdad, toda la verdad, que van enunciando siempre. Enrique ha enumerado en varios artículos casi todas las ciudades donde nos hemos encontrado, digo “casi” porque nunca menciona los días de Asjabad, la capital de Turkmenia; es más, no recuerdo que hayamos aclarado lo que sucedió allí. (Pitol 2005: 1)

Ruisánchez nota que la omisión es parte de la poética (economía) pitoliana: Sergio Pitol comienza sus textos con “la formulación de una deuda, una ausencia que se debe reparar, un olvido que se intenta enmendar” (2014: 140).

Por su parte, como respuesta, Enrique escribió dos meses después “Viajar y escribir”, que publicó en un diario español. En el texto se lee:

Desde que le conocí en Varsovia en 1973 y él me acercó a la gran literatura, le debo mucho a Pitol, mi oscuro hermano gemelo, y así lo he dicho en un reciente prólogo a la edición de sus mejores cuentos. Allí hablo de las sobremesas de Varsovia y de mi aprendizaje de lo literario. *Viajar y escribir* parecía el lema, la divisa de este escritor. Y lo era, lo es, lo ha sido siempre. A lo largo de la vida me lo he encontrado en los lugares más insospechados: fortuitos encuentros en lugares tan distintos como Asjabad, Veracruz, Caracas, París, Aix-en-Provence, Praga, Desvarié y Kabul. (Vila-Matas 2005: 3)

Nótese que la frase escrita por Pitol en el primer texto de este corpus: “oscuro hermano gemelo”, gracias a su repetición se vuelve una frase compartida entre los dos autores, un punto de apoyo, encuentro y proyección: cada escritor, doble del otro. También es importante destacar cómo al recontar una misma historia, el hecho de que la crónica de Asjabad haya sido una ficción o, por el contrario, un texto apegado a *hecho reales*, pasa a segundo plano; lo importante es que los dos habitan ese recuerdo escrito. En esa habitación común de la ficción, la amistad paga la propia deuda que la posterga y la posibilita.

La amistad implica su postergación, un regalo siempre a *destiempo* que no se confirma al momento de su enunciación sino en retrospectiva y fuera de ésta. Su fuerza como enlace radica en la relación de acuerdo o desacuerdo que genere. La amistad literaria de Vila-Matas y Pitol se representa y depende en ese ir y venir de textos: la recuperación de tiempos compartidos que diseminan sus propios límites al interrumpir su fin.

Texto a texto, la amistad de estos dos autores se transforma en una novela diseminada, interrumpida por su publicación periódica, en varios libros, en va-

rios medios diferentes. Su amistad es un tipo de fidelidad sostenida en ese tiempo complejo que implica la ficción y los medios que la producen y condicionan.

4. AMISTAD COMO NOMBRAMIENTO

En la obra de Sergio Pitol y Enrique Vila-Matas existen una preocupación por la escritura como trabajo, que mayormente ejercen personas solas; *El viaje* (2000) y *El mal de Montano* (2002) son ejemplos de ellos, en ambos libros la realidad se presenta como la experiencia de una persona que imagina las relaciones de esta en términos literarios: para todo existe un símil en la literatura, cada hecho tiene un eco en alguna obra pasada. ¿Qué significa entonces nombrar al amigo cuando se ejerce una carrera, entendida desde principios del siglo XIX, como una actividad solitaria?

Escribir sobre literatura no se presenta en la obra de estos autores como un ejercicio de erudición, ni tiene la intención de crear una *escritura para escritores*, sino de elaborar con esas referencias una cámara de resonancia: la "necesidad de encontrar hermanos muertos, nombres en los cuales resuene su verdad" (Ruisánchez 2015: 60).

Tanto en Pitol como en Vila-Matas la necesidad de inventarse un lector está presente en su obra como reflexión constante; el lector vila-matiano, el lector pitoliano: ambos conformando una comunidad donde se comparten valores estéticos y éticos, una misma responsabilidad hacia la ficción y la realidad literaria, que en estos autores, como sostiene Noguero, conforman obras conscientes del valor de una literatura voluntariamente errante pero nunca errática, ya que convierten el estilo en único principio unificador de su escritura (2016: 177); es decir, sus obras vuelven sus representaciones de la realidad en el contexto necesario para leerlas como experiencia literaria (Pozuelo Yvancos 1993: 99).

Al partir de bases comunes estilísticas, el problema de la representación se vuelve central: qué representar y cómo hacerlo. Las respuestas por supuesto, como se ha estado tratando desde comienzos de este texto, están relacionadas con el medio literario y la posibilidad de la amistad entre agentes dentro de este; en ese mundo, las referencias y temas se repiten, los modelos persisten a base de variaciones, al tiempo que la pregunta por lo literario y la amistad se vuelve incontestable.

"Mimesis es, claro, imitación pero también y sobre todo imposibilitar de imitar. En la grieta misma de esta relación, la mimesis nos enseña a mirar los materiales con que se imita y se fracasa", explica José Ramón Ruisánchez (2015: 105). Páginas después en su libro *Pozos*, añade:

La mimesis es el lugar donde dialogan en su bifurcación siempre incompleta lo imposible y lo impostulable: la operación de la mimesis es sumamente fácil de postular pero imposible de llevar a cabo. La relación entre lo postulable y lo imposible se construye con un intento llamado imitatio cuyo fracaso parcial se llama mimesis. [...] La mimesis nos hace volver sobre las posibilidades del medio: el fracaso no es solamente una carencia sino también un exceso, el del medio mismo que muestra su indocilidad. (Ruisánchez 2015: 107)

La mimesis es un desplazamiento que difiere de sí, que se vuelve una enunciación errante. Una grieta sobre los propios sistemas de representación que se intentan plasmar. Mimesis y amistad trabajan en esa resta insalvable.

Por otra parte, el estilo común de Pitol y Vila-Matas sería, en las propias palabras de este último: “contarlo todo, pero no resolver el misterio” (2015: 18), distorsionar lo que se mira mientras se viaja, mientras se escribe la vida siendo otro y se pierden países, pero se ganan amigos con los que se pueden seguir siendo un extranjero. Su escritura se presentaría así, como vínculo y medio hacia la misma comunidad de lectores-amigos que enuncian.

Ya Michael de Montaigne había ubicado su citado ensayo sobre la amistad, donde habla de su amigo Étienne de la Boétie, a mitad de su libro, como cobijo, señala Ruisánchez (2015: 70), para que su amigo brille desde la presencia remota de la enunciación de la amistad, atemporal, como contratiempo a la muerte.

Para Montaigne la amistad surge de la libertad de asociación de la que surgen también los afectos como un “*chaleur générale et universelle*” (2014: 388). No es casualidad que Giorgio Agamben relacione este abrazo *caluroso* con el misterio y la posibilidad de los relatos en su ensayo *El fuego y el relato*: “Solo podemos acceder al misterio a través de una historia y, sin embargo (o, tal vez, deberíamos decir de hecho), la historia es aquello donde el misterio ha extinguido y ocultado sus fuegos” (2016: 13).

En la particular forma de pensar la ficción de Vila-Matas y Pitol –donde la realidad es referente para la distorsión cálida de la ficción– es donde nombrar al otro cobra relevancia a la vez que ancla a los personajes en una condición específica de escritura. Cuando se enuncia el nombre propio del amigo, se nombra desde la postura de otro, posiblemente de ese mismo amigo, y por lo tanto no desde el campo de la vida sino de la letra. Esto llevó a Jacques Derrida a concluir que “lo que remite al nombre no remite jamás a lo viviente: nada pertenece a lo viviente” (2009a: 34); pertenece a lo gramatológico, al espacio de la textualidad que siempre es un más allá. Enrique Vila-Matas escribe: “La obra es la muerte hecha vana o transfigurada” (2002: 296).

Pero precisamente por esto es que se vuelve necesario nombrar al otro, para llevarlo consigo, para salvaguardarlo de la muerte en vida, del silencio, la hibernación y la parálisis de la escritura, que llegará irremediamente. Crear un territorio de ficción habitable para el amigo, es comenzar a imaginar una noción de comunidad.

5. AMISTAD PARA REPENSAR LA MUERTE

En su texto sobre la amistad, Giorgio Agamben puntualiza que la palabra “amigo” se define como no-predicativa; es decir, no crea su objeto cuando se le nombra. Amigo es más un adjetivo, un nombramiento que no es constativo, un reconocimiento de otro. Amistad más que referencia del mundo es una experiencia de este (2005: 6), y se vuelve una cercanía tan estrecha que no es posible hacer de ella una representación de esta, ni un concepto (2005: 7). Entonces ¿cómo es

posible representar lo irrepresentable en el discurso literario que depende casi enteramente de su capacidad de generar una realidad aparte?

Sergio Pitol y Enrique Vila-Matas, dedicados a crear un espacio de ficción propio, lo logran al hacer consciente este problema de imitación y mimesis en sus libros; y, más importante, al insistir en su nombramiento indócil. Así ocurre en *Lejos de Veracruz* donde se narra el viaje de una figuración de Vila-Matas a México para olvidar un poco el suicidio de su hermano Antonio; para ello visita Guadalajara, Ciudad de México y Xalapa, donde conoce a un tal Sergio Pitol.

Escribe Vila-Matas cifrando muy poco un homenaje a la novela de Juan Rulfo y a la literatura, reconocidamente, mexicana:

Fui a Xalapa como quien va a Comala. Fui a Xalapa porque me dijeron que ahí andaba quedándose a vivir Sergio Pitol, que había sido un buen amigo de mi hermano Antonio [...].

Encontré a un Sergio Pitol afectado por el suicidio de mi hermano Antonio, pero feliz de estar dando los últimos retoques a su casa nueva, a su vida nueva, lejos ya de Ciudad de México, donde se sentía incómodo, instalado por fin en Xalapa, muy cerca de sus orígenes, cerca de su familia y del lugar en el que había nacido y que abandonó muy joven para recorrer el mundo. (Vila-Matas 1995: 12-13)

En estas primeras páginas de la novela, no solo se presentan las claves del libro, sino de la literatura vila-matiana y pitoliana: referencias al campo literario, un texto ficticio consciente de su propia condición de ficción, constantes reflexiones sobre arte y literatura –algunas veladamente ficticias– por parte del yo-narrador, autorreferencialidad y la idea de la escritura como posibilidad de supervivencia. Todos estos elementos tejen un discurso de complejidad, que como señala Ruisánchez, está en permanente construcción:

... donde nunca se llega a la cartografía definitiva, donde cada nueva imagen del pasado, modifica la figura de la historia, pero al mismo tiempo revela carencias, huecos, donde la ficción suple a la memoria cuando se ha perdido su 'huella primigenia', y en muchas ocasiones, la ficción, a su vez lleva a nuevos recuerdos. (Ruisánchez 2014: 143)

A través de la escritura, parecen decirnos estos autores, se logra una redención ante *el infierno de lo real*; ya que la literatura, para ellos, se ubica en un espacio *fuera* de la realidad, y que por lo tanto es posible replantearla como último refugio "porque nadie puede sobrellevar la vida solo" (Derrida 2009b: 76). En ese espacio ficticio se nombran a los amigos, que se vuelven otra cara, oscura, del propio escritor. Escribe Agamben: "El amigo es, por esto, otro sí, un *héteros autos*. En su traducción latina –*alter ego*– [...] El amigo no es un otro yo, sino una alteridad inmanente en la mismidad, un devenir otro de los mismo" (2005: 10).

En la novela *Lejos de Veracruz*, se dice que antes de regresar a su país, el protagonista Enrique viaja con Pitol a Veracruz donde imagina un texto titulado "Es que soy de Veracruz", donde descubre su origen como escritor: sentado en un café al lado de Pitol, escuchando a una mujer cantando a Agustín Lara y La

Bamba, que Enrique Tenorio pensará que la felicidad de la palabra y su ritmo nunca podrá ser alcanzada por el mutismo por el que abogaba Beckett, y que la originalidad literaria no suplantarán la furia de la vida que se puede sentir al viajar, perder países y ganar amigos (1995: 16-17).

En una de las primeras críticas a esta novela, Ignacio Echevarría escribió: "El infierno es el otro. Pero también el dolor de no ser ese otro" (1995: 11). Pero ahí mismo, en esa brecha es posible imaginar la empatía de la que nacerán los afectos, y es el lugar donde la presencia del otro se volverá impagable. Escribe Ruisánchez que "lo necesario no deja de escribirse, precisamente *porque* no logra decir lo imposible, porque lo imposible es también impostulable" (2015: 132). Vila-Matas y Pitol no dejan de ser amigos y sus ficciones son el diálogo en deuda que se postergan, se perpetúan en desequilibrio.

Para José Ramón Ruisánchez, la mayor parte de las deudas de amistad quedan impagadas. "Y es mejor así: entre amigos uno siempre debe pagar de menos o regalar de más. El pago exacto permitiría que la relación se acabara. [...] los amigos son dos que no saben pagarse una deuda" (2015: 32), y así rompen el intercambio "justo" premeditadamente capitalista; el intercambio en desequilibrio es don que instaura un proyecto comunal, como piensa Agamben la amistad: como una comunidad que "forma parte de lo mismo" (2005: 12).

Edda Gaviola escribe en su texto del libro *A nuestras amigas*: que al enterarse de la muerte de su amiga y compañera Margarita Pisano, pasó un shock que la enfrentó con la finitud de la vida, de donde surgió la escritura de los recuerdos y las historias vividas (2016: 7). A partir de ese momento hace suya la experiencia en conjunto de su amistad; desde donde recupera las acciones con las que construyeron su complicidad "con la gran posibilidad de trascender el espacio de lo íntimo" (2016: 12). El texto de Gaviola, en su textualidad hace posible aquello que Derrida imagina como el proyecto de la amistad:

Hacer nacer el proyecto, la anticipación, la perspectiva, la pro-videncia de una esperanza que ilumina por anticipado el porvenir, llevando así el renombre más allá de la muerte. [...] A causa de la muerte y de ese único paso más allá de la vida, la amistad nos da, pues, una esperanza que no tiene nada en común, excepto el nombre, con cualquier otra esperanza. (Derrida 1998: 20)

En los textos y obras revisadas de Enrique Vila-Matas y Sergio Pitol, se crea un espacio común para su amistad, para su prolongación más allá de la muerte, para esa esperanza que va más allá del final de la literatura y los libros. Ficción como espacio para la resucitación de los amigos muertos. En ese resguardo del otro en las que transforman sus ficciones para acoger lo que no viene de sí mismo, sino de otra parte.

6. CONCLUSIÓN

Cierro, o más bien vuelvo, con la imagen recurrente en la amistad de Vila-Matas y Pitol, el momento de su inauguración:

Quién sabe si nuestra amistad de tantos años no se ha fundado y refundado siempre desde la nostalgia constante de aquella tarde de risas en el café de Varsovia. En aquella y otras muchas tardes y muchas otras risas de aquel agosto de 1973 en el que hubo muchas conversaciones de sobremesa, pláticas sobre literatura. Silencios también. Yo apenas había leído nada en esa época y la verdad es que no estaba en condiciones para hablar de literatura. (Vila-Matas 2004: 74)

En esa cercanía cómplice que nunca deja de iniciar, que se reinaugura en la encadenación de textos a través de los años, se ha creado una manera de representar y pensar la amistad desde la literatura que evade el funcionamiento solitario del campo literario postulado por Bourdieu. En el corpus de textos de Pitol y Vila-Matas sobre su amistad –aunque más que corpus es mejor hablar de una *ficción compartida*– existe un interés por lo que hace/escribe el otro y una preocupación constante por cómo está; esto crea una nueva manera de imaginar los afectos desde la ficción hispanoamericana a comienzos del siglo xxi.

Escribir la ficción de la amistad, como se ha visto, es tejer una red de elementos comunes, que se presenten como dones: regalos impagables que extiendan y propicien la existencia del vínculo mismo. La paradoja derridiana de la condición del don, es la misma del campo literario: a la vez que crea amistades, este segrega para encumbrar individualidades. Por ello es tan relevante, en tiempos de precariedad laboral para personas dedicadas a la literatura y a su crítica, replantear ese modelo; la amistad de Pitol y Vila-Matas invita a imaginar una nueva posibilidad: uno donde se suscite la confianza, lo que no significaría una ausencia de conflictos ni de crítica, pero sí la posibilidad de crear relaciones de comprensión hechas de proximidad y distancia, de filiación y amistad.

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio (2005): *La amistad*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo. Trad. F. Costa.
- (2016): *El fuego y el relato* [2014]. México, Sexto Piso. Trad. E. Kavi.
- Barthes, Roland (2009): "La muerte del autor". En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, pp. 75-83. Trad. C. Fernández Medrano.
- Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* [1992]. Barcelona, Anagrama. Trad. Thomas Kauf.
- Casas, Ana (2012): "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual". En: *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 9-42.
- Del Pozo García, Alba (2009): "La autoficción en *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas", *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, n.º 1, pp. 89-103.
- Derrida, Jacques (1995): *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa* [1991]. Barcelona, Paidós. Trad. C. Pereti.
- (1998): *Políticas de la amistad* [1994]. Valladolid, Trotta. Trad. P. Peñalver y F. Vidarte.
- (2009a): *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio* [1984]. Buenos Aires, Amorrortu. Trad. H. Pons.

- (2009b): *Carneros. El diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema* [2003]. Buenos Aires, Amorrortu. Trad. I. Argoff.
- Echevarría, Ignacio (1995): "La escritura como supervivencia", *El País*, 22 abril, p. 11.
- Gaviola, Edda (2016): "Apuntes entre la amistad política entre mujeres". En: *A nuestras amigas*. México, Pensaré Cartoneras, pp. 5-28.
- Gomís, Anamari (2010): "Hacia un poética de Sergio Pitol", *Revista de la Universidad de México*, n.º 77, pp. 90-91.
- Herralde, Jorge (2009): *El optimismo de la voluntad. Experiencias editoriales en América Latina*. México, FCE.
- Laplantine, François, y Nouss, Alexis (2007): *Mestizajes. De Archimboldo a zombi* [2001]. Buenos Aires, FCE. Trad. V. Goldstein.
- Mesenguer, Rosell, y Simão, Catarina (2014): "Politics of Friendship", *Efímera Revista*, vol. 5, n.º 6, pp. 56-61.
- Montaigne, Michel de (2014): *Ensayos. Edición bilingüe* [1592]. Barcelona, Galaxia Gutenberg. Trad. J. Yagüe Bosch.
- Noguerol Jiménez, Francisca (2016): "Lecturas casuales: Enrique Vila-Matas y sus vínculos trasatlánticos", *Atenea*, vol. 514, n.º 2, pp. 169-188.
- Pitol, Sergio (1995): "El oscuro hermano gemelo", *Vuelta*, n.º 226, pp. 7-12.
- (2000): *El viaje*. México, Era.
- (2001): "Vila-Matas, premiado", *Letras Libres*, n.º 32, pp. 101-102.
- (2005): "De cuando Enrique conquistó Asjabad y cómo la perdió", *Enriquevilamatas.com*. En línea: <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrpit02.html>> [última consulta: 20.10.2017].
- Pozuelo Yvancos, José María (1993): *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis.
- (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Quintana, Cécile (2007): "Los círculos escriturales de Sergio Pitol", *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP*, n.º 7, pp. 25-33.
- Ródenas de Moya, Domingo (2012): "La novela póstuma o el mal de Vila-Matas". En A. Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 305-326.
- Ruisánchez, José Ramón (2014): "El viaje (de regreso) de Sergio Pitol". En C. González (ed.): *Fuera del canon: escrituras excéntricas de América Latina*. Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, pp. 139-156.
- (2015): *Pozos*. México, Era/UNAM.
- Vila-Matas, Enrique (1995): *Lejos de Veracruz*. Barcelona, Anagrama.
- (2002): *El mal de Montano*. Barcelona, Anagrama.
- (2003): *París no se acaba nunca*. Barcelona, Anagrama.
- (2004): "Has hecho girar la locura", *Enriquevilamatas.com*. En línea: <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrpit04vm.html>> [última visita: 20.10.2017].
- (2005): "Viajar y escribir", *El País*, 2 de diciembre. En línea: <https://elpais.com/diario/2005/12/02/cultura/1133478007_850215.html> [última visita: 20.10.2017].
- (2007): "Viaje con Pitol". En T. García Díaz (coord.): *Victorio Ferri se hizo mago en Viena: Sobre Sergio Pitol*. Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 19-23.
- (2015): "Su estilo es contarle todo", *Tierra Adentro*, n.º 202, pp. 18-19.

Pierre Herrera

Vila-Matas, Enrique, y Echenoz, Jean (2010): "Sobre la impostura en literatura. Una conversación". En AAVV: *El juego del otro*. Madrid, Errata Nature, pp. 13-34.

LEYENDO OBLICUAMENTE: CONTRAPUNTOS REFLEXIVOS
DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA
EN LA OBRA CRÍTICA DE ENRIQUE VILA-MATAS(NOT SO) OUT OF HERE: REFLEXIVE COUNTERPOINTS IN
LATIN AMERICAN LITERATURE IN ENRIQUE VILA-MATAS' ESSAYS.FELIPE A. RÍOS BAEZA
Universidad Anáhuac Querétaro
feliperios.ffyl@gmail.com

RESUMEN: Este ensayo se propone analizar, revisando una porción importante de los ensayos críticos que van desde *El viajero más lento* (1992) hasta *Aunque no entendamos nada* (2003), pasando por *Para acabar con los números redondos* (1997) y *Desde la ciudad nerviosa* (2000), la forma en que la literatura latinoamericana es asumida por Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) con el fin de sistematizar usos y costumbres narrativos que el autor catalán emplea, luego, en su propia obra. De entrada, es posible afirmar, primero, que la literatura latinoamericana es importante en su narrativa porque se ofrece como contrapeso a otras literaturas convocadas (la centroeuropea, la francesa, la anglosajona, etc.); segundo, puede asegurarse que le permite cristalizar la manera en que opera la metaficción y la autoconciencia en sus páginas; y tercero, que con ella logra establecer definitivamente su "lugar solitario" dentro de las letras españolas, asunto que entre la década de 1970 y 1990 se había planteado más como voluntad e ideario que como elemento realmente constitutivo de su obra. Aquello se solidificará en el momento en que se aferre a los descubrimientos transatlánticos que haga como ávido lector.

PALABRAS CLAVE: Enrique Vila-Matas; literatura latinoamericana; estudios transatlánticos; arte poética; ensayo literario

ABSTRACT: This essay reviews an important part of critical essays like *El viajero más lento* (1992), *Aunque no entendamos nada* (1997), *Para acabar con los números redondos* (1997) and *Desde la ciudad nerviosa* (2000), to analyze the way in which Latin American Literature is assumed by Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948), with the objective of systematizing the narrative ways and customs used by the Catalan author, which he would later apply in his own work. To start, it

is possible to assure that Latin American Literature is important in his narrative because it is offered as counterweight to other literatures mentioned (Central European, French, Anglosaxon, etc.); second, it can be assured that it allows him to crystalize the way in which metafiction and self conscience function in his own pages; and, third, that he definitely establishes his "solitary place" within Spanish literature, which was his intention and ideal during the decades between 1970 and 1990, but wasn't really a constituent element in his work. This would be fixed into his work once he had a grasp of the transatlantic discoveries he made as an avid reader.

KEYWORDS: Enrique Vila-Matas; Latin American Literature; Transatlantic Studies; Poetic Art; Literary Essay



En 1973, un Enrique Vila-Matas de tan solo 25 años visita Varsovia. Tiene lecturas extravagantes a cuestas y unas ganas enormes de desmarcarse de la literatura que se produce en su país. Allí conoce al agregado cultural de México en Polonia, un escritor de cuarenta años llamado Sergio Pitol. "[E]n España", le dice luego Vila-Matas a André Gabastou, "ningún escritor de su categoría me concedía un minuto ni me dedicaba tiempo para hablar de literatura [...]. Pitol fue muy importante en aquel momento, y lo siguió siendo después. De hecho, hoy lo veo con toda claridad: Fui a Varsovia inocentemente y me convertí a escritor gracias a Pitol..." (Vila-Matas en Gabastou 2013: 98).

En un emotivo texto llamado "Sergio Pitol, mi maestro", aquello se confirma con creces: "Leyéndole, se tiene la impresión –que me ha perseguido siempre porque a fin de cuentas es mi maestro y lo es por motivos muy altos– de estar ante el mejor escritor en lengua española de nuestro tiempo. Y a quien ahora se pregunte por su estilo, le diré que consiste en huir de esas personas tan terribles que están llenas de certezas. Su estilo es contarle todo, pero no resolver el misterio. Su estilo es distorsionar lo que mira" (Vila-Matas 2017).

Casi cuarenta y cinco años después, la obra de Vila-Matas ya ha definido sus contornos estéticos y sus líneas argumentales más visibles, pero todo parece haber arrancado allí, a comienzos de los años 70, en las conversaciones de sobremesa con un latinoamericano que fraguaba, para su propia obra, características que luego se emparentarán con los textos del propio Vila-Matas, sobre todo cuando Pitol cristalice su propuesta en su célebre *El arte de la fuga*, de 1996. En las obras publicadas a partir del cambio de milenio (la llamada "tetralogía meta-literaria", que incluye *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano*, *París no se acaba nunca* y *Doctor Pasavento*), se descubre, por ejemplo, un nivel de su *ars* poética que lo hermana con Pitol: el motor de su creación estriba en avanzar siempre hacia adelante:

[C]uando publiqué *Bartleby y compañía* me dijeron que había llegado a un callejón sin salida. Porque ¿qué pensaba escribir después de haber reflexionado sobre la lucidez de los que dejan de escribir? Para poder continuar tuve que irme al otro extremo del *bartlebysmo*, me fui al mal de *Montano*, al mal de los que no pueden dejar de escribir. Pero, cuando publiqué este nuevo libro, me dijeron que de nuevo estaba en un callejón sin salida y me preguntaban qué haría después de aquello. Escribí entonces mis memorias de juventud en París (*París no se acaba nunca*) y luego narré en *Doctor Pasavento* la desaparición a través de la propia escritura [...]. Como me había plantado ante el abismo mismo, decidí que para continuar sólo tenía que hacer lo que en definitiva ya había hecho en los tres anteriores libros: seguir jugándomela, dar un paso más adelante, aunque en este caso el paso sería en el vacío [...]. Entonces, lo que hice fue instalarme en un espacio de exploración del vacío, del abismo. (Vila-Matas en Gabastou 2013: 176)

La conexión, primero subterránea y luego evidente, entre Vila-Matas y Sergio Pitoll hace pensar en otros vínculos con escritores latinoamericanos contemporáneos o anteriores: Roberto Bolaño, Rodrigo Fresán, Juan Villoro y, por supuesto, César Aira, un autor muy próximo ante todo en su honda conciencia metaliteraria al abordar el trabajo de escritura y en sus contextos de recepción crítica.¹ En uno de sus más célebres libros, *El congreso de literatura*, Aira escribe algo que parece no solo definir su poética, sino la de su oscuro hermano gemelo catalán: “En mi caso, nada vuelve atrás, todo corre hacia adelante, empujado salvajemente por lo que sigue entrando por la válvula maldita [...]. El camino no es otro que la harto trillada (por mí) ‘huida hacia adelante’. Ya que la vuelta atrás me está vedada, ¡adelante! ¡Hasta el final! Corriendo, volando, deslizándome, a agotar todas las posibilidades, a conquistar la serenidad con el fragor de las batallas. El vehículo es el lenguaje. ¿Qué otro?” (Aira 2009: 30).

“En el libro que terminé ayer”, se lee en el cuento “Café Kubista”, de *Exploradores del abismo* (2007), “todos los personajes acaban siendo exploradores del abismo o, mejor dicho, del contenido de ese abismo. Investigan la nada y no cesan hasta dar con uno de sus posibles contenidos, pues sin duda les disgustaría ser confundidos con nihilistas [...]. Y no hay duda de que conectan con una frase de Kafka: ‘Fuera de aquí, tal es mi meta’” (Vila-Matas 2007: 9). “Fuera de aquí, tal es mi meta” es una cita apropiada que parece definir el visible proyecto vilamatásiano; pero existe otro, más secreto, menos desenfundado, que aparece

¹ Este fenómeno es singularísimo y define en parte la situación —explícita en lo referencial, subterránea en lo metaliterario— de Vila-Matas como el más “latinoamericano” de los autores españoles. Al respecto, son singulares las palabras que Margarita Heredia escribe en el prólogo al compilado crítico *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*: “En 1994 preparaba una tesis de licenciatura sobre Vila-Matas para la Universidad Nacional Autónoma de México. Para entonces, el escritor catalán ya había sido leído con fortuna por autores latinoamericanos como Álvaro Mutis, Augusto Monterroso y Sergio Pitoll, y los jóvenes críticos mexicanos comenzaban a verlo como un significativo renovador de la literatura española [...]. En cierta forma, se trataba de un autor con un recorrido crítico más amplio en América Latina que en su país” (Heredia 2007: 9). De esto da cuenta el propio compilado de Heredia, que tiene a críticos y escritores “del lado de acá” —Álvaro Enríque, Christopher Domínguez Michael, Roberto Bolaño y Daniel Sada, entre otros— como los primeros en evidenciar la propuesta que, con tintes latinoamericanos, un escritor “del lado de allá” ya estaba articulando desde comienzos de los 90.

por debajo de esa fuga hacia adelante y que está contrapunteado, creo, por sus profundas y hasta ese momento secretas lecturas latinoamericanas. Repasando con mayor detención su declaración a Gabastou, si en el 2000 había publicado una novela sobre la imposibilidad de la escritura (*Bartleby y compañía*), en el 2002 aquello se volverá un juego metaliterario, espeleológico, que le permitirá escribir un libro sobre los que asumen compulsivamente la literatura (*El mal de Montano*). Asimismo, esta idea de la enfermedad literaria le dará pie, un año después, para aventurarse con un proyecto que desfigurará la frontera entre memoria e invención (*París no se acaba nunca*); proyecto que luego, en 2005 con *Doctor Pasavento*, tenderá a desvanecerse, borrando el eje donde el anterior libro pivotaba, es decir la figura del "autor". Ya desaparecido el autor, ¿qué queda? El abismo. Es entonces cuando prueba a hurgar qué hay en ese vacío y ese silencio, en 2007, con *Exploradores del abismo*, antes de que sus intereses como escritor se enfoquen en otros abismos.²

Ese nivel visible de creación literaria –la fuga creativa hacia adelante– se acompaña también de un movimiento proyectivo de sus referentes, que van, primero, de los escritores y artistas franceses (Valery Larbaud, Maurice Blanchot, Marcel Duchamp, Stéphane Mallarmé) a los centroeuropeos (Robert Walser, Franz Kafka, Witold Gombrowicz), para luego instalarse, a partir de *Ella era Hemingway. No soy Auster* (2008) y *Dublínescas* (2010), en una serie de referentes anglosajones (James Joyce, Samuel Beckett, Ernest Hemingway y el mencionado Paul Auster). No obstante, existe una corriente subterránea, un nivel más hondo en su obra que, como se descubrirá en este trabajo, no se comporta de manera proyectiva, sino recursiva. Al menos desde *Lejos de Veracruz* (1995), en su literatura se reconocen dos movimientos: ese que se dispara hacia el futuro y que parece conectar temática y estéticamente un libro con el siguiente; y otro que a pesar de todo *permanece*, que se halla en los núcleos recónditos de cada libro y que no avanza, sino que se retrotrae, espejea y le permite hacer reflexión de su singular propuesta. Ese "río profundo" es justo el que conecta al catalán con los nombrados Aira, Bolaño y Pitol, pero también con Augusto Monterroso, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo y Adolfo Bioy Casares, entre otros.

De esta manera, en el presente ensayo propongo analizar, revisando una porción importante de sus ensayos críticos, el modo en que la literatura latinoamericana es asumida por Enrique Vila-Matas con el fin de sistematizar usos y costumbres narrativos que empleará, luego, en su propia obra. De entrada podemos afirmar varias cosas: primero, que la literatura latinoamericana es importante en su poética porque se ofrece como contrapeso a otras literaturas convocadas; segundo, que dicho bagaje le ayudará a cristalizar la forma en que opera la metaficción y autoconciencia en sus páginas; y tercero, que aquellos

² "[E]n algunas temporadas viví atrapado por la literatura", se lee en el prólogo de *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984* (2011). "En esos días busqué llevar mi poética, libro a libro, sistemáticamente, a un callejón sin salida, con la idea de ser un héroe y demostrar, una vez tras otra, que sabía salir indemne de las trabas que yo mismo me creaba, que sabía superar todos los obstáculos que yo mismo levantaba para no tener más remedio que caer en mi propia trampa y no poder continuar y tener que caer en un silencio profundo y definitivo..." (Vila-Matas 2011: 23).

autores convocados y sus libros le permitirán establecer definitivamente su “lugar solitario” dentro de las letras españolas,³ asunto que entre la década de 1970 y 1990 se había planteado más como voluntad e ideario que como elemento realmente constitutivo de su obra. Aquello se solidificará en el momento en que se aferre a los descubrimientos transatlánticos que poco a poco, y gracias a los propios sellos editoriales donde empezará a publicar (Anagrama, sobre todo), el autor irá haciendo.

1. LEYENDO LATINOAMÉRICA DE PASADA

Hay una característica notoria en sus textos, y es que, en comparación con los referentes europeos y norteamericanos mencionados, Vila-Matas lee Latinoamérica siempre tangencialmente. En esa tangencialidad, en ese no asumir directamente sus propuestas ni temáticas, es donde se extrae parte de la poética que, aventuramos, se cristaliza a partir de *Bartleby y compañía*. Los libros que cubren buena parte de la década de 1980 y 1990 (*Una casa para siempre*, *Hijos sin hijos* y *Suicidios ejemplares*, sobre todo) se caracterizaban por una estructura base: instalar una temática lo suficientemente potente en el corazón mismo del libro (la modulación de registros, la negación de la paternidad, la muerte por mano propia) y hacer girar los cuentos alrededor de ella, cumpliendo estos volúmenes con lo que, en *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados*, el crítico José Sánchez Carbó ha calificado como “colección de

³ Este punto es profusamente explicado en el prólogo de *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, volumen de 2011 que recoge sus cuatro primeros libros. Desde el célebre colmado en Melilla, mientras hacía su servicio militar, “[e]nvié una carta a una amiga [...] y le pedí que me enviara libros que acabaran de publicar narradores o cuentistas españoles, preferentemente de mi generación. De algunos había ya oído hablar, e incluso con más de uno me había cruzado en bares nocturnos de mi ciudad. Se trataba de leer lo que hacían para hacer algo parecido, aunque distinto, quizá para hacer todo lo contrario de lo que ellos hicieran [...]. A la hora de escribir, deseaba ser muy distinto a todo el mundo, no parecerme a nadie, seguir un camino solitario y único” (Vila-Matas 2011: 16-20). Sobre este gesto singular, donde evidentemente hay una “toma de posición”, en palabras de Pierre Bourdieu, puede revisarse el ensayo de Alejandro Palma, Alicia Ramírez y Felipe Ríos, “Enrique Vila-Matas, autor de la obra de Enrique Vila-Matas”: “Enrique Vila-Matas es un escritor que ha forjado su figura de autor a través de ciertas tomas de posición en el campo literario. Específicamente, en 2011 publica *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, donde lo más interesante es la inclusión de un largo prólogo en el cual se da a la tarea de organizar sus primeros trabajos narrativos y tomar ciertas decisiones que pudieran interpretarse como la voz del autor fijando las directrices del inmediato porvenir de su obra. Teniendo en cuenta los trabajos de Pierre Bourdieu sobre el funcionamiento del campo cultural y haciendo uso de algunos de sus conceptos, nos parece que Vila-Matas ha reconstruido varios hechos de su vida literaria en la guía que escribe para los lectores de su narrativa inicial. La manera en que este narrador catalán ha reconstruido su imagen de autor para esta segunda década del siglo XXI remite a la discusión que a finales de los sesenta sostuvieron Roland Barthes, Michel Foucault y otros autores respecto de la noción de *autor*, de *escritor* y de *obra* en el marco del pensamiento posestructuralista. Bajo dicho marco es que podemos dimensionar la importancia de este momento en la carrera de Enrique Vila-Matas para sugerir una nueva orientación como autor popular. Por otro lado, hacemos patente una línea de escritura en la narrativa hispanoamericana contemporánea, de la que Vila-Matas parece ser uno de sus más altos representantes, donde la ficción se convierte en una profunda realidad. Bajo estas ideas se pudiera pensar que el escritor catalán va ejecutando una variante del célebre cuento de Jorge Luis Borges: ‘Pierre Menard, autor del Quijote’, en el sentido en que cabe la posibilidad de que Vila-Matas, a partir de sus variados proyectos de reescritura, se convierta en autor de la obra de Vila-Matas” (Palma et. al 2013: 443-444).

relatos integrados”: “[U]na modelización literaria caracterizada porque un autor reúne y organiza en un libro una serie de textos autosuficientes que, relacionados hipotácticamente o paratácticamente, configuran, con la colaboración del lector, un todo coherente y permiten un orden de lectura sucesivo o saltado” (Sánchez Carbó 2012: 46).

A partir de 1997, con *Extraña forma de vida*, Vila-Matas continúa un trabajo no solo de apropiación textual, configurando un “canon de deseo”, al decir de Borges, con el que quiere ser fuertemente vinculado –Kafka, Walser, Pessoa, Duchamp, Jarry, Gombrowicz, etcétera–, sino una labor de apropiación vital: se sabe que en ese libro no solo se cruzan referencias a la poesía de Álvaro de Campos y al *Libro del desasosiego*, de Bernardo Soares, sino a episodios significativos de la vida del propio Fernando Pessoa. Esa fabulación portuguesa será llevada al extremo en *El viaje vertical* (1999) –novela aparentemente realista, pero donde hay un protagonismo decidor de los espacios en los que, cual Altazor de Huidobro, el septuagenario Federico Mayol va cayendo: Azores, Madeira, Lisboa y Cabo Verde⁴– y en “Mastroianni-sur-Mer” –una conferencia incluida, después, en *Desde la ciudad nerviosa* (2000) a la que se le ha puesto poca atención pero que representa, a nuestro parecer, un punto de inflexión decisivo en su literatura–. “Mastroianni-sur-Mer” nace de una charla que Vila-Matas debía dar, por encargo, en un ciclo que exploraría las relaciones entre cine y literatura. En ese momento, para salir del paso, el autor le soltó a su interlocutor, casi sin pensar, el nombre de la película que deseaba analizar (*Sostiene Pereira*, de Roberto Faenza) y el nombre de la futura charla (*Narración y toma de conciencia*). Como trabajaba paralelamente en *El viaje vertical*, dicho encargo le provocó enormes dificultades: “No hacía más que pasarlo mal todo el rato. Estaba trabajando en las últimas páginas de *El viaje vertical* –y por tanto no me dedicaba a preparar nada de *Narración y toma de conciencia*–, pero también es cierto que a todas horas no hacía más que recordar –como un peso terrible que llevara en el fondo de mi alma –que el 28 de enero podía ser mi perdición” (Vila-Matas 2000a: 175). Como le confesará al poeta y conductor chileno Cristián Warnken en el desaparecido programa de televisión *La belleza de pensar*, con el tiempo encima se entregó a la escritura automática. Y lo que salió de allí fue un texto fragmentario, caracterizado por la asociación de elementos agrupados entre sí para buscar una sola cosa: el origen de su vocación literaria. Se trata de un texto que comienza

⁴ El descubrimiento de estos entresijos más allá del realismo se debe, en buena parte, a la lectura que tanto Sergio Pitol como Rodrigo Fresán llevaron a cabo de *El viaje vertical* desde América Latina. Mientras el mexicano comentó que era “una novela a primera vista convencional pero que a partir de un momento demostraría ser todo lo contrario. Es su libro más enigmático; una historia de equivocaciones, aunque no separamos exactamente cuáles. Cada vez que se acerca al realismo tenemos la sensación de que su autor juega con dinamita. El final se pierde en una neblina meramente conjetural. Es una novela de educación, a pesar de que el septuagenario protagonista tiene una edad poco apropiada para ello. Como siempre, en el cuerpo de la escritura hay un diálogo entre el ensayo y la ficción, una reflexión sobre la literatura y también la comparación entre ella y el desconcierto general que es la vida” (Pitol 2007: 175); el argentino señaló: “Vila-Matas es el segundo español que gana este premio de diseño latinoamericano (el Rómulo Gallegos, en 2001). El otro fue Javier Marías. El último fue el chileno Roberto Bolaño. Todos ellos unidos por el signo de una literatura mixta, mestiza, donde los límites se confunden y la crónica puede bailar con lo ficticio sin pisarle los pies” (Fresán 2007: 166).

de manera muy controlada, refiriendo su deseo de ser escritor para parecerse a Giovanni Pontano, el personaje de Marcello Mastroianni en *La notte* (1961), de Michelangelo Antonioni, y acaba, 22 fragmentos después –es decir, luego de un exceso de entropía literaria– en un destino inesperado: el faro de Cascais, cerca de Santa Martha, que Vila-Matas dice haber conocido únicamente por una fotografía de la revista *Vogue*. “Uno siente la memoria difusa de haber estado alguna vez en un lugar”, concluye. “¿Cuándo? No sabemos. Pero ya habíamos estado ahí antes de haber venido nunca” (2000a: 204).

Ambos textos de 1999 nos parecen decisivos, pues de ahí en adelante Vila-Matas asumirá para sus libros la idea del “viaje vertical” no como una trama, sino como un procedimiento creativo y una estructura posible para sus volúmenes, hallando sus temas bajo los principios de “no retorno”, de *El viaje vertical*, y de escritura automática, empleado en “Mastroianni-sur-mer”. Sus novelas, libros de relatos, colecciones de ensayos e incluso el *Dietario voluble* se engazarán con esta lógica: intentarán parecerse a esos libros, como *Hijos sin hijos* o *Suicidios ejemplares* –un tema aparentemente dominante alrededor del cual giran las historias– pero encadenarán asociativamente la vida y los textos de otros, y la vida y los textos propios, con el fin primario de ir hacia adelante. En ese riesgo, lo que los sujeta y les permite ciertos intervalos reflexivos serán algunas vidas y obras de algunos autores latinoamericanos. Al tratarse de un bagaje bibliográfico más profundo, menos visible, se entiende por qué se presenta de forma *obliqua*, así como decía Harold Bloom que se formulaban los monólogos de Hamlet,⁵ y que el mismo Vila-Matas, en esa entrevista con Warnken, refiere: para *oírse a sí mismo de pasada* (Vila-Matas en Warnken 2002).

Aunque esto se establece como procedimiento consciente para su ficción a partir de *Bartleby y compañía*, tiene como antecedente directo esos libros de ensayos, verdaderos campos de experimentación que ha venido publicando desde principios de los '90. Ya el propio escritor mexicano Daniel Sada señalaba, en 1993 y desde la revista *Vuelta*, que ese modo tangencial de leer a varios autores, pero sobre todo a los latinoamericanos, le permitió a Vila-Matas configurar su poética por venir. Según Sada, en *El viajero más lento* los autores reseñados “se presentarían como exégetas, antes que asumirse descaradamente como creadores. Para Vila-Matas este concepto es indiscernible, pero también advierte que a partir de la exégesis abundan los resquicios, las tramas escurridizas, los resúmenes equívocos [...]. Si en la literatura no hay nada nuevo, salvo lo que se ha olvidado, no está mal que de cuando en cuando [...] se repitan las mismas historias” (Sada 2007: 95). No por nada, un volumen menor, publicado en Mérida, Venezuela, lleva por título *Extrañas notas de laboratorio*.

⁵ “Como he apuntado ya, en Shakespeare la conciencia extraordinaria descuelga en la facultad de oírse a sí mismo, por así decirlo, sin quererlo: tales los casos de Hamlet, Yago, Cleopatra o Próspero. [Emily] Dickinson mantiene este atributo, pero con frecuencia [Walt] Whitman intenta ir más allá. El choque de oírse a uno mismo consiste en que uno captura una inesperada otredad” (Bloom 2002: 95).

2. BIOY Y BORGES: IDENTIDAD Y DESAPARICIÓN

En *El viajero más lento*, entre tanta crónica europea cargada de fascinación por la literatura y el paisaje alemanes ("El otro Frankfurt", "Alemania en otoño") y por la literatura y el paisaje franceses ("De Perec al infinito", "La lengua rota de Céline"), aparecen dos textos que provocan un quiebre interesante en la compilación: "Bioy inventario" (publicado originalmente en 1990, en *Diario 16*) y "¿Existe realmente Borges?" (aparecido en *La Vanguardia*, en 1982). En el primero, lo más extravagante es el formato: una crónica sobre la obra de Adolfo Bioy Casares que emplea el abecedario, y cuyo contenido parece distanciarse deliberadamente del acostumbrado texto vilamatasiano, armado, como se sabe, con asociaciones a libros, películas, canciones y anécdotas, oportunas pero a la vez personalísimas. Estamos delante, tal vez, de su texto más académico (sin caer en los insufribles clichés de los que pecan estos textos), donde hay un despliegue asombroso de conocimientos sobre la obra del autor argentino. A lo largo de este ABC, Vila-Matas parece poner a distancia a Bioy para subrayar aquellos aspectos que vuelven significativa su obra—la fantasmagoría, la imposibilidad del amor—, con una retórica que, insistimos, no parece la propia: "En un relato de juventud, *Los novios en tarjetas postales*, un joven interpola su imagen en la fotografía de la muchacha que ama. Preludia el amor entre la imagen fantasmal de Faustine y el protagonista de *La invención de Morel*" (Vila-Matas 2001: 55); "Estamos inmersos ya en el inconfundible clima de *El sueño de los héroes* y en las tres noches de carnaval de 1927, cuando se dan las condiciones de borrachera, locura e irresponsabilidad para que Gauna, el protagonista, sueñe con unos héroes" (2001: 60), etcétera. Hay, pues, un distanciamiento inhabitual entre el objeto referido y sus propias circunstancias de vida; excepto al final, donde se permite decir, haciéndose eco de una declaración de Bioy, que él también ha estado enamorado de Clara, el personaje de *El sueño de los héroes*. Aventuramos la concreción de la tesis planteada más arriba: leer a Bioy, más que permitirle un engarce de temas para ir *hacia adelante* y así desmarcarse rápidamente de sus contemporáneos españoles —un avance trepidante, de una cita a otra, para alcanzar, en suma, "el lugar solitario"—, lo que vemos es una dilación necesaria, un retraso en la concreción de ese proyecto vertiginoso que se ha planteado, sobre todo cuando en la entrada llamada, justamente, "Identidad" —muy significativa: recordemos que pocos años antes de esta crónica, Vila-Matas ha publicado *Impostura y Una casa para siempre*— cite sin aludir a su fuente⁶ unas palabras que Bioy Casares pronunció en un taller literario: "Somos demasiado parecidos a nosotros mismos; el riesgo es parecernos demasiado. Cuando yo era chico tenía la esperanza —contra todo lo que podía esperarse— de ser varias personas. Ser una sola persona me parecía muy poco. A medida que uno vive, progresivamente se afianza el mismo maniático, el mismo nimio personaje" (Bioy en Vila Matas 2001: 56). Podría haber resultado casi un epígrafe para esos textos de ficción publica-

⁶ Esta conversación está incluida en el libro *Adolfo Bioy Casares. Sobre la escritura: conversaciones en el taller literario*, de Félix Della Paolera y Esther Cross (2007: 38-39).

dos en 1984 y 1988. "Escribimos siempre después de otros", dirá Vila-Matas en su artículo "Intertextualidad y metaliteratura", "[y] a mí no me causa problema recordar frecuentemente esta 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" (Vila-Matas en Gabastou 2013: 125).

El texto siguiente de *El viajero más lento*, "¿Existe realmente Borges?", es aún más impactante. Escrito entre la redacción de *Nunca voy al cine* e *Impos-tura* (volumen de cuentos, el primero; y novela, la segunda, donde es visible la apuesta por una narración algo extravagante, pero causal), el de Borges representa un texto aún embrionario pero significativo del modo en que la literatura latinoamericana fecundará y operará en sus textos. El cuento comentado es "La biblioteca de Babel" y aquí el tono de Vila-Matas es, otra vez, el del ensayista erudito y asombrado. Allí cuenta las aproximaciones históricas a dicho relato, sorprendido de que este relato haya hecho el salto de la crítica literaria (Julio Ortega, Umberto Eco) al de las ciencias exactas (Lucio Lomardo Radice, Tullio Regge, George Lutli) para afirmar con propiedad que el cuento de Borges, cuando no imposible, implica la consabida sensación kafkiana de un sistema mayor anulando la individualidad del sujeto.

Este texto comprende dos asuntos importantes: de entrada, la fascinación de cualquier lector metaliterario, aunque primigenio, por la idea de la biblioteca infinita y la posibilidad de contener todos esos textos para *usarlos* a antojo; pero, al mismo tiempo, el terror de perder la identidad en ellos, simbolizado por la tan temida caída en el foso hexagonal. Por eso, en estos primeros libros Vila-Matas combatirá el terror de esa anulación trabajando una autoficción muy férrea, blindada por todos los flancos. Ya sea por la creación de un personaje que, a la vez, es sujeto de la enunciación (*Una casa para siempre*, *Lejos de Veracruz*) o bien la edificación de un "personaje-escritor" que funciona, también, como hilo conductor del argumento (*París no se acaba nunca*, *Extraña forma de vida*), no será hasta el *Doctor Pasavento*, en 2005, que Vila-Matas se plantee un coqueteo mayor con la desaparición del autor, con su disolución. Como puede rápidamente evidenciarse, dicha desaparición no es total: se trata más bien, entre Pasaventos, Ingravалlos y Emmanuel Boves, de transfiguraciones de identidad (asunto que ya se anunciaba en *Bartleby* y *compañía* con Marcelo, el narrador, cuando cambia su nombre primero a CasiWatt y luego a Scapolo), hasta llegar solamente a un leve anonimato; un baile de máscaras para alcanzar cierto silencio: el talud del cual saldrá fragmentado en 2007, con el libro de cuentos *Exploradores del abismo*.

No es menor este temprano influjo borgesiano: por un lado, está el privilegio de tener un carné de socio exclusivo de la biblioteca de Babel; pero, por otro lado, sale a la superficie un pavor real al no poder recrearse en dicha biblioteca, debido a que la estructura y operatividad misma del recinto condenan a todo bibliotecario a su desaparición.⁷

⁷ Bien lo señala Álvaro Enrígue: "Cuando un lector está leyendo a Vila-Matas, siempre está frente a dos libros: el que tiene en las manos y el que Vila-Matas leyó mientras estaba escribiendo. En ese sentido, es borgesiano: el autor que se juega su biblioteca mientras escribe. O el autor que juega el juego de las influencias como un póquer abierto [...]. Siempre hay un libro presente y uno anterior. Y el libro anterior no funciona como una fuente, sino como un talismán" (Enrígue 2012: 34).

3. MONTERROSO: DESPLAZAMIENTOS NARRATIVOS

Del mismo modo ocurre en *Para acabar con los números redondos*, libro de 1997 que recoge las crónicas literarias que Vila-Matas escribiera para el *Diario 16*, de Madrid, incluso luego que este desapareciera. Entre Nabokov, Chéjov, Baroja, Joyce y Marguerite Duras, destacan algunos retratos singulares: Augusto Monterroso, Octavio Paz, Macedonio Fernández y, otra vez, Jorge Luis Borges. Como pasa con varios de los referentes que *okupa*, cual anarquista en una casa aparentemente vacía,⁸ hablar de Paz le ayuda a detallar conscientemente asuntos de su itinerario como escritor:⁹ “Ese poema [*El descenso*, de William Carlos Williams] me inspiró mi novela *Lejos de Veracruz*. Mientras Octavio Paz leía yo iba leyendo en mi mente toda mi futura novela” (Vila-Matas 1997: 74). Del mismo modo, hablar de Macedonio le servirá como adelanto de la forma en que moldeará el *bartlebyismo* a partir del 2000: “Tenía este hombre [...] cierta ‘incapacidad’ para escribir, lo que no significaba que no tomara la pluma de vez en cuando: ‘No leer es como un mutismo pasivo, escribir es el verdadero modo de no leer y de vengarse de haberse leído tanto’” (1997: 90). Pero es en la crónica “De un fabulista a otro”, dedicada a Monterroso, donde, de manera menos consciente, explota una técnica narrativa nueva: esa estrategia de desplazamiento, de tangencialidad, descrita con anterioridad:

[H]e despertado obsesionado con una fábula, *El paraíso imperfecto*, de Augusto Monterroso [...]. ¿Por qué Monterroso de pronto? Supongo que porque siempre lo he admirado [...]. Sería ideal que Monterroso hubiera nacido en un día de octubre de hace 74 años, pues así tendría ya la excusa totalmente redonda para estar hablando de él. Pero lo cierto es que no tengo ni idea del mes del año en que nació, pero sí se me ocurre un truco para poder hablar de este escritor: hablar de otro fabulista –este muy edificante–, hablar de Félix

⁸ Para ahondar en esta estrategia literaria, puede revisarse un ensayo de mi autoría, “Vila-Matas: ese *okupa* literario”: “Insertándose en estilos, estructuras e historias ya descritas por otros es que Enrique Vila-Matas ha venido *okupando* –de un modo más deconstructivo que anarquista– un lugar en el sistema literario contemporáneo [...]. Vila-Matas, ese *okupa*, ese vampiro literario, ha convertido el inquietante ‘síndrome de Rendfield’ en un elemento constitutivo de su poética. Es decir, la convocatoria a otras voces y otros ámbitos en su espacio literario no estaría trabajada simplemente en el plano del pastiche, pues la autoparodia y las reflexiones de sus propios libros, al interior de sus propios libros, estarían proporcionando un componente alternativo a la categorización de su literatura como meramente posmoderna” (Ríos Baeza 2013: 74-91).

⁹ Lo mismo ocurre en ensayos de otros libros, como “¿Estoy en Chile?”, donde cuenta el germen de *El mal de Montano* –“Lo cierto es que en Chile nació Montano, el personaje de una de mis novelas, y después, directamente desde la orilla del batallador Pacífico, viajé con él a la cumbre de una montaña suiza y de ella descendí, hace solo unas semanas, hasta París, en busca de Tongoy (otro personaje de mi novela medio chilena)...” (Vila-Matas 2003: 121); y “Nuestro Emar de ultramar”, donde apuntala dos temas recurrentes en la narrativa que en ese momento estaba construyendo: la identidad paradójica –“Juan Emar pronto sintió la llamada de París [...] con la idea de ‘darle a mi vida un objetivo, una misión que me hará feliz y que vaya con mi temperamento’. Y añadía: ‘Chile, a mi vuelta recibirás y mantendrás al nuevo y verdadero yo’. ¿De qué nuevo yo hablaba?” (2003: 133)– y la difuminación de fronteras entre realidad y ficción –“Me propongo hablar de él un mediodía al año como mínimo, todos los años. Y no hacerlo nunca en Chile, donde ya lo conocen (o deberían conocerlo), sino en lugares donde no han oído hablar nunca de él y creen que yo me invento su biografía. Que es lo que en realidad hago, aunque Emar existe” (2003: 136-137).

María de Samaniego, nacido en la Rioja alavesa, en el pueblo de Laguardia, un doce de octubre del año 1745. (Vila-Matas 1997: 21)

Plantear denotativamente un argumento para, connotativamente, avanzar hacia otro más brumoso y atractivo –en este caso hablar de Samaniego para poder hablar de Monterroso– es uno de los procedimientos que se fraguarán cuando lea lateral u oblicuamente a escritores latinoamericanos, encontrando en la “te-tralogía metaliteraria” su asidero narrativo más complejo. “[A]unque 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 2003: 7), declara en la presentación de su libro de ensayos *Aunque no entendamos nada*, lo que confirmaría este punto.

No se trata solamente de dar la sensación de un *work in progress*, de un texto que no se planea y que se va haciendo a medida que se escribe, sino de mostrarle al lector que hay un contenido secreto, latente, del que se quiere hablar realmente pero haciéndole guiños siempre a otro. Ese contenido secreto bien puede presentarse por *revelación* –en *El mal de Montano*, por ejemplo, se construye una novela, en la primera parte; y la historia de la escritura de esa novela, en la segunda parte; para hablarnos, en una tercera parte, de lo que realmente parecer importar: el hecho de que la quintaesencia de la literatura, y de la vida por antonomasia, se encuentra en los papeles personales de un individuo, confirmado desde el título mismo de esa sección: “Diccionario del tímido amor a la vida”–; o bien por *intermitencia e infiltración* –entre los fragmentos que alimentan el catastro de autores del no, en *Bartleby y compañía*, se va colando aquello que le parece importar al narrador: la reflexión sobre un apacible estilo de vida solitario, ya sea por su propio aspecto físico [“Nunca tuve suerte con las mujeres, soporto con resignación una penosa joroba” (Vila-Matas 2000b: 11), etcétera]; ya sea porque sus relaciones son escasas, apenas con dos amigos, con los que intima por teléfono o correo –Derain, el crítico literario, y su amigo Juan, que trabaja en el aeropuerto y que afirma que, luego de Robert Musil y Felisberto Hernández (otro latinoamericano radical), no se ha escrito nada bueno en la literatura: “¿Me oyes bien? Musil y Felisberto. Después de ellos ya nadie enciende lámparas” (2000b: 79)–.

4. BOLAÑO: CONFLICTO Y OSCILACIÓN

Finalmente, un último procedimiento que Vila-Matas ensaya primero en sus textos de no ficción y luego en sus novelas es aquel que prueba en la crónica “Bolaño en la distancia”, del volumen *Desde la ciudad nerviosa*, al reaccionar a un comentario de Juan Antonio Masoliver Ródenas. Masoliver afirma que, por su extravagancia, Vila-Matas sería un lector ideal para *Los detectives salvajes*. El barcelonés señala que puede que Masoliver “haya acertado al considerarme un lector idóneo para la novela de Bolaño [...]. Es posible incluso que sea el escritor que más se parece a mí, o viceversa” (2000a: 311). Los temas recurrentes de Bolaño –las referencias literarias, reales y apócrifas; la arriesgada apuesta de sus

protagonistas; la atractiva estructura de sus libros; la inestabilidad perceptiva de sus personajes, etcétera— le hacen creer que ya no está en ese “lugar solitario”, blindado desde hace treinta años para las amenazas de la gazmoñería y del realismo de la literatura española. Esa nivelación con el chileno lo pasma al inicio de la crónica y le permite hacer consciente algo que se planteaba al inicio de este ensayo: la conquista de su sitio en el canon pasa necesariamente por su asociación con esa literatura más allá del Atlántico. Esta cita es elocuente al respecto:

Masoliver está haciendo un guiño a un artículo que publiqué hace unos años en la prensa madrileña y en el que me hacía eco de unas palabras de Juan Villoro, que a su vez se hacía eco de otras palabras, las del escritor argentino César Aira, que bien podría ser también un lector ideal de Bolaño. Decía yo en este artículo: “Me entero por Juan Villoro de las palabras del escritor argentino César Aira que, en una reciente entrevista, se refiere al mito literario que domina nuestro fin de siglo, el del escritor *gentleman*, profesional, que no confunde los libros con su persona y desdeña el carisma como prolongación de la obra. Eduardo Mendoza, Muñoz Molina, Juan José Millás y Javier Marías, por ejemplo, ilustran a la perfección entre nosotros este modelo de fin de milenio. Están alejados de Gómez de la Serna, que recitaba desde el lomo de un elefante, o de Valle-Inclán, que se quejaba de que no le permitían subir al tranvía con dos leones”. (Vila-Matas 2000a: 312)

Con esto comenzamos a entender qué se halla en ese “lugar solitario” vilamata-siano, o bien cómo está amueblada esa “casa para siempre” a la que nos tiene acostumbrados como lectores: primero, con la imagen auto-edificante de un escritor en las antípodas del escritor profesional, ese que alabanciosamente asume la literatura como un trabajo de burocracia que acaba a las seis de la tarde y que no contamina su visión del mundo —por cierto, la misma pretensión de Julio Cortázar al dirigir la vista, desde la Argentina, hacia autores como Clarín, Pío Baroja y Blasco Ibáñez¹⁰—. A ese tipo de escritor hay que plantarle cara con “una militancia alegre en el mundo de los escritores que no quiere tener pasaporte: artistas de alma nómada, enemigos de los viajes obligados, que no siguen más rumbo que el de su propia estrella, aunque esta sea distante como la estrella distante de Bolaño” (2000a: 313). Y segundo, con la evidencia de que, para apartar a los Muñoz Molina y los Millás que a Vila-Matas le estorban para llegar efectivamente a los Gómez de la Serna y los Valle-Inclán que le interesan, tiene que apoyarse en los varios Airas, Villoros y Bolaños que manejan un tipo de propuesta artística homogénea a la suya.

No obstante, Vila-Matas parece apreciar a Valle-Inclán y Gómez de la Serna más por su conducta extravagante que por un material literario real que haya

¹⁰ “Nosotros, a diferencia del escritor europeo que escribe con armas afiladas colectivamente por siglos de tradición intelectual, estética y literaria, estamos forzados a crearnos una lengua que primero deje atrás a *Don Ramiro* y otras momias de vendaje hispánico, que vuelva a descubrir el español que dio a Quevedo o Cervantes y que nos dio *Martín Fierro* y *Recuerdos de provincia*, que sepa inventar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar” (Cortázar en Alazraki 1994: 92).

fecundado sus papeles,¹¹ lo que hace pensar que en ese primer movimiento pendular u oscilatorio –ir de las letras españolas a las latinoamericanas, para volver nuevamente a las españolas, con el fin de leerlas con mayor luminosidad– el autor gusta detenerse en el procedimiento intermedio. Esto, suponemos, a Vila-Matas le causa conflicto en cierto nivel y, por lo mismo, produciría un segundo movimiento pendular. Después de reconocer su cercanía con Bolaño, Vila-Matas cambia aparente y repentinamente de opinión: “Es muy probable, por tanto, que Bolaño pertenezca a la familia literaria que reúne Italo Calvino en torno a una de sus propuestas para el próximo milenio: la de la multiplicidad. *Escribo esto y respiro aliviado* y me distancio un poco más de Bolaño No somos –ahora me doy cuenta– ni mucho menos tan parecidos como creía que éramos. Yo más bien soy un escritor de otra sección del libro de Calvino. Yo más bien fatigo los anaqueles de los escritores de la levedad” (2000a: 315. *La cursiva es nuestra*). Constatarlo le causa *alivio*. La pregunta es por qué. ¿Por qué parece haber un proceso metabólico casi inmediato con el diario de Kafka, los *ready-made* de Duchamp o los heterónimos nihilistas de Pessoa, al punto de citarlos en plena compatibilidad con su ideario literario, y en cambio con algunos textos latinoamericanos lo que se evidencia es una crisis, una contradicción, un desafío?

Esto es interesante. Vila-Matas en esta crónica estaría entregando, de manera latente y no manifiesta, una tercera forma en la cual la literatura latinoamericana afecta su condición tanto de lector como de autor. Además de representar el núcleo más soterrado de sus libros –aquel que parece no moverse cuando se “fuga hacia adelante”, pues le permite poner a distancia y en perspectiva su propia retórica y temática– y de ser leída tangencial y no directamente, la tercera vía del latinoamericanismo en su obra es la resistencia a absorber, en los primeros momentos, dichos textos transatlánticos en su “lugar solitario”. Leer y asimilar a los latinoamericanos le representa un esfuerzo que no pasa por lo intelectual, sino por el extrañamiento que a primera vista le producen. Habrá de pasar mucho tiempo para que ese Borges, complejo y discordante de la crónica de 1982, pueda ser aludido con plena naturalidad en, por ejemplo, un artículo del 2000 –“más bien fatigo los anaqueles de los escritores de la levedad” (2000a: 315)–. Lo mismo con la obra y figura del chileno más cercano/lejano. “Bolaño en la distancia” es un texto moroso, con una serie de párrafos intermedios cuyo propósito, al parecer, es poner entre su literatura y la de su amigo anaqueles completos y distantes al tema –Goethe, Kafka, Gadda, Leopardi, Calvino, Biely, Nabokov– para terminar en una aporía anunciada: “Lo que son las cosas. He vuelto a acercarme a Bolaño [...]. Al escribir la primera línea de este comentario al libro de Bolaño me había propuesto ser ágil, seguir la estela de aquello que

¹¹ Es más: en una crónica incluida en *Para acabar con los números redondos*, Vila-Matas parece desestimar el hecho de que Gómez de la Serna no haya llevado su extravagancia y el riesgo de una vida novelada hasta las últimas consecuencias, como sí lo lograron, entre otros, Duchamp, Kafka y Bolaño: “Durante muchísimos años Ramón, a lo largo de una serie de ‘conatos de autobiografía’, engañó a todo el mundo respecto al año de su nacimiento, no así la fecha, que mantuvo intacta: el 3 de julio [...]. Pero he aquí que, al escribir su autobiografía definitiva –su *Automoribundia*–, se arrepintió el engaño y decidió decir la verdad, lo que por otra parte no significa que necesariamente haya que creerle. En fin” (Vila-Matas 1997: 101).

siempre persiguió Leopardi –me refiero a su deseo de quitar al lenguaje su peso hasta que se asemeja a la luz lunar– y sin embargo heme aquí convertido en un hombre que ha quedado enredado en el mundo de la multiplicidad de Bolaño, ese escritor que ve el mundo como un enredo, una maraña o un ovillo” (2000a: 318).

Probará en las últimas páginas de ese texto un intento más por ponerlo a distancia, comentando la estructura triádica de *Los detectives salvajes*, pero se adivina como una tentativa inútil. “*Los detectives salvajes* es, por otra parte, mi propia brecha”, comenta casi en la última página: “es una novela que me ha obligado a replantearme aspectos de mi propia narrativa. Y es también una novela que me ha infundido ánimos para continuar escribiendo, incluso para rescatar lo mejor que había en mí cuando empecé a escribir” (2000a: 320).

Esa frase, que podría parecer una recurrencia al tópico de la “falsa modestia”, en realidad debe asumirse como concluyente. Atraer la figura de un escritor latinoamericano para luego ponerla a distancia y reconocer que su influjo en su propia escritura o visión de la literatura es inevitable, encarna con propiedad el movimiento oscilatorio antes descrito. Esto podría hacer pensar, en última instancia, que así como ocurre con Kafka en *Hijos sin hijos* y Walser en *Doctor Pasavento*, la poderosa carga literaria de Borges, Bolaño, Aira o Monterroso obligarán a Vila-Matas a convertirse en *okupa* de las propuestas y temáticas de estos escritores en sus siguientes libros. No obstante, y aquí la constitución final de este nivel incluso epistemológico de su arte narrativa, creo que en caso de hacerlo deliberadamente, sus modulaciones, sus “trucos” para seguir adelante, correrían el riesgo de desvanecerse.

“Parafraseando a Ricardo Piglia”, dice en una crónica de *Aunque no entendamos nada*, “diré que he encontrado mi vida en el interior de los textos que he leído” (2003: 48). Y ha sido en los libros de sus hermanos gemelos latinoamericanos donde mayormente se ha edificado su característico modo de pensar y escribir literatura. Latinoamérica está donde conviene a sus propósitos: en el centro profundo y líquido de su propia narrativa, sin revolucionarse demasiado pues se corre el riesgo de que el eje se desmonte de esta máquina. Latinoamérica le ha permitido trabajar estrategias o modulaciones narrativas que van desde el *desplazamiento* de un referente a otro hasta la demora en la reflexión metaficcional y el reforzamiento de ese singular, y aislado, lugar de enunciación en las letras españolas.

Parece suficiente para un escritor de su estatura: es sensato dejar la literatura latinoamericana ahí donde está, y no “fuera de aquí”.

OBRAS CITADAS

- Aira, César (2009): *El congreso de literatura*. México, Era.
Alazraki, Jaime (1994): *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona, Anthropos.
Bloom, Harold (2002): *Cómo leer y por qué*. Barcelona, Anagrama.
Della Paolera, Félix, y Cross, Esther (2007): *Adolfo Bioy Casares. Sobre la escritura: conversaciones en el taller literario*. Madrid, Ediciones Fuentetaja.

- Enrique, Álvaro (2012): "Cuatro postulados sobre una máquina soltera". En Felipe Adrián Ríos Baeza (ed.): *Enrique Vila-Matas: Los espejos de la ficción*. México, Eón, pp. 33-38.
- Fresán, Rodrigo (2007): "Historia abreviada de un Vila-Matas portátil". En Margarita Heredia (ed.): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, pp. 165-167.
- Palma Castro, Alejandro et. al (2012): "Enrique Vila-Matas, autor de la obra de Enrique Vila-Matas". En Felipe Adrián Ríos Baeza (ed.): *Enrique Vila-Matas: Los espejos de la ficción*. México, Eón, pp. 443-464.
- Pitol, Sergio (2007): "Vila-Matas, premiado". En Margarita Heredia (ed.): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, pp. 172-176.
- Ríos Baeza, Felipe Adrián (2012): "Vila-Matas: ese *okupa* literario". En Felipe Adrián Ríos Baeza (ed.): *Enrique Vila-Matas: Los espejos de la ficción*. México, Eón, pp. 71-92.
- Sada, Daniel (2007): "El viajero más lento". En Margarita Heredia (ed.): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, pp. 93-99.
- Sánchez Carbó, José (2012): *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados*. Puebla, Universidad Iberoamericana.
- Vila-Matas, Enrique (1997): *Para acabar con los números redondos*. Valencia, Pre-Textos.
- (2001): *El viajero más lento*. Barcelona, Anagrama.
- (2003): *Aunque no entendamos nada*. Santiago de Chile, J. C. Sáenz Editor.
- (2007): *Exploradores del abismo*. Barcelona, Anagrama.
- (2000a): *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid, Alfaguara.
- (2000b): *Bartleby y compañía*. Barcelona, Anagrama.
- (2011): *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*. México, DeBolsillo.
- (2013): *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*. Barcelona, Galaxia Gutemberg.
- (2017): "Sergio Pitol, mi maestro". En *Centro Virtual Cervantes*, <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/pitol/vila_matas.htm>.
- Warnken, Cristián (2002) "Entrevista con Enrique Vila-Matas". *La belleza de pensar*. Canal 13 Cable. Televisión. [60 minutos].

MISCELÁNEA



EL GOL Y EL HÉROE. APROXIMACIÓN MÍTICA A MARADONA EN TRES CUENTOS ARGENTINOS

THE GOAL AND THE HERO. A MYTHOLOGICAL APPROACH
TO MARADONA IN THREE ARGENTINE STORIES

DAVID GARCÍA CAMES
Universidad de Salamanca
garciacames@gmail.com

RESUMEN: El 22 de junio de 1986 Diego Armando Maradona anotó contra Inglaterra uno de los tantos más célebres de la historia del fútbol, conocido como "El Gol del Siglo". El presente artículo propone un acercamiento mítico a la figura del futbolista argentino a partir del análisis de tres relatos de ficción que recrean en detalle este episodio: "Maradona sí, Galtieri no", de Osvaldo Soriano; "Me van a tener que disculpar", de Eduardo Sacheri; y "10.6 segundos", de Hernán Casciari. La naturaleza doble del héroe se amolda al retrato de Maradona que ofrecen estos textos. Su periplo, su gesta, se inserta en el imaginario colectivo recurriendo a motivos arquetípicos recogidos también por la literatura.

PALABRAS CLAVE: fútbol y literatura; mito; héroe; Maradona

ABSTRACT: On 22 June 1986, Diego Armando Maradona scored against England one of the most famous goals in the history of football, known as "The Goal of the Century". This paper proposes an approach to the mythical figure of Argentine soccer player from the analysis of three fictional stories that recreate in detail this episode: "Maradona sí, Galtieri no", by Osvaldo Soriano; "Me van a tener que disculpar" by Eduardo Sacheri; and "10.6 segundos", by Hernán Casciari. The dual nature of the hero fits to the Maradona's portrait offered in these texts. His journey and quest is inserted in the imaginary using archetypal and literary motifs.

KEYWORDS: Football and Literature; Myth; Hero; Maradona



1. DEL GOL AL LOGOS: FÚTBOL Y MITO

Y entonces resolví asistir al estadio.
Gabriel García Márquez

¿Quién sabe dónde habitan las musas? La palabra verdadera se esconde siempre, caprichosa, proteica, oculta y agazapada en las más extrañas representaciones. Es preciso decir el lugar del origen, el nombre anterior al propio nombre del mito. La leyenda se confabula con la crónica para volver una vez tras otra al relato de los griegos. En ellos creemos hallar, todavía, las huellas del proceso que lleva de la barbarie a la cultura. Las analogías con el presente resultan inagotables. Los mitos modernos pueden ser más diáfanos si los contemplamos a través del esquema civilizador que, "entre los siglos VIII y IV a.C., hizo que se abrieran, en el seno del universo mental de los griegos, multitud de distancias, cortes y tensiones internas" (Vernant 2009: 171). La mitología continúa siendo, más allá de los fósiles que agonizan en las estanterías y de estériles anacronismos, una sugerente fuente de respuestas para tiempos de transición definidos por la incertidumbre. El arquetipo se regenera de forma incesante: "Los mitos están hechos para que la imaginación los anime" (Camus 2006: 169). Los doce dioses mantienen sus disputas y querellas a la espera de que encontremos el modo de regresar a ellos. Sus formas no tienen por qué ser las mismas, mucho menos su sentido. Sus historias en verdad nos resultan aberrantes, grotescas, en esencia crueles. Se diría que nada ha cambiado. Estamos obligados a encontrar los ecos del Parnaso en los mitos de nuestra época. Quizá todo lo que intentamos decir ya lo dijo antes Homero.

El *mythos* precede a *logos*. La leyenda, la oralidad, se antepone a la construcción elaborada del lenguaje. Hubo un tiempo en el que los dioses iban de la mano del instante, atrapados en la voz de los poetas que apenas se preocupaban por dejar su canto en el aire. La *mitología* no existía por entonces. Ni Homero ni Hesíodo emplearon semejante palabra. Nos remontamos al tiempo del *mythos*, de ese relato popular que, antes de la llegada de los filósofos, formaba parte de "la tradición silenciosa que se murmura entre los proverbios y los refranes anónimos, al margen de la escritura, impotente para decirlos y más allá de toda investigación voluntaria del pasado" (Detienne 1985: 128). El mito, su narración, era entonces desdeñado por la estirpe de los escribas helénicos. Heródoto y Tucídides no dejarán de lanzar anatemas contra el carácter "escandaloso" del *mythos*, mientras Píndaro lo calificará de "habladurías adornadas con abigarradas ficciones, trasgrediendo el relato verdadero" (1988: 57). La leyenda no respondía a los hechos, falible y vulgar, resultaba necesario desterrarla de la polis. El mito se resistía a entrar a formar parte de la cultura memorable, canónica. No será hasta la obra de Platón, el primero en emplear el concepto de *mitología*, que se lleve a buen término la alianza entre el *mythos* y el *logos*: "La obra platónica marca el momento en que el saber filosófico, aun denunciando los relatos de los antiguos como ficciones escandalosas, emprende la narración de sus propios *mitos*" (Detienne 1985: 128). El filósofo, al establecer la oposición

entre el “argumento racional” del *logos* frente al “relato tradicional” del *mythos*, sienta las bases de la futura ciencia.

La mitología obtiene la patente de corso a partir de Platón, quien, casi contra su voluntad, hace posible inscribirla en la tradición como el relato “ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano” (García Gual 2013: 23). El mito reclama la palabra para encarnarse en esa ciudad ideal de la que los poetas tienen que ser expulsados. La invención de la mitología, pura paradoja en mucho de sus términos, corre en paralelo a un proyecto político que excluye el cariz fantástico de las ficciones protagonizadas por los seres de otro mundo. El mito en Grecia, y ahí radica una de sus peculiaridades, se articula como un discurso diacrónico que admite multitud de interpretaciones, de variaciones casi al modo musical. De los dioses y los héroes apenas permanece el nombre, por el contrario, sus historias, sus hazañas, son objeto de los más variados relatos. Como señala Marcel Detienne siguiendo a Lévi-Strauss, en el mitismo, más allá de un género literario o un tipo de relato, es posible “descubrir la diversidad de las producciones memoriales: proverbios, cuentos, genealogías, cosmogonías, epopeyas, cantos de guerra o de amor” (1985: 57). El mito se empapa del verbo, se torna múltiple y comienza a superar los límites de un relato enraizado en los ciclos de la tierra. La palabra unívoca a la que aspiraba Platón se desperdiga en una infinidad de variantes donde se reproduce la obstinada querrela entre Apolo y Dioniso que marca el devenir de la tradición clásica.

La mitología, tal y como la entendemos a partir de los griegos, se erige como una racionalización de la fábula, un corpus de historias que parten de la oralidad para dar forma a una cosmogonía donde los dioses se confunden con los hombres. Sus temas se repiten: “Estas versiones múltiples prueban que, en el seno de una cultura, los mitos, cuando nos parece que se contradicen, se corresponden también entre sí, hacen todos referencia, incluso en su misma variación, a un lenguaje común” (Vernant 2009: 183). La reescritura del mito, su adaptación a través de diferentes épocas, interpretaciones y géneros, garantiza su supervivencia, amparada en el hecho de que los mitos son “composiciones formadas de elementos narrativos menores –mitologemas y mitemas– con una estructura básica y una forma susceptible de variantes numerosas” (García Gual 2013: 68). Los mitos contemporáneos pueden conservar así la estructura rigurosa heredada de la antigüedad amparándose en la capacidad de adaptación que se refleja en el esquema de su relato. Ya reciban el nombre de motivos, mitologemas o mitemas, los elementos constitutivos de la narración mitológica aguardan a la espera de ser desentrañados. La repetición es incesante, renovada. El sintagma mínimo del *mythos* permanece vivo en el ámbar de su propia evocación.

No resulta posible, en consecuencia, ponerle límites al mito. Todo puede ser mito porque “cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad” (Barthes 2009: 67). Las mitologías se reproducen en nuestra época de forma constante al amparo de las grandes representaciones icónicas de la cultura de masas. Entre ellas, resulta innegable que el fútbol, como fenómeno global, dispone de una enorme potencialidad mítica debido a su capacidad para generar relatos memorables, en

la acepción original de la palabra, que atraen la atención de millones y millones de personas: "Las formas socializadas del deporte colectivo son frecuentemente reemplazadas por una forma superlativa del deporte de grandes figuras" (Barthes 2009: 56). Los futbolistas como nuevos dioses, o mejor dicho nuevos héroes, vencedores o vencidos, sobreviven a su tiempo en la medida en que son capaces de insertarse en el discurso mitológico que los envuelve. La ciencia del mito puede resultar válida para dar cuenta del camino que lleva a un futbolista del terreno de juego a una suerte de Olimpo contemporáneo, resulta difícil negar que el hincha sigue a su equipo con un fervor catártico quizá semejante al que experimentaban los griegos frente a sus dioses. Los "nuevos iconos" se construyen a escala mundial a través de los mismos parámetros que sirvieron para alumbrar en su día a Prometeo, Heracles o Teseo. Desde una actitud fascinada a la par que displicente, Roland Barthes insistía en definir el mito contemporáneo como una piedra de Sísifo que el hombre está condenado a cargar sobre sus hombros, "una demanda incesante, infatigable, una exigencia insidiosa e inflexible de que todos los hombres se reconozcan en esa imagen eterna y sin embargo situada en el tiempo que se formó de ellos en un momento dado" (2009: 211).

Frente a esta concepción del mito como "habla" y herramienta ideológica, hallaremos en la obra del italiano Gillo Dorfles una visión más abierta y deudora del carácter versátil de la mitología: "El hombre de hoy logra casi exclusivamente a través de estas circunstancias (deporte, baile, etc.) aproximarse a aquellas condiciones de 'comunidad mítica' y de actitud ritual que eran operantes en la antigüedad" (1973: 162). El fútbol puede ser, por lo tanto, una manifestación perfecta de esos grandes espectáculos donde conviven lo "mitagógico" con lo "mitopoyético", es decir, en los que el elemento ritual devenido en mítico puede resultar un mero fetiche pero también un valor simbólico que descubre nuevas potencialidades, acaso beneficiosas, para esa misma comunidad de individuos. No podemos juzgar, siguiendo a Dorfles, el mito desde un punto de vista moral, apenas resulta preciso dejar constancia de las particularidades con las que se manifiesta en nuestro tiempo. En el fútbol contemplamos cómo los grandes medios de comunicación amplifican la resonancia del mito hasta alturas insospechadas, convirtiendo a sus protagonistas en figuras tal vez efímeras pero de un alcance mucho mayor que el gozado por los héroes primordiales:

Aquí es donde reina sobre todo la diferencia entre el hoy y el ayer, o sea, entre la diversa manera de la institución de un elemento mítico que, por un lado, será afectado hoy por un infalible desgaste, por una irrefrenable obsolescencia, pero que, por el otro lado, tendrá de su parte la posibilidad de una divulgación mucho más amplia y eficaz a través de los *mass media* puestos a nuestra disposición. (Dorfles 1973: 58)

Si bien, debido a la desacralización de la existencia, tendemos a considerar nuestra época desprovista de todo elemento mítico, lo cierto es que en los medios de masas asistimos a una persistente "simbolización de nuevos elementos asumidos con dignidad y eficacia análogas a las que en otro tiempo tuvieron los antiguos mitos" (Dorfles 1973: 17). En el relato de las manifestaciones agonísticas del

deporte, más allá de la vulgaridad a la que se ven sometidas la mayoría de ellas en los medios de comunicación, descubrimos una irrefrenable capacidad para producir y reengendrar narraciones míticas. Ahora bien, frente a la caducidad de la retransmisión televisiva o de la crónica periodística, la literatura aporta al mito contemporáneo un valor añadido de permanencia y memorabilidad: “El fútbol es ahora tema de numerosos cuentos y novelas, especialmente en los países con intensa tradición futbolística. Puede decirse que cumple una verdadera ‘moda mitologizadora’” (Aínsa 2003: 114). De esta forma, un simple gol puede convertirse en un recuerdo de mayor o menor fortuna en el imaginario colectivo, pero no será un episodio digno de pertenecer a lo mitológico si no se dan una serie de circunstancias imprescindibles a la hora de articular su relato, como pueden ser, por citar tan solo algunas de ellas, la repetición incesante, el carácter irreplicable de la jugada, la difusión masiva, el momento histórico en el que se produce o los dones excepcionales del protagonista. La literatura aspira, por todo lo dicho, a descubrir la poética ligada al fútbol, las huellas de la imaginación simbólica desde la que es posible plantear preguntas claves acerca de la condición humana.¹ La literatura, intérprete de la partitura mítica, está obligada a ocupar ese espacio que necesita de su renovación paradigmática una vez ha concluido el proceso litúrgico de la ceremonia. La combinación de épica y racionalidad se rinde a una suerte de ejemplaridad nostálgica en el discurso. La literatura, al pasar de la imagen al lenguaje, se entrega a una proclive regeneración del *mythos*.

Es preciso, pues, salir en búsqueda de la palabra que construye la mitología. Las respuestas del oráculo nunca serán las mismas, “como si una de las propiedades fundamentales del país de la mitología fuese que todo rumor encontrara allí su metamorfosis en ‘mito’ como misteriosa consecuencia de la repetición” (Detienne 1985: 115). No podemos dejar de pensar, de nuevo, que toda manifestación cultural es susceptible de convertirse en mito. La fábula opera en nosotros como una melodía que nos seduce haciendo aflorar ciertos motivos latentes en la imaginación, sea durante la lectura de una novela o sentados en las gradas de un estadio. El mito lo es en tanto inserta su narración en un arquetipo que permanece a la espera: “Es un espacio vacío que puede ser ocupado por los más diversos significados [...]. Los adoradores de los ídolos encuentran en ellos algo diferente de lo que fueron o de lo que ellos mismos hubieran querido ser” (Sebrelli 2008: 25). La mitología del fútbol, como ejemplo de la adecuación de los esquemas clásicos a nuestros días, reclama la palabra para consagrar a sus protagonistas y culminar el proceso iniciado por los *mass media*. En los libros que abordan este tema desde la ficción descubrimos un intento de ligar el ritual

¹ No pretendemos llevar a cabo en este artículo un estudio de las relaciones entre fútbol y literatura en las letras hispánicas, sino que nuestro propósito pasa por centrarnos en el análisis de los tres relatos presentados como ejemplo de sus dinámicas, símbolos y motivos. Para ahondar en la historia y evolución de lo que hemos dado en llamar literatura del fútbol –estudiada, entre otros, por críticos como Antonio Gallego Morell, Pablo Rocca, Julio Peñate, Yvette Sánchez, Marco Kunz o Rafael Núñez Ramos– nos remitimos a trabajos recientes como el libro del británico David Wood *Football and Literature in South America* (2017) o mi tesis doctoral *La jugada de todos los tiempos: Mito y fútbol en la literatura hispánica*, publicada este año en la editorial Prensas Universitarias de Zaragoza.

colectivo del espectáculo, así como la emoción original del aficionado, a los principios de una narración perdurable. Los “nuevos iconos” se nos pueden antojar ridículos, inaprensibles, pero no podemos dejar de pensar en la sordidez de los relatos de los griegos y en el desprecio con el que también fueron tratados por el *establishment* cultural de la época. La duración de los ídolos contemporáneos vendrá señalada por la capacidad que tenga la palabra de hacerlos permanecer en el devenir histórico: “Se pueden concebir mitos muy antiguos, pero no hay mitos eternos. Puesto que la historia humana es la que hace pasar lo real al estado de habla, solo ella regula la vida y la muerte del lenguaje mítico” (Barthes 2009: 168).

El fútbol, como su literatura, se alimenta del mito mientras el mito, a su vez, puede dar sentido a la locura global del fútbol. En el lenguaje, tal y como vamos a tratar de ver aquí, yace latente la estructura original de la construcción del mito. El discurso se carga de implicaciones semánticas diseminadas en un aparato de signos marcado por el carácter atávico y transhistórico de la leyenda. El sentido y la forma se conjuran bajo la apariencia de un dios esquivo: “La mitología es como el dios Proteo, ‘el veraz anciano de los mares’. El dios ‘probará de convertirse en todos los seres que se arrastran por la tierra, y en agua, y en ardentísimo fuego’” (Campbell 1972a: 335). No tengamos miedo de abrasarnos. Caminemos pues hasta el estadio de fútbol pensando en un encuentro insospechado. Las musas nos aguardan allí, pacientes y mudables, esperando para ingresar con nosotros en el coro de “la santa hermandad de los hinchas” (García Márquez 1950: 3).

2. LA JUGADA DE TODOS LOS TIEMPOS: LA GAMBETA Y LA ÉPICA

Pero fue un gol, un gol... increíble. ¿Sabían qué quería hacer yo con ese gol? Quería poner toda la secuencia en fotos bien grandes encima de la cabecera de la cama... Le agregaba una foto de Dalmita (en aquel tiempo, todavía no había nacido Gianinna) y le metía una inscripción debajo: Lo mejor de mi vida. Nada más.

Diego Armando Maradona

“Barrilete cósmico, ¿de qué planeta viniste para dejar en el camino a tanto inglés?”, se desgañita Víctor Hugo Morales² en la inolvidable narración del gol “más perfecto en la historia de los mundiales” (Villoro 2006: 73). El 22 de junio de 1986, en el estadio Azteca de México, ante 114.580 personas en las gradas, millones frente a sus televisores, Diego Armando Maradona anota el segundo tanto del partido de cuartos de final que enfrenta a Argentina contra Inglaterra. Asistimos a la génesis del instante consagrado, al origen de la tradición que años más tarde se traducirá en los cantos a la mayor gloria del héroe. El comentarista llora, quiere llorar, su voz se quiebra en la conciencia inmediata del momento

² Ver vídeo: <<https://www.youtube.com/watch?v=RiYYSradpIU>> (visitado el 5 de noviembre de 2017).

sublime. Necesita ser partícipe del gol del "Diez", de ese gol que origina el síndrome de Stendhal de todos los goles. Víctor Hugo Morales, a través de la palabra, queda irremediadamente unido a Maradona en la repetición infinita de la obra de ambos: "El lenguaje otorga al acontecimiento, inasible pues se encuentra permanentemente diluido en una duración, la grandeza épica que permite solidificarlo" (Barthes 2009: 100). El mito del "Gol del siglo" acaba de nacer en el estadio Azteca de México.

La literatura tardará todavía unos años en entregarse a la reconstrucción de este instante. Este trabajo se propone analizar los cuentos de tres escritores argentinos que tienen el gol de Maradona como tema principal: "Maradona sí, Galtieri no", de Osvaldo Soriano;³ "Me van a tener que disculpar", de Eduardo Sacheri;⁴ y "10.6 segundos", de Hernán Casciari.⁵ Participantes y herederos de una corriente, desarrollada en especial en la cuenca del Río del Plata a partir de los años setenta, que desde la reivindicación de la cultura popular buscó derribar prejuicios incorporando el fútbol a la ficción y que tuvo en Roberto Fontanarrosa a su principal exponente, estos tres autores explorarán en sus relatos las posibilidades estéticas que esconde un deporte que es tanto pasión privada como fenómeno de proporciones inabarcables. En todos ellos descubrimos cómo la palabra se rinde a la seducción del *mythos* originado en un episodio retransmitido a través de los medios de masas. El *logos* del discurso literario, fundado en la racionalidad del escritor a la par que en la devoción del hinchta, se somete a la ilusión de inmortalidad que conlleva el gesto del futbolista. Tomando como punto de partida la narración televisiva, ahondando en la mitificación ya iniciada por los propios locutores,⁶ los tres escritores nos permitirán descubrir la poten-

³ Osvaldo Soriano (Mar del Plata, 1943 - Buenos Aires, 1997). Delantero centro al que una lesión frustró su carrera soñada en San Lorenzo de Almagro, fue uno de los periodistas y escritores argentinos más leídos de finales del siglo xx. Entre sus obras más conocidas se encuentran *Triste, solitario y final* (1973), *Cuarteles de invierno* (1980) y *No habrá más penas ni olvido* (1983). Su producción dedicada al fútbol apareció recopilada en el libro *Memorias del Mister Peregrino Fernández y otros relatos* (1998).

⁴ Eduardo Sacheri (Buenos Aires, 1967). Hinchta de Independiente, está considerado uno de los mejores escritores sobre fútbol de la actualidad, algo que se refleja en libros de relatos como *Esperándolo a Tito y otros cuentos de fútbol* (2000), *Lo raro empezó después* (2004) o la antología *La vida que pensamos* (2013). Alcanzó gran popularidad después de que su novela *La pregunta de sus ojos* (2005) fuera llevada al cine por Juan José Campanella como *El secreto de sus ojos* (2009), film del que también fue guionista. En 2016 ganaría el Premio Alfaguara con la novela *La noche de la Usina*. Su último libro es una recopilación de artículos sobre fútbol publicados en prensa: *El fútbol, de la mano* (2017).

⁵ Hernán Casciari (Mercedes, Buenos Aires, 1971). Escritor, periodista y fanático de Racing Club de Avellaneda. Recibió en 1998 el premio Juan Rulfo por su relato "Ropa sucia". Es autor de novelas como *Más respeto que soy tu madre* (2005) o *El pibe que arruinaba las fotos* (2009), junto a libros de relatos como *El nuevo paraíso de los tontos* (2010), *Messi es un perro y otros cuentos* (2015) o *El mejor infarto de mi vida* (2017). En 2011 emprendió la publicación de la revista literaria *Orsai*, desaparecida a finales de 2013 y retomada a partir de marzo de 2017.

⁶ Mario Vargas Llosa también ha dejado su opinión sobre la labor mitologizadora de los comentaristas de fútbol: "Estos periodistas deportivos, cuando son talentosos, jamás describen un partido o radiografían el desempeño de un jugador: los mitifican. Es decir, los sacan de su efímera, pasajera realidad concreta y los instalan en la realidad permanente, intemporal e incorpórea de la ficción" (Vargas Llosa 1982: 55).

cialidad de la épica a la hora de narrar un episodio mitológico contemporáneo que aspira a desligarse de su carácter efímero para participar de "la perduración y propagación constante e intacta de las leyendas" (Dorfles 1973: 57).

Aunque otros autores han tomado el personaje de Diego Armando Maradona como objeto de sus obras,⁷ en muchos de ellos no se convierte en el motivo principal, "sino que tan solo desempeña la función de ídolo fantasmal de hinchas adolescentes" (Sánchez 2007: 136). En contra de la opinión sostenida por Yvette Sánchez de que el fenómeno Maradona es "autosuficiente, puesto que su biografía ya ofrece un exceso de espectáculo y culto de estilizado mártir, sobre el que resulta superfluo inventar más historias" (2007: 136), estos tres cuentos demuestran que la altura literaria del relato no tiene por qué estar reñida con la pasión del seguidor de la albiceleste que se entrega a su ídolo. En este trabajo, limitándonos a la reproducción del *mythos* original del gol, no nos detendremos en la obra de otros escritores hispanoamericanos (Benedetti, Vargas Llosa, Galeano o Villoro) que han abordado la figura de Maradona desde el punto de vista del ensayo. Para llegar a las razones de la épica, a la consolidación del mito en la ficción, debemos contemplar la representación más acabada del héroe. La victoria de Argentina sobre Inglaterra en el Mundial de México 1986, con los dos tantos conocidos como "El Gol del siglo" y "La mano de Dios", representa el instante cumbre, quizá fundacional, de lo que podríamos denominar *narrativa maradoniana*, un capricho tanto de barras bravas como de escritores que, tal y como ha señalado con acierto Enric González, encarna "una comedia trágica, o una tragedia humorística, que constituye en sí misma un género literario" (González 2012: 5).

Ninguna forma resulta tan eficaz como el cuento para participar de la épica que alimenta algunas producciones de la literatura futbolística. Limitados a los noventa minutos de un partido, sin tener en cuenta aquí otros temas como la caída del héroe o la descripción de los mecanismos de poder que envuelven y embrutecen el deporte, el cuento se nos presenta como el marco esencial de los relatos que siguen el recorrido triunfal de Diego Maradona a través de la cancha, reflejando "la percepción subjetiva del tiempo" que se da en el fútbol durante los momentos dramáticos de un partido (Sánchez 2007: 133). Nos enfrentamos a relatos que en algunos casos recalcan, incluso desde el mismo título, la duración precisa de la hazaña. Así, en "10.6 segundos", cada uno de los momentos de la jugada se irá desgranando con una exactitud que se rinde a una enumeración casi trascendente, litúrgica: "Antes de tocar por última vez el balón con su pie izquierdo, a las trece horas, doce minutos y *treinta* segundos del mediodía mexicano, el jugador argentino ve que ha dejado atrás a Peter Shilton" (Casciari 2013:

⁷ Entre estos ejemplos se pueden citar la novela *El equipo de los sueños* (2004), de Serio Olguín; así como los cuentos "Dieguito", de José Pablo Feinmann, y "Tránsito", de Guillermo Saccomanno; ambos publicados en la antología *Cuentos de fútbol argentino*, coordinada por Roberto Fontanarrosa, quien también trataría el "Gol del siglo" en su relato "El Hijo del Sheik". Por su parte, en un texto titulado "Final", Rodrigo Fresán encadenaría sus recuerdos del Mundial de 1986 en torno a las figuras de Borges y Maradona: "El segundo gol de Maradona contra los ingleses seguía siendo tan hermoso como entonces, pocos días atrás, sí, no había ilusión o ingenio mecánico detrás de ese milagro" (Fresán 2010: 174-175).

48). En el relato breve, y también en la poesía, encontramos el terreno idóneo para atrapar la duración y las jugadas clave de un partido. Esto nos permite explicar, como apunta Juan Villoro, por qué el cuento es la forma que ha ofrecido mejores resultados dentro de la literatura del fútbol:

Cada cierto tiempo, algún crítico se pregunta por qué no hay grandes novelas de fútbol en un planeta que contiene el aliento para ver un Mundial. La respuesta me parece bastante simple. El sistema de referencias del fútbol está tan codificado e involucra de manera tan eficaz a las emociones que contiene en sí mismo su propia épica, su propia tragedia y su propia comedia. No necesita tramas paralelas y deja poco espacio a la inventiva del autor. Esta es una de las razones por las que hay mejores cuentos que novelas de fútbol. (Villoro 2006: 22)

Entramos así en el terreno de la épica, más acentuada en nuestro caso en el cuento de Hernán Casciari publicado en la revista *Orsai*, aunque también presente en los relatos de Eduardo Sacheri y Osvaldo Soriano. Los cuentos aprovecharán el camino abierto por los comentaristas y, al modo de los poetas que toman la palabra de los historiadores, tratarán de convertir la crónica en leyenda, incorporarla a la tradición literaria con el paso de los años. Es preciso, de este modo, incidir hasta en el más mínimo detalle que rodea a la consecución del gol, presentar un catálogo exhaustivo de los contendientes, no dejar nada a la imaginación para que el héroe que recorre el terreno de juego pueda adquirir su verdadera dimensión en la medida en que todo lo contado sea mucho más real, legado de un tiempo que regresa eternamente: "Cuando la pelota cruza la línea de cal el jugador ha recorrido diez de los cincuenta y dos metros que recorrerá y ha dado once de los cuarenta y cuatro pasos que tendrá que dar" (Casciari 2013: 40).

El escritor se siente partícipe de ese instante dichoso que su imaginación repite, persigue fijar a través de la palabra la evocación del *mythos* de la victoria irreprochable: "Digamos que mi memoria es el salvoconducto para volver el tiempo al lugar cristalino del cual no debió moverse, porque era el exacto sitio en que merecía detenerse para siempre, por lo menos para el fútbol, para él y para mí" (Sacheri 2014: 54). Nadie puede morir, nos parecen decir los autores de estos cuentos, en ese "momento en que el hombre, aun torpe, engañado, prevé de todos modos, a su manera y a través de fábulas impuras, una adecuación perfecta entre él, la comunidad y el universo" (Barthes 2009: 103). La eterna duración se liga a la dilatación de un instante, a esa memoria recobrada que en el fútbol adquiere un cariz proustiano de "recuperación semanal de la infancia" (Marías 2000: 18). Incluso en el cuento que adopta un mayor distanciamiento respecto al gol de Maradona, el de Osvaldo Soriano, el escritor también toma la decisión de congelar el tiempo: "Don Salvatore, mi vecino, se había caído de la silla con el segundo gol de Maradona y no quiso que lo levantaran hasta que el partido hubiera terminado" (Soriano 2010: 82). Nada se puede mover, todo está en vilo, la memoria regresa a nosotros en cámara lenta como el recuerdo de una noche de amor o el gesto que precede a un asesinato, focalizando la épica, como

sostiene Marco Kunz, en aquellos momentos que en su detallismo descriptivo “recuerdan la destreza con la espada de los héroes en los cantares de gesta” (2001: 269). La esencia de la narración épica, así como de la experiencia poética, nos hace partícipes de una regeneración del mito, de un presente inefable que se da de un modo similar al que movía a los griegos: “Lo que nos cuenta Homero no es un pasado fechable y, en rigor, ni siquiera es pasado: es una categoría temporal que flota, por decirlo así, sobre el tiempo, con avidez siempre de presente” (Paz 2004: 186).

Diego Armando Maradona vuelve a nosotros incesantemente en la enunciación de su *mythos* triunfal. Los motivos de la épica se hacen patentes en la configuración de estos relatos. El protagonista, inscrito ya como mito en el imaginario colectivo, ni siquiera precisa ser designado: “La entrada en el orden épico se efectúa por medio de la disminución del nombre” (Barthes 2009: 96). Maradona aparece citado tan solo en uno de los cuentos, el de Osvaldo Soriano, mientras que en los otros los escritores dan por hecho que su figura es perfectamente reconocible para el lector. A un aficionado al fútbol le basta con leer “ese tipo” o “el jugador argentino” para comprender al instante que el texto está hablando del “Diez”. El icono, el héroe en este caso, no requiere una entidad concreta, su naturaleza se modifica continuamente en la imagen trascendente que de él elaboran sus seguidores: “El mito, una vez radicado y desencadenado, obra ciega-mente: agiganta la fuerza del individuo singular, lo convierte en una marioneta inerme atada al hilo de la potencialidad colectiva” (Dorfles 1973: 179).

El mito se eleva, su dominio del instante es absoluto, una vez instalado en la eterna duración ya nadie puede detener el avance del futbolista. El lenguaje se entrega a un ejercicio de irrenunciable epifanía: “La culpa de todo la tiene el tiempo. Sí, como lo escuchan, el tiempo. El tiempo que nos hace la guachada de romper los momentos perfectos, inmaculados, inolvidables, completos” (Sacheri 2014: 54). La épica aspira a sobrepasar las fronteras espacio-temporales, a destilar en la palabra la duración del gesto de dominio consagrado en “una eternidad momentánea” (Paz, 2004: 190). El cuento que ejemplifica a la perfección esta sublimación del instante decisivo es, sin lugar a dudas, “10.6 segundos”, donde el momento inmediato que precede a la consecución del gol es amplificado en las dos últimas páginas hasta alcanzar un vuelo prácticamente místico. La repetición obsesiva de la palabra “ve” nos sitúa en un camino de perfección donde el personaje protagonista es capaz de percibirlo todo, decimos que absolutamente todo: “Ve todos los goles que ha hecho y los que hará; ve todos los que ha gritado y los que gritará en su vida entera; se ve, con cincuenta y tres años, mirando desde el palco la final del mundo en el estadio Maracanã” (Casciari 2013: 49). Las reminiscencias del *aleph* borgiano son más que evidentes, tanto que el autor no desaprovechará la ocasión de hacer explícita de forma irónica la presencia del propio Jorge Luis Borges, declarado detractor del fútbol, en una de las *visiones* de Maradona: “Ve el cadáver de un hombre viejo que ha muerto en Ginebra ocho días antes de ese mediodía, un hombre que también ha visto todas las cosas del mundo en un único instante” (Casciari 2013: 49). Frente al pasado del verbo en el relato de Borges, Casciari decide detenerse en el presente. Más

allá del lugar de enunciación de cada uno de los textos, no podemos negar que “todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten” (Borges 2008: 188). Las iluminaciones de la mística se combinan así con la visión periférica del mediapunta argentino para adelantarse a todos sus adversarios y convertir su gol en “la jugada de todos los tiempos”. El jugador ve, lo ve todo, acaso sea lícito creer que nos contempla también a nosotros: “En todo relato heroico, debemos esperar una sobrevaloración de la visión y de la vigilancia” (Durand 1993: 213). Percibimos la duración detenida de la épica, pasamos sobre el estadio Azteca de México y no podemos evitar pensar en Homero sobrevolando el mar Egeo antes de elaborar su catálogo de las naves en el canto segundo de la *Ilíada*. Todo se contempla “al aire de tu vuelo”, el tiempo se representa como un *instante gigantesco* mediante “una palabra devenida significativa y transferida a mito” (Dorfles 1973: 54). El presente es entonces, también ahora, absoluto.

El lenguaje ha operado la transformación. El *mythos* del “Gol del siglo” se reencarna a su vez en la leyenda que estos escritores proclaman desde un *logos* que, sin lugar a dudas, convive con la pulsión ritual de la grada. La plasticidad de la narración épica nos seduce con el eco de su irresistible regeneración mientras repite “una y otra vez los valores y las prácticas esenciales en una sociedad que abandona a su mera memoria la tarea de cantarlas para todos” (Detienne 1985: 40). El relato tiene la potencialidad de llegar a todos los aficionados al fútbol, el motivo de la narración es de sobra conocido por millones de personas, el profundo sentido de la oralidad con el que están escritos estos cuentos nos lleva a pensar en un retorno a la palabra primigenia anterior a su escritura. Como en los tiempos de Homero y de Hesíodo, la voz, por encima del verbo fijado en la página, es la principal transmisora de las hazañas del héroe mítico. No en vano, los vídeos con la narración de los cuentos de Eduardo Sacheri⁸ y Hernán Casciari⁹ alcanzarán en internet cientos de miles de visitas. El *mythos*, de este modo, sigue renovándose a través de los medios audiovisuales y de la literatura a pesar de que hayan transcurrido más de treinta años del gol de Diego Armando Maradona. El instante permanece más allá de su sentido: “Un mito es siempre simbólico; por eso no tiene nunca un significado unívoco, alegórico, sino que vive con una vida encapsulada que [...] puede explotar en las más diversas y múltiples floraciones” (Pavese 2008: 366). El regate, la gambeta, puede ser así la puerta de entrada a un universo épico que nos encamina al territorio de los antiguos héroes, allí donde no existe el tiempo, donde todo es sagrado: “Yo me sustraigo a este presente absolutamente profano, y con la memoria que el ser humano conserva para los hechos esenciales me remonto a ese día, al día inolvidable en que me vi obligado a sellar este pacto” (Sacheri 2014: 54).

⁸ Ver vídeo: <<https://www.youtube.com/watch?v=FIL3K-2Ocgg>> (visitado el 10 de octubre de 2017)

⁹ Ver vídeo: <<http://www.youtube.com/watch?v=0g4JjQw0S6E>> (visitado el 10 de octubre de 2017).

3. EL DE LOS PIES LIGEROS: EL PERIPLO DEL HÉROE

Quien mejor recorrió con sus piernas
el recto trecho del estadio fue el hijo de Licimnio.
Píndaro

El héroe tiene que ser, su destino es afirmación. Los héroes cumplen la misión de perpetuarse en sus hazañas. Mientras las peripecias de los dioses se traducen en mitos antropomórficos con un carácter más o menos escandaloso, el héroe queda fijado en el inconsciente colectivo como un hombre que aspira a trascenderse mediante sus actos. Los héroes, en la tradición, se erigen como el primer paso para alcanzar la divinización del hombre: "Superan a los hombres en poderío, fuerza y audacia, pero comparten con ellos la condición de mortales" (García Gual 2013: 170). Más allá, lejos del campo de batalla, no puede haber epílogo. No es posible contemplar a Aquiles llevando una vida hogareña después de su victoria en Troya. El héroe, semidiós (*hemítheoi*) o superhombre, siempre queda a medio camino de una condición que apenas alcanza a comprender: "Desde su nacimiento la figura del héroe ofrece la imagen de un nudo en el que se atan fuerzas contrarias. Su esencia es el conflicto entre dos mundos" (Paz 2004: 199). Si, como decía Walter Benjamin, en la modernidad "el papel del héroe está disponible" (1972: 116), es quizás el momento de preguntarnos si Diego Maradona reúne las condiciones precisas para poder ocuparlo, con todas sus consecuencias, gracias también a la literatura.

El destino, sin lugar a duda, escapa a su protagonista. La palabra verdadera solo puede nacer de su gesto, de las piernas veloces, de los pies ligeros, atributo heroico donde los haya, del hombre de acción que a duras penas sería capaz de concebir su relato. No podemos enumerar los méritos y oprobios de Maradona como icono maldito de finales del siglo xx, para descubrir su naturaleza heroica nos limitaremos a su papel de futbolista dentro de la cancha. El "Gol del siglo" surge entonces como la representación fáctica de los dones y atributos de "El Pelusa" como hombre dueño de unas facultades extraordinarias. La victoria en el Mundial de México de 1986 señala la plenitud de la carrera de un futbolista que, en lo que se refiere a su juego, encarnaba por entonces el sentido etimológico del término *héros*: "El que ha alcanzado la madurez, el que realiza el máximo de lo asignado a la condición humana" (García Gual 2013: 171). El héroe no precisa de la virtud, tan solo necesita la victoria. Si arrojamos a Maradona fuera del terreno de juego, nos encontraremos con un personaje desprovisto de todo atributo loable más allá de la permanente seducción del abismo. Cuando hablamos de héroes, tal y como señala Joseph Campbell, nos estamos refiriendo a personajes legendarios en los que la crónica de sus méritos no tiene por qué dar cuenta de un ejemplo de conducta moral: "Los héroes se vuelven menos y menos fabulosos, hasta que al fin, en los estadios finales de las diversas tradiciones locales, la leyenda desemboca a la luz del día del tiempo hecho crónica" (Campbell 1972a: 282).

Seguimos al héroe sin que nos detengan las consecuencias de sus actos: “La mitología no destaca como su héroe más grande al hombre meramente virtuoso” (Campbell 1972a: 37). La literatura busca alimentarse de la naturaleza doble del héroe, de su carácter sufridor a la par que sublime. En este sentido, el cuento “Me van a tener que disculpar” se concibe como un auténtico acto de contrición del narrador que, a pesar de ser consciente de todas las sombras en la biografía de su protagonista, no puede dejar de elevarlo a las alturas: “Tiene muchos defectos. Tiene tal vez tantos defectos como quien escribe estas líneas [...]. Pese a todo, señores, sigo sintiéndome incapaz de juzgarlo. Mi juicio crítico se detiene ante él, y lo dispensa” (Sacheri 2014: 52). Maradona es así un héroe extremadamente humano y, tal vez por ello, más heroico. Sus debilidades son incontables, asumidas incluso por la mayoría de sus cantores de gesta. El relato de Eduardo Sacheri se ofrece como un discurso articulado en torno a la justificación de la nostalgia, de la dicha del espectador al que su héroe le proporcionó una irreplicable explosión de felicidad durante la victoria de Argentina sobre Inglaterra: “Me digo: no puede haber excepciones, no debe haberlas. Y la disculpa que requiero de ustedes es todavía mayor, porque el tipo del que hablo no es un benefactor de la humanidad” (Sacheri 2014: 51). Sacheri quiere detener al héroe en el apogeo de su fama impecedera, dejarlo como Homero deja a Aquiles en el último canto de la *Iliada*, eternamente victorioso y entregando a Príamo el cadáver de su hijo. La Edad de los Héroes no admite reparos, nos detenemos, por tanto, en ese momento incontestable, único, cuando alguien sueña que “descubrió la eternidad” (Campbell 1972a: 46): “Porque ya que el tiempo cometió la estupidez de seguir transcurriendo, ya que optó por acumular un montón de presentes vulgares encima de ese presente perfecto, al menos yo debo tener la honestidad de recordarlo para toda la vida” (Sacheri 2014: 58).

El héroe, también el nuestro, precisa de un antagonista para existir. Aquiles es grande en la medida en que lo era Héctor. Toda figura heroica reclama el relato de sus víctimas para alimentar su epopeya. En los cuentos que nos ocupan, en especial en “10.6 segundos”, la figura de Maradona será dibujada a través del encuentro con los otros, principalmente con los jugadores de la selección inglesa a los que el futbolista va derribando en su *aventura* por campo contrario: “Hay un rival soplándole la nuca a su derecha, Terry Butcher; otro a su izquierda, Glenn Hoddle, le impide la cesión a Burruchaga; Fenwick se ha repuesto del amague y ahora cubre el posible pase atrás” (Casciari 2013: 44). Son oponentes que se van desmoronando poco a poco, a los que el héroe deja en evidencia con su velocidad, sus quiebras, su “geometría secreta” (Casciari 2013: 43). El autor del cuento no dudará en situar a algunos de ellos viviendo en la actualidad para mostrarlos como fracasados, borrachos y vencidos, personajes condenados a la infamia que cargarán para siempre con el peso de la derrota. Su papel en la narración y en la reconstrucción del arquetipo encajará en la figura del tirano altivo y poderoso que no puede hacer nada para detener la irrupción del ídolo: “El héroe mitológico que reaparece desde la oscuridad [...] trae un conocimiento del secreto de la condena del tirano. Con un gesto tan sencillo como el de apretar un botón, aniquila su forma impresionante” (Campbell 1972a: 300).

Las víctimas se suceden en el camino. Una tras otra asisten impotentes a la "aventura del héroe", a su partida, iniciación y regreso. Recorremos el avance de un personaje que, como es debido, se alza en soledad a pesar de pertenecer a un grupo, en este caso a los once jugadores de su equipo. Maradona, tal y como relatarán los cuentos, y también sus compañeros, parece elevado a una "región de prodigios sobrenaturales, [donde] se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva" (Campbell 1972a: 35). El protagonista sigue así los "ritos de iniciación" que conducen a la ilusión de eternidad de su proeza. El triunfo será contado por estos narradores argentinos al modo de los cantos al vencedor de Píndaro, ensalzando su linaje, su gloria, y ligando la victoria a una tradición donde "el elogio en el género coral implica la duplicación desde lo alto, desde el espacio agonístico a los gestos de los héroes" (Detienne 1985: 65). La agonía se nutre en la épica de la percepción de un destino favorable. Nos falta poco para alcanzar la victoria, el fin se vislumbra al otro lado del terreno de juego. Antes es preciso enfrentarse al último enemigo, el principal escollo, representado en este caso en la figura del portero contrario, Peter Shilton, el mejor jugador del equipo inglés, némesis de Maradona, al que Joseph Campbell podría haber reservado el rol de "guardián del umbral":

No hay enemigo mayor para un atacante que el portero. El resto de los rivales puede usar la zancadilla rastrera o las rodillas para el golpe en el muslo. No importa, son armas lícitas en un deporte de hombres y el agredido puede devolver la acción en la siguiente jugada. Pero el portero, el guardavallas, el goalkeeper, el arquero (como el de Lucifer, sus nombres son infinitos) puede tocar el balón con las manos. (Casciari 2013: 46)

Estos cuentos, hechos de épica, del vocabulario de la contienda, no dejarán escapar la ocasión de rememorar el ambiente casi bélico en el que se desarrolló el partido, justo cuatro años después de la derrota de Argentina contra Gran Bretaña en la guerra de las Malvinas. Maradona será entonces el encargado de abanderar la *revancha* de sus compatriotas, convirtiéndose en una especie de Prometeo que con su gesto les devuelve el orgullo. La figura intermedia de Maradona "no servirá" a la victoria de los ingleses, pero sí a la propaganda política en su propio país. En esa rebelión que se reproduce a través del espectáculo de masas, el futbolista necesita ensañarse con sus víctimas, encarnar el odio del que se ha hecho depositario. El gol ilegal, bautizado por el propio Maradona como "La mano Dios", será la imagen del robo, de la enconada vanidad de Prometeo reducido a su condición de rebelde disponible que lucha por abrirse paso desde la miseria material de un campo de fútbol: "Va este tipo y se cuelga para siempre del cielo de los nuestros. Porque se planta enfrente de los contrarios y los humilla. Porque los roba. Porque delante de sus ojos los afana" (Sacheri 2014: 55-56). Descubrimos aquí el motivo de la astucia de un Prometeo que, valiéndose de cualquier medio para alcanzar su objetivo, no renuncia a anotar el gol "más perfecto en la historia de la ilegalidad" (Villoro 2006: 73) con tal de alcanzar la gloria y redención que persigue. El héroe, pues, tiene que cumplir su destino, aunque posteriormente sea castigado: "Lo pertinente es apelar a la trampa y el

engaño, estamos en los dominios de la *dolíe téchne* (arte engañoso), del disimulo y el ocultamiento, y, en caso extremo, del robo" (García Gual 1979: 41).

Los dos goles de Maradona parecen reparar en el imaginario colectivo la afrenta y la muerte de setecientos jóvenes soldados en esa guerra que se convirtió en un epígono delirante de la dictadura militar. La albiceleste alberga y reproduce un determinado imaginario de la nación a través de su jugador más emblemático. Como afirma el sociólogo costarricense Sergio Villena (2006: 43), "la ciudadanía participa en estos dramas nacionalistas asumiendo un rol ritual de ciudadano que ha depositado la representación de la nación en la selección". La figura de Maradona se consagra así en el panteón de los héroes del fútbol al mismo tiempo que se torna un pilar incuestionable dentro de un balompédico proceso de construcción nacional, tan inmediato como pregnante, trasladado de forma efectiva por estos tres narradores al territorio de la ficción. Sin profundizar en las aproximaciones sociológicas al fenómeno, algo que en la tradición argentina ha producido una extensa bibliografía en la que destacan los trabajos de autores como Pablo Alabarces o Eduardo P. Archetti, parece difícil negar que, por momentos, y también en la literatura, la patria puede ser un equipo de fútbol. El cuento de Osvaldo Soriano, "Maradona sí, Galtieri no", será al respecto el que mejor reproduzca el espíritu de la época. Desde una amarga ironía donde conviven la admiración incondicional por su ídolo junto al desencanto por la política, el autor decide situar el inicio del relato en las propias islas:

Cuando Diego Maradona saltó frente al arquero Shilton y le pasó la pelota con una mano por encima de la cabeza, el concejal Louis Clifton tuvo su primer desmayo en las Malvinas. El segundo, más prolongado, ocurrió cuando Diego dribló a media docena de ingleses y consiguió el segundo gol de Argentina. Afuera un viento helado barria las desiertas calles de Port Stanley. (Soriano 2010: 81)

El escritor recordará incluso que, cuatro años antes, durante el Mundial de España de 1982, ni siquiera el fútbol pudo hacer nada para paliar la derrota en las Malvinas: "Esta vez fue diferente porque Maradona estaba inspirado con las manos como con las piernas y el árbitro tunecino Alí Bennaceur era del Tercer Mundo y no hacía diferencias entre un miembro superior y uno inferior del cuerpo humano" (Soriano 2010: 81). El escritor, aunque se alegre de que Maradona logre en la cancha "lo que en vano intentó el felón Galtieri en el campo de batalla de las Malvinas [...] es amargamente consciente de la distancia que separa el éxito deportivo de la realidad política y económica" (Kunz 2001: 270), algo que queda reflejado en la frase con la que concluye su relato: "Don Salvatore, que seguía delirando, preguntó por qué, teniendo un jugador como Maradona, todavía no habíamos conseguido pagar la deuda con el Fondo Monetario Internacional" (Soriano 2010: 84). Depositario de la identidad de todo un país incluso desde la ironía de Osvaldo Soriano, canalizador del discurso colectivo de la época, la construcción literaria de Maradona también se alimenta y desarrolla al amparo de una representación simbólica que aspira a conjugar una visión acrítica y sentimental de la patria.

En este sentido, no cabe duda de que las mitologías de guerra son siempre seductoras, tan efectivas como recurrentes. El enfrentamiento entre la luz y la oscuridad es el marco en el que se desarrollan la mayoría de narraciones épicas. El "horror delicioso" de la batalla puede ser narrado también desde la distancia de una cancha de fútbol. El gesto del héroe hace aflorar el deseo latente de la tribu, su impulso bélico apenas reprimido: "El mundo está lleno de los resultantes bandos mutuamente contendientes: los que rinden culto al tótem, a la bandera y al partido" (Campbell 1972a: 146). En los tres cuentos analizados descubrimos las dos visiones primordiales de la guerra abordadas por Joseph Campbell. Por un lado, en el tratamiento dado a algunos de los ingleses, en su gesto de rendirse al vencedor, se representa en cierto modo la tradición de la *Ilíada* en la que, "aunque compuesta para honrar a los griegos, son los troyanos quienes se granjean el más grande respeto y honores" (Campbell 1972b: 203). De todas formas, la mitología que predominará en estos relatos será la que se consolida con posterioridad al Antiguo Testamento, donde el enemigo es visto "no como un tú, sino como una cosa, como un eso" (Campbell 1972b: 204). Maradona se alza en tanto "hijo del mal" que busca consagrarse merced a la aniquilación del otro. Los instintos se traducen en la rendición del enemigo al portador de la bandera, ser mezquino, pero dotado de un poder extraordinario, personaje de halo sobrenatural elegido por los miembros de la tribu para materializar el poder efectivo de la conquista: "Al revés que los rivales y compañeros que ha dejado atrás, él puede respirar con su pierna izquierda, y también puede intuir el futuro mientras avanza con el balón en los pies" (Casciari 2013: 48).

Los esquemas de pensamiento de civilizaciones arcaicas pueden llegar a reproducirse con una exactitud asombrosa en los motivos empleados para contar un episodio deportivo. Lo profano deja de serlo en su evocación reiterada, persistente. La naturaleza proteica del héroe nos permite contemplar la encarnación del arquetipo en figuras de nuestro tiempo. No en vano, podría resultar osado, tal vez anacrónico, llegar a comparar al Pelida Aquiles con el cocainómano Maradona, no obstante, son demasiados los atributos del héroe que comparten ambos personajes como para dejar perder la ocasión: "Cuando los nuevos símbolos se hagan visibles, no serán idénticos en las diferentes partes del globo; las circunstancias de la vida local, la raza y la tradición deben estar compuestas en fórmulas efectivas" (Campbell 1972a: 343). Maradona es, desde luego, un héroe imperfecto, pero quizá no menos que Aquiles. En los dos el gesto se impone a la conducta, la hazaña perdurable al proceder virtuoso. Quizás a Maradona le faltó morir justo después de la consecución de ese gol en México para alcanzar una forma de inmortalidad más respetable. En cualquier caso, no es nuestro propósito en este trabajo ir más allá de ese instante "a las trece horas, doce minutos y treinta segundos" (Casciari 2013: 48) en el cual el héroe alcanza la más perfecta de sus victorias.

Dice Juan Villoro que "en el fútbol el heroísmo no tiene que ver con quienes disponen de habilidades excepcionales sino con quienes, siendo endebles, superan una formidable adversidad" (Villoro 2006: 128). La personalidad de Maradona, contradictoria donde las haya, representa la construcción más acabada

de un héroe dentro de los límites de un estadio de fútbol gracias a episodios como el que nos ocupa. En su tiempo se dieron todos los condicionantes, desde la pobreza padecida en la infancia hasta sus méritos en el terreno de juego, para que pudiera ser consagrado como una figura con atributos míticos. Un gol que parece redimir a todo un país después de una humillante derrota militar se fija a través de la narración épica como una aventura que merece la pena ser recordada "hasta el final de los tiempos" (Casciari 2013: 49). En un país propicio a la construcción de mitos como es Argentina, la literatura también se entrega a la sacralización del personaje y sirve al propósito de edificar un retrato acabado del arquetipo:

La doble naturaleza era esencial en el héroe mitológico que tantos rasgos en común tiene con el ídolo popular, no solo porque el héroe era mitad humano y mitad sagrado, sino porque aun lo sacro a su vez tenía dos caras: una lumínica, divina, otra tenebrosa y diabólica; y el héroe pasaba de una a otra. Maradona ejemplificaba ambos aspectos, uno cuando mostraba cualidades superhumanas en sus hazañas deportivas, el otro lo evidenciaban sus escándalos en la sordidez de la noche. (Sebrelí 2008: 109)

La imagen del héroe se engendra a través de una aventura que lo lleva más allá de su propio ser. Maradona puede tornarse así el hombre que "ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales" (Campbell 1972a: 26). Los relatos que hemos visto ayudan a sustentar esta visión del personaje al que es preciso exonerar de todos sus pecados en aras de una redención colectiva experimentada desde ese mismo instante y años después como una catarsis tras la debacle de la guerra. Los escritores argentinos, hinchas a la par que narradores, glorifican una gesta deportiva y encumbran a su protagonista haciéndolo visible en el papel de "nuevo símbolo". La construcción literaria y mítica de Diego Armando Maradona tiene en "El Gol del siglo" su piedra de toque, su instante decisivo. La plasticidad del mito se traduce en la regeneración de un instante que se repite más allá de un significado único. El futbolista llega hasta nosotros en estos cuentos como un titán que edifica su fama en poco más de diez segundos. El día después no puede importarnos. El héroe, sea quien sea, no deja de ser un extraño al que nos parecemos demasiado. Una figura diferente, sin duda interesante, que nos fascina a la par que aterriza. Porque, a pesar de todas sus mezquindades, de todas sus virtudes, tal vez nunca alcancemos a descubrir cuál es el planeta del que un día vino.

4. CONCLUSIONES

Hemos llegado hasta aquí siguiendo la senda que un día abrieron los griegos. Desde Hesíodo y Homero a tres autores argentinos contemporáneos, hemos tratado de rastrear algunos de los lugares comunes en los que se reencarna la figura del mito. El carácter diacrónico de la mitología, presente ya desde Grecia, nos ha hecho posible perseguir las manifestaciones primordiales de la tradición

clásica en un fenómeno tan aparentemente efímero como puede ser un gol en un partido de fútbol. La literatura, rendida a la seducción del personaje, ayuda a fijar un episodio difundido reiteradamente por los grandes medios de comunicación de masas y culmina en cierto modo el proceso de mitificación iniciado por los mismos. Los tres cuentos renuevan la leyenda del "Gol del siglo" de Maradona y, a través del uso del lenguaje épico, de la reproducción perdurable de la hazaña en su relato, le otorgan un mayor grado de memorabilidad. El *mythos* y el *logos* sirven así, también en nuestro tiempo, al propósito de consagrar el instante.

En la lectura de las tres narraciones hemos podido observar la construcción de una figura heroica que responde a un arquetipo cuya reinención es constante en la civilización del espectáculo. La naturaleza doble del héroe, mezcuro a la par que sublime, encaja a la perfección con la imagen del futbolista argentino. De esta forma, su periplo, su gesta, se inserta en el imaginario colectivo recurriendo a motivos que, como hemos tratado de demostrar, se reescriben sin cesar a través de las más diversas representaciones artísticas. El mito moderno se alimenta tanto de los primeros héroes como de los poetas que supieron dar forma a sus historias. El "Gol del siglo", después de todo, también parece destinado a ser palabra.

OBRAS CITADAS

- Aínsa, Fernando (2003): *Narrativa hispanoamericana del siglo xx. Del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza, Prensas Universitarias.
- Barthes, Roland (2009): *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI.
- Benjamin, Walter (1972): *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus.
- Borges, Jorge Luis (2008): *Narraciones*. Madrid, Cátedra.
- Campbell, Joseph (1972a): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica.
- (1972b): *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*. Barcelona, Kairós.
- Camus, Albert (2006): *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza.
- Casciari, Hernán (2013): "10.6 segundos", *Revista Orsaí*, n.º 11, pp. 36-49.
- Detienne, Marcel (1985): *La invención de la mitología*. Barcelona, Península.
- Dorfles, Gillo (1973): *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Barcelona, Lumen.
- Durand, Gilbert (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona, Anthropos.
- Fresán, Rodrigo (2010): "Final". En Roberto Fontanarrosa (ed.): *Cuentos de fútbol argentino*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Galeano, Eduardo (1995): *El fútbol a sol y sombra y otros escritos*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- García Gual, Carlos (1979): *Prometeo: mito y tragedia*. Madrid, Hiperión.
- (2013): *Introducción a la mitología griega*. Madrid, Alianza.
- García Márquez, Gabriel (1950): "El Juramento", *El Heraldo*, 5 de junio, p. 3.
- González, Enric (2012): "Héroes trágicos", *El País*, 2 de junio, pp. 4-5.

- Kunz, Marco (2001): "Épica y picaresca del fútbol en la narrativa de Osvaldo Soriano", *Revue Suisse des Littératures Romanes*, n.º 40, pp. 261-279.
- Maradona, Diego Armando (2006): *Yo soy el Diego*. Barcelona, Planeta.
- Marías, Javier (2000): *Salvajes y sentimentales. Letras de fútbol*. Madrid, Aguilar.
- Pavese, Cesare (2008): "Del mito, del símbolo y de otras cosas". En *La literatura norteamericana y otros ensayos*. Barcelona, Lumen.
- Paz, Octavio (2004): *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Píndaro (1988): *Obra completa*. Madrid, Cátedra.
- Sacheri, Eduardo (2014): "Me van a tener que disculpar". En *La vida que pensamos*. Madrid, Alfaguara.
- Sánchez, Yvette (2007): "La literatura del fútbol, ¿metida en camisa de once varas?", *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*, vol. 7, n.º 27, pp. 131-142.
- Sebreli, Juan José (2008): *Comediantes y mártires. Ensayo contra los mitos*. Barcelona, Debate.
- Soriano, Osvaldo (2010): "Maradona sí, Galtieri no". En *Fútbol. Relatos épicos sobre un deporte que despierta pasiones*. Barcelona, Seix Barral.
- Vargas Llosa, Mario (1982): "Elogio de la crítica de fútbol", *ABC*, 16 de junio, p. 55.
- Vernant, Jean-Pierre (2009): *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Madrid, Siglo XXI.
- Villena, Sergio (2006): "Fútbol, mass media y nación en la era global", *Quórum: revista de pensamiento iberoamericano*, n.º 14, pp. 40-54.
- Villoro, Juan (2006): *Dios es redondo*. Barcelona, Anagrama.

Y (NO) FUERON FELICES: LA FATALIDAD DE LAS PAREJAS MIXTAS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA COLONIAL ESCRITA POR MUJERES DURANTE EL SIGLO XX

AND THEY WERE (NOT) HAPPY:
THE FATALITY OF MIXED COUPLES IN COLONIAL SPANISH LITERATURE
WRITTEN BY WOMEN DURING THE 20TH CENTURY

YASMINA ROMERO MORALES
Universidad de La Laguna
yasminaromero@hotmail.com

RESUMEN: Este trabajo tiene como objetivo analizar si las parejas mixtas –formadas por marroquíes y españoles– han logrado fraguarse, o no, en la literatura española de ficción y colonial escrita por mujeres durante el siglo xx. Para ello se ha seleccionado un conjunto de sesenta y dos textos, novelas y relatos de ficción, que tienen como fondo de sus tramas Marruecos y que fueron publicados durante el siglo pasado. La metodología usada ha sido la propia de la perspectiva de género, los estudios culturales y, finalmente, las teorías postcoloniales.

PALABRAS CLAVE: alteridad; literatura española; mujeres escritoras; parejas mixtas; literatura colonial

ABSTRACT: The purpose of this paper is to analyze whether mixed couples –formed by Moroccans and Spaniards– have achieved a success, or not, into Spanish fiction and colonial literature written by women during the 20th century. For that purpose, a set of sixty-two texts, novels and short stories with Moroccan plots and published during the last century, have been selected. The methodology used has been that of the Gender Perspective, Cultural Studies and, finally, Postcolonial Theories.

KEYWORDS: Otherness; Spanish Literature; Women Writers; Mixed Couples; Colonial Literature



1. INTRODUCCIÓN

Josep Lluís Mateo Dieste comienza uno de sus trabajos recuperando una cita de Edmund R. Leach: “distinguimos a los que son de nuestra clase de los que no lo son cuando nos hacemos la pregunta: ¿Nos casaríamos con ellos?” (Leach 1967: 19 apud. Mateo Dieste 2005: 128) Y, de alguna manera, el impacto de su reflexión se convirtió en el hilo conductor de este trabajo de investigación: analizar si las relaciones entre parejas mixtas lograban fraguarse, o no, en la literatura española de ficción escrita por mujeres durante el siglo pasado.

Para ello fue necesario hallar una narrativa en la que se propiciara la coexistencia de diferentes culturas por lo que, dentro de la literatura española colonial del siglo xx, se seleccionaron aquellas ficciones que tenían como tema central la cuestión de Marruecos, puesto que su peso era el más significativo en comparación con cualquiera de los otros diversos escenarios literarios coloniales hallados en la narrativa española del pasado siglo.¹ La razón de fondo es que hay más de doscientas novelas y relatos de ficción de tema marroquí publicados en España desde mediados del siglo xix hasta el día de hoy (López García 1994; Carrasco González 2000; López Barranco 2006). Si además tuviéramos en cuenta las obras que no son de ficción, o de otros géneros literarios como pudiera ser el teatro o la poesía, repararíamos en que el interés que se ha sentido desde España por Marruecos ha sido, y es, substancialmente acusado.² Podría pensarse que, quizá, Latinoamérica rivalizaría en este punto, en la medida que son muchas las ficciones españolas del siglo xx que tienen lugar en antiguas colonias latinoamericanas, sin embargo, dado que el interés de esta investigación era analizar las uniones mixtas, la identidad que se supone a sí misma España, en tanto etnia-raza, lengua o religión resultaba así completamente opuesta a la “otredad” marroquí imaginada y era el binomio español-marroquí, por tanto, el más fructífero a la hora de analizar dichos encuentros amorosos.

Por otro lado, para llevar a cabo esta aproximación he seleccionado como fuentes primarias novelas y relatos que hubieran sido escritos por mujeres, un criterio que arrojó un corpus fecundo compuesto por casi cinco mil páginas.³ La motivación que llevó a escoger solo mujeres fue doble. En primer lugar, compensar, de alguna manera, el olvido sistemático al que han sido sometidas las escritoras –sin duda no solo las de este tema en concreto– y que las ha condenado en la actualidad al olvido, aun a pesar del éxito que algunas de ellas cosecharon cuando publicaron sus textos. Desafortunadamente de muy pocas se recuerda

¹ En este trabajo de investigación se entiende por literatura colonial la definición propuesta por Carrasco González: “esa manera de narrar sobre países alejados sin pertenecer al pueblo de ellos y con un sentimiento o mentalidad mayor o menor, de alteridad” (2009: 9). Se salva así la vicisitud de que Marruecos pudiera haber dejado de ser colonia o, tan siquiera, Protectorado, en el momento de publicación de alguna de las obras analizadas.

² El motivo principal es la cantidad de acontecimientos históricos que han unido a ambas orillas desde siempre y que tienen su punto más álgido en la implantación del Protectorado Español en Marruecos durante cuarenta y cuatro años, justo hasta la independencia del país en 1956.

³ El listado de obras puede consultarse en la bibliografía final de este trabajo.

hoy siquiera su nombre.⁴ Y, en segundo lugar, comprobar hasta qué punto las mujeres al narrar la otredad eran menos duras en comparación con los análogos escritores hombres, en el sentido que hayan podido confrontar su situación de subordinación y exclusión por razón de género en su país de origen, con la sumisión por etnia-raza del país que imaginaban. Dicho de otro modo, comprobar si quizá eran menos racistas o más críticas con la realidad colonial por el hecho mismo de descubrirse identificadas en el abuso.

La metodología usada ha sido la propia de la perspectiva de género que opta por una concepción epistemológica que se acerca al objeto de estudio desde la construcción y representación diferenciada por motivos de género y sus relaciones de poder. También la de los estudios culturales que prefieren una lectura ideológica de la cultura y, finalmente, la teoría crítica postcolonial.

2. LA FATALIDAD DE LAS PAREJAS MIXTAS EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA

La realidad factual –que indudablemente permea las ficciones estudiadas– evidencia que desde la implantación del Protectorado Español en Marruecos y, principalmente, durante la dictadura franquista, siempre fue vista con malos ojos la intergamia hispano-marroquí, a pesar de esa supuesta “hermandad” que durante los años 40 y 50 tanto se intentó promulgar desde el régimen. Se quería evitar a toda costa franquear la línea que separaba a la sociedad colonizadora de la población colonizada, los civilizadores de los civilizados. Hasta las descripciones de las ciudades se hacían eco de esta separación: “Marroquíes y españoles invadían las plazas, las calles y las tiendas y ocupaban las mesas de los cafés y sus terrazas, pero no se mezclaban” (Nonell 1956: 12). Una segregación vista con buenos ojos desde el Occidente,⁵ por lo que, cuando el equipo de fútbol local incrementó la cifra de los marroquíes por su buen hacer con el balón, mermó de manera considerable el aliciente de los aficionados, un “club de futbol español donde no hay más que moros no interesa” (López Sarasúa 2000: 96).

Parece que mostrarse en contra de las uniones mixtas había sido desde siempre una constante española en sus contextos coloniales,⁶ muy afectados por las ideas racistas sobre la degeneración biológica que circulaban con fuerza

⁴ Las autoras aunadas para este trabajo de investigación son veintidós: Carmen Martel, Concha López Sarasúa, Encarna Cabello, Marisa Villardefrancos, Regina Flavio, Concha Linares-Becerra, Mari Paz Estévez de Castro, Cristina Fernández Cubas, Carmen de Burgos, María Charles, Carmen Martín de la Escalera, María Teresa de Jadraque, María Viñuelas, Blanca Ibáñez Blanco, Josefina María Rivas, Rosa de Aramburu, María Adela Durango, Margarita Astray Reguera, Rosa María Aranda, Julia María Abellanos, Carmen Nonell y Dora Bacaicoa.

⁵ A lo largo de estas páginas se hará referencia a “Occidente” y a “Oriente” no porque se defienda con el uso de estos términos una perspectiva esencialista –de hecho, son conceptos bastante vagos en sí mismos– sino porque aluden a una imagen mental compartida, esta sí prejuiciada y estereotipada, obtenida de un enfoque unívoco y restrictivo.

⁶ Mateo Dieste nos advierte que esto mismo había sucedido ya en Cuba (2005: 137). Y, antes de eso, recordemos la *Pragmática Sanción para evitar el abuso de contraer matrimonios desiguales*, promulgada por Carlos III en 1776 y que se aplicó a la totalidad de colonias españolas.

desde finales del siglo xix.⁷ Las directrices de la administración colonial eran claras y explícitas: no intimar con la población autóctona para así no resquebrajar la relación de dominio que ponía en peligro el engranaje colonial. No se quería amistades de ningún tipo, ni noviazgos, ni los llamados amancebamientos, ni mucho menos bodas consideradas hipogámicas y un desprestigio para España.

En *Pasión de moro* (1925), por ejemplo, texto patriótico y escorado hacia un cristianismo conservador, la protagonista española se suicida antes de tener que intimar con un rifeño. Y, por ello, se la llega incluso a denominar una mártir (Astray 1925: 17). Esto sigue sucediendo en la totalidad del siglo de literatura analizado, abundan frases que desaconsejan estas relaciones del tipo: "Son marroquíes, y ya sabes... hay que evitar las complicaciones" (López Sarasúa 2000: 39); "¡Dios nos libre de estos enredos raciales!, ¡Todos terminan mal tarde o temprano!..." (López Sarasúa 2000: 212); "Dicen que sale con un marroquí. ¡El día que se entere su padre..." (López Sarasúa 2000: 21) o "¡Qué dice, mujé!, ¿qué la niña sale con un moro?" (López Sarasúa 2000: 97). Todo ello no solo cuando el marroquí o la marroquí es musulmán, también cuando es de confesión judía. En *Noches de Tánger* (1949), una española quiere casarse con un marroquí y le exhortan a que no lo haga por dos motivos de igual peso: que es divorciado y que es hebreo (Rivas 1949: 18).

La suerte de las uniones mixtas después de 1975 cambia de enfoque, el suelo de España se convierte en escenario intercomunitario con la recepción de inmigrantes y empieza a existir mayor permisibilidad social para estos enlaces interétnicos. Sin embargo, siguen provocando rechazos heredados como demuestra la lectura de las fuentes: "Las dos sabemos de sobra el interés que despiertan las occidentales entre los jóvenes marroquíes" (López Sarasúa 2002: 14), afirma uno de los personajes de *¿Qué buscabais en Marrakech?* (2000), refiriéndose indudablemente a la búsqueda de la nacionalidad para su permanencia en España de los más jóvenes. Las marcas de identidad que inmovilizaban al "otro" en su otredad ya no son solo el pelo o los ojos negros, su religión o su lengua, sino también el no tener papeles.

Las novelas y relatos del último cuarto del siglo xx demuestran, por tanto, que la oposición española ante las relaciones amorosas con marroquíes sigue siendo la misma. No obstante, ya no se argumenta el rechazo en clave "racial", sino que cambia su retórica y léxico biologicista para hacer valer factores irreconciliables de religión: "Yo creo que el padre de Rosette no debería tomárselo muy a pecho porque, bien mirado, no es más que un problema de religión. ¡Y él no va nunca a la iglesia!" (López Sarasúa 2000: 21), O, como se dice en otro de los textos:

... pero es que no tiene nada que ver con este acercamiento descomedido; hay muchas cosas que os separan... costumbres, religión... ¿has pensado en todo esto?, ¿en qué dirá la gente...? Confiamos en tu buen juicio para que no te cieguen esos amoríos. (López Sarasúa 1988: 134)

⁷ Se creía que el contacto sexual con una persona que no fuera blanca contaminaba la "raza" que nacía sin mancha. Véase, por ejemplo, Stepan (1985).

Es sobre todo la autora que cierra el conjunto literario examinado, Concha López Sarasúa, quien más recoge en sus tramas esta insistencia a que “religión y costumbres son el eterno problema” (López Sarasúa 2000: 43) porque “somos cristianos, nesranías como ellos nos llaman, y todavía hay diferencias” (46).

Por ser la religión un factor determinante a la hora de establecer una unión sentimental es por lo que muchas de las fuentes, dentro de los parámetros del tópico, optan por resolver el inconveniente con la capitulación del “infiel”. Una voz de ecos históricos que alude a la llamada Reconquista y que se adopta en estas ficciones con visos racistas propios de la otredad colonial. Dicho de otra manera, que el o la marroquí, al que ya sabemos que se supone siempre musulmán, se convierta al cristianismo. Así, en estas tramas “civilizar” equivale a “cristianizar”: “aunque mi madre pertenecía a la raza mora, al casarse se hizo católica” (Durango 1943: 20) o “únicamente se bautizó para casarse” (Abellanosa 1944: 211).

El personaje converso cumple entonces con el rol de buen nativo, para ello solo debe –como ha advertido Rana Kabbani– abandonar y renunciar a su familia y a su vida, ser sumiso, modesto y transformarse en un obediente cristiano (2008: 22-23). Sin embargo, vemos en este subgénero de colonias más muestras de resistencia ante el cambio de confesión que conversiones. Por ejemplo, el romance entre mujer española y hombre marroquí relatado en *Zoco grande* (1956) que cuenta con el beneplácito de la familia de ella (“yo no veo ningún inconveniente, muchacho. Es usted un excelente médico y tiene un magnífico porvenir por delante”, Nonell 1956: 172), hasta que el padre de la joven descubre que el marroquí no tiene intención de convertirse al catolicismo (“No creo haber dicho nada que pudiera hacerle suponer que haya pensado en cambiar de religión”, 172) y, por tanto, ya no es considerado un buen nativo. El padre de Isabel concluye: “No sabe cuánto me entristece. No quisiera causar a mi hija ningún dolor. Pero no tengo más remedio que oponerme a este noviazgo” (173). En este caso, el personaje marroquí que no quiere convertirse a la fe cristiana –dado que tiene apego a sus costumbres– es visto como una persona intolerante y obcecada. No profesa la fe considerada verdadera ni quiere convertirse a ella, es un infiel y su decisión es derivada de la radicalidad de sus creencias. Desde este planteamiento se reconoce de forma absoluta que el fanatismo es el que hace que el “otro” marroquí sea inasimilable.

El problema de la religión se mantuvo durante la mayor parte del siglo xx, máxime en las últimas décadas cuando dejó de ser políticamente correcto hablar sobre “raza”. Pero en la década de los 90 el motivo de la religiosidad opuesta a la propia también dejó de ser significativo –probablemente porque descendió el número de creyentes entre la sociedad española– y los argumentos que rechazaban las relaciones sentimentales hispano-marroquíes ocultaron su xenofobia en el esencialismo cultural. Ahora el obstáculo que impedía la consecución de una relación amorosa entre españoles y marroquíes era la cultura, una cultura que, de acuerdo con este planteamiento, se mantenía inmutable:

... tendrá musha curtura y to lo que tú quiera, pero seguro que cuando eztá con su familia come con loz deo y no dejará seguramente de rotá como un

coshino, y luego dirá ¡al-hamdu-lillah! P'agraecerle a Allah la buena digestión. Pero tú qu'ha vizto, shiquilla?, ¿qu'a vizto? ¿No te da cuenta de la vergüenza pa tu padre? (López Sarasúa 2000: 99)

Al hilo de lo anterior se puede deducir, por tanto, que el amor entre practicantes de distintas fes fue un tópico del orientalismo romántico y de los siglos áureos más habitual en la literatura que en la realidad, si bien en la literatura –y aquí sí hay consonancia con la factualidad– tampoco abrazaban el buen final. Con todo, hay abundantes ejemplos de emotivas historias de amor entre personajes marroquíes y españoles, de uno y otro sexo. Se debe a la abundancia de obras del llamado género *rosa* entre los relatos de tema marroquí, un tipo de narrativa que por su propia naturaleza es propensa a dedicar la mayoría de sus páginas al amor entre sus personajes, tanto españoles con autóctonos y, también, entre iguales. Pero es que, además, si analizamos la narrativa española de tema marroquí escrita por mujeres y la escrita por hombres, se evidencia que la diferencia más significativa es la anecdótica de los textos: ellos prefirieron la guerra, ellas el amor (Zatlin 1989: 23-40).

La importancia de la “novela *rosa*” de colonias fue tal, que algunas investigadoras han sostenido que “la proliferación de estas relaciones prohibidas se atribuyó a la influencia que ejercieron en las impresionables jóvenes, seductoras obras literarias” (Martín-Márquez 2011: 305). La ironía, como también advierte la misma investigadora, es que estas tramas románticas lo que hacían era únicamente llevar la retórica de la “hermandad” que propagaba la política colonial española de Franco a sus resultados lógicos (Martín-Márquez 2011: 305).

De esta supuesta influencia de la literatura para promover romances entre mujeres españolas y hombres marroquíes, parece que era conocedora Carmen Nonell, la autora de *Zoco grande* (1956). Uno de los personajes de su novela, una cocinera sevillana que “leía muchas novelas y todas las mañanas las cambiaba en el carretón del mercado” (Nonell 1956: 209), aconseja a Clara, una jovencita española atraída por un soldado marroquí, que le diera una oportunidad porque “Esos moros, con sus vestimentas todas iguales, suelen ser caídes, que es una cosa así como príncipes, en su tierra. Tienen tierras, rebaños y buenos duros de plata, de los que ahora ya no van a verse en España” (209).

La influencia de estas lecturas en la cocinera fue determinante para Clara, que “[d]ecidió conquistar al moro” (209). No obstante, y en honor a la verdad, la muchacha no tardó en descubrir que todas esas tierras y riquezas que la iban a convertir en una princesa en Marruecos, solo eran humos y espejos propios del orientalismo romántico de las novelas que devoraba la cocinera. Hassan era solo un pastor, no tenía ningún palacio, “ni siquiera un chalet” (210) y “ella debía ordeñar y guisar y fregar” (210).

No es objeto de este trabajo de investigación conocer si en la realidad se dieron más noviazgos hispano-marroquíes por la influencia de la narrativa colonial de corte amoroso, pero sí se debe admitir que estos idilios son abundantes en las ficciones aquí analizadas. El examen de las novelas y relatos devuelve muchos y diversos tipos de relaciones mixtas, ubicadas fuera de los límites nor-

mativos y consideradas ilícitas durante una gran parte del siglo xx. Ahora bien, y como adelantábamos, casi todas ellas tienen en común una particularidad que las aleja del género *rosa* partidario siempre del final feliz: la fatalidad.

Las relaciones amorosas entre españoles y marroquíes que recogen las ficciones estudiadas fracasan en su inmensa mayoría y no solo no logran su fin último, el matrimonio, sino que ni siquiera consiguen mantenerse unidas. Esto es algo de lo que nos prevenía Pratt: "la lección que debe extraerse de las historias de amor coloniales [es que] siempre fracasa" (2010: 191). No te puedes casar con lo "otro", lo necesitas para definirte. Además, de sobra es sabido que el matrimonio es un símbolo de *status*, reservado a las personas que la ley considera iguales y, por tanto, es lógico suponer que, en una relación de alteridad, donde un grupo se percibe superior al otro, esto no pueda estar abocado sino al infortunio: "hurgas en la memoria con la certeza de no hallar, entre todas las parejas mixtas que has conocido en Marruecos, una sola que haya sobrevivido al desastre..." (López Sarasúa 2002: 179).

Detengámonos ahora en el retrato de estas uniones mixtas separándolas entre aquellas formadas, en primer lugar, por hombres españoles con mujeres marroquíes y, en segundo lugar, por mujeres españolas con hombres marroquíes.

3. LA "OTRA" MARROQUÍ Y EL ESPAÑOL: DE AMORES PASAJEROS ABOCADOS AL FRACASO

La realidad y verdad de las relaciones entre mujeres marroquíes y hombres españoles durante el siglo xx revela que se dio en muchísima menor proporción que, al contrario, entre mujeres españolas y hombres marroquíes (Mateo Dieste 2005: 136). La literatura colonial firmada por hombres, sin embargo, ha convertido este romance con la "otra" de contexto árabe-islámico en el más frecuente, antes y después del periodo colonial. Tal vez, porque revelan un deseo occidental de apropiación de "lo marroquí" y, por supuesto, porque Cervantes lo convirtió en un verdadero tópico desde que decidiera retratar este tipo de relaciones en sus tramas, las musulmanas enamoradas de cautivos cristianos.⁸

Sin embargo, si comparamos la narrativa española de tema marroquí escrita por hombres y la escrita por mujeres durante el siglo xx, vemos que en la de ellas surgen estas uniones mixtas en muchísima menor frecuencia que en la de los escritores hombres y, también, en muchísima menor frecuencia que el binomio "otro" marroquí y mujer española. No es que no haya ejemplos, incluso desde distintos estratos y enfoques, pero en mucha menor proporción que en las novelas y relatos de firma masculina, como si las autoras fueran hostiles a su recreación en la ficción y entendieran el encuentro con mujeres locales en sus textos, sobre todo, como una distracción pasajera (Villardefrancos 1953: 20). Esto es, personajes femeninos marroquíes que trabajan como criadas y llevan a cabo breves escauceos con "sus señores" españoles, como se recoge en *La llamada del almuédano* (1990); prostitutas locales que mantienen relaciones sexuales con

⁸ Véase, al respecto, Marín (2007), porque estudia ese tópico en la narrativa del siglo xix y xx.

hombres españoles, como aparecen en *Tebib* (1945) o en *Zoco grande* (1956) y, muy pocos, matrimonios, como el de Aída con Andrés. Estos tienen una hija a la que llaman Naryís y de la que piensan que “corretea feliz por el patio ajena a racismos y a los problemas religiosos que preocupan a sus padres. Algún día será libre de escoger a ese Dios en el que buscan refugio la mayoría de los humanos” (López Sarasúa 2002: 18).

Pero, como ya se ha señalado, el subgénero de colonias analizado tiene casi por convención que este tipo de relaciones amorosas no se impongan a las circunstancias y sucumban a la fatalidad. Es más, incluso a veces se dice que los niños nacidos entre mujeres marroquíes y hombres españoles están condenados a morir como castigo divino (Ibáñez Blanco 1956: 49), una suerte de “imperialismo genético” en el que no se desean hijos mestizos, híbridos, pues estos subvierten las categorías binarias desde el nacimiento y no se les puede delimitar si pertenecen al “ellos” o al “nosotros”.

Es significativo el caso que se puede encontrar en *El sol nace de madrugada* (1953). En esta novela un médico militar, Miguel y una marroquí, Zohora, se enamoran perdidamente. Y a pesar de que él intenta que la relación prospere y “olvidar todas las diferencias de raza” (Villardefrancos 1953: 19), sus amigos cercanos le advierten que a ambos les separan “décadas de civilización” y que ella sería “lo mismo feliz contigo que con otro..., y mejor con uno como ella. No se puede cambiar la raza” (20): “¿Quieres que te diga lo que serás con el tiempo? Un hombre amargado, fracasado, unido a una mora vieja e irascible, cuyas babuchas habrán pisoteado la felicidad y la ambición de toda tu vida” (20). El médico, abrumado, reflexiona sobre su relación con la marroquí y llega a la determinación de no continuar con el idilio: “¡Cortar! Cortar por lo sano y pronto, antes de que surgiesen consecuencias más irreparables! Era lo más sensato”. Y fue así como termina la relación, ni siquiera el español intenta acercar posturas, convencido de que no podrían llegar a comprenderse, de que era “una ilusión absurda” (21).

Sucede lo mismo en *Tebib* (1945). El protagonista se siente atraído por una rifeña y ella también por él, sin embargo, él la rechaza en todo momento porque, como le explica a ella, “Eso no puede ser. Tú eres muy guapa, pero te debes a tu raza y tus tradiciones. No puedes hacer otra cosa que obedecer y vivir como lo que eres. Tu camino está escrito y tienes que olvidarme” (Aranda 1945: 221).

4. EL “OTRO” MARROQUÍ Y LA ESPAÑOLA: GUERRAS, TURISMO, MIGRACIONES Y ESTRATEGIAS DE CONTENCIÓN

En la narrativa analizada encontramos, como hemos señalado, principalmente relaciones amorosas entre hombres marroquíes y mujeres españolas, alusiones literarias más acordes con la realidad del fenómeno donde, recordemos, fueron más los hombres marroquíes que tuvieron algún tipo de idilio con mujeres españolas, que hombres españoles con mujeres marroquíes. Y es que, el correlato factual debió permear en los textos de las autoras dado que, como recogen las ficciones, muchas españolas conocieron a los africanos cuando ellos –las fuentes oficiales aseguran que más de cien mil– se trasladaron a la Península para

combatir en la Guerra Civil española.⁹ También la inmigración marroquí, que ha sido especialmente masculinizada y ello ha propiciado encuentros sentimentales entre hombres africanos y mujeres españolas.

Blanca Ibáñez Blanco recoge en su novela de 1956 uno de los casos en los que la relación amorosa entre una mujer española y un hombre marroquí la facilitó la participación de este en la "guerra en España" (12). Ella lo había hecho "feliz durante los últimos años de su vida" (84), ejemplificando así "como en el amor no caben divisiones de razas" (83). Otro ejemplo lo vemos en *Zoco grande* (1956), donde uno de los romances del volumen es entre el marroquí Hassan y la española Clara, una pareja nacida también del contacto de los protagonistas durante la Guerra Civil española de 1936. Según se detalla en la historia, Clara había conocido a Hassan en la casa de un médico donde trabajaba: ella se dedicaba a atender a los soldados heridos y Hassan fue uno de ellos.

El conjunto literario analizado continúa dando ejemplos de hombres marroquíes emprendiendo relaciones sentimentales con mujeres españolas, aun cuando la guerra de 1936 no hubiera tenido nada que ver o fuera ya cosa del pasado. Veamos, en *Zoco grande* (1956), el nudo central de la novela es el noviazgo entre Isabel y Elhamid. Los jóvenes se conocen en Tánger en el centro hospitalario donde ambos trabajan. Este idilio es especialmente significativo dado que encuentran obstáculos, resistencias e impedimentos para su consecución por parte de las dos familias. Le dice a Isabel su propio hermano: "si tú cometes una acción reprobable, la mancha que caerá sobre ti nos alcanzará a toda la familia" (22). Sin embargo, el romance entre los jóvenes avanza. Llegados casi al final de la novela Isabel y Elhamid deciden contraer matrimonio, el rechazo del padre de ella es rotundo: "¿Entonces, estás dispuesta a ser la ruina moral y material de la familia?" (222-223). Recientes investigaciones mantienen que esta era la tónica factual en la España de la época, que la mujer española fuera considerada inmoral e indecente por mantener una relación con un marroquí y la rechazara tanto su familia como su vecindad (Rodríguez Mediano / Felipe 2002: 225), era "¡la vergüenza frente a las amistades!" (López Sarasúa 2000: 47).

Lo vemos también en *La llamada del almuédano* (1990), María se casó con Alí, deciden vivir en Marruecos y tienen una niña llamada Arquía a la que sus propios abuelos no aceptan: "Mis padres no me han perdonado nunca mi matrimonio; para ellos el haberme casado con un árabe ha sido como una cosa vergonzosa; algo que hay que esconder al resto de la familia" (López Sarasúa 2000: 148). La joven está desesperada, necesita que sus padres la perdonen y, por ello, cuando se entera que una vecina española en Marruecos está a punto de regresar a Madrid, le pide que acuda a verlos:

Pero vamos a ver. María, ¿qué es lo que tienen que perdonarte, hija mía? [...] ¡Pues no faltaba más! Es como si tu marido no fuese tan honrado como el

⁹ Fue desde la Guerra Civil española de 1936 cuando se empezó a controlar el correo postal para vigilar las comunicaciones entre la Península Ibérica –mujeres españolas– y Marruecos –hombres marroquíes– para así dinamitar las posibles relaciones que se hubieran podido fraguar durante el contacto mantenido durante los años de la guerra. Véase el estudio realizado por Mateo Dieste (2003).

mejor; más todavía, porque, ¡bien que te lo demuestra el pobre! Si voy a verles, juro que van a escucharme ese par de intransigentes; ¡vamos, que si van a escucharme! (López Sarasúa 2000: 156)

Efectivamente, todas estas parejas aparecen en los textos retratadas como transgresoras del sistema y, por consiguiente, como objeto de exclusión por parte de sus respectivas comunidades:

Al casarse con Elhamid, rompería no solo con su familia, sino también con su medio social, que no le perdonaría nunca su unión con un musulmán. Y, por otra parte, no conseguiría nunca entrar en aquel otro mundo de él. No podría vencer la desconfianza de ellos hacia la cristiana de otra raza. (Nonell 1956: 174)

Algunos romances, sobre todo al final de los cien años de literatura analizada, se dan al calor del turismo –las damas europeas “sucumbían al exotismo entre los brazos bronceados nativos, deseosos simplemente de mejorar sus maltrechas economías” (López Sarasúa 2002: 198)–, pero, sobre todo, de la migración. La migración marroquí ha sido especialmente masculinizada y ello ha propiciado encuentros sentimentales entre hombres africanos y mujeres españolas. El mejor ejemplo, el de *La cazadora* (1995), no solo se narra el romance entre un marroquí y una española, sino que se insiste que a ella le gustaban todos los árabes desde que tuvo su primera relación con uno, a los veintitún años. Asegura que fue entonces cuando sus “gustos se ciñeron ya a ese modelo físico y cultural, y todavía no me han abandonado” (Cabello 1995: 59). Sin embargo, incluso en este caso, ya viendo de cerca el cambio de siglo, la española encuentra innumerables e insuperables obstáculos para la buena consecución de su relación con el marroquí Nur tanto en España como en Marruecos. Leamos lo que sucede en España:

Me descubrí enharinada de su estigma, enharinada de ser una mísera marroquí a las miradas retraídas, ausentes de calor, de aquellos españoles con que me tropezaba en las cafeterías, calles y tiendas del pueblo; como si no perteneciendo ya a su apacible mundo, en mí reconocieran a una intrusa sujeta a las ventiscas del endemoniado carácter de aquellos árabes muertos de hambre, y a sus imprevisibles y azarosas vidas, a su errar huérfano por las aceras del ordenado y codicioso pueblo. (Cabello 1995: 103)

Es más, por el simple hecho de ir con un marroquí por la calle ambos son detenidos. Se deja patente la irritación y repulsión que le supone a los agentes de policía que una mujer española haya preferido la compañía de los marroquíes –“¡Estos moros que se larguen a su país!” (46)–; no entienden que haya mujeres españolas que confraternicen con ellos y, mucho menos, que se besen –“¡Venga, las caricias en otro sitio, no aquí!” (47)–; la narradora supone que se deberá a la frustración o a la envidia “de lo que un ‘moro de mierda’ obtenía delante de sus narices y de una nacional” (48), pero, sobre todo, a la percepción de superioridad que se tiene del español frente al marroquí, un “extranjero indeseable” (50). Contrariado, el agente trata de forjar lazos de afinidad con la joven española mencionándole sus orígenes e incidiendo en las supuestas incompatibilidades

entre ella y el marroquí: "¿No cree que la diferencia intelectual entre usted y él es muy grande?" (77). Hallamos aquí un rigidísimo orientalismo científico que niega la posibilidad, siquiera, de que el "otro" marroquí esté intelectualmente al mismo nivel que la protagonista española. Esta, frente a las enunciaciones racistas y en otro nivel de tolerancia y aceptación de la diversidad so,lo puede ser consciente de lo "poco que [la] unía a los españoles" (51).

Pero también encuentra oposición a su relación con Nur en Marruecos. Veamos con detenimiento el diálogo que mantiene la española con el dueño de la inmobiliaria al intentar alquilar una casa en Marruecos:

- ¿Para quién es la casa?
- Para mí.
- ¿Está usted soltera?
- Sí.
- ¿Quién es el chico de ayer?
- Un amigo.
- La policía pasa a menudo por allí. Tenga en cuenta que le vamos a dar una ficha suya a la policía...
- ¿Es que vive alguien importante en el inmueble?
- Viven familias con niños –ha dicho irritado y ha querido decir "Viven familias respetables y tú, soltera por muy española que seas no puedes andar recibiendo en casa a hombres musulmanes como el moreno ese que trajiste ayer por aquí y mucho menos vivir con él, que es lo que estoy seguro que te propones hacer". Pero yo, sin armas para luchar contra él, le tomo la palabra al pie de la letra y le contesto de inmediato.
- Si los apartamentos son tan pequeños, difícil es que tengan muchos niños...
- No puede llevar gente a la casa.
- Quisiera ver la casa.
- Olvídense de ella.
- ¿Usted preferiría que yo estuviera casada?
- Sí.
- Y usted, señor, ¿no recibe en su podrida casa a quien le sale de sus respetables huevos? (Cabello 1995: 74-5)

Vistas, así, las cosas, el marroquí decide no alquilarle la casa, porque su fanatismo lo lleva a defender, sin capacidad de diálogo ni acercamiento de ningún tipo, de forma rígida los mandatos de la religión que profesa. Ejemplos de este tipo hay varios, pondré uno más, el de la escritora española que vivió en Marruecos y empezó a mantener una relación sentimental con Nordín, un marroquí. El comisario del pueblo donde vivía le preguntó si Nordín era su criado, ella admitió que no lo era, que mantenían una relación conyugal y entonces la española fue expulsada a la Península. Una vez en Madrid, y para solucionar la situación de él, se casan. Sin embargo, la fatalidad a la que está condenada la relación hace que Nordín no llegue a adaptarse a la vida en España y decide regresar a Marruecos. La escritora española cree que la madre de él, la que otrora fuera su suegra, debió de influir: "No aprobaba, o más bien desaprobaba fuertemente, su relación con la extranjera" (Cabello 2000: 79).

Una de las maneras que tuvo el discurso de izquierdas durante la Guerra Civil española para intentar evitar que estas relaciones prosperaran era asegurar que el "otro" marroquí era un ser lascivo y lujurioso, que solo le atraía de la mujer española su carnalidad. Así, las ficciones analizadas afirman que los *moros* son salvajes hasta en sus pasiones (Astray Reguera 1925: 12); gustan de meterse en el mar esperando que entren las jóvenes para tocarlas por debajo del agua y obligarlas a realizar tocamientos (Cabello 2000: 126-127) o intentan rozar a las mujeres occidentales en las aglomeraciones: "Procuran, con suma destreza, rozar un pecho, un muslo, agarrarte del brazo familiarmente y llamarte gacela" (López Sarasúa 2002: 148). Se asegura que saben que gustan, que atraen a las mujeres españolas, y que por ello aparece "en su semblante ese mohín, gracioso y donjuanesco, que aflora en la mayoría de los marroquíes ante las mujeres extranjeras, como si diesen por consumada la conquista" (López Sarasúa 2002: 48). Son tan lujuriosos que cualquier movimiento les excita, incluso el rezo de su propia esposa:

... siempre se pone detrás, para no excitarlo. [...] Supongo que el hecho de arrojarse y bajar la cabeza hasta el suelo puede alterar el orden de las cosas, y no es que sea el momento más oportuno... Vamos, qué cualquier movimiento un poco raro los pone a punto. (López Sarasúa 2002: 138)

Uno de los mecanismos de demonización del "otro" ha sido siempre el insistir en su sexualidad perversa –o considerada perversa–. De ahí que en las estrategias representacionales de alteridad sobre otras culturas haya llegado a existir el mito del "violador negro".¹⁰ O en el caso concreto de la otredad marroquí, el análogo "moro Juan". El "moro Juan" fue una de las representaciones que más alimentó el imaginario popular del pasado siglo xx, una suerte de don Juan violador tanto de mujeres españolas como de hombres, quien formaba parte de las tropas de Regulares que colaboraron con las filas nacionales durante la Guerra Civil de 1936.¹¹ A tanto llegó esta imagen del *moro* lascivo y desenfrenado que había portadas de libros españoles que reflejaban estas violaciones,¹² también poemas,¹³ caricaturas,¹⁴ carteles¹⁵ e, incluso, películas.¹⁶

¹⁰ Remito a los trabajos de Davis (2004: 175 y ss.) y Lott (1999: 27 y ss.).

¹¹ Puede resultar interesante el trabajo de Eloy Martín Corrales (2002a) sobre la percepción del *moro* en la Guerra Civil española de 1936 por parte del bando republicano.

¹² Muy conocida es la de la novela de Pedro Mata *Los moros del Rif*, en cuya edición de 1934 refleja a una mujer española violentada por un marroquí y llevada entre chumberas.

¹³ A modo de ejemplo, el poema de Domingo del Pino: "Su hogar humilde labriego/ lo profanó la morisma/ y en medio de la pradera/ todas con sayas de novia/ el pecho y el vientre rotos/ mirando al cielo con ira/ están, entre rojas flores/ sus tres mejores amigas" (Salaün 1982: 190)

¹⁴ Me refiero a las ya citadas viñetas "Auca del moro feixista" [Coplas del *moro* fascista], editadas por la Generalitat de Catalunya y publicadas hacia 1936 donde también se recogen estas violaciones por parte de los soldados de Regulares.

¹⁵ Como el editado por las Milicias Catalanas de Madrid para favorecer el enrolamiento en su 2º Batallón, Príncipe Pío. En el cartel se aprecian dos militares españoles que bayoneta en mano impiden la violación de una madre y su hija por parte de un marroquí.

¹⁶ Sirva de ejemplo una de las devastadoras escenas finales de la película *Libertarias* (1996) de

Efectivamente, es un estereotipo tan habitual que también es de uso frecuente en esta narrativa por ser de tema marroquí. Por ejemplo, en *Pasión de Moro* (1925) los ojos de los marroquíes se describen como “órbitas profundas, y una luminaria siniestra de lujuria se encendía y apagaba con alternativas de faro móvil” (Astray Reguera 1925: 6), y es que se les supone a los marroquíes tal amenaza sexual, que cuando uno de los personajes femeninos, y español, de *Cita en el paraíso* (1941) sonríe a un marroquí, sus acompañantes, burlones, le advierten de no hacerlo, “no vaya a raptarte luego” (Linares-Becerra 1962: 129). Un dato significativo a este respecto es que en las ficciones sometidas a estudio hallamos cinco violaciones y todas ellas cometidas por hombres marroquíes, como si este acto fuera privativo de su prole.

La verdad es que es este un estereotipo que no ha sobrevivido en la actualidad con la misma fuerza que durante el pasado siglo xx. Hoy al “otro” marroquí se le teme más por peligro a la propia seguridad física –en tanto potencial terrorista, por ejemplo– que por amenaza a la sexualidad, pero durante los años de convivencia hispano-marroquí fue un estereotipo de rentabilidad indiscutible. Sobre todo durante la Guerra Civil, ya que el bando sublevado usaba su sexualidad salvaje como una manera de atemorizar al bando republicano. Y, por el contrario, el bando republicano que insistía en retratar al bando insurrecto como afeminado –y, por tanto, incapaz de satisfacer a sus mujeres– se servía de este estereotipo para representar a las mujeres facciosas como beneficiarias del apetito sexual marroquí.

La hipersexualidad atribuida a la otredad marroquí fue una estrategia representacional que quería mantener la segregación y evitar a toda costa la hipogamia que desde el discurso orientalista español suponían las relaciones hispano-marroquíes. Las autoridades españolas no favorecían estas uniones, no querían que se rompieran las barreras entre lo marroquí y lo español, los colonizados y los colonizadores o, lo que es lo mismo, los civilizados y los salvajes, porque, de hacerlo, se fracturaba la relación de dominación. De ahí que se recurriera al imaginario compartido y se le inflara de tópicos sexuales en torno al “otro”, para que se mantuvieran las fronteras de la sexualidad muy bien delimitadas.¹⁷ De esta suerte, la esfera simbólica presionaba para que estas relaciones no empezasen y, si lo hacían, no prosperaran. Uno de estos estereotipos sexuales, como se ha señalado, fue el del *moro* violador. Otro, fue el *moro* polígamo,¹⁸ porque ya sabemos, “ellos no se conforman con una sola” (López Sarasúa 2000: 212), lo más normal es que todos estén casados “y quizá con más de una mujer...” (Flavio 1938?: 57), porque se les permite “que tengan hasta cuatro esposas” (Aramburu 1937: 97), así que cuando mueren pueden dejar más de una viuda:

Vicente Aranda. Se reproduce la violación y muerte de un grupo de milicianas por parte de tropas marroquíes.

¹⁷ Las postales y las caricaturas desempeñaron un papel esencial dado que solían insistir en la enorme virilidad del “otro” marroquí por lo que la pederastia, la zoofilia o la homosexualidad eran temas recurrentes. Consúltense a este respecto Driessen (1987) y Martín Corrales (2002b).

¹⁸ Aunque en realidad el término correcto hubiera sido la poliginia, dado que es el hombre el que tiene varias esposas y nunca al contrario, una mujer con varios maridos.

“Algunos años antes de morir, El Haddí había creado una nueva familia; había otra mujer y dos hijos de por medio, que vivían en Mohammedia [...] ¡Y ahora deja dos viudas!” (López Sarasúa 2000: 236).

Solo aquellas autoras con un mayor conocimiento de Marruecos relativizan la poligamia como una práctica muy poco frecuente –“hay una tendencia cada vez más extendida a prescindir de ella” (Flavio 1938: 123)–, o, al menos inhabitual, en la sociedad marroquí contemporánea. Sin embargo, el resto se hace eco del imaginario occidental que la ha entendido siempre como uno de los mayores obstáculos para la civilización, totalmente incompatible con el ideal familiar y el orden social occidental.¹⁹ El occidental es presentado como monógamo en las ficciones, al menos de manera oficial.²⁰ Se refiere así una conversación entre españoles:

- ¿Envidias a los moros, Quin? –burlóse, sarcástica, Alicia—. Creo que tienen derecho a... ¿a cuántas esposas?
- A cuatro legítimas, el hombre libre –aclaró en el acto el Teniente—. A dos, el esclavo....
- Yo soy español y católico –replicó secamente Quin a Alicia— y quiero a una sola... Buenas noches. (Linares-Becerra 1971: 296)

Un tópico sexual más atribuido al “otro” marroquí, y que en su dimensión simbólica está relacionado con su supuesta animalidad, es su prolija fecundidad: “al final te encontrarás cargada de hijos” (López Sarasúa 2000: 46), porque todos ellos tienen “cantidad de críos” (193). La razón de fondo es que en este subgénero de colonias donde muchas tramas son ubicadas en época colonial había que evitar a toda costa que aumentasen en número los marroquíes. El discurso orientalista, en su vertiente más política, temía una invasión. Apunta Fanon que “se dice que se acuestan por todas partes y a todas horas. Son genitales. Tienen tantos niños que ya no llevan la cuenta. Desconfiemos o nos inundarán de pequeños mestizos” (2009: 143).

Otro estereotipo sexual más, y ligado a la aprensión de que la comunidad marroquí se reprodujera a un ritmo demasiado rápido, fue el del tamaño del pene: “¿Vas a decirme que no estás enterada de lo que se comenta por ahí? ¡Que la tienen muy larga!” (López Sarasúa 2000: 39), afirman algunas jóvenes españo-

¹⁹ Efectivamente la poligamia no la abolió el Islam, es más, la permite, pero también es cierto que la desaconseja (Sura IV, Aleya 129). Pese a lo que puede parecer desde criterios actuales, que Mahoma autorizara la poligamia fue una medida progresista que sirvió como protección para viudas, divorciadas o las mujeres solas, ya que obligaba a los varones a encargarse de ellas. Con todo, la poligamia en el Islam está limitada a esposas y con la condición de trato igualitario en lo afectivo y en lo material, de ello resulta que sea una práctica casi irrealizable y se tienda al matrimonio monógamo.

²⁰ El marido de madame Ferrer en *La llamada del almuédano* (1990) no perdió la oportunidad de hacerla de menos con quien fuera: “¡si le digo que las moras no me duraban ni una semana! Con algunas se acostó, ¡de eso tengo la certeza!, y las que no consentían terminaban por irse... Esto entre nosotras, en confianza” (López Sarasúa 2000: 74). O Carlos, el español protagonista de *Noches de Tánger* (1949): “En todo este tiempo, Esmeralda, traté a muchas mujeres, pero... Entiéndeme, querida, no mujeres que significasen algo para mí. En mi vida, hasta ahora, la mujer ha sido como un entretenimiento banal y agradable” (Rivas 1949: 88).

las protagonistas de las últimas novelas y relatos. No obstante, por esas fechas ya se sabía que no tenía base científica y así se reconoce (López Sarasúa 2002: 27),²¹ si bien sigue funcionando en estas ficciones, y desde el imaginario simbólico español, como una técnica de contención más de lo “otro”, en esta ocasión, mediante la alusión a sus excesos.

Las autoras del *corpus* de fuentes primarias no se detienen especialmente en cuestionar este cliché que sitúa al marroquí en el plano de la lujuria y el desenfreno, pero sí es cierto que, de confirmarse el tópico, tampoco todas muestran aprensión al mismo. La protagonista española de *La cazadora* (1995) ve con buenos ojos la licencia sexual marroquí. Se siente atraída por los árabes desde joven, ya que en el acto amoroso encontraba en ellos una “absoluta ausencia de sentido de culpa” (Cabello 1995: 59) y, además, le gustaba “su disponibilidad” (59). El orientalismo romántico nos da la pista en este sentido: Marruecos, y con él todo Oriente, es el lugar del sexo sin culpa, de la perversidad y la transgresión, un reverso del sexo convencional y normativizado que se encuentra en Europa.

Sea como fuere, en un caso o en otro, es de esta manera como se despoja a los marroquíes de la capacidad de poseer preocupaciones de índole social. Esta estrategia representacional consigue describirlos de forma primitiva y marginal, no tienen inquietudes sociales o existenciales, sino que se encuentran encerrados en una otredad que solo entiende de hábitos sexuales. Se les ficcionaliza marcadamente erotizados, muy fuertes, de gran atractivo corporal, brutos y, por supuesto, machistas.

Las ficciones no muestran si estos tópicos y estereotipos calaron lo suficiente para que las relaciones entre marroquíes y españolas estuvieran abocadas al fracaso y la fatalidad, pero la verdad es que muy pocas de ellas prosperaron. Lo vemos desde el primer amor mixto que encontramos en las fuentes, *Pasión de moro* (1925), donde ella prefiere suicidarse que estar con Abd-el-Mulek. Luego los ejemplos se van sucediendo. El amor entre la española Isabel y el musulmán Seddek termina con él asesinado o Ainalma y Mahfuz que, por amor, ella incluso se queda a vivir en Agmat, pero en el epílogo de la novela se explica que su relación no prosperó, que apenas duró seis meses y que la muchacha tuvo que regresar a España.

²¹ Se tiende a relacionar la eclosión de este mito sobre el pene con ritos culturales como la circuncisión, pero, como observa Fanon, esta descripción genital ha sido una constante a la hora de identificar al “otro” como salvaje –Fanon hace suyo un pasaje de *Martinique* (1949) de Michel Cournort para redundar en esta idea: “ya no se percibe al negro, sino un miembro: el negro se ha eclipsado. Se ha hecho miembro. Es un pene” (2009: 249)–. Moreta-Lara, por el contrario, opina que lo más probable es que el estereotipo del proverbial tamaño del pene marroquí se construyera desde el propio Marruecos y no por España (2005: 35). Como quiera que sea es un cliché que viene de lejos: el escritor Félix María Samaniego, allá por el siglo XVIII, ya lo recogía en “La Peregrinación” –había diez árabes en el desierto que “alegres manifiestan diez erguidos y gordos instrumentos capaces de empreñar hembras a cientos” (2010: 148)– y, desde entonces, ha sido objeto de un constante citar y recitar, incluso por autores de la talla de Francisco de Ayala en “La cabeza del cordero” (1948). Veamos este como último ejemplo: “Era fama que le había favorecido Alá con dotes descomunales, tanto que de ahí le venía otro apodo, bastante indecente, por el que era conocido en todo Fez, y llegó a atraerle la curiosidad hasta de la misma sultana. Ignoro si alcanzaría a satisfacerla; se cuentan salacidades” (Ayala 2006: 179).

La moraleja es patente, se prefieren parejas que profesen “tu misma religión”, que sean “de tu raza”, porque, sin duda, es “lo más razonable” (Durango 1943: 69). De lo contrario, “los problemas no tardarían en surgir” (López Sarasúa 1988: 133).

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

En resumidas cuentas, las relaciones sentimentales entre españoles y marroquíes no prosperan en las tramas y todos los infortunios por los que atraviesan se convierten en una advertencia para el público lector. Las parejas mixtas se enfrentan a la doble reprobación de sus respectivas sociedades y para ello se utilizan argumentos en clave de “raza”, religión o costumbre. Cuando esto no es suficiente, tópicos y estereotipos degradantes de índole sexual y que subrayan tanto su lascivia como su prolija fecundidad. La idea era que funcionaran a modo de técnica de contención de su otredad, mediante la alusión a sus excesos. En ningún caso se habla de amor o romanticismo, de lo cual se colige que el vicio y la lujuria sean las únicas formas de expresión que conoce la “otra” y el “otro” marroquí, un estereotipo que el Occidente cristiano ha vertido sobre el mundo árabe-islámico desde la Edad Media. De hecho, esta estrategia representacional consigue, además, describirlos de forma primitiva y marginal, despojados de cualquier capacidad para poseer preocupaciones de índole social o existencial.

Es de esa manera como este género de colonias, que siente verdadero temor a la pérdida de las barreras étnicas y sociales, pone de manifiesto la metáfora del choque colonial donde las líneas divisorias deben mantenerse delimitadas para garantizar su perpetuación.

Finalmente, la posibilidad de una mayor sensibilidad por parte de las escritoras ante la subordinación por motivo de etnia-raza de la otredad imaginada, por el hecho mismo de ser mujeres y víctimas de la subordinación de género, no ha afectado en su tratamiento y descripción del “otro” o la “otra” marroquí. Las veintidós escritoras, de las que se han analizado únicamente sus textos de tema marroquí, se han pensado a sí mismas superiores etno-racialmente y, como suele suceder, a pesar de ser conocedoras de las opresiones que soportan por ser mujeres, no son igual de conscientes ante aquellas diferentes opresiones que ellas mismas pudieran ejercer. En honor a la verdad, estos discursos orientalistas examinados son totalmente comparables a los de los autores varones en cuanto al enfoque dado hacia la otredad, solo evidenciando pequeñas diferencias en lo tocante a la elección de contenidos, como se ha señalado y, en ningún caso, en las diversas formas de tratamiento representacional.

OBRAS CITADAS

- Abellana, Julia M^a (1944): *Y llegó el plenilunio*. Madrid, Gráficas Reunidas.
Aramburu, Rosa de (1937): *Ojos largos*. Madrid, Editorial Española.
Aranda, Rosa María (1945): *Tebib*. Zaragoza, Artes Gráficas.
Astray Reguera, Margarita (1925): “Pasión de moro”, *Los contemporáneos* (Madrid), n.º 879.

- Ayala, Francisco (2006): *De toda la vida: relatos escogidos*. Barcelona, Tusquets
- Bacaicoa, Dora (1955): *Zohora la negra y otros cuentos*. Tetuán, Colección Manantial.
- Burgos, Carmen de (1989): "En la guerra". En Carmen Núñez Rey (ed.): *La flor de la playa y otras novelas cortas*. Madrid, Castalia, pp. 163-218.
- Cabello, Encarna (1995): *La cazadora*. Melilla, Textos Mediterráneos.
- (1999): *El cenicero*. Granada, Universidad de Granada.
- (2000): *Alízmur*. Barcelona, Meteora.
- Carrasco González, Antonio M. (2000): *La novela colonial hispanoafriicana. Las colonias africanas de España a través de la historia de la novela*. Madrid, Casa de África.
- (2009): *Historia de la novela colonial hispanoafriicana*. Madrid, Sial.
- Charles, María (1993): *Etxezarra*. Barcelona, Anagrama.
- Davis, Angela (2004): *Mujeres, raza y clase*. Madrid, Akal.
- Driessen, Henk (1987): "Images of Spanish Colonialism in the Rif. An Essay in Historical Anthropology and Photography", *Critique of Anthropology*, vol. 7, n.º 1, pp. 53-66.
- Durango, María Adela (1943): *Ojos verdes*. Madrid, Pueyo.
- Estévez De Castro, María Paz (1954): *El convoy de la muerte*. Madrid, Pueyo.
- Fanon, Frantz (2009): *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid, Akal.
- Fernández Cubas, Cristina (2009): *El vendedor de sombras*. Barcelona, Alfabia.
- Flavio, Regina (1938?): *Alma de Marruecos*. Barcelona/Sevilla, Ediciones Betis.
- Ibáñez Blanco, Blanca (1956): *Noche nupcial sin novia*. Granada, B.I.B. Imprenta José María Ventura Hita.
- Jadraque, María Teresa (1954): *Halima*. Madrid/Cádiz, Escélicer.
- Kabbani, Rana (2008): *Imperial Fictions. Europe's Myths of Orient*. Londres, Saqi.
- Leach, Edmund R. (1967): "Characterization of Caste and Race Systems". En Anthony de Reuck y Julie Knight (eds.): *Caste and Race: Comparative Approaches*. Londres, Churchill.
- Linares-Becerra, Carmen (1962): *Cita en el paraíso*. Madrid, C.L.B. Imprenta Sáez.
- (1971): *Muchachas sin besos*. Madrid, Cunillera.
- López Barranto, Juan José (2006): *El Rif en armas. La narrativa española sobre la guerra de Marruecos (1859-2005)*. Madrid, Marenostrium.
- López García, David (1994): *El Blocao y el Oriente. Una introducción al estudio de la narrativa del siglo xx de tema marroquí*. Murcia, Universidad de Murcia.
- López Sarasúa, Concha (1988): *A vuelo de pájaro sobre Marruecos*. Alicante, Cálamo.
- (2000): *La llamada del almuédano*. Alicante, Cálamo.
- (2002): *¿Qué buscabais en Marrakech?* Alicante, Cálamo.
- Lott, Tommy (1999): *The invention of Race*. Oxford, Blackwell.
- Martel, Carmen (1956): *¡Demasiado tarde!* Madrid, Pueyo.
- Marín, Manuela (2007): "Amar a cristianos moras. Ecos de un tema cervantino en textos españoles sobre Marruecos", *Bulletin Hispanique*, t. 109, n.º 1, pp. 235-267.
- Martín Corrales, Eloy (2002a): "Entre el 'moro' violador y el 'moro' seductor: la imagen de los marroquíes en la guerra civil según las fuerzas republicanas". En Ángeles Ramírez y Bernabé López García (coords.): *Antropología y antropólogos en Marruecos: homenaje a David M. Hart*. Barcelona, Edicions Bellaterra, pp. 221-236.
- (2002b): *La imagen del magrebí en España: una perspectiva histórica siglos xvi-xx*. Barcelona, Edicions Bellaterra.

- Martín de la Escalera, Carmen (1945): *Fatma. Cuentos de mujeres marroquíes*. Madrid, Publicaciones África / Instituto de Estudios Políticos.
- Martín-Márquez, Susan (2011): *Desorientaciones. El colonialismo español en África y la performance de identidad*. Barcelona, Edicions Bellaterra.
- Mateo Dieste, Josep Lluís (2003): "Pourquoi tu ne m'écris plus? Les rapports mixtes et les frontières sociales dans le Protectorat espagnol au Maroc", *Hawwa. Journal of Women in the Middle East and the Muslim World*, vol. 1, n.º 2, pp. 241-268.
- (2005): "Amores prohibidos. Fronteras sexuales y uniones mixtas en el Marruecos colonial". En Ana Planet y Fernando Ramos (coords.): *Relaciones hispano-marroquíes: una vecindad en construcción*. Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, pp. 128-159.
- Moreta-Lara, Miguel Ángel (2005): "La imagen del moro en la literatura de la guerra civil española". En: *La imagen del moro y otros ensayos marroquies*. Málaga, Aljaima, pp. 19-55.
- Nonell, Carmen (1956): *Zoco grande*. Madrid, Colenda.
- Pratt, Marie Luise (2010): *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Rivas, Josefina (1949): *Noches de Tánger*. Barcelona, Bruguera.
- Rodríguez Mediano, Fernando, y Felipe, Helena de (2002): "La memoria de los antiguos residentes españoles en el protectorado". En *El Protectorado español en Marruecos. Gestión colonial e identidades*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 217-245.
- Salaün, Serge (1982): *Romancero de la Guerra de España. 2. Romancero de la defensa de Madrid*. Barcelona, Ruedo Ibérico.
- Samaniego, Felix María (2010): *El jardín de Venus*. Barcelona, Linkgua.
- Stepan, Nancy (1985): "Biological Degeneration: Races and Proper Places". En J. Edward Chamberlin y Sander L. Gilman (eds.): *Degeneration: The Dark Side of Progress*. Nueva York, Columbia University Press, pp. 97-120.
- Villardefrancos, Marisa (1953): *El sol nace de madrugada*. Madrid, Biblioteca de Chicas.
- (1956): *Alma*. Madrid, Biblioteca de Chicas.
- Viñuelas, María (1946): *Los vencidos*. Madrid, Aguilar.
- Zatlin, Phyllis (1989): "The Civil War in the Spanish Novel: Female Perspectives", *España Contemporánea*, n.º 14, pp. 23-40.

LOS FANTASMAS DEL *AMERICAN DREAM*: SIMULACRO Y RESTAURACIÓN AFECTIVA EN *LOS VIVOS Y LOS MUERTOS*

THE GHOSTS OF THE AMERICAN DREAM: SIMULACRA AND EMOTIONAL RESTORATION IN *LOS VIVOS Y LOS MUERTOS*

CARLOS YUSHIMITO DEL VALLE
University of California, Riverside
cyushimito@gmail.com

RESUMEN: Este artículo examina la apropiación que hace Edmundo Paz Soldán de imágenes y estereotipos sobre la clase media blanca estadounidense diseminadas por la cultura de masas en *Los vivos y los muertos*. Sostendremos que el autor boliviano, en la línea del transnacionalismo latinoamericano actual, construye un “simulacro” de la vida americana, con el objeto de revelar los aspectos negativos de la expansión del neoliberalismo, la saturación de sus prácticas de consumo o los excesos del control y vigilancia estatal, proponiendo, además, la función sanadora de la escritura.

PALABRAS CLAVE: globalización; transnacionalismo; McOndo; simulacro; Paz Soldán

ABSTRACT: This article examines the appropriation that Edmundo Paz Soldán makes of images and stereotypes of American white middle class disseminated by mass culture in his novel *Los vivos y los muertos*. We argue that the Bolivian author, in line with the current Latin American transnational narrative, build a “simulacra” of American life, in order to reveal the negative aspects of the expansion of neoliberalism, the saturation of its consumption practices or excesses of control and state surveillance, proposing, moreover, the healing function of writing.

KEYWORDS: Globalization; Transnacionalism; McOndo; Simulacra; Paz Soldán



Los vivos y los muertos (2009), octava novela de Edmundo Paz Soldán a la fecha, permite observar con detalle las coordenadas de aquellos paisajes globales en cuyas intersecciones se inscribe hoy la imaginación latinoamericana contemporánea. A diferencia de sus novelas previas, Paz Soldán elige un espacio de representación ajeno al ámbito boliviano, para desarrollar, en cambio, una historia urbana rigurosamente “estadounidense”. Los hechos narrados, en consecuencia, no se despliegan –como es frecuente en muchos de los textos producidos por los *Latino writers*– en un espacio marginal o “guetificado”, sino en suburbios propios de la clase media, “con poca diversidad étnica; un mundo muy blanco, muy rural, muy evangélico, muy conservador” (Paz Soldán 2011: 3); y, por lo demás, motivo de una amplia representación en la tradición literaria, televisiva y cinematográfica de consumo masivo.

Definida por su autor como la primera parte de una trilogía sobre la violencia en los Estados Unidos (Wolfenzon/Faverón 2014: 22), *Los vivos y los muertos* relata una serie de accidentes y asesinatos acontecidos en el poblado de Madison –ciudad cercana a Ithaca, en el estado de Nueva York, donde el autor reside–, a comienzos del nuevo milenio. La estructura polifónica del texto reproduce, de forma lineal, el testimonio de once protagonistas, en su mayoría adolescentes del Madison High School, quienes, de manera sucesiva, alternan la narración de los eventos desde una focalización interna que hace uso de observaciones, descripciones y pensamientos. En total, la novela reúne treinta y cuatro secuencias narrativas equivalentes a capítulos, cada una de las cuales corresponde, a su vez, al monólogo interior de un personaje.¹ En un paratexto titulado “Los vivos y los muertos: Detrás de la escritura” (2011), Paz Soldán se explayaba en el proceso genético de la novela, ya anticipado en el prefacio de la misma, señalando que la historia había basado sus elementos en “hechos reales” ocurridos en el poblado de Dreyden, al tiempo que cartografiaba algunos aspectos socioculturales que, en efecto, *Los vivos y los muertos* se encargan de examinar.

La historia “real” registrada y narrada por Jean Carroll en una crónica literaria titulada *The Cheerleaders* (2004) daba entonces lugar, gracias a la imaginación de nuestro autor, a una larga “meditación sobre la pérdida” y a la difícil tarea de relatar la memoria de la supervivencia (Paz Soldán 2011: 3). De este modo, todas las facetas de la muerte –los asesinatos, el suicidio y el accidente– quedaban supeditadas a la forma de registrar su efecto sobre la vida, como una suerte de reflejo “moral”: una suerte de *fantalogía*, en el que los muertos no mueren, sino que construyen un subtexto de interpelación a los sobrevivientes (Derrida 1998). Sobre esta idea, que se relaciona íntimamente con la función de la escritura como “un acto de redención” (Paz Soldán 2011: 4), se detendrán las líneas que

¹ Los protagonistas adolescentes que poseen voz narrativa en la historia son: los hermanos gemelos Tim (quien morirá en un accidente automovilístico en el primer capítulo) y Jem (que se suicidará de forma semejante); las *cheerleaders* Amanda, Hannah y Yandira (estas dos últimas violadas y asesinadas); Colin el Enterrador (asesino de Christine, hermana de Amanda, y del padre de ambas) y Rhonda (muerta, accidentalmente, en una colisión automovilística). Asimismo, intervienen Neil Webb (ex militar, asesino de Hannah y Yandira); su mujer (denominada sencillamente “señora Webb”); el hijo de ambos, Junior (quien a su vez se desdobra en diálogos con su otro yo, un “amigo imaginario” llamado Tommy); y el periodista local que reporta los asesinatos, Daniel.

siguen, atendiendo, asimismo, a otras formas de fantasmagorías afiliadas, por un lado, a la acelerada cultura de consumo propia del capitalismo global (Laraway 2012); y, por otro, a esas imprecisas imitaciones de la vida encarnadas por los simulacros producidos por los *mass media* y los nuevos medios digitales (Montoya 2011; López Alonso 2012; Benmiloud 2011).

Inscrita en un horizonte transnacional de atributos claramente posmodernos, *Los vivos y los muertos* nos permitirá observar que los discursos sobre lo “americano” ya no pueden circunscribirse únicamente a las fronteras nacionales estadounidenses, sino que, gracias a los canales del neoliberalismo y su irradiación global, constantemente adaptados y reformulados, generan nuevas agencias, racionalidades y sensibilidades que se desterritorializan en determinadas prácticas de consumo (García Canclini 1995; Grewal 2005). Dicho modelo narrativo transnacional al que se adhirieron, durante la década de 1990, plataformas literarias como Crack o McOndo,² se caracterizaban por su multifiliación a redes, conectividades y esferas públicas extraterritoriales, especialmente influidas por los nuevos medios digitales y audiovisuales. Es en dicha órbita ideológica que *Los vivos y los muertos* permite a Edmundo Paz Soldán construir un “simulacro” de la vida americana, evitando, como ya señalábamos líneas arriba, la “natural” representación de espacios étnicos o periféricos latinos, y apropiándose de referentes, imágenes, modelos y estereotipos que la cultura de masas articula sobre la clase media blanca estadounidense.

Este ejercicio de apropiación revela una lectura, no pasiva sino crítica, de la cultura metropolitana, desestabilizando así tal como sostiene Héctor Hoyos suposiciones sobre la “direccionalidad” de los intercambios culturales entre los centros hegemónicos y sus periferias (Hoyos 2015: 58). Reinscrito, de este modo, en una geotextualidad transnacional –en un “deseo de mundo” propio de la tradición cosmopolita clásica latinoamericana (Siskind 2013)–, el texto pasa a *poseer*, recordando en ello a Borges, “patrimonialmente” dichos referentes globales; pero esta vez desde una “consciencia” o totalidad del mundo (Hoyos 2015: 192) desarrollada como resultado de la ampliación de su horizonte social –traducciones, desarrollo de mercados internos, etc.–, y de su progresiva adhesión al flujo generado por los cambios globales en el marco de la multipolaridad posterior a 1989.³

² Como se recordará, Edmundo Paz Soldán ha sido asociado con frecuencia a la plataforma generacional de McOndo, de la que con el paso del tiempo se ha mostrado progresivamente más crítico, aunque no distante.

³ El hundimiento del bloque soviético a finales del siglo xx –simbólicamente en 1989, con la caída del muro de Berlín–, y con ello la dislocación del orden planetario bipolar vigente, posibilitó la emergencia de discursos que desafiaban “the old Western orthodoxy of multilateralism and the post-war order”, abriendo así una percepción global que apuntaba hacia un mundo multipolar, “where the West no longer hold a Premium on geopolitical or economic power” (Held 2013: 31). En el ámbito posterior al año pivotal de 1989, esta aparente apertura multipolar (Bourriaud 2009; Hoyos 2015) se vio fortalecida en Latinoamérica con la implantación de agresivas políticas neoliberales que siguieron al fin de los últimos regímenes autocráticos, iniciando de este modo un nuevo periodo de utopías economicistas globalizadas, en sustitución de las políticas desarrollistas nacionales de las décadas de 1960 y 1970. Afirmada gracias a la aceleración de la información, el desarrollo tecnológico y la movilización de capitales extranjeros, la globalización regional amplió

En *Los vivos y los muertos* se evidencia un común interés por documentar el transnacionalismo actual, y, al mismo tiempo, una disposición igualmente crítica a revelar prácticas neocoloniales asociadas con la expansión del neoliberalismo, también en el propio territorio estadounidense. Por un lado, estas apuntan a las fracturas sociales que generan sus racionalidades –el consumo, en particular–; y por otro, las dinámicas de control y vigilancia policial y militar estatales. Neil Webb, encarnación del mal en el texto, no solo es un veterano de la Guerra del Golfo expulsado de España por abusar sexualmente de jóvenes locales durante su servicio, sino también un psicópata que contribuye a la rotura del tejido social en la localidad en la que se desarrolla el relato. Situado en esta genealogía de abusos transnacionales, sus asesinatos, ahora en propio suelo metropolitano, acaban por enfatizar la interconexión de los eventos globales, al tiempo que desmonta la aparente “inmunidad” que beneficiaría al espacio de poder necropolítico desde el cual se genera y dispersa el “mal”.

En esta examinación del “mal”, proyectada sobre el sentimiento de pérdida en el mundo adolescente, radica la crítica postcolonial del texto; una que dirige su mirada de desestabilización hacia la mitología social del país de acogida encarnada por el “American dream”. A diferencia de otros textos de autores contemporáneos suyos en los que la memoria es siempre espectral, y por ello un asedio inevitable sobre el presente; en la novela de Edmundo Paz Soldán, como habremos de observar en nuestro análisis, los “fantasmas” no habitan el pasado sino el presente mismo. La juventud, en particular, vive fantasmagóricamente en un espacio de falsas relaciones humanas en el que la realidad, sobresaturada por el consumo, se desvirtúa; y la supresión de límites entre lo real y la hiperrrealidad, los aliena o los hace incapaces de gestionar su mundo afectivo, así como para identificar los peligros sociales.

La figura del psicópata, ex militar y síntoma de una sociedad –de un mundo– que existe gubernamentalmente solo a partir de la vigilancia y el control biopolíticos, subraya la discapacidad de los sujetos contemporáneos para “identificar”, para ver el *rostro*, en un sentido levinasiano. En otras palabras, para crear afecto en lo carente hasta entonces de todo reconocimiento y justicia (Levinas 2012). El poder de mediación que encuentra Amanda, la única sobreviviente de los asesinatos en la novela, radica en la posibilidad de recuperar el afecto, y, a través de él, de generar una memoria personal y colectiva que conserve un archivo, sin importar que este sea analógico (un diario) o digital (un blog), pero sí capaz de sanar la “maldición” de la hiperrealidad: de corporizar, de “hacer realidad” y someter las pérdidas a un necesario proceso de duelo social.

dichas expectativas a nuevas formas de negociación y circulación no solo políticas sino también culturales. Como ha observado Héctor Hoyos, dicho “escenario global alternativo” significó para los proyectos estéticos latinoamericanos la posibilidad de modelar propuestas que se inscribieran, de forma más equitativa, en un espacio literario mundial entendido entonces como una totalidad multipolarizada (Hoyos 2015: 189-192). Como señaló el prólogo de la antología *McOndo*, la narrativa hispanoamericana de fin de siglo conjuraba la supuesta “maldición” que significaron las obligatoriedades “nacionales” o “latinoamericanas” –el realismo mágico, en particular– y pasaba a desterritorializar América Latina, en tanto espacio de representación entendido como una entelequia o, a lo sumo, una creencia. Cfr. Volpi (2008: 110).

1. EL HIPERREALISMO NEOLIBERAL Y LOS SIMULACROS DEL *AMERICAN DREAM*

De acuerdo con David Laraway, *Los vivos y los muertos* debe leerse a su vez como un texto que reflexiona sobre la pérdida y el duelo, y como un relato sobre el impulso de consumir irracionalmente los bienes producidos por la cultura popular (2012: 135). Convertidos en “zombies” sociales,⁴ los personajes adolescentes de la novela se metonimizan constantemente en productos y marcas, así como en las mercancías de la música pop, los *blockbusters* y la moda, lo que acerca al relato, en su obvia saturación de imágenes, a un pastiche “of references to popular and corporate American culture” (139). La idea del pastiche o de lo “kitsch” como lógica y estética de la novela –aspecto igualmente señalado por Giovanna Rivero (2010: 170)–, subraya para Laraway “the ways in which the desires of his characters are inseparable from the specific contours of the field of consumer culture in which they are embedded” (140):

Después de comer subí al cuarto de Hannah, encendí su computadora y vi mi mail. Nada interesante. Vi en YouTube un par de cortos de Jon Steward haciéndose la burla de Bush y el último video de Hillary Duff. Leí en el blog de Perez Hilton los últimos chismes de Britney y Lindsay y Paris, insoportables criaturas sin las que no podríamos vivir. Me entretuve con algunas fotos de Beckham, qué bueno que estaba. Entré a mi página de MySpace. Tenía más de setecientas amigas. (Paz Soldán 2009: 71)

El excedente de imaginario mediático por el que apuesta el texto no solo es un efecto “hiperreal”⁵ que muestra cómo los dispositivos, las marcas comerciales, los referentes musicales o la actualidad del momento televisivo o cinematográfico contribuyen a modelar la sensibilidad adolescente, sino también, visiblemente, la crítica de un sistema en el cual resulta cada vez más difícil diferenciar de modo significativo a individuos “that inhabit that world in exactly the same way, at least from the standpoints of branding, advertising, and consumption” (Laraway 2012: 140). En sintonía con otros relatos finiseculares del siglo xx, como *Generation X* de Douglas Coupland, puede decirse que *Los vivos y los muertos* desarrolla una iconografía cultural anglosajona en la cual la “globalización” deviene *per se* en un tema literario. Al igual que Suman Gupta en su análisis de *Generation X*, es posible observar de forma equivalente en la novela de Paz Soldán una ansiosa inclinación por aprehender el presente, y, a partir de él, la complejidad de la construcción capitalista de la globalización en marcha, así como la experiencia diaria de quienes están sumergi-

⁴ En esta misma línea, Jesús Montoya ha descrito *Los vivos y los muertos* como un “relato de la zombificación *high tech*”, apuntando a la relación entre el sujeto contemporáneo y su “deambular por los escenarios del capitalismo hiperconsumista de sus vidas” (2011: 68).

⁵ Entenderemos aquí “hiperrealismo” de dos maneras: en primer lugar, en tanto énfasis de la realidad y, en consecuencia, representación y descripción “exacerbada” de situaciones realistas llevadas al límite, tal como fue el caso de lo que se denominó “realismo sucio” (Noemi 2008: 90). En el paratexto de *Los vivos y los muertos*, Paz Soldán describe su novela de acuerdo con este paradigma (2011: 6). En segundo lugar, nos referiremos al “hiperrealismo” siguiendo en ello a Jean Baudrillard: como “una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo” (2002: 11).

dos en ella “by the ideological attitudes, and personal and professional ambitions, which are manufactured for global consumption –and who are thereby themselves manufactured, in some sense, as persons” (Gupta 2009: 38):

Por la noche hablé con Yandira y lo planeamos mejor. Después de clase nos íbamos al *mall* de Syracuse, compraríamos ropa interior en Victoria’s Secret y jabones en The Body Shop, nos daríamos una vuelta por Hollister, cenaríamos en Hooters –me encantaban sus alitas de pollo– y luego volveríamos cantando desafinadas canciones de My Morning Jacket o My Chemical Romance. (Paz Soldán 2009: 58)

En tal sentido, la elección del *thriller* y de sus convenciones narrativas para contar la historia (nutrida, además, por los recursos del cine y de la crónica periodística), revela, desde un plano formal, tanto una influencia literaria como una orientación de lectura. Se afirma, en consecuencia, sobre la “revitalización” de un “género menor” –como también la ciencia ficción o las novelas eróticas– y, especialmente, sobre los códigos de referencia que moviliza, ratificando de este modo una nueva afiliación generacional (Noguero 2008: 24-25). No de otro modo debe leerse, como señala Dorita Nouhau, la alusión metaliteraria al escritor estadounidense Stephen King en boca de uno de los sobrevivientes: “A alguien se le ocurrió mencionar a Jem y a Tim y concluir que una maldición había caído sobre Madison High y sobre el pueblo. ‘Estamos viviendo una película de Stephen King’” (Paz Soldán 2009: 132). Homenaje, pero también juego barroco, la alusión convoca la constante ruptura de los límites entre ficción y realidad –como en el enturbiado universo liminar de *The Shining* (1977)–, y la habilitación de un espacio intermedio, en el que simulación y falsificación se imponen, afectiva y socialmente, como síntomas de la progresiva dislocación que descompone el tejido comunitario, y, en particular, las relaciones intersociales que significan instituciones como la familia y la escuela:

En la novela, hay una comunidad que se construye a partir del duelo, pero también hay una forma individualista de ver las cosas y que rompe las posibles alianzas que podría haber entre profesores y alumnos, padres e hijos, novios y novias. Todos, en el fondo, están huérfanos. (Paz Soldán 2011: 6)

Al escribir sobre esta novela, Marta Ortiz Canseco ha destacado como uno de sus efectos mejor conseguidos es el *extrañamiento* que genera sobre el lector: un efecto similar al que percibimos al enfrentarnos al doblaje de las películas, en donde se nos “presenta como cercano, algo totalmente ajeno” (2009: 134). En su opinión, “dicha mirada externa, el alejamiento permitido por la elección del idioma, es uno de los logros más significativos de la novela” (134). Está claro para nosotros que dicha “traducción simulada” debe asociarse con la neutralidad estilística del texto y con el bilingüismo figurado a partir del uso de anglicismos y, en algunos casos, de párrafos enteros que incluyen letras de canciones en inglés. Sin embargo, la impresión *uncanny* que genera sobre el lector, debe asociarse, igualmente, con un despliegue de referentes transnacionales que acaban tradu-

ciéndose por reflejo, mediando entre el texto y la legibilidad que revela nuestra propia inmersión en dicho universo de consumo narrado.

Los mecanismos de una experiencia “traducida” a través de un filtro o médium cinematográfico han sido observados igualmente por Héctor Hoyos al estudiar la narrativa de Jorge Volpi. Según Hoyos, un texto como *En busca de Klingsor* (1999) es capaz de reclamar la “superficie” histórica del nazismo durante la Segunda Guerra Mundial gracias, precisamente, a las convenciones del imaginario de Hollywood; es decir, asimilando la memoria a través de la mediación de la industria y la cultura audiovisual (Hoyos 2015: 53-54). Como veremos más adelante, al igual que Volpi y otros autores generacionalmente próximos, los hechos históricos pasan a ser apropiados por archivos no literarios sino audiovisuales, lo que incorpora, como es el caso de *Los vivos y los muertos*, un carácter hiperreal a la experiencia de imaginación del mundo. En este caso, la representación de una “América” convencional, diseminada por la cultura de masas, instala sobre el lector una pátina de ficción simulada, no desde el pastiche, sino como un atributo mimético que enfatiza su carácter realista al afirmar estar “basado en hechos reales”. Lo cierto es que, al devenir en simulacro, la novela hace dudar a su lector sobre la competencia que posee para interpretar lo “real”, no solo mostrándole que la aparente “traducción” norteamericana es falsa, sino también que el autor de dicha falsificación es un escritor boliviano, un hecho que termina, como señala Héctor Hoyos, por desafiar “narratives of globalization and their assumptions about centrality, periphery, and the directionality of cultural exchange” (Hoyos 2015: 58).

El simulacro de personajes y tópicos que imita o asimila los estereotipos, en este caso, de Hollywood, genera, a partir de ellos, nuevas y más complejas capas de decodificación que hacen que el lector conocedor de los tipos narrativos los identifique, incluso por encima de los referentes reales que el autor se cuida de mostrar en el prefacio del propio libro (las personas reales de Dreyden y el reportaje de Jean Carroll). Construida, “virtualidad tras virtualidad [...], artificio sobre artificio” (Rivero 2010: 171), *Los vivos y los muertos* se alimenta de un caleidoscopio kitsch que nutre, como señala Karim Benmiloud, individuos “inseparables de las múltiples representaciones popularizadas por la subcultura estadounidense” (2011: 133).

De este modo, las *cheerleaders*, los jugadores de fútbol americano, el *outsider freak* o la chica rebelde, claros referentes todos ellos intertextuales, remiten no solo a estereotipos sino también a conflictos primarios desarrollados por los *Teen Film* de Hollywood como son sus tensiones intergeneracionales, el amor y la sexualidad o el uso de drogas. Lo mismo puede observarse sobre otras fuentes procedentes de películas *mainstream* hollywoodienses, que, de modo semejante, formulan críticas al modelo neoliberal de los EE.UU.: *American Beauty* (1999), *The Virgen Suicides* (1999) o *Elephant* (2003). *Los vivos y los muertos*, pese a gravitar sobre dicho imaginario, no acaba por ofrecer, sin embargo, una mirada condescendiente ni benévola del mismo. Como afirma Daniel Noemi, esta novela, al igual que otras surgidas de las plataformas de McOndo o Crack, no expresa una “necesaria empatía neoliberal”, sino que, por el contrario, se configura como uno más de esos

“textos que se instalan en él [en el neoliberalismo], que lo recorren, lo muestran y demuestran, pero que por medio de ese mismo recorrido nos permiten elaborar una visualización crítica de dicha realidad” (2008: 86). En consecuencia, *Los vivos y los muertos* se construye como un contradiscurso del *American Dream*, abundante en los asuntos, modelos y estereotipos del múltiple repertorio cinematográfico del cual, asimismo, se alimenta. Al basarse en estos moldes, la ficción enfatiza su carácter hiperreal, del modo en que lo entendía Baudrillard, traduciendo a la ficción literaria ese exceso de realidad propio de una época de simulacros mediáticos, que nunca mejor han encarnado los *reality shows*, ejemplos de “autenticidad radical” (2002: 58). El simulacro de la sociedad estadounidense como un reflejo de su consumo audiovisual es capaz por lo tanto de mostrar la banalidad de su representación interna.

Como se observa en el relato, los gemelos, Tim y Jem –las víctimas primeras del ciclo fatídico de muertes–, parecen proyectar sobre los demás no solo una “imagen” de éxito y de deseo, sino también una permanente desestabilización sobre sus identidades, sobre la “realidad” que se hace imposible de distinguir, no solo como una lectura propia, sino también como una apariencia estable proyectada hacia los otros.

En el primer bloque narrativo, por ejemplo, Tim relata como él y su gemelo, Jem, intercambian personalidades valiéndose de su parecido físico:

Había estudiado los movimientos de Jem, la forma en que gesticulaba con las manos al hablar, los Starsbursts y Raisinets que no cesaba de meterse a la boca. Incluso le copiaba la forma de vestirse [...]. A veces me miraba en el espejo y me decía, *yo soy él, ¿o es él yo? ¿O somos uno los dos?* (Paz Soldán 2009: 14. *Cursivas mías*)

Esta alienación identitaria que coquetea con el tema del doble,⁶ la imposibilidad radical de percibirse como una unidad –lo que, en términos lacanianos, podría leerse como una regresión hacia la incoherencia corporal previa al estadio del espejo, tal vez asociada aquí con una infantilización a resultas de la dependencia del consumo–, se proyecta hacia Hannah y Yandira, amantes pasajeras de ambos e incapaces de distinguirlos durante sus furtivos encuentros sexuales:

Me armé de valor y, bruscamente, cambié de tema y le conté que una tarde, en el vestuario, con Tim, y otra tarde, en el auto, con Jem.

¿Estás segura de que uno era Tim y el otro Jem?

Bueno, casi. Todo lo segura que una puede estar. (Paz Soldán 2009: 62)

⁶ En una escena posterior a la muerte de Tim, Jem evoca una discusión que ambos sostuvieron de niños: “Tim me dijo que no quería ser más mi amigo, y que si fuera por él, si había alguna forma de revertir lo irreversible –esas no fueron las palabras que usó, pero esa era la idea–, también dejaría de ser mi hermano. *No somos hermanos, grité, somos iguales frente a un espejo, ¿no significa eso que somos la misma persona?*” (2009: 37). La imagen del espejo será recurrente en la novela, por lo general asociada con la tecnología; en particular, con las pantallas de las computadoras.

La incapacidad para diferenciar al amante en una sociedad excesivamente centrada en la corporalidad⁷ y el espectáculo del cuerpo,⁸ señala, por un lado, un marco de deseo e intimidación vaciado de significados estables o duraderos, y por otro, se proyecta de manera especular sobre lo que ocurre en una erótica propia de lo virtual. De allí que en la representación de una sociedad drásticamente obsesionada con la belleza –tal como se observará en la voracidad sexual de Webb– tienda a disolverse la empatía de las relaciones. Somos testigos, por lo general, de repetidas borraduras de la experiencia humana como rito social, que virtualizan las relaciones comunitarias hasta el punto de convertirlas en meras *performances* de avatares o siluetas. Hannah, a quien sus amigas llaman “Miss Pudor” por sus vergüenzas al momento de ducharse, se define como “atrevida en la vida virtual” del MySpace, un espacio social de vínculos fugaces y obsoletos (2009: 58-60); y, al igual que Yandira, también ella afirma echar de menos a Jem una vez fallecido (“Es raro, porque cuando vivía apenas intercambiábamos una que otra frase al cruzarnos”; 2009: 63), como si la espectralidad adquirida por este último correspondiera ahora, mucho más convenientemente, al ámbito virtual de sus afectos y relaciones.

Ocurre, por lo tanto, lo que señala López Alonso: “La pantalla envuelve [a los protagonistas] en un entorno que necesitan y que no siempre controlan. Se trata de un espacio especular de encuentro, intercambio y comunicación que, de una cierta manera, borra los espacios físicos en los que se mueven” (2012: 21). Internet como “espacio social” termina amplificando y acelerando la supresión de los límites, no solo de lo real y lo falso, sino también de las identidades propias y colectivas. Amanda, que registra toda su experiencia diaria en un blog, señala dicho deseo de hiperrealidad cuando, evadida del recuerdo del difunto Tim, observa un videoclip y afirma el deseo de querer introducirse en él, “como si en ese instante ese rectángulo bullicioso fuera la única realidad digna de ser vivida” (Paz Soldán

⁷ No es un hecho accidental que la historia gire en torno a *cheerleaders* y jugadores de fútbol americano, tópicos de la competitividad deportiva en el ambiente juvenil estadounidense. Ambos no solo son significantes de éxito social en la escuela, sino también de competitividad, belleza y juventud, todos ellos valores públicos asociados con la racionalidad neoliberal y la lógica espectacular que hace circular los mecanismos del deseo. Al narrarse a sí mismo, Jem se extiende en una larga descripción de sus trabajos musculares y otros hábitos de entrenamiento. El gimnasio, al igual que la escuela, se construye entonces como un espacio heterotópico donde confluyen “todas las amas de casa preocupadas en perder peso después del embarazo, los viejos que no querían que sus articulaciones se osificaran, los jóvenes que se inyectaban esteroides y tenían sueños de llegar a Mister América” (2009: 36). Por otra parte, fracasado en su intento de hacerse una gimnasta profesional (2009: 42), Hannah enfoca su “carrera” deportiva pensando, sobre todo, en los beneficios sociales que le espera como *cheerleader*: “es la mejor manera de alcanzar una popularidad inmediata e indiscutible en Madison High. Las chicas admiraban nuestros bronceados, los cuarenta dólares al mes que gastábamos en las camas solares de SunTan” (2009: 44). Solo al margen de los principios competitivos e individualistas, serán las comunidades de futbolistas y de *cheerleaders* las que generarán afiliaciones y orgullos gregarios más o menos estables.

⁸ Los adolescentes ven en los otros, más que individuos, personajes de una sociedad dramáticamente espectacularizada. Véase lo que afirma Tim sobre Amanda: “Me había fijado en ella, en su rostro redondo y agraciado, en la forma en que caminaba por los pasillos en línea recta, como en una pasarela imaginaria” (2009: 14); siendo esta la misma imagen que tiene, a su vez, Amanda de Hannah: “Amanda solía decir que yo en la cancha funcionaba en cámara rápida, pero en los vestuarios lo hacía en cámara lenta. Me desvestía y vestía como si me esperaran una pasarela y los flashes de los fotógrafos” (2009: 45).

2009: 22). Espacio de duelo esquivo, el mundo tecnológico será también para Daniel, el periodista que cubre los asesinatos, un sustituto de su propia pérdida; pues, aunque su esposa lo ha abandonado meses atrás, la imagen de ella, abrazándolo, permanece espectral, detenida atemporalmente en la pantalla de su computadora (Paz Soldán 2009: 123).⁹

MySpace, Gran Hermano, los videoclips de MTV, *los reality shows*, los chats, la pornografía, los avatares o los videojuegos no son más que generadores de confusión en la diégesis de *Los vivos y los muertos* al normalizar falsas relaciones humanas: contribuyen a la supresión de los límites entre lo real y lo virtual, pero, sobre todo, hace de los protagonistas más jóvenes, sujetos más ineptos y vulnerables para la vida social, incapaces de aprender a distinguir no solo el afecto –como les ocurre a Hannah y Yandira con los gemelos– sino también el riesgo.¹⁰ Amanda, la única narradora sobreviviente, alegorizará esta inhabilitación para distinguir entre el bien y el mal, y con ello el riesgo que esa neutralidad conlleva, a través de una historia infantil. En esta, la casa de su vecina Mary Pat es vista como un peligro, una simbolización del Mal que amenaza con devorar, con “consumir” el Bien de la comunidad. Para cuidarse de ella, concluye su moraleja, es necesario conocer el Mal, distinguirlo, aprender de él, algo que el mundo virtual, aséptico y aislado, elimina de la experiencia juvenil:

Yo me contaba historias acerca de las casas antes de dormirme, relatos con moraleja incluida que hablaban de casas buenas enviadas al barrio de la casa de Mary Pat para aprender del Mal, para poder distinguirlo con claridad del Bien. A veces después de unas semanas en su compañía, las casas descubrían cómo comportarse con corrección. Otras, la de Mary Pat se engullía a las demás. Era el horror. (Paz Soldán 2009: 21)

El psicópata que asesinará a Hannah y Yandira, Neil Webb –en cuyo nombre debe leerse inevitablemente un guiño a las ambigüedades de la virtualidad: al mismo tiempo una “red” que comunica, pero que también “atrapa”– aprovecha la zona de inestabilidad creada entre él y su víctima, para, camuflado tras la máscara de un seudónimo, *invadir*, engañosamente, su armónico mundo adolescente:

¿Se incomodaría si menciono que he visitado su página de MySpace? ¿Que por eso sé que le gustan The Killers, Anna Nalick, Dashboard Confessional? [...] ¿Debería decirle que ese Vampire Freak que coquetea con ella enviándole al menos

⁹ Algo similar ocurre con Yandira cuando se declara atrapada en su interacción virtual: “Entré en mi página de MySpace. Tenía más de setecientas amigas. Se me había vuelto adictivo y no sabía como parar: la noche anterior papá me había encontrado a las cuatro de la mañana frente a la computadora” (Paz Soldán 2009: 72).

¹⁰ Como se verá en la novela, el “riesgo” al que se ven sometidos los adolescentes estará asociado, a su vez, con el descontrol de políticas de vigilancia. “If scholars have identified ‘risk’ and the ‘risk society’ as a powerful form of governmentality that has become associated with a wide range of mechanisms of power, the concepts of ‘danger’ and ‘security’ are allied. Through the twentieth century, risk emerged not only as a mode of judging actions and events but also as a biopolitical mechanism” (Grewal 2005: 201).

dos mensajes al día soy yo? Y ella responde, dice cosas como “me voy, piensa en mí dándote un *hand-job*”. Y luego muchos @@@!!!! (Paz Soldán 2009: 28)

Neil Webb es un veterano de la Guerra del Golfo (2009: 27) expulsado de España, según refiere su mujer, por abusar sexualmente de jóvenes vecinas de Rota, pueblo gaditano donde se encontraba oficialmente destacado. Si bien estas violaciones pueden sugerir una crítica específica a la política militar exterior de los Estados Unidos,¹¹ refieren, según creemos, en general, a la consumación de un poder biopolítico que se ramifica, de forma mucho más amplia, a través de sistemas de gubernamentalidad y aparatos panópticos de control y vigilancia que incluyen el espacio doméstico. Resulta significativo, por lo mismo, acercarse desde esta perspectiva a uno de los cuentos que Junior, el hijo de los esposos Webb, le cuenta a su otro yo, Tommy:

Había una vez un Abuelo que vivía en una mansión abandonada y tenía una bola de cristal donde podía ver el mundo y sus alrededores. El Abuelo veía quién se portaba bien, por ejemplo Chris, que le había regalado su oso de peluche favorito a su hermano menor, y el Abuelo se acercaba a la casa de Chris, y tapiaba las puertas y cerraba las ventanas y ponía hollín en la chimenea y cerraba los desagües, en fin, todo agujero que conectase a la casa con el mundo exterior. Y luego el Abuelo esperaba. Y llegaba la oscuridad. Y a la mañana siguiente, de Chris, su hermano y sus papás solo quedaban huesos. (Paz Soldán 2009, 80)

Como ha observado Benmiloud, tanto las referencias a Mary Pat por parte de Amanda, como la historia del Abuelo Criminal relatada por Junior, responden a testimonios asociados con una narrativa de la voracidad, que, a su vez, se identifica con los cuentos populares infantiles, y, en particular, con el de *Caperucita Roja* (2011: 127). Son, como ya vimos, relatos que cumplen una “función de advertencia” en la iniciación de los niños y jóvenes en la novela (127); pero que, estrechamente, se hallan vinculados a cierta incompetencia para identificar los riesgos, no solo del consumo (Laraway 2012), sino también de la vigilancia política al que son sometidos y a la consiguiente –paradójica– pérdida de seguridades públicas y privadas. Subyace, pues, en el texto, una respuesta crítica ante la hegemonía policial mitologizada por los dogmas libertarios del *American Way of Life*, en particular, aquellos posteriores a los atentados del 11-S, en cuyo contexto esta novela se localiza.¹²

La esposa de Webb afirma sentirse “como los locos reclusos en esas celdas de máxima seguridad” (Paz Soldán 2009: 100), confinada y silenciada, aunque

¹¹ “Mamá me dijo que papá, una noche, salió de la base militar, se puso una máscara y atacó a una mujer en el callejón. [...] Por suerte, nos dijo mamá cuando recobró la compostura, somos americanos y eso nos ayuda un poco, papá es militar y eso lo protege” (Paz Soldán 2009: 32).

¹² Webb refiere, en prisión, el recuerdo de un vecino suyo de Rota, España: “No era un mal tipo, aunque tenía un mal concepto de los americanos. Creía que todos éramos como Bush. Irak había demostrado toda nuestra arrogancia e incompetencia. Nuestra ambición por hacernos con el petróleo de los árabes [...]. Defendí a mi país en tiempos de guerra. Qué orgullo llevar el uniforme después del 11 de setiembre” (Paz Soldán 2009: 177).

bajo constante vigilancia: "Siempre hay alguien detrás de una ventana para observar a los locos, tomar apuntes, quizá sugerir un cambio en el medicamento, una camisa de fuerza por un par de días." (Paz Soldán 2009: 100-101). Neil Webb, como su padre, el Abuelo Criminal figurado por Junior –y asimismo encarcelado por la violación de varias muchachas–, asegura una continuidad en el sistema de opresión y riesgo; un sistema que *Los vivos y los muertos* intuye, representando el Mal activamente en estos dos hombres –y de forma latente en el pequeño Junior–, como un problema nacional hereditario, no tanto genético cuanto político y social.

Que la vía de esta circulación se identifique paterna, no hace más que indicar que se trata de una crisis de autoridad, y que las alegorías del control e intimidación que se asocian tanto con las casas y los encierros como con la información y los flujos digitales (la "bola de cristal donde podía ver el mundo y sus alrededores", suerte de Aleph virtual, el sujeto de poder) obedecen, en realidad, a un defecto estructural de la nación. Como ha observado el autor, la violencia irracional de Webb y su influjo es:

Un mal que atacaba al corazón mismo de la sociedad contemporánea. Que anidaba en el seno de una sociedad desarrollada, hiperindustrializada, capaz de dar grados notables de confort a sus ciudadanos, de permitir una vida con muchas libertades y derechos. Por supuesto, una de las razones principales para la violencia en la novela tiene que ver con una de estas libertades, uno de estos derechos: el permiso para portar armas, la facilidad con que se consiguen armas. (Paz Soldán 2011: 5)

La novela literaliza a través de la figura del psicópata la desestabilización creada, en este caso, por la incapacidad de "identificar", es decir, de crear identidad, del mismo modo que las máscaras mexicanas de lucha libre que colecciona Webb, materializan el ocultamiento hasta entonces virtual del problema.¹³ Ambos riesgos, a través de Webb, adquieren finalmente cuerpo: hacen visible, en otras palabras, la crisis de confianza que corroe la competencia de los personajes para generar espacios comunitarios estables, y se explicita, a través de la violación y la muerte, la ruptura de la aparente armonía comunal. Que sean máscaras utilizadas en un deporte popular cercano a la *performance* como es el caso de la lucha libre¹⁴ –cercano en ello, a las admiradas actividades escolares del fútbol y el *cheerleading*–, acentúa el carácter hiperreal de una violencia espectacular, vaciada también de culpa.

¹³ Recuérdese lo que escribe Baudrillard: "Simular no es fingir [...]. Así, pues, fingir o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, solo que enmascarada. La simulación vuelve a cuestionar la diferencia de 'lo verdadero' y de lo 'falso', de lo real y lo imaginario" (2002: 12).

¹⁴ Es interesante notar que al apropiarse de las máscaras, que son parte del imaginario cultural mexicano, Webb las resemantiza con sus actos de violencia, transformándolas en prendas performativas asociadas con lo violento y lo foráneo. El tema aquí, sutilmente delineado, lo desarrollará más extensamente Paz Soldán en su siguiente novela titulada *Norte*, en el que el psicópata es, en efecto, un migrante mexicano. Sobre el tema ver Fisbach (2012).

Dicha violencia es primero doméstica (“y encontré a papá enmascarado gritando palabrotas, *fuck you, fuck you*, mamá tenía las manos atadas y lloraba, había marcas de golpe en la cara”; Paz Soldán 2009: 31), y posteriormente pública. Antes de atacar, enmascarado –esta vez físicamente y no escondido tras la careta de un avatar– a Hannah y Yandira, Webb lleva ya buen tiempo fantaseando con estrellas porno y con *escorts* (“Tendría que ser alguien a quien le gustara sentir la mano de un hombre fuerte en su cuello, un poco de dolor mezclado con el placer. Le debían interesar los juegos con máscaras y disfraces”; Paz Soldán 2009: 66), razón por la cual dicha hiperrealidad una vez “realizada”, sigue operando en las mismas coordenadas desnaturalizadas por la imaginación. Webb se narra a sí mismo chistes antes y después de los asesinatos, lo que es tanto una forma de banalizar sus acciones como de transformarlas en *sketches*. Hannah, por su parte, ante la evidencia del peligro, no hará más que apelar a imágenes surgidas de la propia cultura del espectáculo para encontrar alivio: “Tengo que imaginar que lex luthor me ha raptado y tom welling vendrá a mi rescate” (Paz Soldán 2009: 90). En el clímax de la violencia, la división entre ficción y realidad se suprime, y con esa acción que Fredric Jameson llama “desdiferenciación” (citado por Noemi 2008: 89), también se elimina el tiempo y la historia, desde los cuales solo la experiencia humana puede adquirir responsabilidad.

Para Jameson, en efecto, la consecuencia más radical de la posmodernidad es la relación problemática que establecen los sujetos con su pasado y presente históricos, percibidos, a causa de la “esquizofrenia” de la hiperrealidad, como una suma de numerosos presentes en adelante desconectados entre sí. Dicha fragmentación de imágenes de lo real saturan la capacidad de interpretación de los sujetos y hace que las imágenes se olviden con la misma presteza con la que emergieron (citado por Montoya 2007). La historia de Paz Soldán recoge esta velocidad de los hechos narrados, como afirma Erich Fisbach, desde “l'impression que les évènements se produisent en même temps qu'ils se racontent” (2012: 62), percepción de continua dilución y fugacidad temporal que afectará constantemente la experiencia del lector. Tal esquizofrenia estará igualmente sintomatizada por Junior, la generación más joven, quien a su vez se desdobra en Tommy, su amigo invisible, y suerte de mal congénito latente en el que se proyecta una continuidad del padre. Junior/Tommy también es el síntoma de una herencia de desdoblamiento e irrealdad para leer la experiencia humana que no se resuelve con la captura del asesino, así como tampoco, una vez suicidado este, logra suturar el presente ni las subjetividades fracturadas por la violencia. “Triste el destino de los hámsters”, piensa Webb, mirando a la mascota enjaulada de su hijo “corrían maratones pero no se movían de su sitio. La rueda era una realidad virtual para ellos” (Paz Soldán 2009: 68).¹⁵ Al margen, pues, del tiempo y de la historia, es también imposible el

¹⁵ Esta imagen de Paz Soldán recuerda a lo sostenido por Bourriaud, para quien, igualmente, el mundo posmoderno ha convertido a las personas en meros “consumidores de tiempo y espacio”: “Frente a los medios electrónicos, los parques de diversión, los lugares de esparcimiento, la proliferación de formatos compatibles de sociabilidad, nos encontramos pobres y desprovistos, como rata de laboratorio condenada para siempre a un mismo recorrido, en su jaula, entre pedazos de queso” (2013: 7).

duelo para los sobrevivientes: pues si toda relación humana se torna fantasmal e inmóvil, mediada apenas por los simulacros de la tecnología y del consumo, la muerte no se diferencia de la vida o hace de esta última apenas una pálida prolongación de sí misma.

2. ESCRITURA Y RELACIONES COMUNITARIAS EN LA ERA DIGITAL

Quien mejor intuye la parálisis hiperreal –esa suerte de “maldición”– que padecen los habitantes de Madison a lo largo de toda la historia es Amanda, la única *cheerleader* superviviente. Mucho antes de la muerte de su padre y hermana a manos de Colin, El Enterrador, Amanda afirma sus deseos de huir del pueblo, como si este escape geográfico correspondiese, íntimamente, a un deseo de autenticidad: “Algún día me iría de Madison, pero no quería que de mí quedara el recuerdo de un espectro que caminaba por los pasillos de la escuela como suspendido entre la vida y la muerte” (Paz Soldán 2009: 103). A diferencia de Tim y Jem, Amanda se construye identitariamente de manera inversa a Christine, su hermana, a quien describe como si fuera un sujeto programado, predecible y, en consecuencia, vacío: “tan feliz en su papel de chica de pueblo” (Paz Soldán 2009: 103). Colin, el modelo de joven *outsider*, hace otro tanto con su padre:

En el rostro de papá había una expresión satisfecha, la del hombre que acaba de cumplir un deber primordial, algo para lo cual había sido programado miles de años atrás y ante lo cual no valía la pena revelarse. Sentí en el estómago un nudo opresivo, la agitación de las arcadas. Me dije que yo no era así, no pertenecía a esa raza. (Paz Soldán 2009: 179)

Ambos observan las fisuras abiertas en el sistema neoliberal,¹⁶ y, desde extremos opuestos, intentan encontrar modos de enunciarlas y de hacerlas corpóreas, lo que en el caso de Amanda se materializa a través de la escritura: “Quería algo que no era la escritura. No tenía ganas de pensar, hurgar sentimientos, esas cosas que uno hace cuando escribe de veras. Quería perderme, *sacarme el cuerpo*, irme de mí” (Paz Soldán 2009: 105). *Sacarse el cuerpo* supone, para ella, una forma de hacer memoria, de registrar y evaluar los eventos. Pasados los asesinatos, su escritura adquiere materialidad abandonando el espacio íntimo del diario que “mantenía bajo llave” (Paz Soldán 2009: 149), y haciéndose pública, es decir, adquiriendo madurez, primero a través de un blog y más tarde como corresponsal del *Believer*, el periódico de la escuela. Su escritura deviene entonces un instrumento de sanación comunitaria, a través de la cual consigue procesar el duelo de las muertes y adqui-

¹⁶ En el entierro de Hannah y Yandira, Amanda acierta a dar un diagnóstico general de la situación que afecta al pueblo: “El mundillo joven de Madison no ha tenido oportunidad de construir su mitología. Ha vivido precariamente el momento, soñando con un James Dean capaz de rescatarlo, perdiéndose en videojuegos para oligofrénicos, reality shows imbéciles y MTV” (Paz Soldán 2009: 130). Ese mismo tono, aunque más agresivo, se repite varias veces en los monólogos de Colin: “Yo tampoco lo aceptaba, pero había razones más urgentes para mi rechazo (sobre todo, el hecho de que era un cerdo materialista, como mi madre. Bueno, todos lo eran en este país de mierda)” (2009: 164).

rir conciencia crítica: "En el baño una chica me dijo, con un tono sarcástico, *hola, Chica Superpoderosa*, y descubrí que estaba bien ser popular, pero no tan bien ser muy popular" (Paz Soldán 2009: 152). A diferencia de sus compañeras expuestas a las muertes, solo Amanda emprende una sanación introspectiva que, simultáneamente, le permite eludir las pulsiones reproducidas por la hiperrealidad: "Sí, quería eso [...]. Una manera de decir adiós de una vez por todas, de dejar la tragedia atrás y enfrentarme a lo que viniera como otra persona, un ser esperanzador, ya no la novia del muerto o la amante del hermano gemelo del muerto" (Paz Soldán 2009: 104).

Colin El Enterrador, sin embargo, no encuentra "redención" en el arte porque este último, antes que concebido como un mediador social, termina siendo para él apenas una coraza narcisista, también modelada por el sistema que él tanto critica: asume la moda *emo*, postgótica, y, según afirma Yanira, un gusto inclinado hacia la música "pop torturada" que termina sonando "cursi": "Una vez me hizo un compact y le dije el estilo no me da para más de tres canciones, parece lo que escucha una pareja al hacer el amor antes de que uno de ellos se vaya a una universidad en la otra costa" (Paz Soldán 2009: 72). El amor es, finalmente, para Colin una convención romántica, virtualizada por sus relaciones con la música y la tecnología más que a través de las relaciones intersubjetivas ("le era más fácil comunicarse a través del chat"; Paz Soldán 2009: 73), de modo que al conocer a Christine ("Era una muñeca real y yo un ser irreal a su lado"; Paz Soldán 2009: 142), no hace más que reproducir la misma fascinación que Webb siente por Hannah, sustituyendo al objeto de su deseo, en realidad, por una fantasía, y resistiéndose a la imposibilidad de la pérdida: "Christine me conminaba con policías y abogados a que yo me alejara de ella. Debía haberlo sabido, ella era parte del sistema. La iglesia, la ley, el orden" (Paz Soldán 2009: 166).

Si seguimos la historia moral que relata Amanda sobre Mary Pat y las casas del vecindario, puede afirmarse que ella representa la casa del Bien que es capaz de aprender a distinguir el Mal en su cercanía, de "comportarse con corrección" (Paz Soldán 2009: 21) y, por lo tanto, de madurar afectivamente; Colin, en cambio, es semejante a la casa del Bien que termina siendo devorada por el Mal, o en otras palabras, corrompiéndose. El desenlace de la historia de Colin le sirve a Paz Soldán para ampliar, fundamentalmente, una nueva crítica al sistema, en el cual la desesperación y la impulsividad de las pasiones humanas adquieren matices trágicos debido a la desregulación del mercado de armas.

La escritura en *Los vivos y los muertos*, por lo tanto, cumple una doble función: por un lado, opera como un instrumento que facilita el duelo y la madurez de la protagonista; y por otro, recompone la maldición de la hiperrealidad, "desdiferenciando" la ficción de la realidad, y con ello el tiempo histórico desde el cual meditar y evaluar la experiencia de la pérdida, de las identidades fragmentadas y de las seguridades comunitarias dañadas. "La memoria es como una farmacia", observa Amanda. "Y yo soy una farmacéutica irresponsable, abro los frascos sin tomar precauciones y a veces encuentro una pócima salvífica y otras veneno" (Paz Soldán 2009: 199). El perfil que escribe sobre Neil Webb se convierte, procesada la culpa y adquirido el olvido como un nuevo don del sosiego

“Odiar a un muerto es una pérdida de tiempo”; Paz Soldán 2009: 201), en uno de los requisitos que determinan su ingreso a la Universidad de Boulder, en Colorado, adonde se apresta, según nos dice, a estudiar Literatura. En su voluntad futura –o tal vez presente, si admitimos que es ella la autora de la novela– de “escribir sobre los vivos y los muertos” (Paz Soldán 2009: 204), puede el lector hallar una compostura de la fragmentación tanto íntima como comunitaria, así como un proceso de enunciación de la memoria y del autorreconocimiento: “Miro mi rostro frente al espejo. Esbozo una media sonrisa” (Paz Soldán 2009: 204). Es finalmente su rostro el que se refleja, real, sobre la superficie de espejo, y no los simulacros que se han ido multiplicando y diseminándose a lo largo de la novela en las pantallas de las computadoras.

Devuelto el texto a su marco más general, que es el de la producción narrativa de una generación de escritores posteriores a 1989, una pregunta empieza a hacerse evidente. Afines como son a las tecnologías y a la cultura digital, a sus zonas fronterizas, ¿por qué la escritura se restituye en los cuentos y las novelas, una y otra vez, como signo o gesto redentor frente al desorden generado por el afantasmamiento o la saturación de los medios audiovisuales e informáticos? Gutiérrez Mouat observa esta misma reivindicación de la “literariedad” como tema central en otra novela de Paz Soldán, *Sueños digitales* (13);¹⁷ y Paz Soldán, a su vez, advierte la importancia que adquiere la escritura sobre el protagonista de *Por favor, reboñar* (2004), segunda novela de Alberto Fuguet, “para indagar de forma catártica en su pasado, para asumir la realidad y contrarrestar tanta ficción, tanta anestesia cinematográfica” (en Bolaño et al. 2004: 155-156). Pero de modo más incontestable lo ha expresado Daniel Noemi, quien, al examinar un corpus de textos a los que clasifica como “realismos neoliberales”, casi todos ellos pertenecientes a autores de la plataforma cultural de McOndo, encuentra no solo una explicación crítica del funcionamiento “social y contemporáneo” de la escritura en sus propios proyectos literarios,¹⁸ sino también como su voluntad de reconstruir relaciones sociales:

En esta acelerada estética fragmentaria, donde podemos advertir un nihilismo a ultranza, solo la literatura misma pareciera darnos un respiro, un tiempo, en la velocidad absoluta del fracaso (que es el éxito desde el otro lado) impuesto por el sistema. La escritura surge desde su contradictoria negación y afirmación de

¹⁷ “Toda la novela se caracteriza por conjunciones y disyunciones entre el libro y la pantalla, pero hay también una asimetría lógica entre dos medios distintos de reproducción, ya que es la letra impresa la que ‘habla’ de su contraparte futurista audiovisual o digital. De modo que mientras más se adentra la narración en el espacio de la virtualidad cibernética y más arriesga su identidad literaria, más se aferra a los signos de la literatura que son los únicos que pueden estabilizarla y resguardarla del simulacro que hace presa de los medios digitales de reproducción” (Gutiérrez Mouat 2002: 17).

¹⁸ Coinciden en señalar Gutiérrez Mouat y Eduardo Laddaga en que la posición del escritor contemporáneo se ha visto amenazada por la emergencia de la cultura digital y los *mass media*. Para Gutiérrez Mouat (2002), esta crisis afecta los modelos de representación, en los que, por ejemplo, la figura del autor literario se “desliterariza”, viéndose progresivamente reemplazada por un “figura autorial posmoderna” (periodistas, detectives, diplomáticos, etc.). Laddaga (2011), por su parte, reconoce que la percepción de una crisis similar afecta, en particular, a la subjetividad del escritor que se formula constantemente el tema de verse tentado a “no volver a escribir”.

la literatura, como ese intersticio, esa ventana que permite imaginar, al menos, una comunidad de perdedores. (Noemi 2008: 87)

Al estudiar los cambios en el mundo del arte plástico durante el mismo periodo que nos ocupa, Nicolas Bourriaud observaba que, en una sociedad en donde las relaciones sociales se reducían a simples espacios de comercio a través de la cosificación de las prácticas diarias, el arte se proponía recuperar las “experimentaciones sociales”, en dirección contraria a aquella sustracción promovida por el sistema neoliberal, en el que las interacciones humanas se limitan a ser meras representaciones espectaculares o hiperreales (2013: 6-8).

Se preguntaba entonces Bourriaud cómo “generar relaciones con el mundo en un campo práctico –la historia del arte– tradicionalmente abocada a su “representación” (2013: 8). En otras palabras, ¿cómo hacer nuevamente “real” lo humano? En los noventa, el arte se torna “transitivo”: la obra, siendo un objeto ahora relacional, depende de la acción del observador. Pero más que una interpretación abierta, el artista finisecular busca revitalizar nuevamente los intercambios humanos: “La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común, y el trabajo de un artista, un haz de relaciones con el mundo” (2013: 23).

Por supuesto, aunque Bourriaud orienta principalmente su propuesta a estudiar instalaciones que lidian con las performances y los happenings –en gran parte porque su naturaleza, basada en el momento y la proximidad, permite intervenir directamente sobre la experiencia del espectador–, las obras literarias contemporáneas comparten muchos de los objetivos artísticos de lo que aquel describía como una *estética relacional*. Reinsertarse en una literatura mundializada, en la actualidad, es también proponer nuevos modelos de leer, lo que significa apropiarse de referentes –como es el caso de *Los vivos y los muertos*– y de reconfigurar lo global, de intervenir, desde la práctica de la imaginación, buscando formas de “habitar” el mundo o generar un nuevo “nexo” con él (Damrosch 2003: 3). “Las obras”, también aquí, como sostiene Nicolas Bourriaud “ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente” (2013: 12). La examinación del neoliberalismo desde la perspectiva narrativa de fin de siglo xx no supone inevitablemente la “corrupción” de este último, tal como ocurría en la fábula de las casas relatada por Amanda, sino por el contrario, también su recorrido, su evaluación y su mediación crítica.

OBRAS CITADAS

Baudrillard, Jean (2002): *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.

Benmiloud, Karim (2011): “Los signos del Mal y la cultura popular en *Los vivos y los muertos* de Edmundo Paz Soldan”. En Francisca Noguero, María Pérez López, Ángel Esteban y Jesús Montoya (eds.): *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto a lo centrífugo*

- en la narrativa hispanoamericana del siglo xx. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 125-138.
- Bolaño, Roberto, et. al. (2004): *Palabra de América*. Barcelona, Seix Barral.
- Bourriaud, Nicolas (2009): *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2013): *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Damrosch, David (2003): *What is World Literature?* Princeton, Princeton University Press.
- Derrida, Jacques (1998): *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid, Trotta.
- Fisbach, Erich (2012): "Décrire le crime, écrire le mal: *Los vivos y los muertos* et Norte d'Edmundo Paz Soldán", *Les Langues Néolatines*, n.º 362, pp. 51-63.
- García Canclini, Néstor (1995): *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Grijalbo.
- Grewal, Inderpal (2005): *Transnational America. Feminism, Diasporas, Neoliberalisms*. Durham, Duke University Press.
- Gupta, Suman (2009): *Globalization and Literature*. Londres, Polity.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo (2002): "Literatura y globalización: tres novelas postmacondistas", *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, n.º 55-56, pp. 3-28.
- Hargrave, Kelly, y Seminet, Georgia (1998): "De Macondo a McOndo. Nuevas voces en la literatura latinoamericana", *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, vol. 27, n.º 2, pp. 14-26.
- Held, David (2013): "Cosmopolitanism in a Multipolar World", En Rosi Braidotti, Patrick Hanafin y Bolette Blaagaard (eds.): *After Cosmopolitanism*. Nueva York, Routledge, pp. 28-39.
- Hoyos, Héctor (2015): *The Global Latin American Novel*. Nueva York, Columbia University Press.
- Laddaga, Reinaldo (2011): "La tentación de no escribir: el escritor como informante". En Francisca Noguero, María Pérez López, Ángel Esteban y Jesús Montoya (eds.): *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto a lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo xx*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 89-102.
- Laraway, David (2012): "Teenage Zombie Wasteland: Suburbia after the Apocalypse in Mike Wilson's *Zombie* and Edmundo Paz Soldán's *Los vivos y los muertos*". En Elizabeth Ginway y Andrew Brown (eds.): *Latin American Science Fiction. Theory and Practice*. Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 133-151.
- López Alonso, Covadonga (2012): "El impacto digital en la literatura. Presencia de la tecnología virtual en *Los vivos y los muertos*", *Les Ateliers du SAL*, n.º 0, pp. 4-25.
- Milian Arias, Claudia M. (2005): "McOndo and Latinidad: An Interview with Edmundo Paz Soldán", *Studies in Latin American Popular Culture*, n.º 24, pp. 139-149.
- Montoya, Jesús (2007): "La narrativa de Edmundo Paz Soldán o cómo llegamos a ser sueños digitales", *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, n.º 13. En línea: <https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_T_montoya.htm> [última consulta: 7.1.2016].
- (2011): "Arqueologías del presente: cuerpos y escritura en *Los vivos y los muertos*". En Eduardo Ramos-Izquierdo (ed.): *Autour del écritures du mal*. París, ADEHL, pp. 61-77.

- Noemi, Daniel (2008): "Y después de lo post, ¿qué? Narrativa latinoamericana hoy". En Ángel Esteban y Jesús Montoya Juárez (eds.): *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 83-98.
- Noguerol, Francisca (2008): "Narrar sin fronteras". En Ángel Esteban y Jesús Montoya Juárez (eds.): *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 19-33.
- Nouhaud, Dorita (2010): "Un mal qui semait la terreur. *Los vivos y los muertos* de E. Paz Soldán", *Langues néo-latines: Revue des langues vivantes romanes*, n.º 355, pp. 95-121.
- Ortiz Canseco, Marta (2009): "Edmundo Paz Soldán, *Los vivos y los muertos*", *Letral*, n.º 3, pp. 134-136.
- Paz Soldán, Edmundo (2009): *Los vivos y los muertos*. Miami, Alfaguara.
- (2011): "Los vivos y los muertos: detrás de la escritura". En *Littératures d'Amérique Latine*. En línea: <revel.unice.fr/symposia/lal/pdf.php?id=260&revue=lal> [última consulta: 7.1.2016].
- Rivero, Giovanna (2010): "El crimen Kitsch". En Érich Fisbach (ed.): *Tradition et modernité dans l'œuvre d'Edmundo Paz Soldán*. Angers, Presses de l'Université d'Angers, pp. 169-174.
- Siskind, Mariano (2014): *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston, Northwestern University Press.
- Volpi, Jorge (2008): "Narrativa hispanoamericana, INC." En Ángel Esteban y Jesús Montoya Juárez (eds.): *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 99-112.
- Wolfenzon, Carolyn, y Faverón, Gustavo (2014): "Pasajero en trance. Paz Soldán y su nueva novela: Encuentros cercanos", *Buensalvaje*, n.º 9, pp. 20-22.

RESEÑAS



María del Carmen Caña Jiménez y Vinodh Venkatesh (eds.): *Horacio Castellanos Moya. El diablo en el espejo*. Valencia, Albatros (Serie Palabras de América), 2016, 206 pp.

Novelas como *El asco: Thomas Bernhard en San Salvador* (1997) o *Insensatez* (2004) van camino de construir su propio canon en la literatura latinoamericana de finales del siglo xx y principios del siglo xxi. Objeto desde hace años de estudios críticos, capítulos en tesis doctorales y presentaciones en congresos, la narrativa de Horacio Castellanos Moya (Tegucigalpa, 1957) confirma su proceso de legitimación académica con la publicación en el 2016 del monográfico *Horacio Castellanos Moya. El diablo en el espejo*, coordinado por Vinodh Venkatesh y María del Carmen Caña Jiménez. El libro toma su título de la cuarta novela del escritor –el thriller *La diablo en el espejo* (2000)– y propone un estudio sistemático de la narrativa del autor hondureño-salvadoreño a partir de líneas recurrentes como las reconfiguraciones del género testimonial, la desmitificación de la experiencia del exilio del intelectual latinoamericano, el espacio del autor en el campo literario internacional y la ficcionalización de los traumas post-bélicos en países como El Salvador o Guatemala. *Horacio Castellanos Moya. El diablo en el espejo* ofrece un acercamiento riguroso a la narrativa del escritor centroamericano gracias a la participación de trece colaboradores, entre quienes se hallan el escritor costarricense Daniel Quirós, el novelista guatemalteco Adolfo Méndez Vides y el propio Castellanos Moya, quien publica en el volumen su discurso de aceptación del Premio Iberoamericano de Narrativa de 2014. La antología jerarquiza la producción narrativa del autor, relegando su trabajo en el género breve y otorgando preeminencia a un corpus central que forman sus novelas *El asco*, *La diablo en el espejo*, *Insensatez*, *El arma en el hombre* (2001), *La sirvienta y el luchador* (2011) y *El sueño del retorno* (2013), en detrimento de otras como su inaugural *Diáspora* (1989), la fallida *Baile con serpientes* (1996), *Donde no estén ustedes* (2003), la genéricamente híbrida *Desmoronamiento* (2006) o *Tirana memoria* (2008). El objetivo de la antología se hace explícito en su página 12: “rendir homenaje a la brillante carrera literaria del escritor al tiempo que propone abordar el vacío monográfico que existe en torno a su obra”.

Una lectura de la narrativa de Castellanos Moya no puede desligarse de los conflictos bélicos que asolaron Guatemala (1960-1996) y El Salvador (1980-1992), ni tampoco de las formas literarias que produjeron la situación bélica y post-bélica. Una de las aportaciones más significativas de *Horacio Castellanos Moya. El diablo en el espejo* consiste, precisamente, en evaluar la reconfiguración del género testimonial en la obra del escritor hondureño-salvadoreño. Cabe recordar que durante los setenta y los ochenta el testimonio, ideológicamente

asociado a causas revolucionarias y entendido como una resistencia contra los violentos regímenes militares, había desplazado a la novela como principal vehículo de expresión literaria, dando lugar a ejemplos conocidos como *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) y algunos libros del poeta-guerrillero salvadoreño Roque Dalton. Frente a ellos, Castellanos Moya es uno de los escritores centroamericanos de fin de siglo que se apropian narrativamente del género testimonial para cuestionarlo, distorsionarlo y superarlo, hasta dar forma a una nueva narrativa "post-testimonial" que, como explica Matthew Richey en su ensayo, consiste en "una mutación del testimonio y no una separación total" (64). A partir de *El arma en el hombre*, Juan José Colín incide en su estudio sobre los mecanismos con los que Castellanos Moya despoja al género testimonial del maniqueísmo que lo caracterizaba, de la solidaridad forzada que pretendía crear en el lector, de su afán denunciatorio o de la simpleza unívoca de una literatura que no reflejaba en toda su complejidad el tejido social y humano de las situaciones bélicas y post-bélicas centroamericanas. Evolución genérica que refleja, como reflexiona Colín, una condición esencial de escepticismo en la palabra cuando se ha perdido la noción de la comunidad, cuando se ha probado la imposibilidad de la utopía, cuando se han derrumbado los discursos de nación y cuando cualquier acercamiento al "yo" ha perdido su relación con una colectividad. La oposición entre ambas formas de testimonio se hace explícita en el ensayo de Tiffany Creegan Miller, quien analiza en profundidad los vínculos entre el género y la recuperación de la memoria histórica en *Insensatez*, quizá la novela más leída de Castellanos Moya: partiendo de aproximaciones freudianas y lacanianas, la crítica consigue probar la profundidad psicológica de su narrador, quien, frente al carácter unidimensional y homogéneo del testimonio tradicional, proyecta las numerosas aristas de su propia paranoia sobre el horror de los testimonios de la violencia militar guatemalteca.

Una segunda línea de estudio en *Horacio Castellanos Moya. El diablo en el espejo* constituye la expresión del exilio en la narrativa de Castellanos Moya, tema al que Venkatesh y Caña Jiménez dedican el bloque "Imagen y realidad: la poética del exilio". En la obra del escritor salvadoreño se halla una desmitificación del exilio, en contraposición a generaciones anteriores en la tradición subcontinental quienes, como los autores del Boom, habían construido una imagen ideal, utópica y parcialmente falsa del exiliado político. Castellanos Moya da cuenta en sus novelas de los abusos físicos e ideológicos de las dictaduras que provocan, desde un primer momento, la movilización de los afectados, pero ello no exime al autor, como evidencian los ensayos de Carlos Abreu Mendoza y Francisco Brignole, de cuestionar visiones utópicas del exilio y ficcionalizar una experiencia determinada por el escepticismo, la inadaptación, el miedo y la derrota. Abreu Mendoza vincula las nuevas representaciones del exilio a discursos reconfiguradores de la idea de nación y a la narrativa "post-testimonial", mientras Brignole prueba cómo Castellanos Moya, partiendo de una técnica autoficcional, consigue en *El sueño del retorno* "demoler una serie de construcciones simbólicas del exilio" (183) y presentar "una visión escéptica de la figura arquetípica del exiliado

político latinoamericano, negando las versiones heroicas, señalando sus miedos e imperfecciones y retratándolo así de manera más humana" (183).

Horacio Castellanos Moya. *El diablo en el espejo* lleva a cabo, en tercer lugar, un completo repaso de conceptos teóricos asociados a la obra de Castellanos Moya. Debidamente explicados en el libro, sin caer en un exceso de didacticismo, categorías como *neoliberal noir* (acuñado por Misha Kokotovic), *estética del cinismo* (Beatriz Cortez) y *estética del asco* (María del Carmen Caña Jiménez) sirven como excelente introducción a la narrativa de Castellanos Moya y subyacen, entre otros, en el ensayo de Kayla Watson, quien estudia *Baile con serpientes* y *La diablo en el espejo* a partir de la teoría de la domesticación del neoliberalismo, de Alison Stenning. Los tres conceptos se hallan presentes también en aquellos ensayos que exploran cuestiones temáticas, formales y genéricas en los libros de Castellanos Moya, a partir de relaciones de intertextualidad. A este grupo pertenecen los ensayos de Méndez Vides, quien lleva a cabo un repaso panorámico de la novelística del autor, y de Matthew Richey, quien parte de Gerard Genette para analizar *El asco*, *La diablo en el espejo* y *El arma en el hombre* a través de un motivo intertextual compartido: el asesinato de una dama de la alta sociedad salvadoreña. A diferencia de Méndez Vides –quien apenas profundiza más allá de la disposición de la materia ficticia– Richey trasciende la coincidencia temática para revelar el trauma post-bélico de la nación centroamericana, los fallidos procesos de desmilitarización, la sombra del terrorismo de estado, los insuficientes acuerdos de paz y las numerosas heridas abiertas que dejó el enfrentamiento bélico después de 1992. Daniel Quirós expande en su ensayo estas relaciones de intertextualidad a los vínculos entre *El asco* y la literatura del novelista austriaco Thomas Bernhard, modelo reconocido de Castellanos Moya, autor igualmente incómodo para el *establishment* de su país y dueño también de una obra que aborda desde el cinismo los destinos de su patria. En la misma línea intertextual, Misha Kokotovic y (conjuntamente) Albrecht Buschmann y María Teresa Laorden dedican sus ensayos a la saga de los Aragón, "semi-ficticia familia" (12) salvadoreña, presente casi sin excepciones en todas las novelas del autor entre el 2003 (*Donde no estén ustedes*) y el 2013 (*El sueño del retorno*). Kokotovic estudia *La sirvienta y el luchador* como novela post-bélica que retorna a 1980 como año clave en la historia salvadoreña, y reseña cómo Castellanos Moya desentraña por igual la brutalidad militar durante la contienda como la ingenuidad romántica del guerrillero izquierdista. Buschmann y Laorden, por su parte, estudian *La sirvienta y el luchador* y *El sueño del retorno* como anti-novelas de familia, herederas de una profunda tradición europea donde el devenir de la saga Aragón sirve, a la larga, como alegoría del fallido devenir de todo el país.

Uno de los aciertos del volumen consiste en plantear, en cuarto lugar, el debate sobre el singular espacio de Castellanos Moya en el campo literario internacional. En una etapa donde la visibilidad de la literatura salvadoreña es prácticamente nula, el escritor ha conseguido una meritoria dimensión global: sus novelas fueron difundidas por Tusquets, Roberto Bolaño lo reseñó positivamente y hoy es profesor de escritura creativa en la University of Iowa, uno de los centros de legitimación de la literatura latinoamericana en los Estados

Unidos. En su completo ensayo, Quirós ofrece un agudo diagnóstico de la literatura salvadoreña, doblemente marginada dentro de Centroamérica y dentro de Latinoamérica, explicando concisamente que la obra de Castellanos Moya consigue trascender la literatura de su país porque evade clichés anteriores (como el criollismo de Salvador Salazar Arrué, o el izquierdismo revolucionario de Roque Dalton) y porque no deja nunca de resultar consciente de “las dificultades institucionales –materiales– que enfrenta el desarrollo literario-cultural en El Salvador y Centroamérica” (41). El propio Castellanos Moya reconoce una situación similar en el discurso publicado en el libro: “procedo de un país donde el oficio de escritor de ficciones significa casi nada. He escrito mis libros en medio de la indiferencia, sino de la franca animadversión de muchos coterráneos” (203). La figura de Castellanos Moya problematiza también cuestiones de identidad nacional: nacido en Honduras, criado en El Salvador y residente en países como México, Alemania o Estados Unidos, el autor encarna, como recoge acertadamente Abreu Mendoza, “esa abstracción llamada el centroamericano” (167). Ello conduce, como apuntan Venkatesh y Caña Jiménez en el prólogo, a una problemática superior: la difusión de la literatura centroamericana en el mundo, escasa en comparación con otras zonas de Latinoamérica, por mucho que en el pasado la región fuera cuna de escritores canónicos de la lengua española (como Rubén Darío o Miguel Ángel Asturias) y por mucho que existan excepciones, que no hacen sino confirmar la regla, como la proyección internacional de escritores como el nicaragüense Sergio Ramírez o los guatemaltecos Francisco Goldman y Rodrigo Rey Rosa. En este aspecto el capítulo de Cristina Carrasco es uno de los más relevantes del volumen; si Quirós llevaba a cabo una disección quirúrgica desde la perspectiva del país de origen del escritor, Carrasco ofrece un análisis desde el otro lado del espejo, cuestionando la fabricación de la imagen de Castellanos Moya para el mercado global a partir de construcciones equívocas pero fácilmente identificables por el lector internacional, no del todo desvinculadas del *fenómeno Bolaño*, como el mito del escritor rebelde, la exotización de la violencia y una exaltación inexistente de las utopías revolucionarias en su obra.

En conclusión, el lector encontrará en *Horacio Castellanos Moya. El diablo en el espejo* una concisa fuente de información para acercarse a la obra del escritor hondureño-salvadoreño. El libro será útil tanto para aquellos lectores que necesiten una introducción general a la obra del novelista como para aquellos estudiosos que pretendan acercarse a Castellanos Moya desde una perspectiva académica, ámbito en el que el libro se vuelve una referencia inexcusable. La antología de Venkatesh y Caña Jiménez plantea adicionales cuestiones de interés sobre el campo literario hispánico, sobre las particulares dinámicas de legitimación en los países de Centroamérica, sobre la construcción de la imagen pública del escritor y, en general, sobre la situación actual de las letras en el subcontinente latinoamericano. Cuestiones que significativamente, mantendrán su vigencia en el 2018, con motivo de la transferencia de los derechos de Castellanos Moya a uno de los gigantes editoriales mundiales —Random House Mondadori— y con motivo de la publicación de *Moronga*, novela de la saga Aragón que incide sobre cuestiones planteadas en la antología como el estilo conver-

sacional, la desmitificación del exilio, la des-identidad del individuo en los escenarios post-bélicos centroamericanos y, a nivel particular, la reevaluación de la figura de Roque Dalton. Destacar, finalmente, la importancia de una serie como Palabras de América en la editorial Albatros, dedicada a estudiar los cambios de paradigma en la narrativa latinoamericana de finales del siglo xx y principios del siglo xxi. Colección que viene a llenar un importante vacío crítico y que ha dado lugar, hasta la fecha, a seis títulos que abarcan distintas zonas geográficas, movimientos grupales en la narrativa del cambio de siglo y monográficos indispensables, como *Miradas desobedientes. María Teresa Andruetto ante la crítica* (2016) o el reseñado sobre Horacio Castellanos Moya.

TOMÁS REGALADO LÓPEZ
James Madison University
regalatx@jmu.edu

Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.): *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid, Arco/Libros, 2017, 353 pp.

Resulta irónico que la muerte del autor, proclamada por Barthes en 1968, haya traído consigo una nueva atención sobre esta noción y, por tanto, una nueva vida. Si bien no siempre preguntamos por la biografía del escritor, la figura autorial sigue presente, interpeándonos. ¿Qué es un nombre de autor, la firma que identifica a un texto? ¿Cuál es su función? ¿Cómo influye en la lectura? A estas cuestiones, centradas en el carácter textual del autor, debemos sumar aquellas que apuntan a la persona tras las páginas, pues, a pesar de la sentencia bartheana, el individuo concreto que escribe sigue siendo un punto de interés para parte de los lectores y los críticos. En resumen, la declaración de muerte realizada por Barthes ha sacado a relucir problemas en torno a la autoría literaria ineludibles para la teoría literaria. *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (2016) es un testimonio de la complejidad de esta problemática. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés, editoras del volumen, se han dado a la tarea de reunir algunos de los textos claves de la materia, así como una selección bibliográfica en torno al tema.

La introducción, "Hacia una *biografía* del concepto de autor", redactada por las editoras, se encarga de ubicarnos en el problema. En este sentido, es uno de los textos más importantes del volumen y una lectura necesaria, no solo para comprender los trabajos reunidos, sino para aproximarse a la cuestión de la autoría, en general. Busca recordar que la "(des)aparición del autor [formulada por Barthes] es tan solo uno de los capítulos de su *biografía*, de un *continuum* cuyas inflexiones han acompañado y han atravesado medularmente [...] la definición de lo literario". Por tanto, para construir dicha biografía, el texto realiza una revisión teórica e histórica que pone el concepto moderno de autoría en perspectiva. Analiza tanto el origen etimológico del término como las visiones premodernas de la figura autorial. Para empezar, examina la concepción "débil" del autor, caracterizada principal, pero no exclusivamente, por recibir la inspiración desde una fuente divina. En contraste, y a partir de la invención de la imprenta, aparece una autoría "fuerte", que concibe la inspiración como algo individual, originado en el interior del sujeto. Será esta la que devendrá, a comienzos del siglo xx, en la imagen del creador casi-divino que será el objeto de las críticas de Barthes.

Este análisis introductorio saca a la luz las aporías que subyacen bajo la noción de "autor". Por un lado, la importancia de la firma surge a partir de la capacidad que da la imprenta para reproducir un texto de forma exacta y masiva. Por otro, el estatus necesario de los autores solo es posible gracias al reconoci-

miento de la comunidad. Reproducción e irrepitibilidad, individualidad y comunidad, estos opuestos quedan confrontados, forman una tensión que está en el centro de la figura autorial. Serán estas contradicciones, y otras, las exploradas en las tres partes del volumen editado por Pérez Fontdevila y Torras Francés.

La primera sección fija la mirada en el vínculo que posee el autor con el texto. En este sentido, el título, "Firmas en teoría", trae a colación el elemento clave de esta dialéctica: el nombre que encabeza el discurso y determina su recepción. El texto que abre esta parte, "Muertes y renacimiento del autor", de José-Luis Díaz, vuelve sobre la propuesta de Barthes, sin limitarse al texto que declara la muerte del autor. Revisa los cambios que atraviesa la teoría bartheana antes y después de la famosa sentencia. Analiza las distintas posturas del francés, empezando por la expulsión cientificista de la figura autorial, hasta llegar a la muerte ritual y, finalmente, al disimulado retorno. Sale a relucir la complejidad de esta teoría: las reflexiones de Barthes en torno al autor poseen varios matices y contradicciones que demandan atención. Por tanto, según Díaz, antes que desechar al autor tras su supuesta muerte, debemos entenderlo como una estructura compleja que dialoga tanto con la obra como con los elementos textuales que la rodean.

Frente a esta aproximación, Peggy Kamuf se centra en el elemento que da título a la sección, la firma. "Una sola línea dividida", el título de este análisis –que es una traducción del prefacio y la introducción de *Signature pieces. On the institution of Authorship* (1988)–, señala a un fenómeno propio de la firma. El nombre que encabeza un texto, que representa a quien se adjudica la autoría, cumple una función bisagra: apunta a "alguien tras bambalinas, moviendo los hilos" y, al mismo tiempo, a "fragmentos de texto expuestos como para ser leídos". Esta es la complejidad de la firma, es un elemento textual que conecta, también, con la persona concreta que escribe. En otras palabras, con lo extratextual. Kamuf revisa distintas posturas teóricas, tanto la de Barthes como los acercamientos formalistas e historicistas, entre otras, y apuesta por una "estrategia deconstructiva" que desmonte la figura autorial como la entendemos hoy en día. La importancia de este programa está en la necesidad de cuestionar un concepto de autoría que ha servido para la exclusión de la mujer y de otras formas de periferia.

El texto que cierra la primera sección, en cambio, nos plantea la posibilidad de un corpus que solo puede ser comprendido en relación con su creador, quien consecuentemente se convierte a sí mismo en obra. "Curriculum Vitae. Notas para una definición del 'caso autor'", de Eleonora Cróquer Pedrón, propone estudiar a varios artistas –Delmira Agustini, Frida Kahlo, Armando Reverón y Clarice Lispector, entre otros– desde el concepto enunciado en el título. El análisis, que es la introducción a un libro inédito de la venezolana, formula, desde las teorías de Lacan y Deleuze, una aproximación a estas autorías extravagantes, autores que "pagan su acceso a tal condición subjetiva privilegiada [...] con el acto de entrega de su *persona* a los usos de un público ávido de espectáculo". Si bien Cróquer Pedrón delimita su corpus a latinoamericanos y apunta a casos extremos de exposición de la figura autorial, los "casos de autor", su teoría resulta iluminadora para trabajar a artistas de cualquier geografía, pues nos recuerda

cómo la figura autorial puede jugar un papel fundamental en la recepción de la obra, al punto de ser parte de la propuesta estética de esta.

Si hasta este punto el volumen recoge trabajos centrados en la relación autor-texto, la segunda parte formula la cuestión de la figura autorial como agente del campo literario o, para ser coherentes con el título, "*Corpus a escena*", como actor dentro de un escenario. Indaga en torno a nociones que sirven para comprender la dialéctica que el autor, como actante, entabla con el medio en el que participa y que, en cierta medida, lo produce.

En este marco, las editoras de *Los papeles del autor/a* amplían un artículo de Dominique Maingueneau, "El *ethos*: un articulador". Partiendo de la definición aristotélica, el texto reflexiona en torno a esos "elementos contingentes que es difícil saber si forman parte o no del discurso", pero que afectan la recepción. El *ethos* es, quizá, una de las nociones más complejas recogidas en el volumen. Atiende a un elemento que no siempre es explicitado en el discurso, lo que no evita que sea clave en la percepción tanto del texto como de quien lo produce. En palabras de Maingueneau, el "destinatario atribuye a un locutor inscrito en el mundo extradiscursivo rasgos que son en realidad intradiscursivos". Como queda apuntado en el título, este concepto señala a un elemento articulador, producto de "la interacción de [...] diversas instancias cuyo peso respectivo varía según los géneros del discurso". Dichas instancias son tanto prediscursivas como pertenecientes al enunciado, ya sea de manera tácita o explícita. El *ethos* es, por tanto, una herramienta teórica para comprender ese punto de cruce en el cual articulan distintas áreas del mundo literario.

La siguiente noción, introducida en el segundo trabajo de José-Luis Díaz recogido en el volumen, atiende a "los enunciados, los discursos, los actos declarativos, de naturaleza ilocutiva, y, de manera más general, los comportamientos enunciativos que permiten el 'llamarse escritor'". En "Las escenografías autoriales románticas", Díaz se pregunta por los requisitos que existen en el campo literario para que un individuo se convierta en autor. El problema abordado es la visibilidad de quien quiere acceder al mundo de la literatura. Esto no se refiere exclusivamente a la escritura, sino a la "postura" que el escritor asume. Finalmente, Díaz no se limita a formular el concepto, sino que lo pone en práctica al estudiar las "escenografías" del romanticismo.

Las nociones trabajadas por Maingueneau y por Díaz, el *ethos* y las escenografías autoriales, poseen un vínculo claro con la propuesta formulada por Jérôme Meizoz en "¿Qué entendemos por 'postura'?", parte de un trabajo más extenso. Este término, explica el francés, se refiere a "una manera de enfrentar, en su sentido literal, de adoptar una figura (buena o mala) frente a las ventajas y desventajas de la posición ocupada en el 'juego' literario y artístico". Así, la postura literaria enlaza con el *ethos*, en tanto que apunta a la imagen del escritor en el campo literario y a cómo esta influye la lectura. Por otro lado, subraya cómo el texto, su estilo y temática, también define dicha imagen. En consecuencia, complementa el concepto de escenografías autoriales, pues atiende al carácter social de la figura del escritor, a las expectativas del campo literario.

El texto que cierra la segunda sección, "La autoría como *performance* cultural: nuevas perspectivas en estudios autoriales", recoge los temas tratados previamente y los enfrenta desde una nueva perspectiva. Este trabajo, escrito a tres manos por Ingo Berensmeyer, Gert Buelens y Marysa Demoore, retoma la cuestión del fin de la autoría literaria, volviendo sobre la "muerte del autor" bartheana, y la confronta a una cuestión actual, la autoría electrónica. Al preguntar por la posibilidad de una autoría colectiva –e incluso corporativa–, que tendría cabida en los espacios abiertos por la revolución digital, recuerda que la producción literaria, aunque estuviera centrada en un individuo, el escritor, siempre ha sido un proceso colectivo. Desde esta premisa, se apela al concepto de "performatividad": "un proceso abierto de involucración e interacción [de varios] actores culturales, un proceso que puede transformar la realidad o producir algo nuevo". Esta noción desmonta la idea de que el proceso de producción literaria es individual y nos permite entenderlo desde un punto de vista colectivo.

En la tercera y última sección, encontramos una aproximación a una figura íntimamente ligada a la literatura: "Genios en perspectiva". Se revisa cómo algunas de las dinámicas descritas desde la teoría en los trabajos previos se ponen en práctica –aunque es importante no perder de vista que algunos de los textos de las otras secciones también hacen esto–. Cada uno de los trabajos proporciona una perspectiva sobre la figura del genio. Primero, Jean-Marie Schaeffer se centra en la cuestión de la originalidad, una de las expectativas que el campo de producción cultural tiene con respecto a los artistas. Así, en "Originalidad y expresión de sí. Elementos para una genealogía de la figura moderna" se indaga sobre cómo se construye esta expectativa, cómo dialoga con la tradición y qué consecuencias tiene para la noción de autor que poseemos en el mundo contemporáneo. En contraste, Martha Woodmansee reflexiona sobre la relación de la figura autorial con la producción material de la literatura. Específicamente, "El genio y el *copyright*: condiciones económicas y legales del surgimiento del 'Autor'" se centra en la noción de "derechos de autor", una figura legal, relacionada con el ámbito económico, que ha determinado la percepción tanto de la literatura como del escritor. Por último, "El fantasma del escritor", de Jean-Claude Bonnet, revisa cómo distintos autores del siglo xvii construyeron su imagen. Expone, por tanto, las dinámicas necesarias para establecer una postura en el campo literario de la Francia de Rousseau, que estaba transformándose en el complejo entramado de producción cultural que sería en los siglos siguientes.

Para concluir, es necesario un inciso: aunque podemos ver cómo estos textos dialogan, no siempre existen referencias directas entre ellos. Sin duda, esto habla del trabajo de compilación de Torras Francés y Pérez Fontdevila. La clara relación entre los estudios que constituyen el libro, la forma en que se complementan, es una de las grandes virtudes de *Los papeles del autor/a*. El volumen permite abordar el problema de la autoría desde distintas perspectivas y ver las discusiones existentes en torno a los temas trabajados. Por tanto, el libro es una lectura necesaria sobre la cuestión de la autoría literaria, ya sea para quien quiera iniciarse en el tema o para quien busque ampliar su comprensión del problema. Más que darnos una visión cerrada, el libro formula preguntas,

señala líneas de investigación. Es una reflexión abierta en torno a una cuestión que, como vemos, está lejos de resolverse.

JAVIER IGNACIO ALARCÓN
Universidad de Alcalá
nachoalarcon2@gmail.com

Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán Rodríguez: *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*. Gijón, Trea, 2017, 320 pp.

En 2011, en una reseña sobre una de las obras que se analizan en *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*, el escritor y periodista Antonio J. Rodríguez (se) interpellaba: "¿Existe algo más *vintage* que citar hoy a Jean Baudrillard?"¹ Dado que esta obra que reseñamos de Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán Rodríguez afirma en su epílogo que el simulacro, concepto fundamental de Jean Baudrillard, a quien citan a lo largo de todo el ensayo, es la idea estética que domina todo su análisis (295), conviene comenzar por la pregunta retórica que lanzaba el joven crítico.

El famoso ensayo *Cultura y simulacro* del pensador francés se publicó originalmente en los años 80 y ha tenido bastante seguimiento y aceptación en las décadas posteriores. En esa misma década, hace exactamente 30 años, se inventó el GIF (Graphics Interchange Format), esa imagen normalmente animada a modo de brevísimo vídeo de escasa calidad. Nuevos formatos de foto y vídeo con calidades admirables, innumbrables megapíxeles, modos panorámicos, boomerangs, etc. han aparecido desde entonces, pero un rato por la World Wide Web no deja lugar a dudas: el GIF es el rey de la imagen en Internet, pese a (o gracias a) su baja resolución y los años de desgaste de todas sus posibilidades, sobre todo para el humor. No solo no ha pasado de moda, sino que su vigencia es tal que daría para un estudio socio-tecnológico y hoy es el día (literalmente) que los medios de comunicación anuncian que científicos de Harvard insertan el GIF de un caballo al galope en el ADN de bacterias² en lo que puede ser una forma de almacenar información en seres vivos que lleve al uso de organismos vivos para computación, toda una revolución. *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*, es ese caballo de Troya insertado en nuestro genoma que viene a demostrar que ciertos elementos de hace tres décadas son hoy todavía muy válidos, más, quizá –sobre todo en nuestro país y nuestra literatura– de lo que lo eran en el momento de su creación. El simulacro, aplicado a la literatura del siglo XXI, objeto de estudio de este ensayo, es uno de ellos.

La introducción comienza con una anécdota supuestamente vivida por las autoras en un autobús camino a Bolivia que nos pone ya sobre aviso del caballo de batalla que va a tener este ensayo y que nos recuerdan desde el título hasta

¹ Antonio J. Rodríguez, "El ocaso del Imperio y el sol naciente", *Jotdown*: <<http://www.jotdown.es/2011/10/antonio-j-rodriguez-el-ocaso-del-imperio-y-el-sol-naciente/>> (13.7.2017).

² "El primer ser vivo con un GIF grabado en su genoma", *El País*: <https://elpais.com/el-pais/2017/07/12/ciencia/1499877816_956673.html> (13.7.2017)

el epílogo: la clave no es la diferencia entre la realidad y la ficción, sino entre la realidad y el discurso o el relato. La realidad no es solo reproducida por este, sino también contenida, creada, puesta en cuestión. La lógica de la representación tanto del simulacro como de la literatura y del mismo lenguaje respecto a la realidad se descarta en este ensayo, a través de la exposición de las propuestas teóricas que sustentan esa ruptura, del análisis de diferentes obras que las ponen a prueba y del propio *storytelling* que supone esta obra, ella misma un *mise en abyme* que desvirtúa la línea entre la realidad y su pretendida representación, como sugiere la imagen de cubierta, donde el fondo es un todo continuo con la imagen del libro que aparece sobre él. Dos elementos rompen la linealidad representacional de la obra: por un lado, el movimiento de ida y vuelta –como un boomerang fotográfico, como un GIF– de los análisis de varios autores a lo largo del ensayo desde diferentes perspectivas. Nombres como Unamuno, Manuel Vilas, Vicente Luis Mora, Javier Cercas o Fernández Mallo se abordan no desde un análisis compartimentado, sino en un discurso entrelazado de otros análisis y una mirada que los va enlazando con autores y obras anteriores y posteriores, con sus coetáneos y con la “realidad” o la hipótesis que se presenta en cada capítulo. Por otro lado, la autoría compartida del ensayo, donde las dos voces no se relevan, sino que se superponen, se complementan en una linealidad palimpséstica que la niega. Las propias autoras explican el modo de escritura en una nota: con borradores de una de las autoras, o textos reciclados de otros trabajos, cortando y pegando de/sobre ellos, la otra autora trabaja sobre una primera versión, a la que añade comentarios, matices o ejemplos (80, n. 10). Tiene la introducción un gran hallazgo que sirve de avance para uno de los capítulos siguientes: “toda la literatura es *fanfiction*” (20). Esta afirmación, tan cercana a la angustia de las influencias bloomiana, redefine no solo el concepto de *fanfiction*, sino también el de creación literaria y el del mismo canon de una manera que enfadaría al canónigo magistral.

Hologramas está compuesto por ocho capítulos, además de la introducción y el epílogo ya mencionados, con sus correspondientes sub-partes. El primer capítulo, “Reflejos de reflejos de reflejos (tomos de conciencia de la especularidad desde comienzos del siglo xx)”, sienta las bases del análisis literario posterior a través de un acercamiento desde ámbitos tan dispares como el filosófico (desde un punto de vista fenomenológico), el lingüístico (desde la arbitrariedad del signo lingüístico, el zaum, o la paradoja de que sólo el lenguaje puede expresar su incapacidad comunicativa), la óptica fisiológica, o el arte (de Duchamp a “Las Meninas”), y con ello pone en pie la cristalización de todas esas realidades especulares que se da en la literatura, tomando como corpus a los autores del siglo xx que para las investigadoras dan mayores muestras de la ruptura de la linealidad, esa convención realista que algunos visionarios (Juan Ramón Jiménez, Gómez de la Serna, Huidobro, Azorín, Unamuno, Pérez de Ayala, Jardiel Poncela, los Novísimos, Eduardo Mendoza, Julián Ríos o Mariano Antolín Rato) intentaron destruir.

El segundo capítulo, “Novela y siglo xxi”, se centra ya en dos grandes autores de nuestro canon actual, Enrique Vila-Matas y Javier Cercas, y se adentra

en cuestiones como la distinción entre las novelas históricas sobre la Guerra Civil española y las “novelas sobre cómo se hace una novela sobre la Guerra Civil”, el recurso del manuscrito encontrado en las novelas contemporáneas, de tanta tradición como predicamento en la actualidad, o la metalepsis o introducción del narrador o narratorio extradiegético en el universo diegético o viceversa. Estas cuestiones prefiguran la profundización posterior sobre la novela histórica autoconsciente, la metaficción y el relato en *mise en abyme*, y la autoficción.

En el capítulo III, “Todos los libros, el libro (una hoja sin revés)”, se aborda la temática del *fanfiction*, que Carmen Morán ha trabajado anteriormente en más de una ocasión. Aquí, además de tratar de desentrañar la esencia y definición de este género aparentemente independiente, se analizan obras como *Los muertos* de Jorge Carrión a la luz de esta etiqueta abierta y se muestra la imagen del avatar de un *fanficer* que se parece mucho a Thomas Pynchon, y que será “rescatado” casi al final del ensayo en un sugerente juego de referencias.

“Novela y memoria (RAM)”, el capítulo IV, mezcla y compara con soltura las novelas de Isaac Rosa con las pantallas de TV, la novela *Libra* de Don DeLillo y *Anatomía de un instante* de Cercas, y a este último con Manuel Vilas. La aparente distancia estética y vital de estos autores se acorta a través de una red de relaciones y del discurso que las teje en una reflexión sobre la Historia y las historias y cómo contarla(s) que replantea la idea de “novela histórica” como diégesis de un hecho pasado que reconstruye desde el presente una versión más o menos oficial de un hecho o una época concreta de una nación, normalmente desde una construcción fuerte de la identidad de ésta.

El capítulo V, “(Falsos) documentales e historias verdaderas” trata del auge de los documentales y su relación con las películas de ficción, y específicamente de los *mockumentales*, los falsos documentales, que ponen en jaque el estatuto de realidad del género. Como dicen las autoras, “[e]l molde discursivo del documental, identificado con la realidad y con la verdad, da cada vez más muestras de ser permeable a la ficción. La consecuencia es que la ficción, en tanto que ‘presentada’ como verdad, pasa a ser ‘falsedad’ cuando se descubre el juego, o la superchería” (160).

“El desierto de lo real, todo incluido”, de zizekiano título, bebe, suponemos, de la pertenencia de las autoras al grupo de investigación “El espacio en la narrativa actual de Castilla y León” y parte, como no podía ser de otra forma, de Miguel Delibes para acercarse poco a poco a los centros urbanos transitados en la ficción contemporánea española –Nueva York, sobre todo, pero también Japón, con una nómina mínima de autores como Alberto Olmos (pongo sobre la pista de otra novela donde Japón estará presente, la reciente *Vidas perfectas*, precisamente de Antonio J. Rodríguez), el centro comercial y el parque temático (lugar, o no-lugar, por excelencia del simulacro)– y volver de nuevo al campo con el neorruralismo de *Alabanza* de Olmos, *Las efímeras* de Pilar Adón, *Por sí se va la luz* de Lara Moreno e *Intemperie* de Jesús Carrasco. Todo ello se sostiene sobre la estructura teórica de la diferencia entre espacios y lugares de José Luis Pardo y la teoría de los no-lugares de Marc Augé, para terminar, cómo no, con Baudrillard

y la escenificación en la ficción narrativa como variante de la metaficción, lo cual llevará al siguiente capítulo.

Este séptimo capítulo, "Sobre fragmentarismo, rizomas y pangea" comienza con los hipertextos, nacidos en los años 60, entendidos como idea definitiva para la ruptura de la linealidad narrativa, como el rizoma de Deleuze y Guattari hecho realidad. La aparente simultaneidad que se conseguiría con los hipertextos tuvo su gran auge en los años 90, pero ya antes, como nos explican las autoras, hubo antecedentes impresos del hipertexto que trataban de llegar al mismo lugar sin tener aún la tecnología a su alcance. La aparición del hipertexto en el mundo de la creación literaria no ha dado los frutos esperados o prometidos, quizá, entre otros motivos, por el atavismo de querer ver publicado en papel/libro la obra cerrada que entendemos aún por literatura, pero sí que ha llevado tanto a una experimentación narrativa y un fragmentarismo procedente de las redes, una forma de relación entre narrativa y tecnología a través de falsos hipertextos (alta tecnología narratológica y estructural), como a través de la nueva disposición lectora (o lecto-espectadora) del público en esta nueva etapa, pues, como dirán Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán, "la importancia tecnológica de muchas novelas contemporáneas tiene más que ver con la recepción y lectura que nosotros, internautas al fin y al cabo, estamos predispuestos a hacer, que con una estructura narrativa o proceso compositivo que en muchos casos, como iremos viendo, no resultan tan novedosos" (220). Habrá lugar en este capítulo para las obras con *mise en abyme* con marcos incomparables, la diferenciación entre novela fragmentada y novela fragmentaria de Vicente Luis Mora y la distinción –o la falta de ella– entre novelas fragmentarias, novelas *collage*, de estructuras fractales muy libres o de poco peso argumental, y los libros de relatos o microrrelatos, unidos tradicionalmente por leves líneas o redes sutiles que los conectan.

Por último, el capítulo VIII, "Experimentos multimedia, pastiches intermedíaticos", nos pone sobre la pista de falsas novelas multimedia, analiza el caso de *Alba Cromm*, de Vicente Luis Mora, una novela que no se ciñe al libro que supuestamente la contiene sino que se expande en la Red, relaciona la narrativa actual con la Edad de Oro de las series de TV, sobre todo con *Los muertos* y las obras que siguen la estela de *Lost*, expone los puntos en común de narrativa lingüística y audiovisual a través de las novelas *con* documentales y las novelas *como* documentales, y ahonda en los distintos tipos de presencia de la imagen en la narrativa actual, con diversas, originales y bien sustentadas teorías que dan sentido a las imágenes a las que nos estamos acostumbrando a ver en los libros (porque no es verdad que una imagen vale más que mil palabras), con fotografía-guiño sobre la anécdota inicial incluida. La imagen que se quiere mostrar como tal imagen y no como representación o copia de lo que esa imagen muestra es la idea, en segundo grado, del cuadro de Magritte de "ceci n'est pas une pipe", que las autoras introducen pixelada, subrayando que no es el cuadro de la representación de una pipa de Magritte, sino una imagen, un simulacro después de todo, de ese cuadro que representa la representación, valga la redundancia. El capítulo termina con una rotunda e irrevocable conclusión: "la 'nueva novela',

si es que existe, es aquella que sabe transmitir de qué manera todos esos cambios sociológicos y tecnológicos han distorsionado nuestra manera de percibir la realidad, la manera de sentir el tiempo y el espacio en el que estamos inmersos y que, al mismo tiempo, ha acertado con una fórmula literaria capaz de dar cuenta de esa nueva percepción de la realidad" (294).

El epílogo, "Hay otros mundos pero también los decora Ikea", termina con un *cul-de-sac* equiparable a cualquiera de los establecimientos de la marca sueca. Como en cualquiera de sus tiendas, a pesar de los mapas a escala, del Usted está aquí y de las flechas indicadoras // de la metaficcionalidad, el intento de ruptura de la linealidad narrativa o la autoficción, ni las nuevas teorías próximamente *vintage* ni Iker Jiménez podrán sacarnos de un simulacro de tal dimensión, y es que a la pregunta final de "¿Podemos salir del holograma?" las propias autoras dan la respuesta: "No, no podemos" (298). Podemos, sin embargo, aclarar el paisaje, mejorar la tecnología, aprender a nombrar el nuevo entorno digital y el mundo cibernético de nuestros discursos y narraciones, y aprender a leer y a mirar de nuevo con las herramientas que ensayos como estos nos proporcionan. Su análisis, poco lineal y tan original y profundo como panorámico, recoge una cantidad espectacular de obras y autores, a pesar de la repetición de ciertos nombres que en general vemos plenamente justificada. Pese a la intención no panorámica de este estudio, faltaría una justificación geográfica o idiomática del corpus, pues si bien la mayoría de autores que analiza son españoles, se introducen otros estadounidenses y alguno europeo. De igual manera que se ha dedicado el primer capítulo a los antecedentes que en la literatura española tiene este tipo de literatura en cuestión, se echa de menos, salvo la excepción de la omnipresencia de Borges, la presencia de la literatura hispanoamericana del siglo xx, que probablemente haya influido en mayor medida en los autores españoles analizados que Azorín o Pérez de Ayala. Se hace aún más evidente, a la luz de la lectura de esta obra, la necesidad de un estudio de la influencia de autores como David Foster Wallace y otros de su generación en la nómina de nuevos narradores que en el siglo xxi están dinamizando y renovando la narrativa española. Trabajos como el presente ensayo, con el holograma de fondo pero no a la ligera, ponen los cimientos para ello.

CRISTINA GUTIÉRREZ VALENCIA
Universidad de Oviedo
cristina.guva@gmail.com

José Antonio Pérez Bowie (ed.): *La teatralidad en la pantalla. Reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre cine y teatro*. Madrid, Libros de la Catarata, 2018, 190 pp.

Desde su fundación en 1999, el GELYC (Grupo de Estudios de Literatura y Cine) de la Universidad de Salamanca ha desarrollado una fructífera labor investigadora que le he llevado a publicar numerosos trabajos. Pese a que en los últimos años sus objetivos se han centrado, por encima de todo, en analizar el fenómeno transmedial y el continuo flujo de interacciones y trasvases entre la literatura, el cine y otros medios como el cómic o los videojuegos –tema de publicaciones colectivas como *Ficciones nómadas. Procesos de intermedialidad literaria y audiovisual* (2017), *Transescrituras audiovisuales* (2015) o el monográfico de la revista *1616. Anuario de Literatura Comparada "Transmedialidad y nuevas tecnologías"* (2015)–, su última obra vuelve a interesarse por un tema que durante las últimas décadas ha ido apareciendo de forma recurrente en los trabajos del grupo, y de forma especial de su director, José Antonio Pérez Bowie: las relaciones entre el cine y el teatro.

Ya en las páginas preliminares se advierte de que el objetivo del libro es detenerse “en la fascinación que el cine ha experimentado por el viejo arte del teatro, una fascinación que, con mayor o menor intensidad, se ha mantenida viva a lo largo de toda su historia [...] y que desde el principio del nuevo siglo parece haberse incrementado de modo notable [...] [gracias a] la presencia en las carteleras [...] de un número considerable de filmes en los que la teatralidad se muestra en sus más diversas manifestaciones” (7-8). La diversidad de modos a través de los que el medio teatral puede interactuar con el fílmico se manifiesta, según sigue explicando Pérez Bowie en la presentación del libro, en la utilización de argumentos de obras dramáticas como base para guiones de cine, en la tematización del mundo del teatro, en la dimensión metaficcional con la que algunas películas reflexionan sobre el proceso de escritura o de puesta en escena de una obra, en la adecuación de técnicas propias del teatro al ámbito cinematográfico, etc. Este conglomerado de relaciones provoca que, en puridad, no se puedan entender las relaciones entre el cine y el teatro solo en términos de adaptación. Es evidente que hay numerosas películas basadas en obras dramáticas, y que las formas en las que un argumento puede pasar a la gran pantalla oscilan entre la ilustración más fiel y la reescritura más original, pero también lo es que son múltiples los modos a través de los que el teatro puede hacerse presente en la pantalla.

Teniendo en cuenta esa complejidad, es lógico que *La teatralidad en la pantalla. Reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre cine y teatro* se integre

por seis trabajos que enfocan el asunto de las relaciones entre ambos medios desde puntos de vista diferentes, aunque, claro está, complementarios. Por eso el primer mérito que se le puede otorgar al libro es el de su coherencia, puesto que los propósitos que defiende Pérez Bowie en la introducción se cumplen en el desarrollo de la obra, que traza una mirada tan poliédrica como el propio objeto de estudio que pretende abarcar.

Después del preámbulo con el que se presenta el libro, en el que se incluye un sucinto estado de la cuestión que recoge los principales estudios sobre las relaciones entre teatro y cine, el primer artículo, de M^a Teresa García-Abad, se centra en el proceso de adaptación fílmica de la obra de Fermín Cabal *Tú estás loco, Briones*, realizada por Javier Maqua a principios de la década de 1980. Además de indagar en los principales procedimientos llevados a cabo para trasladar el texto al cine, el trabajo explora el tratamiento del tema de la locura y la influencia que el contexto social, histórico y político tuvo en un proceso creador y recreador que manifiesta “el compromiso de sus autores con las circunstancias de su tiempo en la figura de un atrabiliario personaje que encarna la vertiente grotesca del desconcierto que los cambios de la Transición supusieron para buena parte de la sociedad española” (34).

Si el trabajo de García-Abad resulta canónico, metodológicamente hablando, al respetar las principales pautas de los estudios clásicos sobre teatro y cine, el que le sigue, firmado por Fernando González, muestra ya el carácter innovador del libro al ocuparse de una película de Ermanno Olmi, *Cantando dietro i paraventi*, que, a pesar de su deuda con la historia narrada por Borges en “La viuda Ching, pirata”, es mucho más que una mera adaptación. De este modo, el trabajo analiza cómo el filme utiliza técnicas teatrales, reflexiona sobre los límites entre las formas de representación y se presenta como un diálogo panorámico con alguna de las temáticas y preocupaciones inherentes a la literatura borgiana, como la relativa al tema del tiempo.

Tal y como sugiere su título, “Del metateatro a la metaficción teatral: *Familia*, de Fernando León de Aranoa, y sus allegados”, el artículo de Pedro Javier Pardo combina la reflexión teórica con un análisis de caso para explicar de forma lúcida y coherente la presencia de un tipo de reflexividad de índole teatral en el medio cinematográfico. La primera parte del trabajo se dedica a esbozar una pequeña teoría sobre el asunto para, utilizando numerosos ejemplos ilustrativos, diferenciar entre conceptos como “autorreferencia” y “autoconciencia” y establecer una clasificación de los modos a través de los que la autoconciencia teatral puede llevarse al cine: teatro filmado, teatro enmarcado y teatralidad. Mientras, la segunda se centra en *Familia*, una película que, precisamente, “es la crónica de una representación teatral encubierta anómala” (79).

La carga teórica de la contribución de Pardo García también está presente en el cuarto de los artículos del libro, firmado por su editor, que se ocupa, grosso modo, de los diversos modos a través de los que la teatralidad se está manifestando en el cine en los últimos años. Continuación de un trabajo precedente publicado en 2010 en el que se establecía una tipología sobre la cuestión, el artículo de Pérez Bowie analiza una serie de películas del siglo XXI para mostrar,

a través de la terminología de la “retórica del exceso” y la “retórica del desplazamiento”, las intrincadas relaciones entre teatro y cine en la contemporaneidad.

Cierran el libro dos estudios de casos centrados en dos películas españolas. En el primero de ellos, Javier Sánchez Zapatero se ocupa de *Lope*, el biopic sobre el escritor del Siglo de Oro, para poner de manifiesto “las diferentes e intrincadas relaciones intermediales a través de las que el teatro se hace presente en el cine” (147). A través de una estructura en la que se estudian la condición de relato autobiográfico, la reconstrucción histórica y las diversas formas a través de las que la literatura se hace presente en la pantalla, el artículo analiza cómo se representa en la película el ambiente teatral de finales del siglo xvi –incidiendo en la relevancia adquirida en él por Lope de Vega–, así como la teatralidad de algunas de las secuencias del filme, en el que se incluyen diversas representaciones de obras de la época.

Por último, el trabajo de José Seoane Riveira se centra en *La novia*, la película de Paula Ortiz basada en la tragedia lorquiana *Bodas de sangre*. Tras reflexionar sobre la dificultad de “transponer a la pantalla una obra literaria de gran complejidad, más aún tratándose el autor de un poeta de la talla de Lorca” (149), y que además ya ha sido llevada al cine en otras ocasiones con anterioridad, el artículo analiza las transformaciones llevadas a cabo en el proceso adaptador. Partiendo de la premisa de que no basta con computar los cambios, sino que se ha de intentar desentrañar su sentido y el principio por el que se rigen, se estudian con detalle cuestiones narratológicas y, en menor medida, estéticas y pragmáticas.

En resumen, *La teatralidad en la pantalla. Reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre cine y teatro* muestra la diversidad de relaciones que pueden establecerse entre el teatro y el cine, actualizando una interacción presente desde los orígenes del medio fílmico gracias a la utilización de numerosos ejemplos de películas recientes. Precisamente la capacidad para estar al día y estudiar creaciones contemporáneas, unida a la carga teórica y al dominio del estado de cuestión, se convierte en una más de las virtudes de un libro que pone de manifiesto que hablar de relaciones intermediales supone adentrarse en una amalgama diversa y compleja que va mucho más allá de la mera adaptación.

MARÍA MARCOS RAMOS
Universidad de Salamanca
mariamarcos@usal.es

Tomás Regalado López: *Historia personal del Crack. Entrevistas personales*. Valencia, Albatros (Serie: Palabras de América), 2018, 278 pp.

Historia personal del Crack. Entrevistas personales supone el acercamiento crítico más riguroso y completo hasta la fecha a la obra de Jorge Volpi, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Ricardo Chávez Castañeda, Alejandro Estivill y Vicente Herrasti, los siete autores que habitualmente han sido integrados en el "Crack", uno de los más relevantes e influyentes fenómenos de la literatura mexicana de las últimas décadas. Surgido en el año 1996 al calor del "Manifiesto Crack" con el que dio carta de naturaleza a una propuesta narrativa guiada, grosso modo, por la dialéctica entre tradición e innovación –sintomáticamente expresada en la onomatopeya de su nombre, que recordaba al "Boom" al tiempo que mostraba su voluntad rupturista–, el grupo ha ido configurando a lo largo de las últimas décadas una trayectoria en la que, trascendiendo la mera unión generacional, se funden la singularidad de la obra de cada uno de los autores con la recurrencia de una serie de elementos temáticos y formales: el rechazo de cierto realismo mágico y cierta mirada exótica sobre Hispanoamérica representada por autores como Isabel Allende o Laura Esquivel, la influencia de referentes europeos de diversas épocas –desde Cervantes o Dante hasta narradores alemanes como Mann o Hesse–, el tratamiento de temas apocalípticos, el cosmopolitismo, la voluntad de renovación en cuando a estructuras y planteamientos narrativos en busca de la "novela total", etc.

La capacidad para analizar de forma lúdica, crítica y rigurosa la dualidad entre lo individual y lo grupal –y para explicar cómo a pesar de los intentos de la academia y la industria editorial de establecer taxonomías y divisiones simbólicas, la literatura es una creación humana que responde básicamente a las pulsiones creadoras de sus autores– es, de hecho, uno de los grandes valores del libro de Tomás Regalado López. Intuida ya en el título, la estructura del libro se compone de dos bloques –denominados, en un guiño de homenaje a Roberto Bolaño, "Crack y campo literario (La parte del crítico)" y "Entrevistas (La parte de los escritores)"– que permiten ir esclareciendo, por un lado, qué es y qué se ha entendido por "Crack" en el campo literario y académico y, por otro, qué ha aportado al grupo y a su constitución como tal cada uno de los autores que habitualmente han sido integrados en él. No en vano, ya en el prólogo afirma Regalado López que el libro, por encima de todo, "se trata [...] de una serie de diálogos con siete novelistas mexicanos que en algún momento de sus vidas fueron adscritos a una idea, una ambición, a una forma de entender la literatura, a algo que comenzó siendo una 'broma en serio' [...] y que terminó, contra todo

pronosticó, ocupando un espacio reconocible en la historia de las letras en México y Latinoamérica” (13).

La primera parte del volumen lleva a un cabo un recorrido diacrónico que permite establecer los principales hitos de la configuración de un grupo nacido, más allá de como propuesta estética, como una propuesta fundamentada en el valor de la amistad y en la posibilidad de encontrar en la literatura una pasión compartida. Además de ahondar en sus orígenes, deudores del encuentro de Volpi, Padilla y Urroz en las aulas del Centro Universitario Mexicano durante su adolescencia, el libro va trazando el desarrollo del grupo, intentando desentrañar de qué forma se van incorporando al proyecto primigenio nuevos autores –lo que permite explicar la centralidad que siempre mantuvieron los tres escritores anteriormente citados frente al resto– y analizando su posicionamiento en el campo literario. Gracias a la utilización de los postulados de la Sociología de la Literatura de Pierre Bourdieu, Regalado López intenta desentrañar cuál es el “capital simbólico” de cada uno de los autores y del grupo que conforman, explicando de este modo su trayectoria a través de una metodología que trasciende lo estrictamente literario –que, claro está, también está presente en el libro, que, más allá de las características genéricas, incluye breves poéticas de cada uno de los escritores en las que junto a su concepción literaria aparecen las principales señas de identidad que definen su obra–, para centrarse en una concepción global del proceso literario que no elude su valor social, cultural e incluso mercantil. En consecuencia, quizá lo más interesante de esta primera parte sea su capacidad para explicar de forma transversal y desde diversos puntos de vista qué es y qué supone, cómo se ha entendido y cómo ha funcionado, el Crack. O, por decirlo con palabras del propio autor, para “delimitar el aparato que permita afinar sus aristas, definirlo terminológicamente, vincularlo con otros fenómenos generacionales dentro y fuera de Latinoamérica, matizar sus posiciones estéticas en consonancia o disonancia con la opinión de sus autores, relacionar su propuesta estética con la vertiente editorial y debatir los errores, estereotipos o lugares comunes que han rodeado al grupo” (18).

Para establecer su posicionamiento en campo nacional, el libro intenta determinar la ubicación y relevancia del grupo en la historia mexicana a partir de su relación con referentes pasados, de su posicionamiento en el panorama literario de mediados de la década de 1990, de la recepción crítica y académica de su obra, y de su relación con la industria editorial. Ahora bien, lejos de limitarse a su condición de fenómeno mexicano, el libro indaga en la vocación universal del Crack al emparentarlo con el movimiento “McOndo” abanderado por Alberto Fuguet y Sergio Gómez y situarlo como uno de los fenómenos renovadores de la narrativa hispanoamericana de finales del siglo xx. Semejante concepción resulta fundamental para entender la naturaleza de un grupo literario que, tanto por sus características y el desarrollo biográfico y literario de sus autores como el propio mundo globalizando en el que se inscribe, no puede entenderse solo a partir de sus dimensiones localistas. Así lo demuestra también la importancia que tuvo para su desarrollo la irrupción en el campo editorial español a través de la concesión de premios como el Biblioteca Breve a Jorge Volpi por *En busca*

de *Klingsor* en 1999 y, en menor medida, el Primavera a Ignacio Padilla por *Amphitryon* en 2000, así como la relevancia que los autores del grupo comenzaron a adquirir tanto en la esfera intelectual mexicana como en el panorama literario internacional gracias a las traducciones.

Pese a que esta primera parte tiene entidad autónoma y podría, de hecho, haber conformado el libro por sí sola, *Historia personal del Crack. Entrevistas personales* se completa con un segundo bloque en el que se incluyen siete entrevistas a los miembros del grupo. Lejos de ser concebidas como un mero anexo, como en otras ocasiones sucede, cada una de ellas en particular y todas ellas en conjunto han de ser interpretadas como una arista más del complejo mosaico que lleva a cabo Regalado López, pues aportan informaciones y puntos de vista que enriquecen y complementan el valor del libro. Es importante resaltar que las entrevistas –a las que quizá hubiera sido más adecuado presentar como diálogos, por el peso que tiene en ellas el entrevistador gracias a su gran conocimiento sobre el Crack– fueron realizadas personalmente en México, Estados Unidos y España, y sin un formulario predeterminado y homogéneo para todos los autores, sino con un listado de preguntas que van adaptándose a la idiosincrasia y las particularidades de cada uno. De este modo, cada una de ellas va configurándose como una conversación natural, en la que hay ocasiones para las repreguntas y en la que los temas van fluyendo de forma espontánea. Tan amena e interesante como la primera parte del libro, y dotada de la lógica agilidad que supone el hecho de proceder de transcripciones de comunicación oral, esta segunda parte destaca, además de por la generosidad que implica el hecho de dar voz y dejar que sean los propios autores los que se expresen, por su condición de “biografía colectiva”, que permite que los distintos interlocutores reflexionen sobre los mismos temas, recuerden análogos acontecimientos... y, sin embargo, aporten puntos de vista o rememoraciones diferentes, complementando, matizando e incluso en ocasiones contradiciendo el testimonio de sus colegas. Aunque hay una serie de bloques transversales que se repiten, de un modo u otro, en las preguntas a todos los entrevistados –referidos, fundamentalmente, a la formación del Crack y su consideración del fenómeno, que oscila entre la identidad programática que parece deducirse de las palabras de Urroz y el escepticismo de quien, como Herrasti, no lo ve más que como un invento de las estructuras académicas–, dado que se trata de autores diferentes con trayectorias diversas, cada entrevista marca sus propias pautas y temas de interés. De esa forma, y tal como reza la información de la contracubierta de libro, se convierten en un documento “sobre la creación literaria y sobre el oficio de ser escritor en los albores del siglo xxi”, puesto que gracias a ellas se dan a conocer referentes literarios, maestros de cabecera, rutinas escriturales, concepciones estéticas, valoraciones de trayectorias propias y ajenas, etc.

Como no podía ser de otro modo, sobrevuela todo el libro, y de forma especial “La parte de los escritores”, la muerte de Ignacio Padilla, a quien de hecho se dedica la obra. Resulta sobrecogedor, en ese sentido y con la perspectiva que da el saber de su temprano y desgraciado fallecimiento acaecido en agosto de 2016, leer los planes de futuro trazados por el escritor en la última de las pre-

guntas de su cuestionario, o comprobar el hondo impacto emocional causado por su desaparición en todos los integrantes del Crack, que, no en vano, es ante todo un grupo de amigos. Más allá del aspecto humano, es importante también plantearse hasta qué punto la muerte de Padilla, además de conllevar la pérdida de un escritor absolutamente excepcional, influye en el desafío de “dilucidar si el ciclo de legitimación del Crack se ha clausurado ya o si, por el contrario, el grupo sigue siendo un *work in progress*” (82).

Tal y como el propio autor indica en el prólogo, *Historia personal del Crack. Entrevistas personales* intenta parecerse, más que a la obra de José Donoso sobre el Boom al que evoca su título, al libro de Luis Harris sobre los autores del gran movimiento de la narrativa hispanoamericana de principios de la segunda mitad del siglo xx. Del mismo modo que *Los nuestros (Into the Mainstream, 1967)* se convirtió desde prácticamente su publicación en un punto de referencia ineludible para cualquier acercamiento crítico al Boom, y en un clásico de los estudios de la literatura hispanoamericana contemporánea con el paso del tiempo, el libro de Regalado López parece llamado a ser una lectura obligatoria en cualquier aproximación ulterior a la obra de Volpi, Urroz, Padilla, Palou, Chávez Castañeda, Estivill y Herrasti. No en vano, podría decirse que en él confluyen todos los trabajos que el autor ha ido desarrollando sobre el tema desde hace más de una década –la narrativa de Volpi fue, de hecho, el núcleo central de su tesis doctoral, leída hace casi diez años en la misma Universidad de Salamanca en la que se doctoraron el propio Volpi y Padilla– y, por tanto, todo su oceánico conocimiento sobre la bibliografía primaria y secundaria de un grupo literario que “alteró las dinámicas del campo literario en México y que contribuyó, con el paso del tiempo, a modificar el paradigma de las letras en el subcontinente latinoamericano” (12). Dado que, salvo en el desgraciado caso de Padilla, la obra de los autores continúa en crecimiento, es de esperar que, independientemente de la validez que en el futuro pueda seguir teniendo la etiqueta de Crack –cuya operatividad en el pasado y el presente queda absolutamente demostrada en un libro que, en cierto modo, es un mecanismo legitimador más– *Historia personal del Crack. Entrevistas personales* sea, más que un colofón, un punto y seguido que pronto sea seguido por nuevos trabajos que sigan dando continuidad a la brillante y rigurosa mirada de Tomás Regalado López sobre las letras hispanoamericanas.

JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO
Universidad de Salamanca
zapa@usal.es

NOTA SOBRE LOS AUTORES Y LAS AUTORAS

JAVIER IGNACIO ALARCÓN cursa los estudios de doctorado en el programa de Estudios Lingüísticos, Literarios y Teatrales, en la Universidad de Alcalá, trabajando en una tesis sobre la autoficción especular en la literatura venezolana contemporánea. Entre sus distintas publicaciones, cabe resaltar: "Una autoficción sin identidad: reflexiones en torno a la autoficción especular", en *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (Ana Casas, ed.; 2014); "Autoficción, parodia y paratextos en dos cuentos de Tristricruel, de Domingo Michelli", en *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* (Ana Casas, ed.; 2017); "Yo soy la rumba, de Ángel Gustavo Infante: Construcción y deconstrucción de una identidad posmoderna", en *Pasavento. Revista de estudios hispánicos* (2017); "Autobiografía y especularidad: la autoficción en *Una mujer por siempre jamás*, de Ángel Gustavo Infante", en *Akademos* (2018). Actualmente forma parte del proyecto "Pensar lo real: autoficción y discurso crítico", dirigido por Ana Casas.

ALFREDO ARANDA SILVA es doctor en Literatura Española por la Universidad de Barcelona. Ha trabajado en las universidades de Wisconsin-La Crosse, Paris-Sud o Wisconsin-Eau Claire. Sus intereses de investigación se centran en las relaciones entre ensayo y ficción, periodismo y literatura y modernismo versus posmodernismo. Ha publicado en revistas académicas, como *Artes del Ensayo. Revista internacional sobre el ensayo hispánico*, o colaborado en el volumen conjunto *Géographies du vertige dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas* (2013). En la actualidad prepara la publicación de la que fue su tesis doctoral sobre el ensayismo de E. Vila-Matas.

MARIO AZNAR PÉREZ es graduado en Lengua y Literatura Españolas por la Universidad de Murcia y máster en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid. Completó sus estudios en la Universidad de Florencia y en el Instituto Italiano de Estudios Filosóficos, en Nápoles. Ha publicado artículos científicos en diversas revistas especializadas de literatura, interesándose principalmente por el estudio comparado de la narrativa contemporánea europea e hispanoamericana –de Giorgio Manganelli a Osvaldo Lamborghini, pasando por Cortázar, Bernhard o Bolaño–, y por las múltiples relaciones existentes entre filosofía, imagen y escrito-

ra. Asimismo, ha participado en diferentes seminarios y congresos internacionales en universidades de España, Italia y Francia. Actualmente finaliza su tesis doctoral sobre la relación entre la crisis contemporánea del lenguaje y la "ficción crítica" en las literaturas de Jorge Luis Borges y Enrique Vila-Matas.

MONIKA DĄBROWSKA es profesora externa de la Universidad CEU Cardenal Herrera en Valencia. Se doctoró en la Universidad de Varsovia en 2015, con una tesis sobre Sergio Pitol. En 2013 obtuvo la beca SRE/AMEXCID de investigación predoctoral en la Universidad Veracruzana. En 2016 realizó una estancia posdoctoral en la Universidad de Salamanca. Ha sido conferenciante en el Trinity College Dublin (2018). Su campo de interés son las relaciones literarias polaco-latinoamericanas en la narrativa contemporánea y las tendencias actuales en la literatura hispanoamericana del siglo XXI.

ALBERTO DEL POZO MARTÍNEZ es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza, y doctor en Literatura Hispanoamericana por Vanderbilt University. Sus áreas de investigación son los géneros de masas, el cuento y la novela hispanoamericana modernos y contemporáneos, así como las conexiones entre literatura hispanoamericana y peninsular desde el Modernismo. Ha publicado artículos en Estados Unidos, México y España sobre diversos autores, entre ellos Bolaño, Borges, Jarnés, Vila-Matas y Aira. Actualmente trabaja en un manuscrito sobre el desarrollo de la ciencia ficción en Hispanoamérica y su conexión al género de la utopía.

DAVID GARCÍA CAMES es doctor en Literatura por la Universidad de Salamanca y licenciado en Periodismo por la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha trabajado en publicaciones como *La Vanguardia*, *El Adelanto*, *La Gaceta de Salamanca* y *Tribuna Universitaria*. Su línea de investigación se orienta al estudio de las relaciones entre deporte y literatura en España y América Latina. Es autor del libro *La jugada de todos los tiempos: fútbol, mito y literatura* (Prensas Universitarias de Zaragoza, 2018).

TERESA GONZÁLEZ ARCE es profesora en la Universidad de Guadalajara (México). Doctora en Estudios Románicos por la Universidad de Montpellier, sus temas de investigación son la literatura iberoamericana contemporánea, y la creación literaria como proceso de comprensión y formación del yo. Es autora de *El aprendizaje de la mirada: la experiencia hermenéutica en la obra de Antonio Muñoz Molina* (2005), *Libro de los miradores: ensayos sobre narrativa española contemporánea* (2010) y del libro de ensayos informales *Días hábiles* (2012) y *Hermenéutica del reconocimiento. La representación del autor en la literatura contemporánea* (2016). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México.

CRISTINA GUTIÉRREZ VALENCIA es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad del País Vasco y en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Valladolid. Combina el estudio de la narrativa española actual con

el de la literatura del Siglo de Oro, sobre la cual está preparando su tesis doctoral, *Procesos de configuración autorial en el Siglo de Oro: el caso de Lope de Vega*, en la Universidad de Oviedo. Ha editado y prologado *Arde el sol sin tiempo: artículos y literatura en pequeñas dosis* (2014), de Manuel Vilas, y ejerce la crítica literaria en la revista *El Cuaderno*.

PIERRE HERRERA estudia el doctorado en Teoría literaria por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Ha trabajado sobre archivo, intermedialidad, autoficción, crítica literaria, poéticas precarias, teoría animal, amistad, deconstrucción y escritura póstuma en autores americanos del siglo xx y xxi. Ha publicado *Objetos no identificados* (2017), *Dafen: dientes falsos* (2017), *Loop, una novela postcurssi* (2016), *El otro Ocaranza* (2014), artículos y capítulos en revistas y libros. Formó parte del Seminario de Producción Fotográfica del Centro de la Imagen (2017) y del programa de escritura de la FLM (2014-2016). Es editor de Broken English (brokenenglish.io).

MARÍA MARCOS RAMOS es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco y doctora en Comunicación Audiovisual en la Universidad de Salamanca (Premio Extraordinario de Doctorado). Desde 2016 es profesora asociada del departamento de Sociología y Comunicación de la Universidad de Salamanca, donde también es miembro del Observatorio de Contenidos Audiovisuales (OCA) y directora del Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y en Portugués (CIHALCEP). Además, imparte clases de cine en el consorcio de universidad estadounidenses IES Abroad Salamanca. Sus líneas de investigación actuales son la alfabetización mediática, la historia del cine español contemporánea y la imagen de los inmigrantes en la ficción audiovisual nacional, temas sobre los que ha publicado diversos artículos en revistas y monografías científicas.

JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO es profesor titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Salamanca, institución en la que co-dirige el Congreso de Novela y Cine Negro. Es autor de los libros *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración* (2010), *Max Aub y la escritura de la memoria* (2014), *Max Aub: Epistolario español* (2016) y *Continuará... Series narrativas en el género negro y policíaco español* (2017, en colaboración con Àlex Martín Escribà), así como de la edición del testimonio del brigadista británico Keith Scott Watson *Rumbo hacia una España en guerra* (2014). Además, ha co-editado más de una decena de volúmenes colectivos y varias antologías de cuentos, y ha publicados numerosos artículos en revistas y capítulos de libros.

TOMÁS REGALADO-LÓPEZ es Associate Professor de Literatura Latinoamericana en la James Madison University en Virginia, Estados Unidos. Obtuvo su doctorado por la Universidad de Salamanca con una tesis sobre la narrativa latinoamericana contemporánea. Es autor de *Crack. Instrucciones de uso* (2004), en compañía de los siete escritores del Crack mexicano; de *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge*

Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura (2009); y del reciente *Historia personal del Crack. Entrevistas críticas (2018)*. Ha estudiado la narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas en clave de acercamientos sociológicos, interpretaciones generacionales, reescrituras de la tradición y la teoría del campo literario.

FELIPE ADRIÁN RÍOS BAEZA es escritor y doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona. Especializado en literatura y crítica literaria contemporáneas, se ha desempeñado como docente, ha publicado textos críticos y ha participado en numerosos congresos en esas líneas de investigación. Es autor de libros académicos dedicados a autores contemporáneos, como Roberto Bolaño, Enrique Vila-Matas y César Aira, entre otros, además de haber publicado una novela y un libro de cuentos. Ha realizado labores académicas de docencia e investigación en diversas instituciones de educación superior. Actualmente, es profesor-investigador de la Universidad Anáhuac Querétaro.

YASMINA ROMERO MORALES es doctora en Estudios Filológicos por la Universidad de la Laguna. También es diplomada en Estudios Avanzados en Estudios Árabes e Islámicos y máster en *Estudios Feministas, Violencia de género y Políticas de Igualdad* y en *Literatura Comparada y Crítica Cultural*. Su campo de trabajo ha sido principalmente la literatura española, el contexto árabe-islámico y la perspectiva de género. En estas líneas que se entrecruzan tiene diferentes trabajos publicados como "Prensa y Literatura en la Guerra de África (1859-1860): Opinión Pública, patriotismo y xenofobia" (2014); "La otredad femenina en la narrativa colonial escrita por mujeres: Spivak y los feminismos postcoloniales" (2017) o "Entre lo doméstico y lo fantástico: las brujas en la narrativa española de tema marroquí" (2018).

CARLOS YUSHIMITO es escritor y doctor en Estudios Hispánicos por Brown University, y actualmente trabaja como profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de California, Riverside. Es especialista en literatura contemporánea de la zona andina, migración y transnacionalismo, temas estos últimos sobre los que prepara un libro basado en su tesis doctoral. Ha publicado diversos ensayos en su área de estudio, además de antologar un volumen crítico del cuento peruano y ecuatoriano. Su último libro *Marginalia. Breve repertorio de pensamientos prematuros sobre el arte poco notable de leer al revés* se publicará en 2018. Además de *Lessons for Child Who Arrives Late*, reunión de sus cuentos recientemente traducidos al inglés en los Estados Unidos, sus relatos han sido publicados en antologías de diez países y traducidos al francés, al portugués y al italiano.

WWW.PASAVENTO.COM