

Pablo Sol Mora

# Diccionario Vila-Matas



Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

# DICCIONARIO VILA-MATAS

# UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara

RECTORA

María Magdalena Hernández Alarcón

SECRETARIA ACADÉMICA

Salvador F. Tapia Spinoso

SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Octavio Ochoa Contreras

SECRETARIO DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Édgar García Valencia

DIRECTOR EDITORIAL

# DICCIONARIO VILA-MATAS

PABLO SOL MORA



Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial

Diseño de colección: Aída Pozos Villanueva  
Maquetación de forros: Jorge Cerón

Clasificación LC: PQ6672.I37 S64 2020

Clasif. Dewey: 863.64

Título: Diccionario Vila-Matas / Pablo Sol Mora

Edición: Primera edición.

Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2020.

Descripción física: 129 páginas : ilustraciones ; 23 cm.

Serie: (Colección Biblioteca)

Nota: Bibliografía: páginas 121-125.

ISBN: 9786075028781

Materias: Vila-Matas, Enrique, 1948- --Crítica e interpretación.

DGBUV 2020/41

Primera edición, 2020

D.R. © Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial  
Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000  
Xalapa, Veracruz, México  
direccioneditorial@uv.mx  
Tel./fax (01228) 8185980; 8181388  
<https://www.uv.mx/editorial>

ISBN: 978-607-502-878-1

Impreso en México  
*Printed in Mexico*

Es preciso –dijo– que te hagas cargo de mi obra.

Enrique Vila-Matas, *Al sur de los párpados*

Y, sin embargo, en alguna parte –eso es lo impresionante de este oficio– un desconocido nos leerá con increíble atención...

Enrique Vila-Matas, *Dietario voluble*

Soy un crítico de los de antes, alguien que está en contra de la jerga feroz y cabalística que se ha esparcido por los ambientes universitarios de los Estados Unidos, donde los profesores y críticos hablan de lo literario con tal indiferencia por el elemento estético, moral o político de la literatura propiamente dicha, que puede afirmarse que ésta ha desaparecido bajos los escombros de la teoría.

Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*



## PRÓLOGO

### ¿QUÉ ES EL *DICCIONARIO VILA-MATAS*?

Quizá el indicio más claro de un gran escritor –de un gran artista, en general– sea la creación de un mundo propio. Leemos una página suya y de inmediato sabemos que estamos entrando en ese mundo, *su* mundo. Es, desde luego, una forma, un estilo, pero también un contenido, o sea, una serie de ideas, términos, temas, personajes, símbolos, referencias, obsesiones... Es, naturalmente, la mezcla indisociable de ambos.

La obra de Enrique Vila-Matas, una de las más originales de la literatura contemporánea, ha construido un mundo así. Abrir cualquiera de sus libros es entrar a un universo único: un universo portátil de shandys, bartlebys, suicidas, solteros, espías y *femmes fatales*; de capitales lo mismo en París y Barcelona que en Praga y Veracruz; de máscaras y ventrílocuos; de viajes y viajeros lentos; de citas y conferencias; de ficción y crítica; de fiesta y tedio; de vida y literatura. El *Diccionario Vila-Matas* pretende ser, ante todo, un homenaje a una obra, un tributo que nace de la admiración y el entusiasmo razonados de la crítica. Busca ofrecer al lector, al que apenas se interna en el mundo vilamatiano o al ya más o menos familiarizado con sus caminos, un mapa, una guía o, mejor aún, un compañero de viaje. De “Abismo” a “[www.enriquevila-matas.com](http://www.enriquevila-matas.com)” es un itinerario personal y hedonista a lo largo de una obra leída y releída con pasión. Puede ser recorrido en orden, de principio a fin, o a salto de mata, según el interés y el humor; en su totalidad o fragmentariamente. Lo único que importa es que al final remita a la obra, que haga volver –con suerte con una comprensión más lúcida o una perspectiva enriquecida– al mundo único de Enrique Vila-Matas.

Siguiendo el ejemplo del autor, que como ningún escritor de lengua española ha sabido aprovechar las ventajas de internet, el *Diccionario Vila-Matas* comenzó su andadura en la red en 2015, en donde tuvo

una favorable acogida por lectores y curiosos (primero en [www.diccionariovilamatas.com](http://www.diccionariovilamatas.com) y luego en [www.pablosolmora.com](http://www.pablosolmora.com)). Se difundió a través de la página de la revista *Letras Libres* ([www.letraslibres.com](http://www.letraslibres.com)) y algunas entradas fueron retomadas por el sitio del propio Vila-Matas ([www.enriquevilamatas.com](http://www.enriquevilamatas.com)), hecho que, por supuesto, honra al *Diccionario*. Hoy, revisado y enriquecido con algunas voces, aparece en su forma definitiva de libro, a lo que todo, según Mallarmé, tarde o temprano va a parar.

P. S. M.

## A

**Abismo.** En *Viaje al centro de la tierra* de Julio Verne, el protagonista, el profesor Otto Lidenbrock, antes de partir a Islandia para escalar e internarse en el volcán Sneffels, obliga a su sobrino, el tímido Axel, a subir a lo más alto de un campanario para familiarizarse con el vértigo. A esto le denomina “lecciones de abismo”. La obra entera de Vila-Matas –lector de Verne y del Poe de “El demonio de la perversidad”, ensayo y narración sobre la seducción abisal– es también, a su manera, una lección de abismo: obliga a sus lectores a mirar de frente ciertas profundidades y no solo perder el temor, sino sentirse a gusto ahí.

La fascinación vilamatiana por el abismo es visible ya en la *Historia abreviada de la literatura portátil*, en la voluntad suicida de algunos shandys (baste recordar esa ola de suicidios en Nueva York desde los puentes colgantes), y es evidente en *Suicidios ejemplares*, donde más de un personaje siente la tentación de arrojar al vacío. Sin embargo, es quizá hasta la novela *El viaje vertical* (con escala en *Lejos de Veracruz*, en cierta forma también un descenso a las profundidades) que se convierte en una verdadera obsesión. En ella, el viejo Mayol –hombre de negocios y político retirado– es súbitamente expulsado de su casa y su monótona vida doméstica por su esposa; comienza entonces para él un verdadero viaje de autoconocimiento, un lento, pero inexorable descenso a su propio centro. No obstante, a diferencia del descenso clásico, éste no tiene un signo negativo, sino positivo; no es fúnebre, sino festivo: “... quién iba a decírselo, sentirse un viejo cada día más hundido le proporcionaba una saludable y extraña felicidad, como si su proyecto deliberado de hundirse en el fondo de su propio abismo estuviera dando por fin un sentido altivo a su vida... Había algo en el fondo muy atractivo en jugar una partida sonriente y mortal con las fuerzas del abismo”<sup>1</sup>.

1 *El viaje vertical*, Anagrama, Narrativas hispánicas, Barcelona, 5ª. ed., 2006, p. 202.

A partir de *Bartleby y compañía*, y notablemente en *Doctor Pasavento* y *Exploradores del abismo*, la obra de Vila-Matas tomó un camino arriesgado con rumbo desconocido. Tuvo sus antecedentes en los descensos de *Lejos de Veracruz* y *El viaje vertical*, pero inició formalmente con la excursión a la literatura del No, la de aquellos que renuncian a la escritura; continuó con la sobredosis literaria de *El mal de Montano*, hizo un breve paréntesis con ese libro feliz que es *París no se acaba nunca*, y se reanudó con el intento de desaparición del sujeto en *Doctor Pasavento*. Este último constituyó ya una apuesta bastante aventurada, no lograda del todo en última instancia (la novela desborda al autor y en cierto punto parece írsele de las manos), pero si falla es precisamente por el tamaño de su ambición, ya que habría sido relativamente fácil escribir una obra más redonda, pero con ambiciones más modestas, sin correr riesgos. Al cerrar el libro, el lector podía quedarse con una vaga sensación de incertidumbre respecto al futuro de la obra vilamatiana: ¿y ahora qué?, ¿qué va a seguir después de esto? Lo que siguió fue *Exploradores del abismo*, uno de los más innovadores y mejores libros del autor, en el que siguió avanzando resueltamente por la cuerda floja sin red de protección (no debió ser ajeno a esto el hecho de que entre ambas obras ocurriera el colapso físico que lo tuvo al borde de la muerte y que materializó el abismo de forma muy concreta). Podría haber hecho suyas las palabras de la protagonista de “El día señalado”, narración que rehace el cuento “La danza de la vida” de *Nunca voy al cine* sobre una mujer a la que pronostican el día de su muerte: “decidió que se movería en las fronteras del vacío, probaría a ver qué sucedía si se asomaba al abismo”<sup>2</sup>. ¿Y qué hay al fondo del abismo? Una posible respuesta, en la misma línea de la anticipada en *El viaje vertical*, puede encontrarse en el extraordinario cuento “Amé a Bo”, en el que un fatigado viajero intergaláctico lleva a cabo un gran hallazgo: “creo que soy el primer ser humano que descubre, más allá de los infinitos agujeros

2 *Exploradores del abismo*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 2007, p. 157.

negros y del espacio etéreo, que el humor es lo último que se pierde... El humor es el inquilino eterno del vacío. Eso ha sido lo que he descubierto y no puedo comunicar a nadie. Así que no es cierto que la esperanza sea, como alguien dijo, la resistencia del ser ante las previsiones de su mente. No. Es el humor la verdadera resistencia de fondo”<sup>3</sup>. Mirar el vacío y sonreír. Ésa es, quizá, la verdadera lección de abismo.

**Acción.** Libresca y archiliteraria, la obra vilamatiana comprende su antítesis: el culto a la acción encarnado en algunos personajes como el Enrique Tenorio de *Lejos de Veracruz* o Mayol de *El viaje vertical*. Contrario a los bartlebys o los montanos, enfermos de lo literario, éstos profesan el amor a la Acción y la Vida, y aparentemente abominan del mundo artificial de la literatura y el arte. Así se lo echa en cara un furioso Mayol a su detestado hijo artista: “vino a decirle a Julián que el camino del arte era el de la impostura y que la única fuente de lo bello era la acción, y que el arte en realidad era tan sólo una manera de hacer, y no una forma de pensar. Lo importante era la acción. Todo lo demás tenía algo de enfermizo. Películas, libros, pinturas, sinfonías..., no eran más que sucedáneos de la vida”<sup>4</sup>. Lo mismo, incluso más radicalmente, opina Enrique Tenorio de los destinos artísticos de sus hermanos, uno escritor y otro pintor, y por eso quiere dedicarse exclusivamente a vivir; a convertir, en todo caso, su vida (mediante la acumulación de aventuras, viajes, mujeres, etc.) en su obra maestra. Y, sin embargo, el mundo de la literatura y la creación acabará vengándose de estos vitalistas mostrándoles que la vida en bruto no basta y que solo adquiere algún sentido cuando es pasada por el tamiz del arte y la reflexión.

En su juventud, como tantos otros aspirantes a escritores de su generación, según cuenta en *París no se acaba nunca*, Vila-Matas profesó el culto a Hemingway, encarnación del ideal de acción y literatura.

3 *Ibid.*, p. 172.

4 *El viaje vertical*, Anagrama, Narrativas hispánicas, Barcelona, 5ª. ed., 2006, pp. 73-74.

El escritor que cubría la guerra para la prensa, viajaba por el mundo, cazaba en África, boxeaba y componía obras llenas de aventuras y peligros, era el modelo a seguir, quizá más por la fascinación que ejercía el personaje que por sus libros. Paradójicamente, su propia obra terminó más cerca del modelo libresco de un Borges que de la vitalidad salvaje representada por Hemingway. La verdadera acción, en Vila-Matas, ocurre entre las páginas de un libro.

Enrique Tenorio, el más vitalista de sus héroes, se desengaña pronto de la vida y de la ilusión de que ésta, si se vive intensamente, habrá de colmarlo: “la vida no interesa. No sé quién dijo que es para los criados”<sup>5</sup>. Queda la literatura, o sea, el arte, pero tampoco se engaña al respecto; el Arte tampoco cumplirá la esperanza depositada inicialmente en la Vida, es solo un consuelo, pero el único disponible, un consuelo al que hay que aferrarse. Solo él podrá darle algún sentido a la Vida; en el caso de la literatura, solo la construcción de un relato puede dar significado a la experiencia. Narrar para crear un sentido, narrar para aspirar a entender, consciente siempre de la paradoja de que “o bien se vive a fondo la vida a costa de ser un Indiana Jones y un paleta, o bien se escribe y se le da un significado a la existencia, pero entonces no puede vivirse. Dicho de otro modo: si estás en la vida eres insignificante; si quieres significar, estás muerto”<sup>6</sup>. Y, sin embargo, el propio Enrique desmentirá en cierto modo este sombrío dictamen: se habrá entregado con todas sus fuerzas a la acción y la vida y se habrá desencantado de ellas, y luego, mediante la fuerza transfiguradora del arte, creará una obra que las trascenderá y quizá les otorgue un significado. El artista es el verdadero hombre de acción.

**Alcohol.** Vila-Matas, tengo entendido, solía ser buen amigo del alcohol (ya no, desde una enfermedad renal que lo tuvo al borde de la muerte hace algunos años). Cuando alguien que había militado –no sin gloria–

5 *Lejos de Veracruz*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2011, p. 170.

6 *Ibid.*, p. 204.

en las filas de Baco deserta, sus antiguos compañeros de armas no pueden dejar de sentirlo como una pérdida. En uno de los relatos que integran *Una casa para siempre* (que pertenece todavía a la etapa etílica), el protagonista se ofende cuando su hijo le reclama su manera de beber: “y me molestó porque para el alcohol también hace falta coraje, y es otra forma de jugarse la vida”<sup>7</sup>. En efecto, el alcohol, como la literatura, también es una tauromaquia, y juntos ni se diga. La literatura, como apunta en la entrada dedicada a Anthony Burgess en *Para acabar con los números redondos*, “está empapada de bebida”<sup>8</sup>, en donde también, por cierto, observa atinadamente que nadie escribe borracho, pero que muchos (él, entre ellos, según se sabe) han escrito crudos, y propone entender la historia de la literatura como una gran resaca colectiva.

Por otra parte, en “Impresiones de abstemia”, texto recogido en *El viento ligero en Parma*, el autor se queja de aquellas personas que, viéndolo siempre copa en mano, juzgaban que debía ser un borracho perdido: “no contaba para ellos, por ejemplo, mi imagen de persona apoyada en su escritorio diez horas diarias, desde hace treinta años. No contaba tal vez porque son pocas las personas que alguna vez me han visto escribir o conocen mi dedicación espartana a la literatura, y en cambio una infinidad las que han espiado o contemplado mis apariciones alcohólicas en sociedad”<sup>9</sup>. Claro, quienes solo ven a un hombre cuando está tomando en fiestas o reuniones, los fines de semana o por las noches, podrían apresurarse a juzgarlo, pero qué hizo el resto de la semana o todo el día. Eso no lo saben ni les importa. En fin, no vamos a reparar aquí la incomprensión que rodea la figura del santo bebedor. Si Vila-Matas decidió dejar de tomar, por las razones que sean, respetamos su decisión. Sin embargo, no puedo dejar de citar, para concluir esta entrada, la reflexión de Riba en *Dublinesca*: “Qué viejo se ve, qué

7 *Una casa para siempre*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 2ª. ed., 2008, p. 50.

8 *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2ª. ed., 2012, p. 425.

9 *El viento ligero en Parma*, Sexto Piso, Madrid, 2008, p. 93.

viejo está desde que se retiró. Y qué aburrimiento no beber. El mundo, en sí mismo, es muchas veces tedioso y carece de verdadera emoción. Sin alcohol, uno está perdido”<sup>10</sup>.

**Araña.** No sé si alguien haya observado ya la extraña fascinación de Vila-Matas por las arañas, una fascinación para la que no se me ocurre mejor calificativo que *dostoievskiana* (si se ha leído alguna vez, es imposible olvidar la escalofriante imagen que Liza describe a Stavroguin en *Demonios*: “a mí siempre me pareció que usted iba a llevarme a algún lugar, donde anidaría una enorme araña venenosa del tamaño de un hombre, a la que nos pasaríamos la vida entera mirándola y temiéndola”<sup>11</sup>; cuesta trabajo imaginar un ejemplo más claro del valor simbólico de la araña como angustia observado por Jung).

En Vila-Matas, la primera imagen de la araña aparece en *Al sur de los párpados*, asociada o, mejor dicho, fundida con otra no menos relevante para su mundo, la de la biblioteca, en un pasaje que retrospectivamente puede leerse como una profecía de turbadora precisión: “la biblioteca volante de mis sueños se extendió, de pronto, como una gigantesca araña, abultando como un tumor monstruoso que oprimió mi cerebro como el mundo en expansión del delirio”<sup>12</sup>. Curiosa síntesis biblioteca-araña en la que, por cierto, parece cifrada la obra futura del autor, pues lo que ocurriría después, notablemente a partir de *Bartleby y compañía*, sería precisamente lo que podríamos denominar la explosión de la biblioteca, esa voraz biblioteca-araña que a punto estuvo de devorarlo: “me asfixia cada día más la literatura, a mis cincuenta años me angustia pensar que mi destino sea acabar convirtiéndome en un diccionario ambulante de citas”<sup>13</sup>.

10 *Dublínca*, Seix-Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 2010, p. 131.

11 *Obras completas*, edición de Rafael Cansinos Assens, vol. II, Aguilar, Obras Eternas, Madrid, 1949, p. 1337.

12 *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2011, p. 219.

13 *El mal de Montano*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 3ª. ed., 2009, p. 17.

La araña suele representar, más que la agresión en sí, la amenaza de la misma, el peligro latente, justamente por eso es más angustiante (quizá nadie lo entendió mejor que Juan José Arreola en su extraordinario y enigmático cuento “La migala” de *Confabulario*, donde el protagonista adquiere una araña y la lleva a vivir a su casa: “entonces comprendí que tenía en las manos, de una vez por todas, la amenaza total, la máxima dosis de terror que mi espíritu podía soportar”<sup>14</sup>). Éste es el sentido que reviste en *Una casa para siempre* cuando el narrador, convaleciente en el hospital, siente “cierta sospecha de que, pese al silencio y a la somnolencia, alguien estaba al acecho en cualquier parte, como una araña, para perjudicarme en cuanto la ocasión le resultara propicia”<sup>15</sup> y en *El mal de Montano*: “durante la noche, no pudiendo dormir, había encendido de pronto la luz de mi cuarto y había creído ver que una araña se arrastraba sobre el suelo alfombrado”<sup>16</sup>.

**Autoficción.** “The word is late, but the thing is ancient”<sup>17</sup>, sentenció para la posteridad Francis Bacon sobre el ensayo, bautizado por Montaigne. Lo mismo podría decirse de la “autoficción”, como ha observado el propio Vila-Matas, que la remite hasta Dante. Menciona, vía Borges, la *Comedia*, pero quizá la obra más “autoficticia” sea la *Vida nueva*, ese *prosimetrum* (mezcla de prosa y verso) que consiste en un poemario comentado y la narración del amor por Beatriz, compuesto por el poeta a los veintiocho años. El autobiografismo de la obra es, por supuesto, una convención literaria, y el lector medieval (en este sentido menos ingenuo que su contraparte moderna) lo sabía y no esperaba que las cosas que le contaban, aunque las refiriera un narrador con el nombre y apellido del autor, hubieran ocurrido tal cual. Con un fondo autobio-

14 *Narrativa completa*, Alfaguara, México, 1997, p. 198.

15 *Una casa para siempre*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 2ª. ed., 2008, p. 31.

16 *El mal de Montano*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 3ª. ed., 2009, p. 31.

17 *The Works of Francis Bacon*, vol. V, C. Baldwin, Londres, 1826, p. 321.

gráfico, Dante construye una obra poética: enfatiza, omite, varía, ajusta, finge. Literatura, claro está.

El término “autoficción” fue acuñado por el escritor francés Serge Doubrovsky en respuesta a la teoría de la autobiografía de Philippe Lejeune y aparece en la contraportada de su obra *Fils* vagamente definido como: “fiction, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut, autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau”<sup>18</sup>. Aunque las definiciones varían y se está lejos de haber alcanzado un consenso teórico al respecto, quizá el rasgo predominante del género sea el de ser un relato (no una novela, que se supone enteramente ficticia, ni una autobiografía, forma que pretende abarcar la vida entera) en el que el escritor se presenta a sí mismo como narrador y protagonista. En este sentido, el libro de Vila-Matas más cercano a la autoficción es *París no se acaba nunca* (y habría que agregar *Kassel no invita a la lógica*), pero el autor, en su “Autobiografía literaria”, se encarga de socavar cualquier intento de certeza genérica: “aparentemente, la revisión irónica de los dos años de mi juventud que pasé en París tratando de repetir la experiencia de vida bohemia y literaria del Hemingway de *París era una fiesta*. En realidad, un intento de darles a mis lectores alguna noticia verdadera sobre mí. Pero todo disfrazado bajo la idea de que el libro es un fragmento de la novela de mi vida en el que todo es verdad porque todo está inventado, pues a fin de cuentas un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles”<sup>19</sup>.

La obra vilamatiana, tras una primera etapa de ficción tradicional, comenzó a merodear los terrenos de la autoficción desde, más o menos, un relato como “Recuerdos inventados” (incluido en la antología del mismo nombre, publicada en 1994), exploración que se profundizó en obras como *El mal de Montano*, *París no se acaba nunca* o *Doctor*

18 *Fils*, Galilée, París, 1977.

19 *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Ensayo, Barcelona, 2013, p. 236.

*Pasavento*, en las que un claro elemento autobiográfico se mezcla con la ficción novelesca, sin que eso las convierta necesariamente en autoficción pura, si es que existe tal cosa. En realidad, el estilo autofictivo –pues el género quizá sea, ante todo, un *tono* narrativo: personal, íntimo, subjetivo– se fue desarrollando previamente en los ensayos y es ya perceptible en algunos textos de *El viajero más lento* como “Alemania en otoño” o “En Barcelona cada tarde es un puerto”. La síntesis de ese estilo con la invención de la novela es lo que ha dado lugar a la particular “autoficción” vilamatiana. A los obstinados en determinar con precisión qué tanto de autobiográfico hay realmente en sus obras, Vila-Matas ha dado una respuesta categórica: el 27%.



## B

**Bartleby.** “Cuando le pregunté por qué no escribía, me dijo que había resuelto no escribir más. –¿Por qué no? ¿Qué se propone? –exclamé–, ¿no escribir más? –Nunca más”<sup>20</sup>. La lapidaria negativa de Bartleby en el relato homónimo de Herman Melville es el origen del tema de *Bartleby y compañía*: “la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre”<sup>21</sup>. *Bartleby y compañía* marcó el punto de inflexión más importante en la obra vilamatiana. Con este libro dejó atrás una ficción relativamente tradicional (y no parece casualidad que la novela que lo antecediera fuera *El viaje vertical*, la más perfecta dentro de las convenciones narrativas habituales, como si después de dominar por completo esa forma hubiera decidido volarla en pedazos) y entró de lleno en una nueva etapa, dominada por la metaliteratura, la cita, la autorreferencialidad y la mezcla de géneros. Vila-Matas mismo ha examinado magistralmente la génesis y elaboración de la obra en el ensayo “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones”, recopilado en *Desde la ciudad nerviosa*.

El germen de *Bartleby y compañía* se encuentra en un artículo periodístico publicado en 1991 y luego recogido en *El viajero más lento*, “Preferiría no hacerlo”. En él, Vila-Matas hace una comparación entre los escritores de Kafka (y el propio Kafka) y el personaje de Melville, a la que al final agrega la figura de Robert Walser. Es precisamente en la conclusión donde despunta el libro futuro: “la obrita de Melville sobre Bartleby fundó la más innovadora, inteligente y perturbadora tendencia

20 *Bartleby*, Axial, México, 2008, p. 57.

21 *Bartleby y compañía*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 10ª. ed., 2009, p. 12.

de la literatura de este siglo”<sup>22</sup>. En efecto, el escritor norteamericano, sin sospecharlo, llevó a cabo una estremecedora profecía de la literatura moderna: el gris y desconocido Bartleby, encerrado en su oficina escribiendo, bien podría ser Kafka o Pessoa, ambos burócratas; en su renuncia a escribir, es Rimbaud, Hofmannsthal o Rulfo. Más allá de esto, el bartleby no solo niega la escritura: niega el mundo, niega la acción, niega la vida. Es una fuerza negativa, una suerte de agujero negro que absorbe toda la energía a su alrededor.

La paradoja de *Bartleby y compañía* radica en que la exploración de la negatividad tiene como fin encontrar los caminos que le queden abiertos a la escritura. Se trata de una inmersión en el no para hallar un posible sí. En primera instancia, una respuesta provisional se encuentra en la búsqueda misma: escribir sobre negarse a escribir es ya, en sí mismo, un acto afirmativo de la escritura. Por lo demás, *Bartleby y compañía* no ofrece soluciones fáciles o reconfortantes. No hay ningún tipo de conclusión definitiva –la forma misma del libro lo ratifica, pues éste podría haber seguido alargando el catálogo de bartlebys indefinidamente, notas al pie de un texto que no existe, y en realidad al final no concluye, solo se interrumpe–, únicamente conjeturas, intuiciones, pero de singular agudeza: “quien afirme la literatura en sí misma, no afirma nada. Quien la busca, solo busca lo que se escapa, quien la encuentra, sólo encuentra lo que está aquí o, cosa peor, más de allá de la literatura. Por eso, finalmente, cada libro persigue la *no-literatura* como la esencia de lo que quiere y quisiera apasionadamente descubrir”<sup>23</sup>. El problema, claro está, no es solo de la literatura, sino del lenguaje mismo. ¿Acaso no, en el momento en que nombramos una cosa, se nos escapa? Cada palabra persigue también, en el fondo, el *no-lenguaje*, aquello que está más allá de las palabras. Quizá Bartleby –en su inacción, en su silencio– tuviera en el fondo la razón. ¿Escribir, hablar? Preferiría no hacerlo.

22 *El viajero más lento. El arte de no terminar nada*, Seix-Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 2011, p. 195.

23 *Bartleby y compañía*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 10ª. ed., 2009, p. 160.

## C

**Casa.** La idea de casa, de hogar, es fundamental en el mundo de Vila-Matas y está íntimamente relacionada con la escritura y la ficción. En *Impostura*, Barnaola comparte la vieja casa familiar con su hermana (una convivencia que, por cierto, recuerda la de los hermanos del cuento de Julio Cortázar, “Casa tomada”): un caserón sombrío, polvoso, lleno de fantasmas. Allí, precisamente, descubre el placer de mentir al inventar para su hermana, ávida de relatos, los sucesos más recientes de la historia del desmemoriado. Barnaola no es un escritor, pero procede como procedería uno con sus lectores; su pasión por la mentira es análoga a la del novelista por la invención. Más adelante, refugiado en la azotea, se convertirá en un fervoroso lector de novelas. Encerrado en la monotonía de su hogar, habrá descubierto la ficción y, gradualmente, que ella es su verdadera casa.

Esto, de manera ya absolutamente transparente, es lo que ocurre con el narrador de “Una casa para siempre”, el relato que cierra el libro homónimo: a punto de morir, su padre, un escritor, le revela que fue él quien mandó asesinar a su madre, muerta poco después de darlo a luz, y comienza a relatarle una elaborada historia para justificar su acto. El protagonista se desconcierta al principio, pero poco a poco se da cuenta que su padre lo está inventando todo, que aun al borde de la muerte no puede dejar de fabular: “y tuve la impresión de que deseaba legarme la casa de la ficción y la gracia de habitar en ella para siempre... 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”<sup>24</sup>. En un mundo en el que la

24 *Una casa para siempre*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 2ª. ed., 2008, pp. 140-141.

realidad es inhabitable e incomprensible, la ficción –la literatura– es el único hogar posible.

En “Volver a casa (Alkiza, 1970)”, cuento de *Hijos sin hijos*, encontramos otro tipo de fantasía casera. Aquí el personaje, uno de los obstinados solteros que pueblan el libro, se deleita con la idea del hogar, de regresar a él (después, por ejemplo, de un día de trabajo), o de cancelar salidas y quedarse encerrado. En última instancia, el hogar que añora es el hogar primigenio, el vientre materno, como las imágenes de calor y humedad que asocia con su casa van apuntando y que termina por hacerse explícito: “¿Dónde se está mejor que en la propia casa si ésta, además, cuenta con una chimenea en la que arde un buen fuego que nos calienta y nos hace sentirnos como en el mismísimo vientre materno? No hay nada comparable a volver a casa, a sentirse uno en casa, a dormir en nuestra cama junto al fuego de siempre”<sup>25</sup>. Al final, la madre-hogar se identificará no solo con una figura individual, sino con la tierra o la naturaleza, adquiriendo así proporciones arquetípicas. En entrevista con Rodrigo Fresán, Vila-Matas concluyó enigmáticamente interrogando a su interlocutor: “Mira, ¿sabes qué te digo? Que a la larga, la verdad no importa. Lo que importa es saber volver a casa. ¿Sabes cómo volver a tu casa?”<sup>26</sup>.

Sin embargo, la casa no solo tiene connotaciones positivas: puede representar también el infierno del tedio y el aburrimiento, como en *El viaje vertical*: “todos aborrecemos el hogar confortable, ese domicilio fijo que lleva escrito el nombre de la muerte en la perfecta tristeza de nuestros muebles y en la bondad de la cama de cada día y en nuestra vida gris en perfecto orden miserable”<sup>27</sup>. Es esta sensación la que despierta el impulso, tan caro a los personajes vilamatianos, de huir, de mandar

25 *Hijos sin hijos*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 1993, p. 163.

26 “La casa de la escritura: conversación con Enrique Vila-Matas”, *Letras Libres*, 62 (febrero de 2004), en <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-casa-la-escritura-conversacion-enrique-vila-matas>.

27 *El viaje vertical*, Anagrama, Narrativas hispánicas, Barcelona, 5ª. ed., 2006, p. 83.

todo al diablo e irse. Muchos de ellos se sienten asfixiados por sus apacibles vidas domésticas y familiares y ansían una liberación, un escape. “El hogar es tan triste” es el título de un poema de Philip Larkin que al autor, fiel a su costumbre, le gusta parafrasear y cambiar el sentido. Vila-Matas vivió durante treinta años en el mismo lugar, un pequeño departamento en Travesera de Dalt (transfigurada en su obra en la Travesía del Mal), en Barcelona. Allí escribió prácticamente toda su obra. Treinta años en las mismas habitaciones, entre más o menos los mismos muebles, viendo los mismos paisajes y las mismas cosas (“look at the pictures and the cutlery. / The music in the piano stool. That vase”, reza el poema de Larkin). El grado de familiaridad, de costumbre, de intimidad, pero también, inevitablemente, de infinito cansancio y tedio que una vida transcurrida en los mismos espacios puede llegar a alcanzar es prácticamente inexpressable. No es de extrañar, entonces, ese hartazgo de lo doméstico que es la otra cara de la noción vilamatiana de casa.

No obstante, hay otro nivel, acaso el más profundo, en esa noción, que busca un hogar desconocido y en el que el trayecto no es menos importante que la meta. El narrador de *Aire de Dylan* lo resume así: “creo que no es cierto que los hombres queramos, como Ulises, regresar a nuestro hogar. No todos estamos tan locos como para querer algo así. En una carta maravillosa, Franz Kafka dijo acerca de su estado de ánimo en el momento de escribir esa misiva (de amor, la envió a Felice Bauer): ‘Me siento como un chino que va a casa’. No dijo que volviera a su casa, sino que iba... Yo nunca trato de regresar, sino que intento encontrar una casa en el camino”<sup>28</sup>. La misiva en cuestión es una postal que Kafka envió a su novia el 15 de mayo de 1916 desde Marienbad, haciendo el elogio del lugar. El fragmento citado dice completo: “pienso que si yo fuera chino y estuviera a punto de volver a mi casa (en el fondo soy chino y vuelvo a casa), no tendría más remedio que arreglármelas

28 *Aire de Dylan*, Seix-Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 2012, p. 309.

como sea y volver aquí otra vez<sup>29</sup>. Como de costumbre, Vila-Matas altera levemente el sentido de la cita; en realidad, el texto kafkiano sí implica la idea del regreso a casa, así como la del regreso a un sitio que no es el hogar, pero en el que probablemente se es más feliz que en él. La identificación con lo chino –como símbolo de lo absolutamente extranjero o extraño– aparece aquí y allá en la obra de Kafka. Aquí, el chino kafkiano que va de vuelta a casa es transformado en alguien que no vuelve, sino que va, y que busca una casa en el camino. La frase final no deja de ser ambigua. Podría entenderse como que realmente espera encontrar una casa en el camino o, más sugestivamente, como que el camino *es* la casa. Sería prácticamente la refutación de toda idea de hogar fijo. La única meta posible sería el viaje; la única estabilidad, el movimiento; el único hogar, lo extranjero.

**Celebridad.** Vila-Matas es hoy, qué duda cabe, uno de los escritores más famosos de la lengua española. Su obra ha dado lugar a todo un fenómeno literario, editorial, académico y comercial. El hecho no deja de ser paradójico: he aquí un autor esencialmente minoritario que hoy está traducido a más de treinta lenguas, vende miles de ejemplares y es una verdadera celebridad en el mundo real y virtual (baste echar un ojo a su minucioso sitio en internet, [enriquevilamatas.com](http://enriquevilamatas.com), que podría ser la envidia, no digamos de otros escritores, sino de bandas de rock o actores de cine). El joven tímido ha devenido personaje célebre. Pero la gloria, como decía Pierre Menard, es una incompreensión, y tal vez la peor. Detrás de la imagen del escritor que posa como *rock-star* con lentes oscuros y gabardina en las fotos de Daniel Mordzinsky se sigue ocultando un tímido que utiliza el exhibicionismo para esconderse mejor; detrás de la parafernalia literaria y comercial, una obra que solo superficialmente puede parecer fácil y a la que hay que ganarse el derecho de admisión.

29 *Cartas a Felice*, vol. III, Alianza, Alianza Tres, Madrid, 1979, p. 668.

**Cervantes, Miguel de.** Más allá de que toda novela moderna remite, en mayor o menor medida, al *Quijote*, la verdad es que no son muchos los novelistas modernos a los que pueda considerarse genuinamente cervantinos, es decir, que hayan seguido o profundizado en las sendas abiertas por Cervantes. La mayoría obedece a la tradición que Carlos Fuentes denominó –en un ensayo sobre el novelista brasileño Joaquim Machado de Assís, *Machado de la Mancha*<sup>30</sup>– de Waterloo, o sea, la de la novela realista, y no a la de la Mancha, que se distingue por su conciencia de ser ficción, su sentido de lo cómico, su naturaleza deliberadamente literaria y por llevar a cabo una suerte de apoteosis de la lectura. Pocos, en realidad –incluso en español, sobre todo en español–, son los que han reclamado esa herencia. En la actualidad, Vila-Matas ha sido uno de ellos.

La huella cervantina es ya visible en *Una casa para siempre*, suprema exaltación de la ficción y el acto de narrar, particularmente en los relatos “La fuga en camisa” y el que da título al libro. En el primero, el narrador, en Túnez (y bien podría haber sido Argelia), decide que se apropiará de todos los relatos escuchados durante sus viajes y que con ellos inventará su vida. Más adelante, a la inversa de Don Quijote, dirá: “yo soy uno y muchos y tampoco sé quién soy”<sup>31</sup>. El Quijote, famosamente, sabe quién es, pero también afirma su multiplicidad: “y sé que puedo ser, no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama”<sup>32</sup> (I, V). Esta diversidad, sin embargo, no se origina en la futura grandeza de sus hazañas, como cree, sino, al igual que en el personaje vilamatiano, en su prodigiosa capacidad de inventar. Esta virtud de la ficción (y de la ficción dentro de la ficción, de la conciencia de la ficción, como en los capítulos cervantinos en los que el Quijote y Sancho hablan del *Quijote* original, el de Cide Hamete Benengeli, y el apócrifo, el de Avellaneda, y de sí mismos como

30 Véase *Machado de la Mancha*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

31 *Una casa para siempre*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 2ª. ed., 2008, p. 131.

32 *Don Quijote de la Mancha*, Castilla, Madrid, 1966, p. 46.

personajes literarios) es lo que se destaca en “Una casa para siempre”, donde se articula la profesión de fe de todo verdadero narrador: “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”<sup>33</sup>.

*Lejos de Veracruz* es un homenaje a Cervantes. El protagonista, Enrique Tenorio (manco tras un accidente en la India), luego de una vida azarosa y vagabunda, decide recluírse en una habitación y hacerse escritor. Primero, saliendo en busca de aventuras, ha imitado a Don Quijote –al que parafrasea cuando explica a un taxista que hace las veces de Sancho Panza: “Debes saber... que la vida de los hombres aventureros y nómadas como yo... está sujeta a mil peligros y desventuras, pues siempre estamos arriesgando ante los continuos lances que se presentan en nuestro camino de caballeros andantes o viajeros errantes”<sup>34</sup>–, pero acaba pareciéndose más bien a Cervantes. Aquí el destino de todo escritor es fundamentalmente melancólico: escribir aparta de la vida, pero es la única manera de dotarla de algún sentido y, en definitiva, se es escritor porque no queda más remedio que serlo. “Ni Cervantes – afirma el narrador– se salva de la pena que me dan los escritores”<sup>35</sup>.

La entrada 58 de *Bartleby y compañía* está dedicada al autor del *Quijote*. Aunque en principio resultaría difícil asimilar a Cervantes a la tropa de los bartlebys, aquellos agentes del No que han renunciado a la escritura, la inclusión se justifica a partir de la dedicatoria y el prólogo del *Persiles*, compuestos apenas unos días antes de morir y ciertamente la despedida más conmovedora de la literatura. Y, sin embargo, en estos preliminares de lectura inevitablemente melancólica, Cervantes –más cervantino que nunca– se muestra alegre, agradecido, conforme con la muerte y con la vida, como quien la ha sabido vivir humanamente y aceptar su fin en tanto parte de ella.

33 *Una casa para siempre*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 2ª. ed., 2008, p. 141.

34 *Lejos de Veracruz*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2011, p. 140.

35 *Ibid.*, p. 206.

Una parecida sabiduría humanista se observa también en *París no se acaba nunca* –pasando por *El mal de Montano*, donde el protagonista se asume como el Quijote que habrá de defender la literatura y cuya contraparte, Tongoy, remite a Sancho Panza–, una obra teñida de un humor y una felicidad para los que no cabe mejor calificativo que cervantinos. Tal vez la clave resida en cierto uso de la ironía, una ironía cuya piedra de toque es aplicarla a uno mismo (un ironista que solo lo es con los demás no es, en realidad, un ironista), y que el narrador identifica directamente con Cervantes: “me gusta un tipo de ironía que yo llamo benévola, compasiva, como la que encontramos, por ejemplo, en el mejor Cervantes. No me gusta la ironía feroz sino la que se mueve entre la desilusión y la esperanza”<sup>36</sup>. Esa ironía, esa compasión –bases del humanismo cervantino–, van de la mano con el culto de la alegría, cosa rarísima en la literatura, que Vila-Matas contrasta con el afán desesperado y pesimista de su juventud: “creí que era muy elegante vivir en la desesperación. Lo creí a lo largo de esos dos años que pasé en París, y en realidad lo he creído casi toda mi vida, he vivido en ese error hasta agosto de este año, que es cuando se tambaleó y derrumbó definitivamente esa íntima creencia en la elegancia de la desesperación”<sup>37</sup>. Más allá de las afinidades en la concepción de la ficción y el uso de ciertos recursos, es en esta disposición donde Vila-Matas se revela mejor como genuino heredero de Cervantes.

**Cita.** La cita, apenas hace falta decirlo, se encuentra en el núcleo de la obra de Vila-Matas; no es un recurso literario entre otros, sino el corazón mismo de su poética y su visión del mundo<sup>38</sup>. La cita es, en principio, un acto de autoridad y su definición casi no ha variado del diecio-

36 *París no se acaba nunca*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 4ª. ed., 2010, p. 11.

37 *Ibid.*, p. 70.

38 Esta entrada, desarrollada en forma de artículo académico, puede verse en Pablo Sol Mora, “Ser en otros: citas e identidad en la obra de Enrique Vila-Matas”, *Hispanófila*, 174 (2015), pp. 235-247.

chesco *Diccionario de autoridades* al más reciente de la Academia. El primero dice: “indicación de ley, doctrina, autoridad, escritura, fe de bautismo u otro cualquier instrumento que se alega para prueba, apoyo o crédito de lo que se intenta verificar u de lo que se dice o refiere”<sup>39</sup>; el segundo, “nota de ley, doctrina, autoridad o cualquier otro texto que se alega para prueba de lo que se dice o refiere”<sup>40</sup>.

Apenas sería exagerado observar que buena parte de la literatura del pasado (desde la Edad Media hasta por lo menos el Barroco) se escribía a partir de la cita. Dos movimientos vinieron a transformar radicalmente este panorama: primero, la Revolución Científica y el Racionalismo (cuyo fundador, Descartes, se negaba a aceptar lo que un autor antiguo hubiera dicho sencillamente por el hecho de ser antiguo y exigía pensar por uno mismo y verificar personalmente todo conocimiento heredado, asestándole así un golpe decisivo a las nociones de *auctoritas* y *antiquitas*) y, después, el Romanticismo, que exigía del artista, antes que nada, originalidad (y repetir a cada paso las palabras de otro no parecía muy original). Así, poco a poco la cita pasó de ocupar un lugar preeminente en el discurso literario a otro más bien secundario, a veces francamente mal visto. Si citas –parecería sostener este malentendido romántico–, si tienes que recurrir a otros para expresarte, es porque en realidad tú no tienes nada propio que decir, porque no eres original (y si no eres original, claro está, no eres un verdadero artista).

En la larga historia de la cita, un nombre destaca por encima de todos, el hombre-cita por excelencia, el autor que más creativamente supo utilizar las citas para construir su propia y originalísima obra (y una referencia constante en la obra de Vila-Matas, recuérdese el inicio de *Doctor Pasavento*): Michel de Montaigne. En los *Ensayos* hay citas declaradas, explícitas, y otras encubiertas, ocultas, deslizadas entre las frases del autor sin ninguna indicación. El autor explica su procedi-

39 *Diccionario de autoridades*, en [web.frl.es/DA.html](http://web.frl.es/DA.html).

40 *Diccionario de la lengua española*, en [dle.rae.es](http://dle.rae.es).

miento en “De los libros”: “que se vea, en lo que tomo prestado, si he sabido elegir con qué dar valor o auxiliar propiamente a la invención, que procede siempre de mí. En efecto, hago decir a los demás, no como guías sino como séquito, lo que yo no puedo decir con tanta perfección, ya sea porque mi lenguaje es débil, ya sea porque lo es mi juicio. No cuento mis préstamos, los peso... Todos ellos, o casi, son de nombres tan famosos y antiguos que me parece que se nombran suficientemente sin mí. Si trasplanto alguna razón, comparación y argumento a mi solar y los confundo con los míos, oculto expresamente el autor, para poner coto a la ligereza de esas opiniones altivas que se abalanzan sobre toda clase de escritos...”<sup>41</sup>. Por otra parte, y en aparente contradicción, en “De la formación de los hijos” censura a los autores que, no teniendo nada propio que decir, saturan sus obras de citas y pretenden ocultarlas: “no poseen bien alguno con que exhibirse y tratan de presentarse por medio de un valor del todo ajeno. Y, además, es una gran necesidad contentarse con adquirir engañosamente la aprobación ignorante del vulgo, y desacreditarse entre la gente de entendimiento, que arruga el ceño ante esta incrustación prestada, y cuya alabanza es la única que importa. Por mi parte, es lo último que querría hacer. No alego a los otros sino para alegrarme tanto más a mí mismo”<sup>42</sup>.

La última frase condensa la poética de la cita en Montaigne y también en su lector y discípulo en el arte de citar, Enrique Vila-Matas. Citamos, sí, para reforzar nuestro discurso con alguna autoridad, pero también porque, paradójicamente, en ocasiones la mejor forma de expresarnos a nosotros mismos es a través de otros. Estas citas no son un mero auxiliar de nuestra expresión, un soporte autorizado de la misma: son la expresión en sí, la más fiel y genuina a nuestro ser, la más propia. Lo sabía bien Pascal, uno de los grandes lectores y adversarios

41 *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*, Acantilado, Barcelona, 2007, p. 586.

42 *Ibid.*, p. 186.

del Señor de la Montaña, cuando decía: “Ce n’est pas dans Montaigne, mais dans moi, que je trouve tout ce que j’y vois”<sup>43</sup>.

En *París no se acaba nunca*, Vila-Matas recuerda cómo compuso un pasaje de su novela temprana *La asesina ilustrada*: “volví aquella noche a la buhardilla convertido en el hombre que no sabía quién era. Y poco después, tras leer un cuento de Borges sobre cuchilleros, imité en *La asesina ilustrada* a los falsificadores de la película de Welles y, citando sin citar a Borges, hablé de ‘un cuchillero que va dejando su fuerza en su arma y al final el arma tiene una vida propia (como para Hoffmann la tenía aquel diabólico violín de Krespel) y es el arma la que mata, no el brazo que la maneja’. Fue la primera vez que, sin citarlo, pero con voluntad de acero, cité a un hombre llamado Borges, *fui en otro*, cité a un hombre que era alguien, fui un hombre que no era nadie”<sup>44</sup>. Recuerdo puntual o posterior elaboración poética, lo importante es que señala un episodio decisivo, epifánico, en la construcción de su obra: el momento en que el escritor vislumbra la profundidad del acto de citar e intuye aquello que constituirá el centro de su poética. Naturalmente, el escritor que cita con plena conciencia de lo que hace, no solo se expresa a través de otro: *es a través de otro, es en otro*.

El cuento de Borges en cuestión es probablemente “El encuentro” de *El informe de Brodie*. En él se narra la historia de un duelo en el que los participantes utilizan unos puñales antiguos que encuentran en la casa donde se habían reunido. La lucha es feroz y sobrepasa, incluso, las habilidades de ambos contendientes. Al final, el narrador descubre que las armas habían pertenecido a dos viejos enemigos que nunca habían podido encararse. En el duelo, los que en realidad habían luchado habían sido más bien los cuchillos y sus antiguos dueños. Habla por sí mismo el hecho de que el texto que le revelara a Vila-Matas los abismos de la cita y la otredad sea precisamente de Borges, uno de los maestros

43 *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par Jacques Chevalier, Gallimard, La Pléiade, París, 1954, p. 1104.

44 *París no se acaba nunca*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 4ª. ed., 2010, p. 196.

modernos del arte de la cita. Si en su relato los hombres acaban siendo los instrumentos de las armas, que tienen vida propia y alteran la identidad de quienes aparentemente las usan, con mayor razón podríamos decir lo mismo de las palabras, que funden las identidades de quienes las escriben y citan.

La cita es ya parte integral del proyecto narrativo vilamatiano en *Hijos sin hijos*, heterodoxa historia de España hecha de relatos. En el primer texto, que hace las veces de prólogo, el narrador anuncia su intención de insertar cuarentaiún citas de Kafka a lo largo de la obra (“el lector podrá, si así lo desea, jugar a descubrir las citas, pero en ningún momento el desdén o la incapacidad para reconocerlas deberá entenderlo como una limitación para su lectura, pues a fin de cuentas –no soy un escritor kafkiano, él no dejó hijos– esas citas son lúdicas y arbitrarias, puro juego y suplemento”<sup>45</sup>), involucrando al lector plenamente en ese subapartado fundamental del mundo vilamatiano de la cita que es la cita oculta. Por lo demás, llama la atención la insistencia en el acto de citar como un *juego* que se ofrece al lector y que, por cierto, vagamente recuerda a ese otro prólogo, el de las *Novelas ejemplares*, en el que Cervantes concibe su obra como: “una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras”<sup>46</sup>. La totalidad de la obra vilamatiana propone ese juego de citas –explícitas y encubiertas–, casi podría decirse que se basa en él y, contrario a lo que afirma el fecundo narrador de *Hijos sin hijos*, el lector que no aceptara o no supiera jugarlo sí vería limitada su lectura, pues las citas en Vila-Matas no suelen ser ni arbitrarias ni meramente suplementarias. Álvaro Enrique ha explicado así el modo vilamatiano de citar: “el mecanismo mediante el cual avanza su escritura se puede identificar hasta en sus artículos periodísticos: elige una frase, casi siempre de otro autor –o cuando menos, atribuida a otro autor– y la abona agregándole significa-

45 *Hijos sin hijos*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 1993, p. 12.

46 *Novelas ejemplares I*, edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Clásicos, Madrid, 1992, p. 64.

dos. La lengua como un cultivo en el sentido de que en el campo de su escritura florece una y otra vez un tema con variaciones genéticas mínimas, pero también el sentido picaresco, del chiste que va creciendo a cada vuelta de tuerca<sup>47</sup>.

*Extraña forma de vida* arroja una luz particular sobre el uso vilamatiano de la cita. En esta novela, donde destacan las citas ocultas del *Libro del desasosiego* de Pessoa, el protagonista enfrenta el dilema de preparar una conferencia, pero desconfía de sus propias capacidades y, por lo tanto, decide recurrir a una charla dada sobre el mismo tema por un novelista famoso: “aprendidas de memoria sus frases más inteligentes, me dije que, de cualquier forma, para actuar desde el principio de la conferencia con una absoluta seguridad en mí mismo, lo mejor sería que las primeras frases que pronunciara en la sala de la calle Verdi fueran de mi cosecha propia y que sólo detrás de éstas, en el momento en que me pareciera más oportuno, surgieran, reforzando intelectual y espectacularmente mi discurso, las palabras de otro<sup>48</sup>. *Palabras de otro*, palabras de otro en nuestra boca, palabras de otro hechas de uno mismo, palabras de otro vueltas propias: por aquí comienza a insinuarse el *quid* del arte vilamatiano de la cita.

A partir de *Bartleby y compañía*, la cita empieza a cobrar mayor preponderancia. En esta obra hay alrededor de ciento veintiséis citas explícitas y casi podría decirse que está construida como un comentario en torno a ellas. Investigación sobre la negatividad literaria fundada simbólicamente por el personaje de Melville, *Bartleby y compañía* implica una reflexión sobre la cita y el comentario como la única literatura posible, acaso la etapa previa a la renuncia total a la escritura. La obra termina con la paráfrasis de una de las citas insignia de Vila-Matas (aparece ya en *Una casa para siempre*): “muchos años después diría Bec-

47 “Cuatro postulados sobre una máquina soltera”, en Felipe A. Ríos Baeza (editor), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, Eón, Miradas del Centauro, México, 2012, p. 35.

48 *Extraña forma de vida*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 1997, p. 19.

kett que hasta las palabras nos abandonan y que con eso queda dicho todo<sup>49</sup>. Dicha cita, proveniente de la obra de teatro *Happy days*, recuerda por cierto al memorable final del cuento “El inmortal” de Borges, en el que se postula la idea de la literatura como un enorme palimpsesto en el que los autores y las obras se superpondrían unos a otros y en que la noción de originalidad se diluiría pues cualquier fragmento podría ser considerado la cita de alguien más: “Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos”<sup>50</sup>. En última instancia, las líneas escritas por uno mismo o por otro, las palabras ajenas o las propias, se confundirían en un solo gran río, anónimo, de la literatura y el lenguaje.

En *El mal de Montano*, el protagonista, un crítico literario, confiesa: “soy un enfermo de literatura. De seguir así, ésta podría acabar tragándome, como un pelele dentro de un remolino, hasta hacer que me pierda en sus comarcas sin límites. Me asfixia cada día más la literatura, a mis cincuenta años me angustia pensar que mi destino sea acabar convirtiéndome en un diccionario ambulante de citas”<sup>51</sup>. Lectores compulsivos, voraces –herederos de Alonso Quijano, el enfermo de literatura por excelencia–, los héroes vilamatianos se encuentran a punto de naufragar en un mar de citas. Para estos seres, la cita no es un mero apoyo literario, sino una forma de autoconocimiento, de descubrimiento de su yo. Es solo a través de los otros que podrán llegar a sí mismos. Explicando el desarrollo de su escritura, el narrador sostiene una idea que el propio Vila-Matas ha expuesto varias veces sobre su escritura: “yo encontré lo *mío* en los otros, llegando *después* de ellos, acompañándoles primero y emancipándome después... Tal vez lo que he hecho es ir apoyándome en citas de otros para ir conociendo mi exiguo territorio propio de subalterno con algunos destellos vitales y al

49 *Bartleby y compañía*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 10ª. ed., 2009, p. 179.

50 *El Aleph*, Alianza, El Libro de Bolsillo, Madrid, 1971, p. 28.

51 *El mal de Montano*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 3ª. ed., 2009, pp. 16-17.

mismo tiempo descubrir que nunca llegaré a conocerme mucho a mí mismo... pero en cambio podré ser muchas personas, una pavorosa conjunción de los más diversos destinos y un conjunto de ecos de las más variadas procedencias”<sup>52</sup>.

En la obra de Vila-Matas conviven dos pulsiones aparentemente contradictorias: una, la de desaparecer, desvanecerse por completo; otra, la de afirmarse y figurar. El que cita parece, en principio, ocultarse detrás de otro, encubrir su identidad; lo que hace, en realidad, es afirmarla. Esta paradoja es el origen de la obsesión por la cita, abierta u oculta, en Vila-Matas, como lo explica el Dr. Pasavento interrogado acerca de su pasión por desaparecer: “ignoro de dónde viene, pero sospecho que paradójicamente toda esa pasión por desaparecer, todas esas tentativas, llamémoslas suicidas, son a su vez intentos de afirmación de mi yo”<sup>53</sup>.

En *Dublinesca*, Samuel Riba elogia la obra de una instaladora cuya fascinación por las citas es de hecho la fascinación de Vila-Matas: “es una gran amante del arte de las citas y muy concretamente del *procedimiento* de Godard en su primera época, cuando insertaba citas, palabras de otros –reales o inventadas– en medio de la acción de sus películas. Últimamente, Dominique trabaja en un ambiente de gran pasión por las frases ajenas y trata de ir construyendo una cultura apocalíptica de la cita literaria, una cultura de fin de trayecto y, en definitiva, de fin de mundo”<sup>54</sup>.

El arte novelístico de Vila-Matas es ciertamente típico de un periodo crepuscular, epilogal y epigonal, de la historia del arte: hiperconciente de su tradición, culto, refinado, irónico, lleno de referencias a los autores y obras que lo precedieron. La cita –acto simbólico de autoridad y conciencia artísticas– es el núcleo de su poética. Su obra nos recuerda constantemente que, en las citas más profundas, no alegamos a los otros sino para mejor alegarnos a nosotros mismos, como quería

52 *Ibid.*, pp. 123-124.

53 *Doctor Pasavento*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 3ª. ed., 2006, p. 11.

54 *Dublinesca*, Seix-Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 2010, p. 48.

Montaigne, y que a veces nunca se es más uno mismo que cuando se es otro o, más precisamente, que para llegar realmente a ser uno mismo es necesario ser otros.

**Comentario.** Ya en el siglo XVI –en su último y mejor ensayo, cima y síntesis de toda su obra, “De la experiencia”– Montaigne observaba que había más libros sobre libros que sobre cualquier otro asunto y que, en realidad, no hacíamos sino comentarnos unos a otros. La literatura, en efecto, puede ser vista como un prolongado comentario sobre sí misma. La obra de Vila-Matas lo es de manera particularmente conciente y deliberada; toda ella, como ha observado Ricardo Piglia, es la historia (y agregaría, la crítica) imaginaria de la literatura contemporánea. Juan Villoro, por su parte, ha escrito: “La estética de Enrique Vila-Matas depende en primera y última instancia de la lectura. Hechas de comentarios, reensamblajes, parodias y atribuciones apócrifas, sus historias se postulan como una segunda realidad. Vila-Matas llega *después*; observa lo ya narrado con ojo insólito y discute lo ocurrido”<sup>55</sup>.

Desde sus inicios, en *La asesina ilustrada* (que recuerda en alguna medida el modelo de *Pálido fuego* de Vladimir Nabokov, la novela-comentario por excelencia), la obra vilamatiana asumió su característica de glosa. Allí, la crítica Ana Cañizal apunta: “quisiera narrar en ellas lo que me fue ocurriendo a partir del día en que casualmente di con el manuscrito de *La asesina ilustrada* de Elena Villena y comentar, a la vez, diversos apartados de este extraño texto”<sup>56</sup>. Los verbos en infinitivo –narrar y comentar– dan la clave, no solo de este libro temprano, sino de la totalidad de su obra, pues ésta se lee como una narración comentada o un comentario narrativo de la literatura moderna. Vila-

55 “La escritura desatada. Vila-Matas rumbo a Doctor Pasavento”, en *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, edición de Margarita Heredia, Candaya, Ensayo, Barcelona, 2ª. ed., 2007, p. 361.

56 *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2011, p. 125.

Matas ha incluido el comentario crítico en su ficción narrativa e incluso lo ha convertido en el principal tema de la misma, como en *Bartleby y compañía* y en la ya abiertamente “ficción-crítica” de “Chet Baker piensa en su arte”. Yendo un poco más allá, se ha convertido en comentarista de sí mismo, como muestra de manera inmejorable el prólogo a *En un lugar solitario*, donde el autor repasa críticamente sus primeros libros y observa, además, el fenómeno ocurrido tras su colapso físico, que lo hizo tomar distancia de su obra y asumir las palabras del *Diario* de Robert Musil: “soy un absoluto extraño para mí mismo, hasta el punto de que podría ser un mero crítico o comentarista de mi trabajo”<sup>57</sup>.

**Conferencia.** A partir de *Extraña forma de vida*, la conferencia se convirtió en motivo y recurso predilecto de la narrativa de Vila-Matas. Apenas exagerando podría decirse que el héroe vilamatiano típico es aquel personaje que prepara o imparte una conferencia. Dicha preparación o la conferencia misma son el eje de la narración. Así ocurre, en diversos grados, en *Extraña forma de vida*, *El mal de Montano*, *París no se acaba nunca*, *Doctor Pasavento*, *Aire de Dylan* y *Kassel no invita a la lógica*. En la primera, por ejemplo, la totalidad de la novela consiste en los preparativos de una conferencia; en la segunda, el tercer capítulo, “Teoría de Budapest”, es una conferencia, pero, en un giro que muestra el uso que Vila-Matas suele darle como mecanismo novelesco, termina siendo una amalgama de géneros (ensayo, ficción narrativa, autobiografía, drama) y un espectáculo, una “conferencia-teatro” que, más que tratar el tema propuesto, trata sobre qué es y cómo se compone una conferencia, revela sus entretelones y propone un modelo que nada tiene que ver con el formato tradicional; en la tercera, toda la obra es una charla inverosímil pronunciada a lo largo de tres sesiones de dos horas en tres días. Ya sea, pues, como elemento estructural de la narración, recurso parcial o revestimiento, la conferencia siempre tiene un papel.

57 *Ibid.*, p. 38.

El motivo de la conferencia y, más precisamente, de su elaboración –el taller del conferencista– ha permitido a Vila-Matas delinear su poética de fusión de géneros y mostrar al lector los entresijos de su propio laboratorio literario. Esto ocurre notablemente en dos textos recogidos en el libro *Desde la ciudad nerviosa*, “Mastroianni-sur-Mer” y “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones”. Se trata, en realidad, de dos ensayos escritos en fragmentos que cuentan la historia de cómo se elabora una conferencia determinada (en el primer caso sobre la adaptación cinematográfica de *Sostiene Pereira* de Antonio Tabucchi a propósito de las relaciones entre cine y literatura, y en el segundo acerca de la mezcla de los géneros en la novela futura) al mismo tiempo que reflexionan libremente sobre diversos temas. En ambos tienen lugar momentos epifánicos en los que la conferencia parece cobrar conciencia y revelar al autor un aspecto fundamental de su identidad o de la naturaleza de su obra. Así en “Mastroianni-sur-Mer”: “ ‘El tema de la obra –dijo Valéry– es la toma de conciencia de sí misma’. He recordado leyendo esto a Wallace Stevens, que escribió: ‘La poesía es el tema del poema’. Y luego me he dicho que lo mismo podría decirse de ciertas narraciones y también de ciertas conferencias. De ésta, por ejemplo, cuyo tema principal podría ser, por qué no, la toma de conciencia de sí misma o, por decirlo de otro modo, la búsqueda lenta de la conciencia de sí misma, de mí mismo también –después de todo, yo soy mi conferencia–, del enigma de mis pasos por este mundo desde que decidí que sería como Mastroianni en *La notte*”<sup>58</sup>. José María Pozuelo Yvancos ha analizado este procedimiento vilamatiano a propósito de sus artículos: “Este bucle es muy de Vila-Matas y será clave del estilo suyo desde *Bartleby y compañía*: ir realizando la narración de cómo ha construido el ensayo que está el lector leyendo en ese momento, de forma que hay un nudo de convergencia especular entre la forma de lo dicho, su estructura, y el acto de decirlo (o escribirlo, en el caso de sus obras posteriores). Final-

58 *Desde la ciudad nerviosa*, Alfaguara, Hispánica, Madrid, 2004, pp. 166-167.

mente la historia del decir, que el narrador va componiendo, coincide totalmente con lo dicho (y escrito). Es como un espejo donde se mira la creación que está surgiendo”<sup>59</sup>.

Lejos de la convencional disertación en público, la conferencia acaba siendo una verdadera forma de conocimiento y especialmente de autoconocimiento. La frase clave es, desde luego, aquella en la que el autor afirma su plena identificación con el texto que se trae entre manos: “yo soy mi conferencia” (de igual manera que Montaigne es sus ensayos: “soy yo mismo la materia de mi libro”<sup>60</sup>). ¿Qué significa ser una conferencia? Ser su tema, pues, a fin de cuentas, no se habla sino de sí, pero, además, ser una pura materia verbal, que comienza en la escritura y acaba en la oralidad: un yo hecho de palabras.

**Crítica.** “Soy alguien que se hace pasar por un crítico”<sup>61</sup>, dice el protagonista de “Chet Baker piensa en su arte”, más novela corta que cuento y una de las cimas de la narrativa vilamatiana (no lo suficientemente apreciada, por cierto, quizá por haber aparecido en una antología de relatos, cuando sin duda merecía ser editada por separado, en cuyo caso estaríamos hablando de otro *Bartleby y compañía*).

La crítica literaria es parte implícita, consustancial, de la obra de Vila-Matas. Ésta nace y se desarrolla del examen y comentario de otras obras, y él mismo se ha definido como un lector que escribe (y un crítico no es otra cosa que un lector que escribe sobre lo que lee). Solo que, en lugar de ejercer la crítica y la ficción narrativa de forma tradicional, ha fundido ambas en un solo discurso. “Ficción-crítica”, el subtítulo de “Chet Baker piensa en su arte”, podría serlo de toda su obra.

59 “Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas”, en *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, edición de Margarita Heredia, Candaya, Ensayo, Barcelona, 2ª. ed., 2007, p. 399.

60 *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*, Acantilado, Barcelona, 2007, pp. 5-6.

61 *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2011, p. 257.

En *El mal de Montano*, el narrador –un novelista– se hace pasar inicialmente por un crítico e invierte irónicamente el lugar común: “¿Y por qué convertir al padre de Montano en un crítico literario? Anuncié que sería muy sincero en todo y voy a serlo en esto: soy un crítico literario frustrado”<sup>62</sup>. En realidad, en Vila-Matas siempre ha habido un crítico literario disimulado en un narrador, pero –rasgo típico del que es fundamentalmente un poeta, en el sentido etimológico, antes que un crítico–, la crítica que ejerce está subordinada a sus propios fines poéticos, creadores. Su interés no radica en la elucidación y juicio de una obra en sí mismos (objetivos naturales de la crítica), sino en la exploración de las posibilidades de esa obra para la propia. Al leer, hace suyos los textos y los incorpora a su torrente literario, transfigurándolos, pues de este proceso de asimilación los textos nunca salen indemnes, sino que se vilamatizan, dando como resultado una síntesis única.

Vila-Matas tiene claro el lugar de la crítica en la jerarquía literaria. Así lo ha expuesto en *Dietario voluble*: “Ironías aparte, si he de ser sincero, creo que la crítica se encuentra en el nivel más inferior de la literatura: como forma, casi siempre (hay brillantes excepciones, eso sí); y como valor moral, de una manera incontestable, pues viene después de los grandes trazados estructurales y de las noches sin dormir, que exigen cuando menos cierto esfuerzo de invención”<sup>63</sup>. La crítica, claro está, no existe por sí misma, es siempre un derivado y requiere de otro texto para ser. En este sentido, su inferioridad es indiscutible, pero la redime el hecho de que puede, ella también, aspirar a ser parte de la literatura, así sea subordinada. ¿Cómo? Del único modo en que un texto se vuelve literatura: mediante el cultivo esmerado de la forma, lo que por cierto más se extraña en ciertas críticas al uso, particularmente académicas, redactadas en una prosa rudimentaria y abstrusa que casi parece esforzarse en ser ilegible. Vila-Matas conoce bien ese tipo de crítica y ha emi-

62 *El mal de Montano*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 3ª. ed., 2009, p. 116.

63 *Dietario voluble*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 2008, p. 35.

tido su opinión al respecto en *El mal de Montano*, en donde un personaje afirma: “soy un crítico de los de antes, alguien que está en contra de la jerga feroz y cabalística que se ha esparcido por los ambientes universitarios de los Estados Unidos, donde los profesores y críticos hablan de lo literario con tal indiferencia por el elemento estético, moral o político de la literatura propiamente dicha, que puede afirmarse que ésta ha desaparecido bajos los escombros de la teoría”<sup>64</sup>. En efecto, es un rasgo típico de nuestra época bizantina el hecho de que el estudio de la teoría prime con frecuencia sobre el estudio del texto literario mismo. A esta crítica, Vila-Matas opone otra cuyo ideal sería el de Julien Gracq en *Leyendo escribiendo*, comentado en *Dietario voluble*: “ ‘Lo que muy a menudo es ajeno a un crítico, pero está casi siempre tan presente en el autor: la noción de *gasto vital* implícito en una obra, y su evaluación’ ”<sup>65</sup>. Así como el poeta o el novelista extraen sus obras, no de un aspecto periférico o secundario de sus vidas, sino de su sustancia, así como ellos dejan parte de sí en su escritura, así el crítico debería aspirar a que su obra refleje un compromiso vital similar. Nunca podrá estar exactamente al mismo nivel, pues la crítica, como se ha recordado, no posee una existencia autónoma, viene siempre *después de*, pero el compromiso es posible (e inevitable) si estamos leyendo en serio, si el acto de lectura pone en juego nuestra visión del mundo y nos implica por entero. Una crítica, una explicación de texto, que naciera de la misma necesidad vital que un poema, drama o novela: ése sería el ideal de dicha crítica.

64 *El mal de Montano*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 3ª. ed., 2009, p. 98.

65 *Dietario voluble*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 2008, p. 259.

## D

**Dandi.** “Elige tu mejor aspecto”<sup>66</sup>. La frase que abre *En un lugar solitario*, primera novela del autor, es ya una declaración inequívoca de dandismo. Éste se profundizará en el resto de su obra (el shandy es, de hecho, un dandi, por supuesto). Pero el dandismo, para Vila-Matas, no ha sido un mero concepto literario, sino una actitud vital, una disposición del espíritu. Las fotos del joven escritor (y algunas posteriores, como la de Jordi Steva, de 1993, que aparece en la solapa de *Lejos de Veracruz*, o la más reciente de *Fuera de aquí*) no dejan lugar a dudas: estamos frente a una encarnación conciente del mito del dandi. En el texto dedicado a Patricia Highsmith en *Para acabar con los números redondos* se narra su mítica entrevista con la autora que, a una pregunta acerca de su héroe, el exquisito Tom Ripley, habría contestado: “Me recuerda a usted. No es exactamente un criminal. Trata de ser un dandi”<sup>67</sup>. Pero, ¿quién es el dandi?, ¿qué es el dandismo?

En el principio, está la figura de George Brummell, el *Beau*, que brilló en el periodo de la Regencia en Inglaterra, árbitro de la elegancia que se jactaba de tardarse cinco horas en vestir y que elevó el nudo de la corbata a obra de arte. Pero el dandismo pronto rebasó la elegancia exterior del *Beau*, de quien Byron –dandi él mismo, pero ya de una clase superior– afirmaba con malicia no exenta de envidia que sus corbatas habían tenido más ideas que él. El dandismo, que parte de la apariencia y no la olvida nunca, se interiorizó, profundizándose. El aspecto exterior será ahora fundamentalmente la expresión del refinamiento y la singularidad del espíritu, consecuencia y no esencia del dandismo. Así lo entendieron los nuevos dandis, con Baudelaire a la cabeza, máximo teórico del moderno credo. En la ficción, quizá nadie encarnó mejor su

66 *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2011, p. 61.

67 *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2ª. ed., 2012, p. 414.

figura que el stendhaliano Julien Sorel que, de humilde cuna y a cuya distinción bastaba el negro riguroso, sobresalía sin esfuerzo entre los aspirantes a dandies en Londres (“tiene un no sé qué de imprevisible”, explica su benefactor, el marqués de La Mole). Su nobleza, su superioridad, provenía de su fuero interno y encontraba una expresión natural en su austera elegancia.

En el *shandyismo* de la *Historia abreviada de la literatura portátil*, los elementos de dandismo saltan a la vista: soltería, erotismo, ironía, insolencia, melancolía, innovación, cierto desdén existencial y coqueteo con el suicidio. En *Hijos sin hijos* (y el dandi, estéril por elección, es desde luego uno de ellos), el protagonista de “Volver a casa” se describe frente al espejo en pleno atavío y admiración de sí mismo: “fue instantáneo... probarme el esmoquin y admirar ante el espejo mi traje de gala y mi heroica y firme independencia de soltero recalcitrante que ha resistido mil embates”<sup>68</sup>, imagen que recuerda el *Autorretrato con esmoquin* de Max Beckmann, que mira con displicencia al frente, la mano derecha reposando en la cintura mientras con la izquierda sostiene apenas un cigarrillo. Y, después, típico gesto desdeñoso del dandi, no irá a la fiesta para la que se ha arreglado y se quedará en casa, en su fiesta de hombre solo (pues la propia es la compañía favorita del dandi; fiel testigo de sí mismo, el dandi nunca está solo y siempre es por lo menos dos), como las que celebra el narrador de *Bartleby y compañía*, a quien difícilmente podría considerarse dandi, pero que sabe reconocer la majestad de uno y que cayó rendido en adoración cuando, en sus grises días de escolar, vio entrar al salón a Pineda, el dandi adolescente que escribe poemas de un verso y escucha a Chet Baker.

En *El viaje vertical*, Mayol, después de ser echado de casa y cuando ha comenzado la travesía solitaria que lo conducirá a descubrirse a sí mismo, empieza a cobrar visos de dandi: “y llamaba también mucho la atención su dandismo, su manera de vestir un tanto anticuada pero

68 *Hijos sin hijos*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 1993, p. 160.

sumamente elegante. Como todos los dandis –y por decirlo con palabras de Baudelaire– parecía un sol poniente. Al igual que ese astro cuando declina, se le veía soberbio, privado de color y pletórico de melancolía<sup>69</sup>. Por supuesto, el sol negro de la melancolía es, desde Nerval, emblema del dandismo. El negro apartaba de la masa a Baudelaire y a Julian Sorel, pero el dandi también puede permitirse explosiones de color, como las corbatas de Oscar Wilde. Vila-Matas, como consta en *París no se acaba nunca*, solía vestir negro desesperación de joven, pero después, durante años, usó un abrigo rojo.

69 *El viaje vertical*, Anagrama, Narrativas hispánicas, Barcelona, 5ª. ed., 2006, p. 173.



## E

**Espía.** Vila-Matas compuso su primera novela –*En un lugar solitario*, publicada luego como *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*– trabajando en un almacén del ejército español mientras hacía el servicio militar en Melilla en 1971. Allí, según cuenta la biografía vilamatiense, un comandante le habría encargado llevar las cuentas del lugar y resolver un modesto misterio: averiguar quién se robaba el whisky cuya falta impedía que salieran las cuentas. El novelista en ciernes e inespionado detective se aplicó a su doble tarea, escribir y espiar, solo para acabar descubriendo, en un final digno de Ellery Queen, que quien sustraía el alcohol era el mismo comandante que le había encomendado investigar el caso. “Desde entonces –escribe retrospectivamente el autor en el prólogo a *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*–, indagar y escribir me parecen dos actividades paralelas, a veces casi idénticas”<sup>70</sup>.

Desde la fundación del género detectivesco con “Los asesinatos en la calle Morgue” de E. A. Poe, las acciones de investigar y espiar pueden verse íntimamente relacionadas con los actos de leer y escribir. Escribir es, en efecto, indagar, pero, obvia y previamente, leer es indagar. Lectores y escritores son detectives (y estos, a su vez, como Dupin o Sherlock Holmes, suelen ser extraordinarios lectores; ambos, a fin de cuentas, tanto el lector como el detective, están frente a un serie de signos que es necesario interpretar para encontrar un sentido). La obra de autores como Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y, por supuesto, Vila-Matas ha dado sobrada cuenta de las posibilidades de esta relación.

Ya *La asesina ilustrada* plantea una suerte de historia policial en la que los personajes y, en última instancia, el propio lector, deben averiguar qué secreto se oculta tras las misteriosas muertes asociadas a la lectura de la obra homónima de la protagonista, Elena Villena. El tema

<sup>70</sup> *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2011, p. 12.

de fondo de la novela es el acto de leer y la exégesis de un texto, como lo descubre la infortunada crítica Ana Cañizal. Leer es indagar; reflexionar y escribir sobre lo leído (la tarea del crítico) es indagar doblemente; para averiguar el verdadero sentido de las cosas es preciso investigar, abierta o veladamente, o sea, como un espía.

En *Impostura*, espíar es una de las acciones clave de la novela. El loco Jeremías es sorprendido oculto tras una puerta por Barnaola, que le pregunta qué hace ahí: “espíar –fue su diáfana respuesta”<sup>71</sup>. Pero no solo Jeremías espía, Barnaola gusta también de espíar al doctor Vigil y, además, a partir de ese momento, encomendará al loco que espíe al misterioso desmemoriado. “¿Y qué he de averiguar?”, pregunta Jeremías; “tú sabrás”<sup>72</sup>, responde Barnaola. Vila-Matas ha sostenido varias veces que, contrario a lo que piensa la gente, un escritor no se pone a escribir sabiendo exactamente qué es lo que quiere decir, sino que es en el proceso mismo de la escritura que lo va descubriendo. El escritor, como el espía, está inmerso en una investigación cuyo objeto último ignora y que solo se le irá develando poco a poco.

Sin embargo, es en *Extraña forma de vida* donde las relaciones entre espionaje y escritura acaban de desarrollarse por completo. En esta novela –entre otras cosas, una delirante lectura paródica del *Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa–, el narrador (naturalmente, un escritor) explica cómo tanto lectores como escritores son forzosamente espías: los lectores, “espías de lo que se cuenta y de lo que no se cuenta, y también espías de sí mismos mientras espían ambas cosas. Por no hablar de los autores que, para escribir sus novelas, han tenido que salir a la calle a espíarlo todo, sobre todo las vidas ajenas... todos nosotros, los que contamos historias, somos espías, mirones”<sup>73</sup>. En este sentido, el ideal del escritor sería Dios, que está en todas partes y lo ve todo. No obstante, para un escritor hay quizá algo más impor-

71 *Ibid.*, p. 442.

72 *Ibid.*, p. 442.

73 *Extraña forma de vida*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 1997, p. 22.

tante que saber espiar a los demás: saberse espiar a sí mismo. Para ello, es preciso desdoblarse o, mejor dicho, asumir su duplicidad, distanciarse y verse como otro. En última instancia, no es fuera de sí, sino dentro, donde habrá de buscar su obra. ¿Quién es, pues, el escritor? El espía de sí mismo.



## F

**Felicidad.** La felicidad no es literaria. A diferencia de la tristeza o la desgracia, sobre las que se han escrito miles de libros, la literatura de la felicidad es escasa, aunque algunos de sus pocos autores sean clásicos incontestables: Rabelais, Cervantes, Montaigne, Sterne, Stendhal, Stevenson... La tristeza nos parece más poética, más interesante. Peor aún: más inteligente, más sabia (“necio y monstruoso ornamento”<sup>74</sup>, se quejaba ya con razón el Señor de la Montaña en su ensayo “De la tristeza”, que es más bien *contra* ella). Seducido por el prestigio de la desdicha, Vila-Matas cultivó de joven el arte de la desesperación, como cuenta en *París no se acaba nunca*, hasta que una duda se introdujo en su pesimismo: “tal vez lo elegante era vivir en la alegría del presente, que es una forma de sentirnos inmortales. Nadie nos pide que vivamos *la vida en rosa*, pero tampoco la desesperación en negro. Como dice el proverbio chino, ningún hombre puede impedir que el pájaro oscuro de la tristeza vuele sobre su cabeza, pero lo que sí puede impedir es que anide en su cabellera... Ahora pienso que no es elegante sino de verdaderos cataplasma estar en el mundo sin experimentar la alegría de vivir”<sup>75</sup>.

La obra de Vila-Matas es una de las pocas obras *alegres* de la literatura moderna. Se trata, sobra decirlo, de una alegría compleja, como la que encontramos en los *Ensayos* de Montaigne, producto no solo de una buena disposición natural, sino de la reflexión y la experiencia; una alegría que no ignora los abismos de la melancolía, sino que, precisamente por conocerlos, ha decidido afirmarse como tal. La *Historia abreviada de la literatura portátil* es un libro esencialmente jovial, lúdico, festivo, al igual que sus héroes, los shandys; sin embargo, esta jovialidad (o sea, el dominio de Júpiter) no deja de ser problemática, pues se ve a ratos empañada por Saturno, el planeta de la melancolía. El alma del shandy

74 *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*, Acantilado, Barcelona, 2007, p. 14.

75 *París no se acaba nunca*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 4ª. ed., 2010, pp. 73-74.

se debate constantemente entre esas dos influencias. En *Suicidios ejemplares*, en apariencia, la felicidad no pintaría demasiado, pero paradójicamente varios de sus aspirantes a suicidas lo son porque tienen una alta idea de la misma, porque saben que la vida no puede colmar sus aspiraciones y que solo en el suicidio es posible lograr la realización total. Incluso en la desesperación, sobre todo en la desesperación, es preciso conservar el sentido del humor y reír. En “Las noches del iris negro”, uno de los mejores cuentos del volumen, se perfila una idea de felicidad muy cercana a la del estoicismo (no por nada el relato tiene un epígrafe de Séneca y uno de los personajes principales se llama Catón), no como un estado de exaltación o entusiasmo, sino como una suave tranquilidad del ánimo: “la velada fue inolvidable y también muy alegre, porque la serenidad... no está precisamente reñida con la alegría”<sup>76</sup>. Séneca, al que con frecuencia juzgamos como más severo de lo que probablemente fue en realidad, no habría podido estar más de acuerdo: “el auténtico sabio está rebosante de gozo, jovial, tranquilo... fruto de la sabiduría es un gozo siempre igual. Tal es el alma del sabio cual el cielo que está sobre la luna: allí reina siempre la serenidad”<sup>77</sup>.

Este ideal estoico lo encontraremos más elaborado en obras posteriores como *Exploradores del abismo* (a raíz, sobre todo, del colapso físico ocurrido en 2006): “mis constantes vitales de esta mañana son el sol que saluda los despertares, el descubrimiento del placer de ser cortés, la revelación algo tardía de que todo es excepcional, el despliegue de gentileza en el trato a las personas, la impresión de vivir en plena tempestad de calma, la satisfacción de haber perdido unos kilos, la gestión de la herencia literaria del antiguo ocupante de mi cuerpo, el abordaje suave de una lógica espartana de trabajo, la creencia de que los gordos son los demás, la utilización de la ironía templada como rasgo de ele-

76 *Suicidios ejemplares*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 5ª. ed., 2010, p. 98.

77 *Epístolas morales a Lucilio*, VI, 59, vol. I, traducción y notas de Ismael Roca Meliá, Gredos, Biblioteca Básica, Madrid, 2001, pp. 251-252.

gancia, de tímida felicidad, en definitiva”<sup>78</sup>. La alegría frenética de la época shandy (que reaparecerá, aligerada, en *Aire de Dylan*) ha dado paso a una más moderada, aleccionada brutalmente por la fragilidad del cuerpo, pero que no renuncia a sí misma, que se aferra a la felicidad, pese a todo.

R. L. Stevenson, escritor alegre donde los haya y predilecto de Vila-Matas, escribió en el ensayo “*Aes triplex*”, síntesis de su ética: “el valor y la inteligencia son las dos cualidades que valen más la pena de ser cultivadas por un hombre, así el primer deber de la inteligencia es reconocer lo precario de nuestra posición en la vida y el primer deber del valor no dejarse acobardar por ello”<sup>79</sup>. Stevenson no opinaba en abstracto. Su vida, que consistió en una larga batalla con la tuberculosis, pudo justificadamente haber hecho de él un pesimista; sin embargo, renunció a esa salida fácil y tomó un partido decidido por la alegría. Vila-Matas, en *Dietario voluble*, sostiene una convicción parecida: “no nos engañemos. Se enfriará este mundo, una estrella entre las estrellas y, por otra parte, una de las más pequeñas del universo, es decir, una gota brillante en el terciopelo azul. Se enfriará este mundo un día y se deslizará en la ciega tiniebla del infinito –ni como una bola de nieve, ni como una nube muerta–, como una nuez vacía. Creo que debemos tener en cuenta esto y amar al mundo en todo momento, amarlo tan conscientemente que podamos al final cada uno de nosotros decir: he vivido”<sup>80</sup>. La lección de Stevenson y Vila-Matas es a fin de cuentas la misma: es preciso e inevitable tomar conciencia lúcida de nuestra fragilidad y la fundamental insignificancia, no digamos de nuestra existencia personal, sino del mundo, pero, una vez hecho esto, tener aplomo y entregarnos a la vida con toda la fuerza y el gozo de que seamos capaces.

78 *Exploradores del abismo*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 2007, pp. 16-17.

79 *Virginibus puerisque y otros ensayos*, Alianza, El Libro de Bolsillo, Madrid, 1994, p. 124.

80 *Dietario voluble*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 2008, pp. 40-41.

*Femme fatale*. Hay en la obra vilamatiana dos tipos de personaje femenino claramente diferenciables: uno, la mujer doméstica, dócil, esposa y madre abnegada (aunque no exenta de explosiones, como Rosa Schwarzer en *Suicidios ejemplares* o Julia, la esposa de Mayol, en *El viaje vertical*), cuyo mejor ejemplo sería la Carmina de *Extraña forma de vida*; otro, su antítesis, que obedece a un modelo y una tradición bien determinados: la mujer fatal.

Desde sus inicios literarios –con la Elena Villena de *La asesina ilustrada*, la Eva de *Al sur de los párpados* o la protagonista del cuento “Hacia la frontera” de *Nunca voy al cine*– Vila-Matas mostró su fascinación por este paradigma femenino que se ha venido reiterando, con ligeras variaciones, a lo largo de toda su obra. La descripción de Elena es tan canónica que raya en la caricatura: “Tenía unos treinta y cinco años; parecía más joven. Era muy hermosa. Imposible encontrar una cara más sombría y más cándida. Su cabellera era negra y lisa, peinada con raya al medio. Movía su pequeño cuerpo con estudiada dejadez. Se sentó en un sofá y apoyó su cabeza en un cojín de raso azul. Sujetaba en la mano una copa de la que bebió un sorbo antes de quitarse las gafas y dirigirme una mirada muy fría por encima de la copa”<sup>81</sup>. Prácticamente cuarenta años después, en *Aire de Dylan*, Vilnius describe así a Débora Zimmerman: “una joven rubia, de poca estatura, muy bien proporcionada de cuerpo, una chica de mi edad, una versión en miniatura de Verónica Lake, pero sin que el mechón de pelo llegara a cubrir su ojo derecho. Según como uno la mirara, la muchacha parecía ser solo una gran cabellera espectacular, como si su rubia melena fuera el centro mismo de su físico, pero, si se la miraba con mayor detenimiento, se veía que ella era mucho más que ese primer efecto de la cabellera rubia. La chica, extraña y nerviosa, con un bello toque anticuado, parecía tener

81 *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2011, pp. 133-134.

prisa por salir a la calle. Yo le lancé una mirada de pretenciosos aires seductores, pero no logré nada, tan solo la indiferencia de la chica”<sup>82</sup>.

Como puede verse, Vila-Matas no ha vacilado a la hora de abrazar un tópico y, en lugar de atenuar sus elementos, los ha remarcado para subrayar su condición de artificio. Las *femmes fatales* vilamatianas no pretenden ser, claro está, imágenes reales de lo femenino. Son, deliberadamente, arquetipos. Pero, en el fondo, ¿qué es una *femme fatale*?

Heredera de modelos tanto clásicos (Helena, Medea) como bíblicos (Salomé, Dalila), tocó al Romanticismo consagrar la figura de la mujer fatal, la hembra enigmática y seductora que pierde a los hombres. Si bien fue el poeta medieval francés Alain Chartier quien dio el ejemplo original de la *belle dame sans merci*, fue John Keats quien la difundió. En el Decadentismo, agonía del periodo romántico, el modelo se profundiza y define, como muestra J. K. Huysmans en la biblia del movimiento, la novela *Contra natura*, al referirse a la Salomé de Moreau: “se convirtió, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita, escogida entre todas las demás por la catalepsia que tensa su carne y endurece sus músculos, en la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que pervierte todo lo que ve y todo lo que toca”<sup>83</sup>.

En el siglo XX, correspondió sobre todo a Hollywood y al cine popularizarlo (cosa que importa señalar pues la *femme fatale* vilamatiana responde fundamentalmente al arquetipo cinematográfico). Célebres actrices de cine mudo como Theda Bara, Pola Negri (personaje, por cierto, de la *Historia abreviada de la literatura portátil*) o, en menor medida, Louise Brooks, construyeron sus carreras encarnándolo. Sin embargo, fue quizá hasta la aparición del *film noir* en la década de los cuarenta con actrices como Rita Hayworth, Barbara Stanwyck y Lauren

82 *Aire de Dylan*, Seix-Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 2012, p. 42.

83 *Contra natura*, Tusquets, Marginales, Barcelona, 1997, pp. 81-82.

Bacall que la imagen de la *femme fatale* se volvió verdaderamente parte de la cultura de masas.

La *femme fatale*, en Vila-Matas, no es solo el agente que desquicia a los hombres en sus redes de engaño y sensualidad, sino también la vía de conocimiento, como ocurre tempranamente en *Al sur de los párpados*, en donde la hermosa y manipuladora Eva indica a Stain, joven aprendiz de escritor, el camino que debe seguir, delineando una poética que por cierto no parece del todo ajena a la que acabaría siendo la del propio autor: “te sugiero que no escribas nunca verdades, pero tampoco mentiras, que no seas realista, tampoco fantástico. Es tan penoso que la estrella de Joyce te guíe como dejarse llevar por el ardor de lo falsamente extraordinario. Inventa una segunda realidad, juega, inventa el mundo”<sup>84</sup>. La aparición de la *Historia abreviada de la literatura portátil* confirma la importancia del papel de la *femme fatale* en el mundo vilamatiano. De hecho, no habría literatura portátil de no ser por la intervención decisiva de dos mujeres fatales, la ficticia Berta Bocado y la muy real Georgia O’Keeffe. Una nota al texto, aclara: “mujeres fatales, sí. Desde el primer momento, quedó bien claro que toda máquina soltera debía llevar incorporada a su complejo mecanismo alguna que otra vampiresa, pues solo así lograría funcionar con falsa eficacia y sin miedo a las averías”<sup>85</sup>. Más adelante, O’Keeffe expondrá la teoría de la sexualidad extrema (“en una palabra, copular por puro placer, jamás pensando en la descendencia y otras zarandajas”<sup>86</sup>), piedra fundadora del credo de los portátiles. En resumen, el shandysmo es hijo de la *femme fatale*.

El amor de los personajes vilamatianos por las mujeres fatales puede entenderse en cierta forma bajo la categoría bretoniana del *amour fou*: convulsivo, violento, incontrolable. Es el amor de los hermanos Tenorio (ninguno, naturalmente, es Juan) por Rosita *Boom Boom*

84 *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2011, p. 254.

85 *Historia abreviada de la literatura portátil*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 7ª. ed., 2012, p. 17.

86 *Ibid.*, p. 25.

Romero –la reina del bolero, la huaracha y el chachachá, una de las *femmes fatales* más delirantes creadas por Vila-Matas– en *Lejos de Veracruz*: “la típica hembra deslumbrante y venenosa, de clavel en el pecho y puñal en la cintura, la eterna serpiente... La tentación, la perdición de los hombres. Para echarse a temblar, vamos. El diablo hecho mujer”<sup>87</sup>. Es el amor de Cyrano (otro enamorado famoso, aunque de signo opuesto al de Don Juan), el protagonista de *Extraña forma de vida*, por Rosita, al que se opone el amor sereno que siente por Carmina, su esposa. Y es que en realidad las dos no son sino una sola mujer o, mejor dicho, dos caras opuestas, pero complementarias, de lo femenino. En el agrídulce final, la timidez del héroe le impide seguir a su *amour fou* y se queda, resignado, con el amor sereno y la mujer doméstica. Por lo demás, como explica Claudio Aristides Maxwell a Vilnius en *Aire de Dylan*, la *femme fatale* no puede durar: “espectacular, sexy, para tirársela, pero a la larga un incordio”<sup>88</sup>.

**Fiesta.** La noción de fiesta articula y da sentido al mundo vilamatiano. Su primer libro, ese temprano “ejercicio de estilo” que es *En un lugar solitario*, es de hecho la crónica de una fiesta. Hay un elemento fundamentalmente celebratorio en su obra, rasgo poco común en la literatura moderna. En *Impostura*, la vida gris y anodina de Barnaola se anima un poco cuando una noche sale a beber y recorrer bares con el Desconocido, experimentando una vitalidad y una alegría inéditas hasta entonces. El clímax de la *Historia abreviada de la literatura portátil* ocurre cuando los portátiles –espíritus festivos donde los haya– organizan un espectacular jolgorio en Viena y, más tarde, se reúnen en el submarino Bahnhof Zoo. No obstante, ya desde entonces hay algo extraño en la idea vilamatiana de fiesta. El organizador, el joven escritor Werner Littbarski, suele hacer otro tipo de fiestas, fiestas a las que nadie asiste, sin

87 *Lejos de Veracruz*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2011, p. 92.

88 *Aire de Dylan*, Seix-Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 2012, p. 82.

invitados, y en las que él imita a una multitud, simulando una gran concurrencia. Son, por utilizar un término que Vila-Matas usará más tarde, “fiestas de hombre solo”, y es que ésta es la verdadera, la íntima fiesta vilamatiana: una fiesta individual, interior. El narrador de *Bartleby y compañía*, en efecto, afirma, a propósito de Felisberto Hernández: “me gustan mis fiestas de hombre solo. Son como la vida misma, como cualquier cuento de Felisberto: una fiesta incompleta, pero una fiesta de verdad”<sup>89</sup>. Más recientemente, en *Marienbad eléctrico*, a propósito de su relación con Dominique Gonzalez-Foerster, Vila-Matas ha hablado de “pequeñas fiestas sigilosas del espíritu”<sup>90</sup>.

*París no se acaba nunca* es, desde su guiño a Hemingway, una fiesta, pero la noción que me interesa se profundiza en *Exploradores del abismo*, en donde sus protagonistas, indagadores del vacío y el lado metafísico de la vida a los que superficialmente podría atribuírseles un temperamento grave y circunspecto, en realidad son ligeros y festivos (descendientes, al fin y al cabo, de los shandys). La clave la da un poema de Roberto Juarroz que Vila-Matas ha hecho suyo:

A veces parece  
que estamos en el centro de la fiesta  
Sin embargo  
en el centro de la fiesta no hay nadie  
En el centro de la fiesta está el vacío  
Pero en el centro del vacío hay otra fiesta.<sup>91</sup>

Esa fiesta en el centro del vacío –solitaria, individual, silenciosa– es la auténtica fiesta vilamatiana.

89 *Bartleby y compañía*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 10ª. ed., 2009, p. 80.

90 *Marienbad eléctrico*, UNAM/Almadía, Narrativa, México, 2015, p. 9.

91 *Poesía vertical. Antología esencial*, Emecé, Buenos Aires, 2001, p. 186.

## G

**Gran Bros.** O sea Rainer Bros, o sea Rainer Schneider Reus, hermano de Simon Schneider Reus (previamente conocido como Bastian Schneider, antes de que Vila-Matas descubriera que de hecho existe un joven escritor alemán llamado así y le cambiara el nombre), ambos protagonistas de *Esta bruma insensata*.

En realidad, los hermanos Schneider son las dos caras de una misma moneda, una especie de Jano literario, y la fraterna dualidad se trasluce ya en el falso apellido, abreviatura de *brothers*. Y es que, literariamente, de hecho son uno solo, pues Simon provee las citas sobre las que Rainer escribe su famosa obra, cinco novelas escritas en inglés y publicadas en Nueva York tras abandonar su natal Barcelona. Simon es traductor del francés y el portugués y el oscuro *hukusai* –o sea, distribuidor de citas– de su célebre y escurridizo hermano que, a la manera de Thomas Pynchon –referencia indispensable de *Esta bruma insensata*, como ya lo había sido de *Doctor Pasavento*–, se oculta sistemáticamente. Simon habita los márgenes de lo literario; Rainer parece residir en el centro. Rainer, famoso, busca la invisibilidad; Simon, desconocido, vive en ella. Juntos encarnan la dialéctica obsesión vilamatiana de hacerse presente y desaparecer, ser célebre y anónimo, conocido por todos y por nadie.

Gran Bros es dueño de un estilo único, personalísimo, inconfundible (como el de su creador), que incluso ha dado origen a la expresión *The Bros Touch*. Su obra trata de los grandes temas: “el amor, la muerte, el tiempo, la inmortalidad, la locura, la existencia de Dios”<sup>92</sup>, etc., pero posee un núcleo secreto, una duda que podría resumirse en una pregunta: “en realidad el tema de fondo de sus libros es si seguir o no seguir, esa es su *that is the question*, una oscilación entre dos conciencias: la que

92 *Esta bruma insensata*, Seix-Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 2019, p. 52.

desea tener fe en la escritura y la que preferiría inclinarse por el desprecio y la radical renuncia”<sup>93</sup>. Bartleby Bros.

Gran Bros padece, además, la mala conciencia del escritor de éxito –del escritor de éxito con una mínima conciencia literaria y moral, claro, no del feliz y despreocupado *best-seller* que no se conflictúa en lo más mínimo–, la de aquel que sabe que, mientras él triunfa espectacularmente, hay otros, los verdaderamente grandes, que precisamente por serlo y estar completamente abocados a la tarea de escribir son desconocidos y acaso solo serán famosos póstumamente.

En el personaje de Gran Bros, Vila-Matas parece haber reunido diversos impulsos y tendencias negativos –la renuncia a la escritura, el desdén por lo literario, la sensación de fracaso, la vergüenza de ser parte de una farsa, el resentimiento– y de este modo exorcizarlos. Él no es Gran Bros, desde luego, pero hay una parte de él que podría serlo. Todo escritor de cierto nivel llega a un punto en que experimenta cierta desesperación de lo literario, cierta impaciencia, que se traducen en una íntima desazón. Primero porque advierte que, sin importar qué escriba, el resultado final siempre se queda corto respecto a la intención y porque, hechas todas las cuentas, deja los grandes misterios intocados. Segundo porque, artista consumado, no puede dejar de ver las costuras del artificio detrás de cualquier obra. Este es el desasosiego de Gran Bros: “como cuando vino a decir que amaba la literatura, los libros, los autores, y que ese era su mundo, pero que tenía que proclamar, profundizando en la cuestión, que de todos esos autores, tanto de los que le gustaban como de los que apreciaba, tanto de los que idolatraba como de los que no le gustaban nada, tanto de los que se creían muy listos como de los que iban de tartufos, tanto de los avispados como de los crédulos, tanto de los chantajistas como de los mendigos, profundizando en la cuestión tenía que decir que de todos se reía. Porque había

93 *Ibid.*, p. 67.

en todo lector, añadió Rainer, una vocecita que por lo bajo le decía acerca de todo lo que leía, por extraordinario que fuera: ¡anda ya!”<sup>94</sup>.

Las páginas finales de *Esta bruma insensata* son una furiosa tirada contra la literatura, una apoteosis antiliteraria a cargo de Gran Bros, que concluye en la despedida definitiva: “Desprecio y renuncia, esa era su decisión. Dejar atrás la maldita impostura de escribir”<sup>95</sup>. Más de una vez la negra melancolía, el pesimismo y la tentación de la renuncia han rondado a Vila-Matas, pero siempre han acabado por imponerse la alegría y la constancia. Quizá lo más profundamente antivilamatiano de Gran Bros sea la ausencia total de gozo y sentido del humor, de (auto) ironía. A fin de cuentas, *Esta bruma insensata* es la refutación práctica del credo final de Gran Bros. Escribir sobre renunciar a escribir para seguir escribiendo, exorcizar la negatividad mediante la escritura, distanciarse y verse irónicamente: *The Vila-Matas Touch*.

94 *Ibid.*, p. 425.

95 *Ibid.*, p. 432.



## H

**Huida.** En un brevísimo relato de Kafka, titulado “La partida” por Max Brod, un hombre ensilla su caballo y se dispone a marcharse; su sirviente le pregunta a dónde va y él contesta: “lejos de aquí, lejos de aquí. Siempre lejos de aquí, solo así podré llegar a mi meta”<sup>96</sup>. Kafkianamente, el sirviente replica: “¿Así que conoces tu meta?”. “Lejos-de-aquí, esa es mi meta”<sup>97</sup>, responde categóricamente el hombre. Ya Baudelaire, en uno de los poemas en prosa de *El spleen de París*, “Anywhere out of the world”, había expresado esa típica ansia moderna: “esta vida es un hospital en el que cada enfermo está poseído por el deseo de cambiar de cama... creo que yo estaría siempre bien donde no estoy”<sup>98</sup>.

Vila-Matas se apropió tempranamente de la frase (traducida como “fuera de aquí”) y la ha convertido en otra de sus características divisas, esa especie de amuletos verbales que suelta aquí y allá a lo largo de su obra. Aparece por primera vez en “Leonardo”, relato de *Nunca voy al cine*, donde el niño protagonista la repite obstinadamente. Indica, desde entonces, una de las obsesiones vilamatianas más persistentes: la huida. Los héroes de Vila-Matas comienzan por sentir una viva admiración por aquellos que llevan a cabo ese gesto radical y, en los mejores casos, terminan por hacerlo ellos mismos, como la Rita del proverbial “Mandando todo al diablo (Granada, 1968)” de *Hijos sin hijos*: “después de todo, ¿no he admirado yo siempre a todos aquellos que dan un portazo y se van?”<sup>99</sup>. El coloquial “mandar todo al diablo” se convertirá en la fórmula que exprese dicha ansia y, *leitmotiv*, se repite en diversos lugares, en *El viaje vertical* o *El mal de Montano*. Debajo late la idea de que la inmovilidad y la rutina matan; que la plenitud, si es posible, se

96 *El silencio de las sirenas. Escritos y fragmentos póstumos*, Debolsillo, Barcelona, 2005, p. 257.

97 *Ibid.*, p. 257.

98 *Pequeños poemas en prosa/Los paraísos artificiales*, edición de José Antonio Millán Alba, Cátedra, Letras Universales, Madrid, 2010, p. 134.

99 *Hijos sin hijos*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 1993, p. 16.

encuentra siempre más allá, en otro lugar: *fuera de aquí*. En el fondo se trata, por supuesto, de una ilusión, pues el aquí se desplaza con el sujeto y la vida siempre estará en otra parte.

Este anhelo de fuga se respira en el ambiente de la Barcelona franquista descrita en *Impostura* con ecos baudelerianos: “eran días y años en los que nadie quería ser lo que era y todos en silencio deseaban huir de sus nombres y ser, a cualquier precio, otros, aunque para ello fuera preciso vender el alma al diablo, mudarse de cama y de enfermedad en una Barcelona que era el más gigantesco hospital”<sup>100</sup>. La huida tiene aquí un trasfondo político, pero, en realidad, en la fuga vilamatiana se persigue algo más radical que escapar de una determinada circunstancia política o social: abandonarse a sí mismo, reinventarse, convertirse en otro. Bar-naola lo confirmará más adelante: “soltó la carcajada y confesó que la sordidez le resultaba, a veces, atractiva, y que en él vivía oculto un deseo irrefrenable de huir de sí mismo”<sup>101</sup>. Al final, cuando la huida se haya consumado, corresponderá al profesor Bruch enunciar la conclusión: “reconozca, Eugenio, que todo aquello era, y tengo entendido que sigue siendo, muy sórdido. Hicimos bien en irnos”<sup>102</sup>. Ante la duda, partir.

Pero hay una huida que interesa particularmente a Vila-Matas. Si cualquiera puede sentir la tentación de fugarse y desaparecer, ésta es casi imperativa en el artista. Por ejemplo, el protagonista de “La fuga en camisa” que, hartado de la vulgaridad del éxito, tiene uno de esos típicos arrebatos vilamatianos: “me dije que ya estaba bien, que todo tenía un límite. La fama, el dinero, la sociedad. Al diablo con todo”<sup>103</sup>; o Anatol, en “El arte de desaparecer” de *Suicidios ejemplares* (y el suicidio, desde luego, es la más radical de las huidas), que a punto de salir del anonimato y convertirse en un escritor reconocido, decide escapar: “pensó: la obligación del autor es desaparecer... Pensó: hay personas que siempre se encuen-

100 *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2011, p. 436.

101 *Ibid.*, p. 452.

102 *Ibid.*, p. 474.

103 *Una casa para siempre*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 2ª. ed., 2008, p. 119.

tran bien en otro lugar”<sup>104</sup>. A partir de este momento, el deseo vilamattiano de fuga se radicaliza y ya no se tratará únicamente de evadirse o mudarse a un sitio distinto, sino de algo más drástico: desaparecer.

*Bartleby y compañía* es fundamentalmente la historia de aquellos que huyen y se retiran, no solo de la escritura, sino de la vida. El último objetivo pareciera ser algo más que un escape: la extinción. La penúltima entrada reza: “y ya mi voz va volviéndose lejana mientras se prepara para decir que se va, va a probar otros lugares. Solo yo he existido, dice la voz, si al hablar de mí puede hablarse de vida. Y dice que se eclipsa, que se va, que acabar aquí sería perfecto, pero se pregunta si esto es deseable. Y a sí misma se responde que sí es deseable, que acabar aquí sería maravilloso, sería perfecto, quienquiera que ella sea, donde sea que ella esté”<sup>105</sup>. Al protagonista de *El mal de Montano* ya no le basta la fuga: “lo has dejado todo atrás. Te dices que en el fondo has hecho lo único que podías hacer y que para que fuera ya todo perfecto solo te faltaría desaparecer del todo, desaparecer realmente. Eso ya no es tan sencillo, piensas. Miras hacia la bahía de Valparaíso. Cómo haré para desaparecer, te preguntas”<sup>106</sup>.

La respuesta más completa habrá que buscarla en *Doctor Pasavento*, que gira ya por completo alrededor del tema de la huida y la desaparición. Gradualmente –y detrás del baile de máscaras y disfraces que despliega la novela (Pasavento, Pynchon, Ingravallo...)– se va insinuando una respuesta: “desaparecer y ausentarse al escribir y escribir para ausentarse. Tal vez ahora, con la desaparición radical, llegue la verdadera hora de mi escritura”<sup>107</sup>. O al revés: tal vez entonces, con la escritura radical, llega la verdadera hora de la desaparición. La mejor forma de huir y, en última instancia, de desaparecer, es escribir, escribirse, fundirse y difuminarse en la escritura.

104 *Suicidios ejemplares*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 5ª. ed., 2010, pp. 75-76.

105 *Bartleby y compañía*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 10ª. ed., 2009, p. 178.

106 *El mal de Montano*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 3ª. ed., 2009, p. 250.

107 *Doctor Pasavento*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 3ª. ed., 2006, p. 279.



**Imitadores.** Una de las consecuencias, quizá inevitables, del fenómeno Vila-Matas es el surgimiento de una legión de imitadores (ya satirizados por el propio autor en el cuento “Imitadores de Vok” en *Chet Baker piensa en su arte*). En efecto, abundan los aspirantes a shandys, oblo-movs y, en general, vila-matitas que intentan copiar los recursos, gestos, bromas y hasta manías y tics del maestro. Y es que Vila-Matas, como Borges, es un autor que puede ejercer tal fascinación (en el sentido estricto de cautivar y hechizar) que la tentación de imitarlo resulta casi irresistible, pero que es rigurosamente inimitable, y el intento suele acabar en caricatura. Los dos son escritores únicos, singularísimos, y quien pretendiera parecerseles terminaría convertido, indefectiblemente, en un pobre remedo del original (más complejo es el problema cuando el autor acaba imitando la mejor versión de sí mismo, parodiándose involuntariamente, suerte de la que ni los grandes escritores están exentos). Vila-Matas ha intentado ahorrarles el esfuerzo con una lapidaria *boutade*: “nadie escribe como yo”<sup>108</sup>.

**Infralevidad.** En *Aire de Dylan*, los protagonistas, Vilnius y Débora –jóvenes artistas sin obra, seductores, indolentes, caprichosos, descendientes directos de los shandys–, forman una sociedad de lo infraleve: “lo infraleve era, para ellos, el roce de unos pantalones al caminar, un dibujo al vapor de agua, un vaho sobre el cristal de una ventana”<sup>109</sup>. Como muestran sus ejemplos, la infralevidad es un arte de la sutileza, de lo aparentemente insignificante, de lo instantáneo y fugaz. Es, en realidad, una forma de estar en el mundo y, como el shandysmo, una postura estética frente a la vida. El infraleve no tiene grandes proyectos

108 Martín López Vega, “Enrique Vila-Matas: ‘Nadie escribe como yo’”, *El Cultural*, 27 de diciembre de 2003, en <https://www.elcultural.com/revista/letras/Enrique-Vila-Matas-Nadie-escribe-como-yo/8531>.

109 *Aire de Dylan*, Seix-Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 2012, p. 201.

(de preferencia, no tiene *ningún* proyecto): vive al día, se esfuerza lo mínimo, hace de la pereza un arte. Su santo patrono es Oblomov, el antihéroe de la novela homónima de Goncharov, pero en este caso – como en el de los bartlelys o los propios shandys–, Vila-Matas ha operado una transformación, pues su Oblomov no es el del original. Goncharov pretendía hacer una denuncia satírica de la indiferencia y el ocio de la nobleza rusa, no una seductora apología de la inactividad; por esto, el verdadero héroe de la novela es el dinámico Stoltz, cuya energía e iniciativa ensalza. Sin embargo, la posteridad ha jugado a favor de Oblomov que, desde su cama y sin mover un dedo, ha derrotado por completo a su amigo, al que nadie recuerda. El Oblomov vilamatiano no es el abúlico bueno para nada que quería Goncharov: es un artista de la pereza, un dandi de la desgana. Este Oblomov es el modelo de los infra-leves, que al final de la novela declaran orgullosamente: “no hacemos nada, pero somos indispensables”<sup>110</sup>.

110 *Ibid.*, p. 324.

## K

**Kassel.** “Muchas formas de definirla. Era también una ciudad”<sup>111</sup>, se lee en *Kassel no invita a la lógica*. En efecto, en principio una ciudad, alemana, a las orillas del río Fulda, en la que en 1955 el pintor y profesor Arnold Bode decidió organizar una muestra de arte moderno con el fin de poner en sintonía a Alemania con el resto de Europa luego de la II Guerra Mundial y la censura nazi. La exposición se llamaría *documenta* y la primera incluyó muestras del expresionismo, el fauvismo, el futurismo, el cubismo, etc., así como obras particulares de Picasso, Matisse, Kandinsky, Moore, Klee, Beckmann, entre otros. Tal fue el éxito que *documenta* comenzó a repetirse cada cinco años y a convertirse en punto de referencia del arte contemporáneo.

Para *documenta 13*, celebrada en 2012, la directora artística, Carolyn Christov-Bakargiev y la curadora Chus Martínez invitaron a Vila-Matas a participar como una suerte de *writer in residence*: debía instalarse todas las mañanas durante tres semanas en un restaurante chino a las afueras de Kassel, el Dschingis Khan, y ahí escribir a la vista del público. La vanguardia artística, un restaurante chino, la escritura... la invitación parecía salida de un libro de Vila-Matas. La realidad imitaba a la literatura y volvería a ella. *Kassel no invita a la lógica*, junto a *París no se acaba nunca*, es una de las obras más autobiográficas de Vila-Matas; más que una novela, un “reportaje novelado”<sup>112</sup>, como se define en el propio libro. En su núcleo se encuentra una de las obsesiones centrales del autor: la vanguardia y, más precisamente, la interrogante, ¿qué es la vanguardia?

Desde su juventud, aun antes de publicar su primer libro (*Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, en 1973), Vila-Matas estuvo fascinado por la idea de vanguardia. Ésta es ya perceptible en una de sus primeras

111 *Kassel no invita a la lógica*, Seix-Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 2014, p. 285.

112 *Ibid.*, p. 222.

obras –cinematográfica, no literaria; hay que recordar que el joven artista pretendió ser inicialmente cineasta–, el cortometraje *Fin de verano*, de 1970, compuesto bajo la influencia de *Teorema* de Pasolini. Después, en sus primeros textos literarios –aparte del ya mencionado, *La asesina ilustrada*, *Al sur de los párpados* y *Nunca voy al cine*–, hay una clara y no siempre lograda voluntad de experimentación, de innovación. De hecho, según cuenta en “No hay que hacer nada luego”, por esas fechas, principios de los ochenta, escribió: “me obsesiona innovar, pero hasta el momento no creo que haya innovado nada. Si no es para aportar, para modificar algo, para mostrar innovadores nuevos (*sic*) puntos de vista, no veo por qué he de estar en la escritura”<sup>113</sup>.

Es el gran empeño vilamatiano y la vieja obsesión moderna: buscar lo nuevo, cambiar, crear cosas distintas y cumplir el imperativo que Rimbaud enunciara en *Una temporada en el infierno*, “ser absolutamente moderno”. Más de treinta años después del apunte citado, Vila-Matas renueva su fe en *Kassel no invita a la lógica* en estos términos: “fue algo que estuvo en mí desde aquellos veranos de juventud y sigue estando, creo que es mi centro, creo que es la esencia misma de mi forma de estar en el mundo, mi sello, mi marca de agua: hablo de ese desvelo continuo por buscar lo nuevo, o por creer que quizá pueda existir lo nuevo, o por encontrar eso nuevo que siempre estuvo ahí”<sup>114</sup>.

Paradójicamente, junto a este entusiasmo por la novedad y la vanguardia, hay también en Vila-Matas un profundo escepticismo hacia ellas, especialmente hacia la posibilidad de una vanguardia actual. ¿Tiene sentido hablar de una vanguardia contemporánea? ¿No estamos, en muchos casos, frente al detritus de las vanguardias históricas o, peor aún, la domesticación banal del espíritu vanguardista original, la “vanguardia con rulos”<sup>115</sup>? En última instancia, en *Kassel no invita a la*

113 *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2011, p. 47.

114 *Kassel no invita a la lógica*, Seix-Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 2014, pp. 170-171.

115 *Ibid.*, p. 183.

*lógica*, a pesar de encontrar obras que le entusiasman, el hallazgo de algo verdaderamente nuevo queda en entredicho, pero tampoco parece ser muy relevante: lo importante es más bien el afán de buscar, no renunciar a la posibilidad de innovación, no perder la esperanza de lo nuevo.

En Vila-Matas, el espíritu de la vanguardia tiene que ver, más que con la profesión de tal o cual estética, con una actitud juvenil frente al arte y la literatura hecha de entusiasmo, alegría y búsqueda de la novedad, aunque ésta se encuentre bajo sospecha. El ideal sería integrar por completo el arte a la vida, como lo percibe en la obra de Tino Sehgal, *This variation*, un cuarto oscuro que el visitante debía recorrer, sin saber qué iba a pasar, y en el que de pronto un grupo de jóvenes bailaba y cantaba a su alrededor, sin ser nunca vistos claramente: “‘Cuando el arte pasa como la vida’. Sehgal proponía que solo participando en su *performance* uno pudiera decir que había visto la obra. Bien mirado, eso estaba muy bien. Cuando el arte pasa como la vida. Sonaba perfecto”<sup>116</sup>. El arte –y, sobra decir, la literatura– no debe ser un apéndice o un accesorio de la vida, sino parte integral del ella. Miguel Ángel Hernández, a propósito justamente de *Kassel no invita a la lógica* y de cómo la novela puede transmitir mejor la experiencia del arte que la propia crítica de arte, escribió: “el arte no aparece como un elemento encerrado en el museo o la galería para satisfacer la curiosidad cultural, sino que acontece en la vida de los personajes y afecta a su realidad. Hay un antes y un después del contacto con la obra. El arte penetra en el espacio cotidiano, lo toca, lo agita y lo altera. El arte transforma la vida”<sup>117</sup>.

El entusiasmo vilamatiano por la vanguardia, después de las tentativas experimentales de los primeros libros, quizá encontró su mejor expresión en la *Historia abreviada de la literatura portátil*, donde la vanguardia se vuelve tema de la obra. Está latente siempre ahí, pero ha

116 *Ibid.*, p. 54.

117 “La novela como laboratorio: espacios de contacto entre arte y literatura”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 823 (2019), en <https://cuadernoshispanoamericanos.com/la-novela-como-laboratorio-espacios-de-contacto-entre-arte-y-literatura/3/>.

reaparecido con fuerza en algunos de sus últimos libros: *Kassel no invita a la lógica*, *Marienbad eléctrico* (sobre su relación con la obra de Dominique Gonzalez-Foerster) y *Cabinet d'amateur, una novela oblicua* (aquí, invitado por la Whitechapel Gallery de Londres a ser el comisario de una exposición con base en la colección de la Fundación “la Caixa”, lleva a cabo una reflexión oblicua sobre su vida y obra a partir de seis piezas de arte contemporáneo). Todas apuntan a lo anteriormente señalado: no son las observaciones de un espectador distante, sino que tienden a la fusión de vida, arte y, agregaría, crítica, pues evidentemente se lleva a cabo un ejercicio crítico sobre las obras, aunque este no asuma el discurso tradicional del género, y en éste el autor está implicado de manera absolutamente personal.

Sin embargo, no en vano han pasado casi tres décadas entre *Historia abreviada de la literatura portátil* y *Kassel no invita a la lógica*. En la primera la actitud es naturalmente alegre, despreocupada, ligera; en una palabra, shandy (aunque el shandysmo, como sabemos, no esté exento de un fondo melancólico). En la segunda, las cosas han cambiado drásticamente. La vida ha mostrado su lado más oscuro, representado, en buena parte, por el colapso físico ocurrido años atrás. El narrador se encuentra aún recuperándose y se debate entre una felicidad eufórica por las mañanas y una negra melancolía por las noches (y la novela bien puede leerse como el intento conmovedor, a veces desesperado, de vencer la tristeza y hacer que prevalezca la alegría). Y “Colapso y Recuperación” es precisamente el *leitmotiv* de *documenta 13*. La estancia en Kassel acaba funcionando como una especie de terapia artística. El contacto con el arte contemporáneo espabila y revitaliza al protagonista: “me fascinaba y no me importaba saber por qué ejercía sobre mí aquella atracción. Quizá fuera suficiente con saber que me producía inmediato buen humor, que era lo mismo que me ocurría con el placer intrínseco de las mañanas”<sup>118</sup>.

118 *Kassel no invita a la lógica*, Seix-Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 2014, p. 66.

El final del libro, uno de los más memorables de Vila-Matas, es una toma de partido decidida por la alegría en el arte y la vida. El último día en la ciudad, tras una noche especialmente oscura y pesimista, amanece y las tinieblas exteriores e interiores se van disipando. El mundo y la vida comienzan a moverse de nuevo, pero no solo es la vida, sino el arte, el arte que se ha integrado a la vida, como quería Sehgal: “el arte era, en efecto, algo que me estaba sucediendo, ocurriendo en aquel mismo momento. Y el mundo de nuevo parecía inédito, movido por un impulso invisible. Y todo era tan relajante y admirable que resultaba imposible dejar de mirar. Bendita sea la mañana, pensé”<sup>119</sup>. Ese sería el significado profundo de Kassel en el vocabulario vilamatiano: el de la renovación a través de la alegría del arte.

119 *Ibid.*, p. 300.



## L

**Lentitud.** Vila-Matas es el artista de la lentitud. Su propio desarrollo como escritor fue más bien moroso, gradual, sujeto a varias etapas. Y es que no es fácil, como sabemos desde Píndaro, llegar a ser el que se es. Él mismo tuvo una temprana conciencia de ello, como recuerda en “No hay que hacer nada luego”: “notaba que *aún no era yo*, aunque, eso sí, sospechaba que un día *sería por fin yo*, solo era cuestión de paciencia, de no precipitarse, de ser un viajero sin prisas; a ser posible, ser el viajero más lento”<sup>120</sup>. En las antípodas del turista moderno que corre de un lado a otro sin ver nada, el viajero lento reivindica los placeres de la demora y la calma. *El viajero más lento* es el título de la primera colección de ensayos de Vila-Matas; ahí, el viajero en cuestión es Valery Larbaud, narrador, crítico y traductor francés, creador del fabuloso erudito A. O. Barnabooth y autor de un “Elogio de la lentitud”, pero la metáfora es aplicable al propio Vila-Matas: él es el viajero más lento.

La obra vilamatiana tuvo una larga y a ratos tortuosa prehistoria que abarca cuatro libros: *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, *La asesina ilustrada*, *Al sur de los párpados* y *Nunca voy al cine*. Libros en mayor o menor medida experimentales en los que los esfuerzos formales y estilísticos son demasiado evidentes, como suele ocurrir en las obras primerizas, y en los que un joven y exuberante narrador –con mucho que decir, pero pocos recursos para hacerlo– intentaba encontrarse a sí mismo: *convertirse en el que era*. Y es que ya está allí, latente en medio de una imaginación desatada, a ratos casi surrealista, y una prosa que avanza a trompicones, el Vila-Matas futuro. Esto cambió notablemente con *Impostura*, novela en la que la forma se fundió armoniosamente con la imaginación y su primera obra artísticamente lograda. A partir de entonces y del siguiente título, la mítica *Historia abreviada de la litera-*

120 *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2011, p. 49.

*tura portátil*, no sin retrocesos y dificultades, su obra fue consolidándose gradualmente hasta alcanzar sus mayores cimas en la primera década del siglo XXI. Estamos hablando, desde la publicación de *Mujer en el espejo* en 1973 hasta *Bartleby y compañía* en el 2000, de prácticamente treinta años. Tres décadas de una paciente, laboriosa y no siempre atendida construcción de una obra. La celebridad actual de su autor hace olvidar con facilidad esos años de escritura y publicación casi secretas. Pero la virtud de los viajeros lentos es, precisamente, la paciencia, la constancia del que avanza poco, pero con firmeza.

La lentitud es una marca shandy en la *Historia abreviada de la literatura portátil*. Nacido bajo el signo de Saturno, el planeta de la melancolía y el que más tiempo tarda en completar su órbita, el shandy hace de la lentitud un arte y una forma de vida: “como la lentitud es un rasgo del temperamento melancólico, en Trieste pasa el día en las tumbonas, y esa lentitud se manifiesta por la forma que tiene el de leer el mundo”<sup>121</sup>. Y es que si la buena lectura es, casi por definición, lenta (no por nada Nietzsche definió la filología precisamente como “el arte de la lectura lenta”), la lectura del Gran Libro del Mundo, como lo llamó Descartes, debe ser más lenta aún. A partir de entonces, un personaje aparecerá de manera recurrente en la obra vilamatiana: el hombre, por lo general un artista, que ha ido madurando lentamente, el artista de la lentitud (este hombre es Anatol en “El arte de desaparecer” de *Suicidios ejemplares*, José Ferrato en “El vampiro enamorado” de *Hijos sin hijos* o el narrador de *El viaje vertical*). En el cuento “La visita al maestro” de *Una casa para siempre*, el protagonista recuerda la despedida de los escenarios del ventrilocuo Veranda: “yo soy alguien -le oímos decir- al que habéis ido conociendo muy lentamente y siempre a través de trazos inciertos, dibujado por temblorosa mano. Yo soy alguien que no tiene nombre ni lo tendrá y que es muchas personas y, al mismo tiempo, una sola. Y soy

121 *Historia abreviada de la literatura portátil*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 7ª ed., 2012, p. 119.

alguien que os ha exigido paciencia porque habéis tenido que asistir al proceso de construcción lento y tembloroso de una figura humana”<sup>122</sup>. La pessoana descripción se ajusta sin dificultad al propio Vila-Matas, cuya evolución artística y construcción de un público fue extremadamente lenta. Este último proceso, de hecho, constituye uno de sus máximos logros. Las obras literarias convencionales encuentran a sus lectores ya hechos, listos para digerir un alimento bien conocido; las innovadoras, no. Éstas tienen la particularidad de tener que crear a sus lectores (y, por supuesto, a diferencia de las otras, corren el riesgo de fracasar). A esto se refiere en el ensayo “El acero del dolor”, donde retoma la metáfora de la lentitud: “¿Oíste hablar de aquellos que educan, con el rancio estilo de los viajeros más lentos, a sus lectores? Ojalá un día seas tú mi mejor obra”<sup>123</sup>.

**Locura.** “No estoy aquí para escribir, sino para enloquecer”. La frase de Robert Walser pronunciada a las afueras del manicomio se convierte en el santo y seña del Dr. Pasavento, que se la apropia y hace de ella un relato ultracorto titulado precisamente “Locura”. Como motivo, ésta se encuentra en las raíces más profundas de la obra vilamatiana. El autor ha contado varias veces y de diversas formas cómo su primera obra, *Mujer en el espejo contemplando un paisaje*, nació indirectamente de un arrebato de locura. La historia forma parte ya de su mitología: mientras hacía el servicio militar en Melilla, a principios de los setenta, el joven conscripto tuvo a bien un día meterse un explosivo coctel de alcohol, hachís y anfetaminas, con las previsibles consecuencias. El resultado final fue ir a parar una breve temporada al manicomio del Hospital Militar, donde tuvo oportunidad de observar de primera mano a locos de verdad. Al salir, y considerado no apto para la mayoría de las tareas

122 *Una casa para siempre*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 2ª. ed., 2008, p. 113.

123 *El viajero más lento. El arte de no terminar nada*, Seix-Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 2011, p. 113.

militares, fue enviado al almacén donde para pasar el tiempo escribiría *Mujer en el espejo*.

*Impostura*, la primera novela formal y con la que el autor dejaba atrás una primera etapa de aprendizaje, está estrechamente ligada a la locura: transcurre en un manicomio y sus protagonistas son los médicos y pacientes del hospital. Aquí el tema aparece asociado con otras dos obsesiones vilamatianas, inseparables entre sí: la identidad y la memoria. De hecho, la sospechosa locura del personaje principal se origina aparentemente en la pérdida de esta última. Sin recuerdos no hay identidad posible y esto abre las puertas a la demencia, real o fingida. Liberado de su personalidad original, el Desconocido decide apropiarse de una nueva, la del desaparecido profesor y escritor Ramón Bruch, pero con tanto éxito que acaba asumiendo y perfeccionando la vocación literaria de éste, descubriéndose eventualmente sometido por completo a la literatura. La locura, o su comedia, ha conducido a la escritura. Todo poeta es, desde luego, un fingidor.

Los shandys son, por definición, chiflados, locos inofensivos que oscilan entre la alegría y la melancolía. Todas las criaturas vilamatianas (los suicidas ejemplares, los hijos sin hijos, los bartlebys, los exploradores del abismo) tienen algo de locos, pero de una locura lúcida emparentada con la de los personajes cervantinos (el Quijote, el Licenciado Vidriera) y cuya genealogía podría rastrearse hasta la Moria erasmiana del *Elogio de la locura*. A partir de *El mal de Montano* y notablemente en *Aire de Dylan*, la figura de otro loco célebre se vuelve protagonista de la narrativa vilamatiana: Hamlet. El príncipe de Dinamarca, ya se sabe, finge su locura, pero su melancolía, su incertidumbre y su irresolución son bastante reales. Hamlet es, en el fondo, el primer suicida ejemplar, el original hijo sin hijos, el bartleby primigenio (“words, words, words”) y un genuino explorador del abismo.

Sin embargo, es en *Doctor Pasavento* donde, de la mano de Robert Walser, la locura, junto con los temas de la escritura y la desaparición, adquiere mayor protagonismo. La novela gira alrededor de la peregrina-

ción del protagonista a Herisau, la localidad suiza donde se encuentra la clínica mental en la que Walser pasó más de veinte años, hasta su muerte. Sin embargo, a la hora de llegar al lugar exacto donde el autor de *El paseo* cayera fulminado en medio de la nieve, Pasavento espera la epifanía en vano. Allí, en el centro de su mundo, la revelación nunca ocurre. Comprende entonces que la renuncia a la escritura por parte de su héroe (que se dio prácticamente a la par de su entrada al sanatorio) fue un acto de sabiduría y libertad. Al final de la novela, encerrado en una habitación de hotel, Pasavento parafrasea la sentencia de Walser: “no estoy aquí para escribir demasiado, sino para dedicarme al arte de desvanecerse”<sup>124</sup>. La verdad vilamatiana se oculta entre ambas: no está aquí para enloquecer, sino para escribir y, mediante la escritura, difuminarse.

124 *Doctor Pasavento*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 3ª. ed., 2006, p. 387.



## M

**Máscara.** “Como los actores, para no dejar ver el rubor de su frente, se ponen máscaras, así yo, al subir al teatro del mundo, donde hasta ahora no había sido sino espectador, *avanzo enmascarado*”<sup>125</sup>, o sea, *larvatus prodeo*. Las palabras son del joven Descartes, que las adoptaría como divisa, y manifiestan su intención de conducirse con cautela y secreto en el camino que se había trazado luego de sus famosos sueños del 10 de noviembre de 1619: la búsqueda personal de la verdad mediante el uso de la razón. La reafirmaría en el *Discurso del método*, donde se define a sí mismo como un hombre que avanza solo y en la oscuridad.

El *larvatus prodeo* cartesiano aparece aquí y allá, de manera explícita o encubierta, en la obra de Vila-Matas y se ha convertido en una especie de clave. En *Dietario voluble*, a propósito del uso de la cita, el autor sostiene: “escribimos siempre después de otros, y quizás por eso tantas veces perseguí –con citas literarias distorsionadas o inventadas que ayudaban a crear *sentidos diferentes*– una imagen mía hecha con rasgos ajenos, y quizá por eso tantas veces fragmenté el antiguo texto de la cultura, y diseminé sus rasgos haciéndolos irreconocibles, del mismo modo en que se maquilla una mercadería robada. Así fui abriéndome camino, así fui avanzando. Para andar por ahí nada tranquiliza tanto como una máscara”<sup>126</sup>.

Ahora bien, el ocultamiento tras la máscara es ambiguo. La máscara esconde la superficie, pero puede revelar lo profundo. Como bien sabía Wilde, nada garantiza mejor la verdad que una máscara; cubierto el propio rostro, sustituido por otro, podemos empezar, entonces sí, a ser nosotros mismos. Y, sin embargo, hay una forma aún más sutil y radical de enmascararse: ser otro bajo la apariencia de uno mismo. En *El viajero más lento* se habla de un sospechoso amigo del autor que,

125 *Oeuvres*, vol. X, publiées par Charles Adam et Paul Tannery, Léopold Cerf, Paris, 1908, p. 213.

126 *Dietario voluble*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 2008, p. 228.

angustiado por la identidad y resuelto a “convertirse en otro o dejar de ser”<sup>127</sup>, opta por la forma más inesperada de la alteridad: ser él mismo. Será, en efecto, otro dentro de sí, bajo el mismo nombre y la misma cara; los demás, superficialmente, podrán juzgarlo idéntico, pero él se sabe ya *otro*. En el fondo, no hay mejor máscara que el propio rostro ni pseudónimo o heterónimo más eficaz que el propio nombre. Lo sabía Fernando Pessoa, enmascarado desde el nombre: “nadie me conoció bajo la máscara de la identidad, ni supo nunca qué era máscara, porque nadie sabía que en este mundo hay enmascarados. Nadie supuso que a mi lado hubiera siempre otro, que al final era yo. Siempre me creyeron idéntico a mí mismo”<sup>128</sup>.

**Montano, mal de.** El mal de Montano es una patología de lo literario, la enfermedad causada por el exceso de literatura. Borges, que lo padeció *avant la lettre*, hizo un diagnóstico lapidario: “estoy podrido de literatura”<sup>129</sup>. La literatura, que en principio es solo parte de la vida, comienza, como la hiedra, a extenderse por ella, a sujetarla, a colarse hasta el más escondido de sus rincones. Cuando el sujeto que lo sufre se da cuenta (por fortuna una minoría, pues las condiciones necesarias para su desarrollo no son comunes), ya no tiene una vida aparte de la literatura: ésta se ha fundido con aquella y, como en el caso de ciertos parásitos, no podrá extirparse sin matar también al organismo que lo aloja. José María Pozuelo Yvancos lo ha enunciado así: “la idea que considero germinal de toda la literatura escrita por él: en Vila-Matas, vida y literatura coinciden de tal forma que resultaría iluso creer que una ha nacido de la otra. Son, a la fin, la misma cosa”<sup>130</sup>.

127 *El viajero más lento. El arte de no terminar nada*, Seix-Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 2011, p. 66.

128 *Libro del desasosiego*, edición de Richard Zenith, Acantilado, Barcelona, 2010, p. 439.

129 James Irby, Napoléon Murat y Carlos Peralta, *Encuentro con Borges*, Galerna, Buenos Aires, 1968, p. 107.

130 “La ‘tetralogía del escritor’, de Enrique Vila-Matas”, en Felipe A. Ríos Baeza (editor), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, Eón, Miradas del Centauro, México, 2012, p. 258.

El mal está vinculado al temperamento melancólico: “miré el mar y vi sólo una humeante lágrima negra y, lentamente, como vencido por el mal de Montano, me fue ganando una melancolía total”<sup>131</sup>. Presidida por Saturno, ésta se asocia desde la Antigüedad a la literatura y el arte. El poeta, el artista, el filósofo, son por naturaleza susceptibles. Pero si la bilis negra es propicia a la creación y al pensamiento, en exceso puede engendrar la locura: el *furor melancholicus*. Aunque al principio el protagonista lamenta su condición y teme acabar siendo engullido por la literatura, gradualmente advierte que el mal es también su defensa, que, si bien nunca ha tenido oportunidad de elegir, en él radica su verdadera vocación. La actitud no está exenta de melancolía, pero ya no hay en ésta riesgo de desesperación, la ha aceptado: “por eso ahora puedo decir tranquilamente que, entre la vida y los libros, me quedo con éstos, que me ayudan a entenderla. La literatura me ha permitido siempre comprender la vida. Pero precisamente por eso me deja fuera de ella. Lo digo en serio: está bien así”<sup>132</sup>. Más adelante, incluso, comentando una cita de *El hombre sin atributos* de Musil, la aceptación se convierte en orgullo y celebración: “«nuestra vida debería ser total y únicamente literatura.» Aplausos para Ulrich. Me pregunto por qué seré tan estúpido y llevo tanto tiempo creyendo que debería erradicar mi mal de Montano cuando éste es lo único valioso y realmente comfortable que poseo”<sup>133</sup>. El mal es el bien; la maldición, una bendición, y la condena, la única salvación posible.

131 *El mal de Montano*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 3ª. ed., 2009, p. 56.

132 *Ibid.*, p. 142.

133 *Ibid.*, p. 200.



## N

**Niños.** Anita es la protagonista del único título de literatura infantil de Vila-Matas, titulado precisamente *Niña*. La obra respondió a la invitación de Arturo Pérez Reverte, coordinador de una colección de libros que proponía a reconocidos escritores (Mario Vargas Llosa, Javier Marías, Eduardo Mendoza, Juan Marsé, entre otros) componer una obra para niños. Recalcitrante hijo sin hijos que ha reconocido no entenderse demasiado con la infancia –“en la vida real no sé hablarles a los niños ni logro nunca que ellos me hablen a mí”<sup>134</sup>–, ¿qué podría decirle Vila-Matas? ¿Modificaría su mundo literario? Previsiblemente, no; el universo de *Niña* es inconfundiblemente vilamatiano, pero a la escala de un niño de cinco años.

*Niña* –bellamente ilustrado por Anuska Allepuz, prácticamente coautora del libro– es tanto o más un libro para ser leído a los niños en voz alta mientras ven las ilustraciones que para que ellos lo lean. El argumento no sorprenderá al lector adulto de Vila-Matas: Niña no sabe leer y se aburre e imagina cosas cuando sus padres y su hermano Juanito leen los periódicos en el desayuno. Su padre quiere enseñarle el alfabeto, pero ella se resiste; está segura de no poder. El libro es la historia de su aprendizaje de la lectura.

La obra está inspirada en una anécdota del padre del autor, que de niño pensaba que todas las letras del periódico eran distintas –justo lo que piensa Niña– y aprenderlas una tarea descomunal. Miedo a aprender a leer: otra patología vilamatiana de la lectura. En el libro, el padre explica a Anita que las letras son *solo* veintisiete y que, por lo tanto, no es difícil aprender a descifrarlas. Imposible no recordar el epígrafe de Richard Burton de “La biblioteca de Babel” de Borges: “*by this art you may contemplate the variation of the 23 letters...*”<sup>135</sup>. La facilidad es

134 Clara Morales Fernández, “La chica a la que le daba miedo leer”, *El País*, 4 de julio de 2014, en [https://elpais.com/cultura/2014/07/04/actualidad/1404495438\\_574090.html](https://elpais.com/cultura/2014/07/04/actualidad/1404495438_574090.html).

135 *Ficciones*, Alianza, El Libro de Bolsillo, Madrid, 1999, p. 86.

relativa porque las posibles combinaciones de las letras son casi infinitas. Anita está a punto de descubrirlo: el universo de la lectura se abrirá ante ella. De imaginación desatada –mientras su familia lee, ella concibe aventuras fabulosas con un hermano imaginario y su gato– se adivina que cuando aprenda a leer su fantasía encontrará en las palabras el medio ideal. *Niña* es el descubrimiento de la aventura y el vértigo de leer.

Niña tiene su reverso, su oscuro hermano gemelo: Niño, protagonista del cuento homónimo incluido en *Exploradores del abismo*, uno de los mejores relatos de Vila-Matas. Niño, en realidad, está a punto de cumplir sesenta años y, kafkavilamatianamente, vive confrontado con su padre, el narrador de la historia, especie de feroz “Carta al hijo”. Precoz y rebelde, desde los seis años lanza a su progenitor un reproche: “¿Por qué me engendraste?”<sup>136</sup>. No trabaja nunca, tiene vagos proyectos artísticos –fotográficos– y su padre se ve obligado a mantenerlo. En la juventud de Niño, padre e hijo emprendieron un viaje al volcán Licancabur –típica experiencia abisal vilamatiana–, en Chile, en cuyo lago se supone que habitan las almas de los muertos. Niño pasa la vida entregado a investigaciones similares –siempre financiadas por su padre–, interrogando al misterio y buscando qué hay más allá, hasta que enferma y, a la espera de una operación, se confronta con la muerte, el verdadero abismo, y se encuentra, como él dice, en la antesala, que explica a su padre con una mezcla de condescendencia y desdén. Este finalmente se harta, decide cortar le los fondos y llega a desear su muerte. El último párrafo es una violentísima diatriba contra su hijo: “Después de todo, siempre es así, siempre es lo mismo para todos. Y Niño no va a ser una excepción por mucho que él quiera serlo. Siempre es así. Nos empujan al juego de la vida, te enseñan las reglas, y en cuanto te descuidas, ya estás en la antesala, ya estás muerto. Siempre es así, pero si por casualidad eres mi primogénito, mueres dos veces. En la segunda, la

136 *Exploradores del abismo*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 2007, p. 35.

muerte te la proporciono yo mismo. No llegas a celebrar los sesenta años. Mueres por superficial, por cabrón, por metafotógrafo, por haber solo mercadeado con las preguntas esenciales del hombre, por ser un deplorable macarra de tu padre, por falso explorador del abismo... Firmo en esta línea tu carta de defunción, Niño. Viajarás de la antesala a la sala con una velocidad superior a la que esperabas. Y ya rematadamente muerto te preguntarás, por primera vez en serio, qué haces tan ausente en la más oscura de las brechas de mi universo, Niño<sup>137</sup>.

En realidad, todos somos Niño, infantes perdidos en el laberinto de la vida que vanamente conjeturan sobre el misterio, condenados a morir en la ignorancia y la oscuridad.

137 *Ibid.*, p. 64.



## O

**Odradek.** El odradek primigenio es invención de Franz Kafka. Aparece en el relato “La preocupación del padre de familia”, incluido en *Un médico rural*. Su descripción es puntual y no nos sorprendería encontrarlo en una exposición de arte moderno: “se asemeja a un carrete de hilo plano y en forma de estrella, y, de hecho, también parece que estuviera recubierto de hilo; aunque a decir verdad solo podría tratarse de trozos de hilos viejos y rotos, de los más diversos tipos y colores, anudados entre sí, pero también inextricablemente entreverados. Pero no es tan solo un carrete, sino que del centro de la estrella surge una pequeña varilla transversal a la cual se une otra en ángulo recto. Con ayuda de esta última varilla a uno de los dos lados, y de la una de las puntas de la estrella al otro, el conjunto puede erguirse como sobre dos patas”<sup>138</sup>. El odradek está animado y suele encontrarse en pasillos, desvanes o cajas de escaleras. El padre de familia lo interroga con benevolencia: “¿Cómo te llamas?”, le pregunta uno. ‘Odradek’, dice. ‘¿Y dónde vives?’ ‘Domicilio indeterminado’, dice, y se ríe”<sup>139</sup>. Su preocupación tiene que ver con el futuro del objeto-criatura: ¿morirá?, ¿puede morir lo que nunca ha tenido una función? Peor aún, quizá: ¿vivirá eternamente?, ¿lo sobrevivirá? Los infatigables exégetas de Kafka se han devanado los sesos intentando interpretar el odradek: lo reprimido en términos freudianos, crítica a la economía capitalista, la memoria y la tradición judías, etc. Como de costumbre, Kafka elude las interpretaciones reduccionistas.

En su simple condición de objeto, el odradek tenía todo para fascinar la imaginación de Vila-Matas, pues parece sacado del taller de Marcel Duchamp. De hecho, es su personaje quien lo explica en la *Historia abreviada de la literatura portátil*, en donde arranca esta obsesión vilamatiana. El narrador destapa una botella de *champagne* y el tapón, tras

138 *Ante la ley. Escritos publicados en vida*, Debolsillo, Barcelona, 2005, p. 195.

139 *Ibid.*, p. 196.

rebotar, queda parado en la varilla de una cortina: “Duchamp, sonriendo, me dice que ese tapón es mi odradek. Es la primera vez que oigo esa palabra, y pregunto qué significa. Entonces, Duchamp, en un tono muy confidencial, me inicia en uno de los aspectos más enigmáticos del shandyismo: la existencia de unos inquilinos negros, que se hospedan en los laberintos interiores de todos los portátiles. Parece ser que fue en el infinito laberinto de la ciudad de Praga donde los inquilinos negros, también llamados odradeks, comenzaron a dejarse ver. A consecuencia de su tensa convivencia con la figura del doble, cada shandy hospedaba en su interior a uno de esos inquilinos negros que, en muchos casos, habían sido hasta entonces discretos acompañantes de los portátiles, pero que en Praga comenzaron a volverse exigentes y adoptaron variadas formas, alguna de ellas humana”<sup>140</sup>.

Como en el caso de los bartlebys y los shandys, los odradeks remiten a su creador original, pero son reelaborados y resignificados por Vila-Matas. Mezclado con la figura del doble, el odradek vilamatiano se manifiesta aquí como un oscuro *alter ego*, una especie de Dr. Jekyll del jovial shandy (la duplicación no para ahí y se prolonga hasta el delirio, pues los odradeks, a su vez, tienen sus golems, que a su vez son perseguidos por los bucarestis...). A diferencia del kafkiano, un objeto animado, el de Vila-Matas puede ser una persona (el de Skip Canell es un tragasables; el de Hermann Kromberg, el temible Aleister Crowley, y el de Gómez de la Serna, el fantasma de su padre) y, más que en la casa, habita en el interior de los shandys.

Sin embargo, algunos conservan el aspecto hechizo, desvalido y gratuito del original, como el de George Antheil (un alfiler clavado en una cinta). Quizá sea este aspecto –la gratuidad, la carencia absoluta de utilidad práctica–, una de las esencias del odradek, muy afín a la ética y la estética shandy: “lo mínimo, por no tener en absoluto importancia

140 *Historia abreviada de la literatura portátil*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 7ª ed., 2012, pp. 55-56.

ninguna social o práctica, tiene, debido a la mera ausencia de esto, una independencia absoluta de asociaciones sucias con la realidad. Lo mínimo –y mi odradek lo es– me sabe siempre a irreal. Lo inútil es bello porque es menos real que lo útil, que se continúa y prolonga”<sup>141</sup>. El odradek sería, pues, representación de lo ligero, lo portátil y lo gratuito del arte.

Algo de esto queda en un artículo escrito treinta años después de la *Historia abreviada de la literatura portátil*, “Un odradek del Ampurdán”, recogido en *Impón tu suerte*. Allí Vila-Matas cuenta cómo llegó a su casa su objeto favorito, un odradek fabricado y obsequiado por Jordi Llovet, réplica de uno que había en su casa, en el Ampurdán: “mi odradek está en casa, en el suelo, junto al pasillo. Es un artilugio ampurdanés en forma de huso, formado por hilos viejos y rotos, salidos de la factoría de Llovet. Una amiga mexicana lo vio el otro día y sentí que debía explicarle qué era aquello con forma de estrella plana. Lo tengo para hablar con él, le dije. Y ella, que es buena lectora de Juan Rulfo y que ha visto a sus paisanos hablarle a pequeñas crucecitas y a otras señales colocadas en las entradas y salidas de los pueblos, sonrió feliz y dijo que ya era hora de que hubiera algo normal en la casa”<sup>142</sup>. En el mundo shandy, lo excéntrico es lo normal y, lo vulgar, la verdadera anomalía.

Más allá de esto, creo que es posible otra interpretación del odradek en Vila-Matas como una alegoría de su propia obra. En la descripción de Kafka, el odradek es un carrito en forma de estrella cubierto de muchos hilos distintos, originalmente separados y ajenos entre sí, pero ya inseparablemente unidos. ¿Y qué es la obra vilamatiana sino el amasijo de voces literarias distintas, citas y palabras de otros que, reunidas alrededor de un centro, forman un nuevo objeto absolutamente original? Ese es el verdadero odradek vilamatiano.

141 *Ibid.*, pp. 59-60.

142 *Impón tu suerte*, Circulo de Tiza, Madrid, 2018, p. 403.



## P

**Pitol, Sergio.** En agosto de 1973, de paso por Varsovia, Vila-Matas – entonces de veinticinco años y autor de un único libro, el reciente y prácticamente desconocido *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*– telefoneó a Pitol, a la sazón agregado cultural en la embajada de México. Se habían conocido vagamente en Barcelona, pero no fue sino hasta entonces que comenzó su amistad y una larga y fecunda relación literaria. Pitol, ha declarado Vila-Matas varias veces, fue el primer escritor que lo tomó en serio y que lo trató como tal. Quince años mayor, al principio ocupó de manera natural el papel del maestro, pero un maestro que es ante todo un amigo, sin la distancia y la gravedad típicas de la relación entre mentor y discípulo.

Pitol y Vila-Matas comparten la admiración por ciertos escritores excéntricos y minoritarios (digamos, Gombrowicz, Robert Walser, Bruno Schulz, además, claro, de Kafka, Borges, Beckett, etc.). Habitan una zona común de la literatura: una zona en que la pasión por la trama no descuida la forma; donde las fronteras entre narrativa, ensayo y autobiografía se difuminan; hiperconciente de sus orígenes literarios y en constante diálogo con los autores y obras que forman su tradición.

Quizá lo más importante que haya enseñado Pitol al joven Vila-Matas, más que haber ejercido un influjo directo en su obra, haya sido una sensibilidad literaria, una forma de comprender y ejercer la literatura. Con el tiempo, la relación inicial se empató y se convirtió en un diálogo de iguales (y a nada más noble puede aspirar un verdadero maestro que a establecer una relación equilibrada con su antiguo alumno y estar dispuesto, si es el caso, a ser superado por él). Conforme la obra de Vila-Matas se fue ahondando, notablemente a partir de *Bartleby y compañía*, Pitol escribió que los términos originales se invirtieron y el discípulo se convirtió en el maestro. Vila-Matas, naturalmente, ha rechazado la idea, pero la verdad es que libros como *El mago de Viena*, acaso la mejor obra de Pitol, no se explica sin la influencia vilamatiana. En última

instancia, la relación entre ambos es un modelo de lo que puede ser una relación maestro-discípulo (delicado vínculo que no siempre termina bien y que puede incluir el resentimiento y el canibalismo), aquella en la que el maestro forma generosamente al alumno, luego lo trata como igual y finalmente no tiene a desdoro aprender de él. Ésa es, para decirlo en términos jamesianos, la verdadera lección del maestro.

**Playlist.** El narrador y protagonista de “Chet Baker piensa en su arte”, un crítico literario o, mejor dicho, alguien que se hace pasar por un crítico, se entrega a lo largo de una noche a una meditación en torno a la literatura (distingue entre el estilo Finnegans, experimental y artepuro, que encontramos en la obra de Joyce, y el estilo Hire, aparentemente convencional y mimético, representado por la novela de Georges Simenon, *La prometida de Monsieur Hire*), la narrativa y el ensayo, la ficción y la crítica. A la par que reflexiona y escribe, escucha en su iPod una interminable *playlist* compuesta, sobre todo, de distintas versiones de “Bela Lugosi’s dead”, canción original de la banda inglesa Bauhaus.

Vila-Matas ha incorporado a su obra múltiples referencias al rock, el pop y el jazz, y puestos a rastrearlas todas podría armarse una *playlist* tan larga como la que escucha el protagonista de “Chet Baker”. Cada lector puede hacer la suya. Por lo pronto, propondría la siguiente:

1. “Be my baby”, The Ronettes (*Dietario voluble*).
2. “Le petit train”, Les Rita Mitsouko (*Dublinsca*).
3. “Everybody knows (except you)”, *The Divine Comedy* (*Fuera de aquí*).
4. “La Bamba”, Los Lobos (*Lejos de Veracruz*).
5. “(Say) You are my girl”, Roy Orbison (*Desde la ciudad nerviosa*).
6. “Downtown train”, Tom Waits (*El mal de Montano*).
7. “Walk on the wild side”, Javier de Galloy (*Dublinsca*).

8. “Bela Lugosi’s dead”, Nouvelle Vague (*Chet Baker piensa en su arte*).
9. “Anna Freud”, The National (*Chet Baker piensa en su arte*).
10. “Not dark yet”, Bob Dylan (*Doctor Pasavento*).
11. “Just like the rain”, Richard Hawley (*Dublínescas*).
12. “Twist and shout”, The Beatles (*París no se acaba nunca*).
13. “Walking through the park”, Johnny B. Moore (“Dejar de fumar”, *Extrañas notas de laboratorio*).
14. “When the leaves come falling down”, Van Morrison (“Cantantes de la vida”).
15. “Where the sun don’t shine”, J. J. Cale (*Aire de Dylan*).

**Portátil.** Hacia 1935, Marcel Duchamp creó la primera *boîte-en-valise*, que consistía en una maleta de cuero cuyo interior guardaba reproducciones en miniatura de su obra, suerte de museo personal ambulante. Este artefacto vanguardista se encuentra en el origen de uno de los conceptos vilamatianos más afortunados: la literatura portátil.

Lo portátil es una vieja obsesión de la Modernidad. Objetos de la vida cotidiana que antiguamente estaban fijos o confinados a un espacio determinado comenzaron a independizarse y a poder ser llevados con facilidad de un lugar a otro, fenómeno hoy acelerado hasta el vértigo. Dinamismo, movilidad y ligereza se convirtieron en los nuevos imperativos. La *boîte-en-valise* de Duchamp es una cifra irónica y temprana de ese impulso: a la mole inamovible del museo tradicional, obseccionado con la originalidad, opone el museo portátil hecho de copias. El arte moderno cabe en una maleta.

El ideal de la literatura portátil es el ideal de la ligereza; una literatura divertida, lúdica, jovial, en oposición a otra grave, pretenciosa y circunspecta. De allí que la prueba máxima de lo portátil sea pasar por la fantástica báscula diseñada por Walter Benjamin, que determina con exactitud el *peso* de una obra. Clásicos incontestables como Dante o Goethe difícilmente clasificarían como portátiles; el ámbito de lo portá-

til es más bien el de la gran literatura menor, el del escritor que no busca la trascendencia ni la inmortalidad y asume gustoso su levedad. Paul Morand, viajero en perpetua fuga, sería un portátil; su admirado Marcel Proust, evidentemente no. Y Morand, por cierto, que abominaba de la idea de obras completas, dijo alguna vez que su última voluntad sería que hicieran una *valise* con su piel. No llevar sencillamente una maleta ligera, sino transformarse en una: culmen de las aspiraciones portátiles.

**Praga.** La ciudad natal de Kafka se ha convertido en la obra de Vila-Matas en el símbolo de la literatura y, más precisamente, de la resistencia de la literatura frente a sus enemigos: el mercado, el *best-seller*, la vulgaridad literaria. En el penúltimo relato de *Hijos sin hijos*, el protagonista, Antonio, pasa la vida fantaseando sobre la ciudad checa mientras mantiene un romance incestuoso con su hermana. Ésta, para traicionarlo, se va con un hombre que es su extremo opuesto, un ejecutivo norteamericano de Disney. En un viaje en yate, éste confía a los hermanos sus planes: “nuestro proyecto en Praga es bien sencillo... Por el puente Carlos, previamente reformado, desfilarán los 101 Dálmatas... Las orejas de Mickey Mouse coronarán las torres gemelas de la iglesia de Tyn. Para la casa de Kafka, un nuevo inquilino: el Pato Donald”<sup>143</sup>. Antonio, privado de furia, solo alcanza a murmurar: “Praga es intocable, es un círculo encantado, con Praga nunca han podido, con Praga nunca podrán”<sup>144</sup>. Acto seguido, le parte la cabeza con un remo.

En *El mal de Montano*, el héroe emprende una quijotesca cruzada en defensa de lo literario y contra sus adversarios, personificados por los topos de la isla de Pico y los miembros de la Acción Sin Paralelo. En el delirante final, en un encuentro de escritores que tiene lugar en los Alpes, se encuentra con Robert Musil que, al ver que están cercados por sus enemigos, repite textualmente las palabras de Antonio, convertidas ya

143 *Hijos sin hijos*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 1993, p. 211.

144 *Ibid.*, p. 212.

en una especie de letanía a la que acudir en las horas difíciles de la literatura (podríamos llamarla la Letanía de Praga). En sus conversaciones con André Gabastou, Vila-Matas ha precisado la naturaleza de su obsesión con la ciudad. En tanto origen de Kafka, representó para el siglo XX una nueva literatura, particularmente una nueva narrativa que se alejó de los códigos del Realismo decimonónico porque lo que buscaba no era la realidad, sino la verdad: “esa literatura tan separada, tan enraizada en la búsqueda de la verdad, es para mí intocable, quiero defenderla hasta la muerte. Por eso quiero pensar que Praga es intocable”<sup>145</sup>.

El cuento-prólogo de *Exploradores del abismo*, “Café Kubista”, está situado, naturalmente, en la capital checa. El narrador ha escrito un libro en su juventud, *Nuevas impresiones de Praga*, sin haber estado nunca en ella, hasta entonces. Allí reflexiona sobre su regreso al género de su juventud, el cuento; sobre Kafka y los personajes de su nuevo libro, y sobre las consecuencias del colapso físico sufrido recientemente (análogo al que efectivamente sufrió Vila-Matas en 2006): “discreción, geometría, elegancia, calma. Ya no me agito, ya no voy por el lado más bestia de la vida, las estrellas son mapas de abismos exteriores, no tolero la soledad, temo la insidia del tiempo y de la edad, el insomnio, el temblor de los límites”<sup>146</sup>. A un siglo de Kafka, Praga –la literatura que se originó en ella– sigue siendo intocable.

145 *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Ensayo, Barcelona, 2013, p. 153.

146 *Exploradores del abismo*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 2007, p. 16.



**Serpiente.** Símbolo por excelencia de la metamorfosis y la renovación, la serpiente es el animal emblemático de la obra vilamatiana. En el cuento “Mar de fondo” de *Una casa para siempre*, Andrés anuncia su inminente transformación: “Mi viejo traje está ya desgastado, tendría que cambiarlo, no me siento a gusto ya con él. Creo que me encuentro en ese estado en el que se encuentra la serpiente ante la muda: la luz del día se hace molesta, y entonces ella, como buena serpiente, se retira a su agujero”<sup>147</sup>. La metamorfosis que representa la serpiente es lenta, pero definitiva. En *El viaje vertical*, el cambio de piel está directamente relacionado con el acto de la creación literaria: escribir es transformarse, se (re)nace a partir de la escritura. Por eso el narrador, con un guiño al Góngora del soneto “Varia imaginación, que en mil intentos...”, observa: “a veces tengo la impresión de que surjo de lo que he escrito como una serpiente surge de su piel, aquí en esta isla de palmeras y eternidad donde todos los días hundo en tinta mi pluma y donde el tiempo, en su teatro armado sobre la calma y el poco viento, también para mí pasa lento y pasa fácil, porque la vida es fácil, y mi reloj muy lento y, además, para qué negarlo, yo sólo soy un principiante, el principiante más lento”<sup>148</sup>.

En el “Segundo dietario voluble”, incluido en la antología de ensayos *Una vida absolutamente maravillosa*, Vila-Matas consigna una narración breve en tercera persona (quizá el relato de un sueño), en la que el protagonista se topa con una serpiente en Savoy Court, en Londres, en la víspera de que una nube de ceniza cubriera buena parte de Europa en 2010, paralizando el tráfico aéreo: “¿Qué hace en plena calle esa culebra? ¿Es la serpiente de todos los cuentos? ¿La de los presagios, la que anuncia todas las catástrofes? En todo caso es la más preparada para esta clase de actividades. ¿No decía Nietzsche que la serpiente era

147 *Una casa para siempre*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 2ª. ed., 2008, p. 75.

148 *El viaje vertical*, Anagrama, Narrativas hispánicas, Barcelona, 5ª. ed., 2006, p. 153.

el más inteligente de los animales? ¿Lo decía tal vez porque vio en ella una forma diferente de la inteligencia, la proximidad a la tierra? A fin de cuentas, lo peor en este mundo es dudar de lo que la tierra quiere y justamente la serpiente sabe lo que ella desea”<sup>149</sup>. La serpiente como augurio –la serpiente profética– es tan antigua como Homero. En la *Iliada* (II, 301-330), una serpiente que devora a un ave y sus ocho polluelos anuncia a los griegos la duración del sitio de Troya. Por otro lado, como reptil (la palabra serpiente viene del latín *serpens*, derivada de una raíz que significa reptar o arrastrarse), vive en íntimo contacto con la tierra y suele habitar dentro de ella; por eso es su mejor emisario e intérprete.

En este breve relato, el personaje, un escritor, recapitula momentos decisivos de su existencia y parece acercarse a una epifanía, una revelación. Juega con la idea de escribir la novela de su vida y, en el último capítulo, hacer “una evocación de los días de juventud en los que se dedicó a inventar los recuerdos de los otros (y luego también citas de los otros; inventadas algunas, pero otras verdaderas) para poder tener una personalidad propia”<sup>150</sup>. Como el narrador de *El viaje vertical*, él también nace de la escritura, pero, en principio, de la (re) escritura de los otros, que absorbe, hace propia y eventualmente da lugar a su escritura personal, única, y su verdadero ser: metamorfosis, cambio de piel (y el lector apenas se sorprende al descubrir que las entradas del dietario que inmediatamente siguen a ésta tratan de otra mudanza, el cambio de domicilio en Barcelona, luego de décadas en Travessera de Dalt, al Ensanche).

**Servidumbre.** Desde, por lo menos, *Impostura* hay en la obra de Vila-Matas una obsesión casi dostoievskiana (más precisamente, walseriana) por la servidumbre y la subordinación. El gran sueño de Barnaola, el protagonista, es dejar su vida gris de secretario en un manicomio de

149 *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2ª. ed., 2012, p. 334.

150 *Ibid.*, p. 332.

Barcelona, huir a un país remoto “y convertirse en el sirviente de un gran señor: recibir órdenes, sin tener que pensar en nada más que cumplirlas, permaneciendo lúcido, ligero y sereno, ajeno a los pensamientos”<sup>151</sup>. Hay felicidad en la abdicación de todo pensamiento y toda voluntad. Al final, verá su aspiración colmada cuando, siguiendo al impostor, el falso profesor Bruch, huya a Río de Janeiro y se convierta en su mayordomo. Pero la dialéctica amo-sirviente está lejos de ser transparente. A la larga, no hay amo que no acabe por depender de su subordinado y, entonces, ¿quién es el amo y quién, realmente, el siervo? Aparte, el impostor, al apropiarse de la personalidad de un escritor y decidido a continuar su obra, se encuentra de pronto sometido “al más noble pero también al más implacable de los amos”<sup>152</sup>: la escritura. Como descubre Enrique Tenorio en *Lejos de Veracruz*, escribir, más que una opción, es una imposición: se escribe porque no se puede no escribir. “¿A qué me condenas?”, pregunta al fantasma que lo visita en su habitación. “A tener insomnio y escribir sin descanso alguno. A eso te condeno”<sup>153</sup>, es la perentoria respuesta. El escritor, como Kafka sabía bien, es el que no duerme.

La poética de Vila-Matas nace de la servidumbre y la dependencia. En *El mal de Montano*, el narrador, Rosario Gironde, observa los principios de una ética de la subordinación a propósito de un ensayo de Alan Pauls sobre Borges y los personajes de éste y Robert Walser. Gironde/Vila-Matas se reconoce como un parásito literario cuya obra comenzó copiando obras ajenas e intercalando de vez en cuando algo propio para después, poco a poco, irse independizando y encontrando una voz propia: “yo encontré lo *mío* en los otros, llegando después de ellos, acompañándoles primero y emancipándome después”<sup>154</sup>. La servidumbre es, pues, el camino hacia la libertad. Por ello, no es absurdo que Barnaola,

151 *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2011, p. 452.

152 *Ibid.*, p. 474.

153 *Lejos de Veracruz*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2011, p. 210.

154 *El mal de Montano*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 3ª. ed., 2009, p. 122.

al final de *Impostura* y desde la más radical condición de subordinado, declare al profesor: “creo que le debo a usted mi libertad”<sup>155</sup>.

Ser un subordinado equivale, además, a tener un lugar, así sea modestísimo, en el universo, a ser parte de un orden. Como en la sociedad medieval, no está completamente desamparado quien, de un modo u otro, forma parte de un sistema, aunque sea en los últimos escalafones del mismo. Éste es el consuelo que encuentra Luc, el protagonista del relato “Así son los autistas” en *Exploradores del abismo*, cuando finalmente logra ser aceptado como ayudante en el hospital: “por primera vez fue consciente de que, a diferencia de cuando era por completo insignificante, ahora al menos era un asistente que emitía pequeñas señales de vida en una platea vacía”<sup>156</sup>.

**Shandy.** Con el *Tristram*, en el siglo XVIII, Laurence Sterne retomó la novela donde Cervantes la había dejado (no deja de ser curioso, por cierto, que nadie en español haya querido recibir esa herencia) y la llevó un paso más allá. La libertad formal que despunta en el *Quijote*, la digresión como núcleo de la novela y la visión cómica de la vida explotan por completo en la obra de Sterne. Walter y Tristram Shandy, el tío Toby, Trim y Yorick son los verdaderos herederos de Don Quijote y Sancho. A fin de cuentas, Cervantes y Sterne son miembros de una misma familia espiritual: alegre, irónica, compasiva, profundamente humana. La misma a la que, mezclada con otras genealogías, pertenece el mejor Vila-Matas. Su nombre quedó indisolublemente asociado al héroe de Sterne a partir de la *Historia abreviada de la literatura portátil*, que vio el nacimiento de los shandys, primeras criaturas vilamatianas, a las que seguirían los suicidas ejemplares, los hijos sin hijos, los bartlebys, los exploradores del abismo, etc. Pero el shandy de Vila-Matas no es, naturalmente, el Shandy de Sterne, al igual que el bartleby

155 *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2011, p. 474.

156 *Exploradores del abismo*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 2007, p. 94.

no es tal cual el personaje de Melville. El shandy debe más a la Vanguardia que a la novela del siglo XVIII y es una singular cruza de Sterne y Marcel Duchamp.

“Shandy –informa en nota al pie el narrador de la *Historia*–, en el dialecto de algunas zonas del condado de Yorkshire (donde Laurence Sterne, el autor del *Tristram Shandy* vivió gran parte de su vida), significa indistintamente alegre, voluble y chiflado”<sup>157</sup>. Esos tres serían, en principio, los rasgos de marca del shandy. Después se precisarán otros, aparte de la soltería y la portabilidad: “espíritu innovador, sexualidad extrema, ausencia de grandes propósitos, nomadismo infatigable, tensa convivencia con la figura del doble, simpatía por la negritud, cultivar el arte de la insolencia”<sup>158</sup>.

El shandy es, casi por definición, un artista: un escritor, un pintor, un actor. Pero el shandysmo, más que una doctrina estética, es una actitud vital o, mejor dicho, una actitud estética hacia la vida, hecha de hedonismo, despreocupación y vagancia. Alegres y ligeras, estas criaturas tienen, sin embargo, su lado oscuro, representado por su tendencia a las *femmes fatales*, su cortejo al suicidio, su propensión a la melancolía y, sobre todo, la existencia en su interior de los *odradeks*, esos inquilinos negros, sus dobles negativos, que las persiguen incansablemente. Tras la fachada risueña del shandy se esconde un fondo melancólico. Igualmente paradójico es que este apologista de la ociosidad y la falta de pretensiones pueda ser, en el fondo, un trabajador infatigable, un ser dispuesto a asumir la soledad en aras de la creación de una obra artística (portátil, claro está).

**Soltería.** Requisito indispensable del shandysmo, la soltería equivale a la libertad, la autonomía, la despreocupación de no ser responsable sino de uno mismo. No solamente poseer una obra ligera, sino una vida ligera.

157 *Historia abreviada de la literatura portátil*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 7ª ed., 2012, p. 10.

158 *Ibid.*, p. 13.

El objetivo último: ser una Perfecta Máquina Soltera, concepto inspirado en *La novia desnudada por sus solteros, incluso* o *El gran vidrio* de Marcel Duchamp. La obra consta de dos paneles de vidrio enmarcados en metal: en el de arriba, el Dominio de la Novia, se puede ver a ésta – una figura estilizada hecha de diversos cuerpos geométricos– en la esquina superior izquierda, emanando una especie de nube; en el de abajo, La Máquina Soltera, un complejo mecanismo parece controlar nueve figuras masculinas. La soltería, aquí, no deja de tener un tinte trágico, pues los solteros no podrán nunca alcanzar a la novia. Ambos –sujeto y objeto del deseo– parecen condenados al deseo y la insatisfacción. Aunque la soltería vilamatiana es, en principio, más festiva, no deja de estar en consonancia con aquella; por eso es que las máquinas solteras que son los shandys deben incluir una *femme fatale* que las haga funcionar aparentemente sin problemas, aunque el colapso sea su destino inevitable. La soltería shandy es un estado estético y seductor, pero lleva dentro de sí el germen de la melancolía y de la muerte.

En el siglo XX, quizá no hubo escritor más obsesionado con la condición del soltero que Franz Kafka que, entre el rechazo y la reivindicación, se terminó aferrando a ella hasta las últimas consecuencias. Su obra narrativa, sus diarios, sus cartas, están llenos de reflexiones sobre el hombre solo. En su prosa breve “La desventura del soltero”, en *Contemplación*, asume, a la vez que toma distancia e ironiza, las consecuencias de su decisión: “y así será, solo que, en realidad, hoy y en adelante será uno mismo quien esté ahí, con un cuerpo y una cabeza de verdad, y, por tanto, también una frente para golpearla con la mano”<sup>159</sup>. Y kafkiano hasta la médula es *Hijos sin hijos*, el libro más ferozmente soltero de Vila-Matas. En el relato que sirve como prólogo, “Los de abajo (Sa Ràpita, 1992)”, el ficticio autor anuncia su propósito de rendir homenaje al escritor checo intercalando citas de su obra (él mismo es una suerte de Kafka en negativo: tiene la misma edad que el autor de *El pro-*

159 *Ante la ley. Escritos publicados en vida*, Debolsillo, Barcelona, 2005, p. 57.

ceso al morir, 41 años; asegura tener once hijos, y “Once hijos” se titula un cuento incluido en *Un médico rural* en el que Kafka se refiere de forma velada a las once historias que originalmente integraban el libro). El relato “El paseo repentino (Cáceres, 1956)” es una reescritura libre de “El paseo repentino” kafkiano. En esta narración breve, en la que el protagonista sale inopinadamente de su casa a medianoche para dar un paseo, Kafka reflexiona sobre la independencia de la familia y la fuerza de voluntad, dos temas que lo atormentaron toda la vida; en la versión vilamatiana –mucho más kafkiana que la del propio Kafka, en este caso– un anónimo estudiante, trasunto de un escritor, recibe finalmente el permiso de sus padres de salir de noche y se dispone a hacer uso de su nueva libertad, pero se queda dormido en medio de sus papeles y nunca sale, solo lo sueña. Durante el sueño, confronta a su padre, lo llama viejo e inútil, le echa en cara el sinsentido de la vida y, en contra de sus expectativas, afirma su condición soltera: “yo solo me represento a mí mismo, y así pienso continuar siempre. Nunca seré el responsable de una familia... Cristo y sus apóstoles... eran solteros. Todos eran solteros menos Judas... Lo que fundó el Hijo de Dios era una religión pensada solo para hijos sin ánimo alguno de descendencia. Una religión pensada para y por solteros. Una religión que, de no haber sido por el gran traidor de Judas, postulaba un mundo baldío y la desaparición del hombre de la faz de la tierra”<sup>160</sup>. El protagonista preferiría vivir entregado al estudio o, mejor aún, la escritura, antes que prolongar el absurdo de la vida procreando y formando una familia. Su soltería, a diferencia de la más bien hedonista de los shandys, es casi nihilista.

Para Kafka, la soltería era condición *sine qua non* de la escritura. Su dramática relación con Felice Bauer, sus compromisos matrimoniales fallidos y sus rupturas, dan sobrada cuenta de ello. Cuando, después de largas y tortuosas vacilaciones, finalmente se declara y, para su mayor angustia, le dan el sí, inmediatamente se vuelca en sus *Diarios* y anota

160 *Hijos sin hijos*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 1993, p. 67.

argumentos en pro y en contra de la boda: “3. Necesito estar solo mucho tiempo. Todo lo que he conseguido hacer es producto únicamente de mi soledad. 4. Odio todo lo que no se relaciona con la literatura, mantener conversaciones (incluso si se refieren a la literatura) me aburre, hacer visitas me aburre, los sufrimientos y las alegrías de mis parientes me aburren hasta el fondo del alma. Las conversaciones le quitan su importancia, su seriedad, su verdad a todo lo que pienso. 5. La angustia que me produce la unión, dar el paso. Ya no estaré solo nunca más”<sup>161</sup>. Y, ya lo sabemos, defenderá esa soledad hasta el final. Junto con Fernando Pessoa y Kierkegaard (caso en cierto modo más dramático, pues éste, a diferencia de Kafka, poseía las virtudes del esposo y padre ejemplar) forma la triada soltera más emblemática de la literatura moderna. Los tres remiten a un soltero arquetípico, paradigmático, la original Máquina Soltera, Hamlet, que resumió el credo de todos en un solo grito: “*I say we will have no more marriages!*” (*Hamlet* I, III).

El soltero ideal es el individuo perfectamente autónomo, independiente, que se basta a sí mismo, como lo describe el protagonista de “Azorín de la Selva (Arive, 1989)”: “yo soy uno de esos individuos que no necesitan para nada de los otros. Soy autosuficiente y pertenezco a ese tipo de personas a las que su propia naturaleza aleja de la sociedad... Esa clase de personas que tampoco necesitan ser confortadas, porque si quieren seguir siendo de verdad solo pueden alimentarse de sí mismas...”<sup>162</sup>. Y, sin embargo, este áspero soltero acaba instalándose en el hogar del narrador de la historia, engrosando su ejército de hijos. El ideal vilamatiano de la soltería es problemático y se refugia en la ironía. En *Bartleby y compañía*, el narrador –soltero, por supuesto– imagina una cruz entre el Soltero kafkiano y el personaje de Melville, una especie de monstruo de la soltería, al que denomina Scapolo. En él reaparece ese nihilismo observado en “El paseo repentino (Cáceres, 1956)”: “en

161 *Diarios*, Debolsillo, Barcelona, 2006, p. 300.

162 *Hijos sin hijos*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 1993, p. 82.

realidad, Scapolo asusta, pues pasea directamente por una zona terrible, por una zona de sombras que es también paraje donde habita la más radical de las negaciones y donde el soplo de frialdad es, en síntesis, un soplo de destrucción”<sup>163</sup>. Scapolo es el No absoluto, la negación de la pareja, de la procreación y de la vida. La gravedad parecería apoderarse del discurso, pero la ironía tiene la última palabra. El narrador apunta: “miro a Scapolo y me invento mi propia fórmula y, también susurrando, le digo: ‘Estoy solo, soltero.’ Y entonces no puedo evitar verme a mí mismo como un ser cómico. Porque es cómico tomar conciencia de la propia soledad dirigiéndose a alguien por medios que impiden precisamente estar solo”<sup>164</sup>. Pero la ironía va más allá de la obra: la última Máquina Soltera se casó, a la prematura edad de cincuenta y nueve años, el 10 de abril de 2007.

163 *Ibid.*, p. 71.

164 *Ibid.*, p. 72.



## T

**Tedio.** La hidra íntima de la obra de Vila-Matas y, diría yo, su centro negativo secreto. Si bien ya *Impostura* inicia con una magistral estampa del tedio (la descripción de las áridas tardes del doctor Vigil y Barnaola, primero en el rutinario trayecto en tranvía, quejándose siempre de las mismas cosas, y luego en un café miserable, bebiendo anís a sorbos), quizá no es sino hasta *Suicidios ejemplares* que éste se hace sentir con todo su peso. Allí, buena parte de los personajes se siente orillado al suicidio (que, por cierto, casi ninguno comete), precisamente por el tedio. Como el protagonista de “Muerte por *saudade*”, que descubre “que la vida es inalcanzable en la vida, que la vida está muy por debajo de sí misma y que la única plenitud posible es la plenitud suicida”<sup>165</sup>; o como Rosa Schwarzer, ejemplar esposa y madre de familia (y pocos ámbitos en Vila-Matas más propicios para el análisis de las miserias del tedio que el conyugal y familiar), que el día que cumple cincuenta años se despierta con una incómoda interrogante: “esta vida para qué”<sup>166</sup>.

El tedio –desde, por lo menos, el *ennui* y el *spleen* de Baudelaire, pero bien podríamos remontarlo hasta la *acidia* de Petrarca– es el gran compañero de la modernidad literaria. Prácticamente todos los grandes escritores modernos han sido eminentes tediosos. El tedio consiste en un malestar indefinible, un aburrimiento profundo que todo lo impregna y conduce a la apatía y la parálisis. Ilustre víctima y autor de la obra maestra del tema, Fernando Pessoa atribuía su origen, en última instancia, a la falta de una fe o una mitología: “quien tiene Dioses nunca tiene tedio”<sup>167</sup>. ¿Pero quién, verdaderamente moderno, puede tener dioses?

En Vila-Matas, el tedio ya no es solo ese mal romántico o decadentista que afecta a unos cuantos espíritus superiores; se ha democratizado e infiltra la vida de los seres más grises y anodinos. Su núcleo, más

165 *Suicidios ejemplares*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 5ª. ed., 2010, p. 24.

166 *Ibid.*, p. 44.

167 *Libro del desasosiego*, edición de Richard Zenith, Acontilado, Barcelona, 2010, p. 286.

que una elegante desesperación por aburrimiento, es la prosaica rutina, la monotonía de la vida cotidiana, la inevitable reiteración de una serie de actos minúsculos en la que se concentra todo el hastío vital, como, parafraseando a Valéry, se observa en *Doctor Pasavento*: “cada día me deprimían más las repeticiones y todo comenzaba a parecerme insoportable. Levantarse, vestirse, comer, escribir, defecar, desvestirse, acostarse. Todo me lo sabía ya de memoria, hasta la locura”<sup>168</sup>. Bioy Casares, por cierto, en su monumental *Borges*, consigna una observación similar del autor de *El Aleph*: “sentir, en cama, de noche, que todo es horrible, hecho de repeticiones, incomprensible: ‘Ver, de pronto, toda la vida como una sucesión de ciclos triviales y repetidos. Te acercás a la ventana, después fatalmente te alejas un poco, echás comida adentro, vas al cuarto de baño y la expelés, decís: ‘Buenos días, cómo le va’, te vestís, te desvestís, te tendés en la cama, te cubrís, te descubrís, te levantás...’ ”<sup>169</sup>. Dicho en una sola frase que se repite a lo largo del último trecho de la obra vilamatiana como un auténtico *leit-motiv* (aparece por primera vez, si no me equivoco, en *El mal de Montano*): “tanto abrochar y desabrochar”<sup>170</sup>.

El problema en Vila-Matas se agudiza porque no es autor con una tendencia natural o predominante al tedio o la melancolía. En general, su obra –caso singularísimo, que lo emparenta con Rabelais, Cervantes o Montaigne– es una celebración alegre y cómica de la vida. Es por ello que resiente aún más los raptos de tedio. Los personajes que lo sufren es porque han experimentado, o por lo menos intuido, que la vida puede y debe ser otra cosa. Así lo entiende Enrique Tenorio, en *Lejos de Veracruz*, cuando reflexiona sobre el credo de su hermano: “y me digo, una vez más, que la visión del mundo Máximo era profundamente teatral, pues él estaba convencido, creo que tanto como lo estoy yo ahora, de que

168 *Doctor Pasavento*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 3ª. ed., 2006, p. 157.

169 *Borges*, edición de Daniel Martino, Destino, Barcelona, 2006, p. 944.

170 *El mal de Montano*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 3ª. ed., 2009, p. 156.

el hombre está vivo sólo en sus momentos de extremo goce o de pena, y lo demás son tan sólo tediosos entreactos de la puesta en escena, lo demás no importa... Lo peor, tal como pensaba Máximo, son los estados intermedios, los entreactos, el aburrimiento, los domingos que se eternizan<sup>171</sup>. Es conocida la aversión vilamatiana por los domingos, como consta en el *Dietario voluble*: “en los domingos uno siente que han dejado de existir las relaciones entre las personas y las actividades de cualquier tipo. En los domingos *padece*mos el tiempo y es como si todos contuviéramos el aliento y probáramos a ver cómo será el más allá. Los domingos son como una enfermedad no visible, como un mal interior, una enfermedad moral. Los domingos son espantosos<sup>172</sup>. Continuando con la línea de pensamiento de Pessoa, podríamos suponer que, al despojarse de su sentido religioso –el culto a la divinidad–, el domingo quedó inevitablemente convertido en el más tedioso de los días; el tedio aplastante que puede sentirse entonces es el reflejo del vacío que Dios ha dejado en nuestra conciencia.

La obra entera de Vila-Matas puede leerse como nacida de y contra el monstruo del tedio que la corroe íntimamente. Toda su alegría, su extravagancia, su sentido del humor y su comicidad son una tentativa graciosa y desesperada de contrarrestar ese *tedium vitae*. ¿Lo logra? En tanto parte inherente de la condición humana, el tedio es probablemente invencible; en tanto estamos hechos de tiempo, estamos también hechos de tedio y sometidos a sus embestidas. Como el tiempo, no puede ser abolido. Sin embargo, en ciertos momentos de gracia –otorgados, por ejemplo, por el amor, la amistad o el arte– el tedio puede ser suspendido y sepultado en medio de una intensa plenitud vital. La obra de Vila-Matas nos ayuda a confrontarlo y, en sus mejores páginas, nos ofrece una vía de escape.

171 *Lejos de Veracruz*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2011, pp. 125-126.

172 *Dietario voluble*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 2008, pp. 221-222.



## V

**Ventrílocuo.** Si hubiera que elegir un solo personaje para representar la obra de Vila-Matas, tal vez el mejor sería el del ventrílocuo, y no es casual que éste sea el héroe de una de sus obras, *Una casa para siempre*. ¿En qué consiste, en rigor, el arte de la ventriloquía? En modificar la voz de tal forma que parezca venir de lejos e imitar la de otras personas, y eso exactamente es lo que ha hecho Vila-Matas en términos literarios.

El ventrílocuo de *Una casa para siempre* tiene el grave problema de que las voces de sus muñecos son muy parecidas a la suya: “de modo que podría decirse que en mi caso, y a causa de ese péfido enemigo, poseer una voz propia no era precisamente una atractiva cualidad, sino que más bien constituía un grave inconveniente y motivo de inquietud”<sup>173</sup>. Trasladado a la literatura, acaso fuera éste un problema semejante al del Vila-Matas temprano: un escritor que intuía, desde sus inicios, que su verdadera originalidad iba a consistir en la asimilación y transfiguración de otras voces, pero cuya propia voz juvenil era demasiado fuerte y desarticulada como para dejar escuchar la ajena que, después, hábilmente transformada y modulada, iba a llegar a convertirse en la genuinamente personal y definitiva. En pocas palabras: debía apropiarse de la voz de los otros para conquistar la suya. Vila-Matas, como todo gran creador, no parece haber dejado de experimentar la famosa *ansiedad de la influencia*, pero una de sus mayores virtudes es la de haberse sobrepuesto a ella asumiéndola plenamente. Como ha escrito Harold Bloom: “en una obra literaria siempre hay una ansiedad *conquistada*”<sup>174</sup>.

El ventrílocuo de *Una casa para siempre* se refiere a su oficio como el “arte de modificar la voz y embaucar al público”<sup>175</sup>. Esto es –metafórica, o sea, precisamente– lo que ha hecho Vila-Matas a lo largo de toda

173 *Una casa para siempre*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 2ª. ed., 2008, p. 25.

174 *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*, Taurus, Pensamiento, Madrid, 2001, p. 20.

175 *Una casa para siempre*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 2ª. ed., 2008, p. 37.

su obra: modificar su voz y *embaucar* a sus lectores, pero un embauco que, como el del ventrílocuo, no presupone la ingenuidad o el engaño, sino el conocimiento y la complicidad. Eventualmente, el héroe vilamatiño logra transformar su propia voz y asumir la de muchos: “me había librado del principal enemigo de mi oficio, porque mi voz ya nunca volvería a ser la misma y porque, al mismo tiempo, me había disgregado en otras voces... Yo era ya uno y muchos”<sup>176</sup>. Es la misma meta que termina alcanzando Vilnius, el protagonista de *Aire de Dylan*, que dista veinticuatro años de *Una casa para siempre*: “seguía siendo él mismo, pero en realidad estaba ya más abierto al infraleve arte de ser muchos. Un alegre e inesperado espíritu de frontera había potenciado su imaginación y había empezado a comunicarle cada día más con Hermes y con lo multiforme, con aquel dios de quien su padre ya solo podía perseguir la sombra, es decir, que Vilnius, en cuanto había empezado a percibir la imposibilidad de afirmarse como sujeto unitario, compacto y perfectamente perfilado, había abierto el juego por completo y pasado a hermanarse de verdad con nosotros, sociedad de distintas aunque muy conectadas identidades”<sup>177</sup>.

Es el triunfo del arte sobre la naturaleza y de la pluralidad sobre una individualidad monolítica y limitada, pero obsérvese que, no por ser muchos, el personaje ha dejado de ser uno: conserva su unidad, pero enriquecida y multifacética. Ventrílocuo de la literatura moderna, Vila-Matas ha construido su propia e inconfundible voz con las voces de los otros.

**Veracruz.** Con la novela *Lejos de Veracruz*, Vila-Matas se ganó a pulso la ciudadanía veracruzana. Estrambótica, arrebatada, delirante, jarocho a más no poder, en ella el narrador y protagonista, Enrique Tenorio, el menor de los hermanos Tenorio, prematuramente envejecido y derro-

176 *Ibid.*, p. 43.

177 *Aire de Dylan*, Seix-Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 2012, p. 297.

tado a los veintisiete años, viajero retirado, manco, amante de la Vida y enemigo acérrimo del Arte (“yo no quiero ser para nada un artista. Yo aspiro únicamente a vivir. Mi obra maestra será mi vida”<sup>178</sup>), deviene finalmente escritor al componer el relato “Es que soy de Veracruz”, que culmina con una epifanía ocurrida en medio de la algarabía de Los Portales: que no importa no ser original, que nadie puede ser original, que lo que pensamos y sentimos lo han pensado y sentido miles de personas antes de nosotros, pero que nosotros debemos expresarlo igualmente (y además que, en definitiva, si ya eres de Veracruz, para qué quieres ser original), que entre el silencio de Beckett y la verborrea de la Bamba, hay que escoger la Bamba: “Al diablo con Beckett. Bamba, la bamba, la bamba”<sup>179</sup>. Veracruz, pues, como un símbolo de la fiesta, la felicidad y la palabra, pero también como el espacio que representa el descenso del protagonista a los infiernos, el lugar en el que, en una pesadilla alcohólica, asesina a Dios, personificado por un chulo de Badajoz. En las últimas páginas del libro, cuando el héroe, asumiendo ya plenamente su condición de artista, decide que escribirá una obra basada en lo que acaba de contar, pero falseando y transfigurándolo todo, o sea, una novela, Veracruz y su luna reaparecen como símbolo de la invención, de la ficción, en suma, de la literatura: “escribiré, mentiré a la luz de la luna de la antigua Villa Rica de la Vera Cruz, que me hará señas de plata sobre el muro blanco”<sup>180</sup>.

Cuando alguien me pregunta quién es el mejor escritor veracruzano, contesto sin vacilar: “Enrique Vila-Matas”.

**Vertical.** *Poesía vertical* tituló Roberto Juarroz cada uno de sus libros y, por supuesto, el conjunto de su obra. La persistencia del título no era casual ni arbitraria: el poeta argentino estaba obsesionado con las nociones del arriba y el abajo, lo celeste y lo terreno (obsesión antigua,

178 *Lejos de Veracruz*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2011, p. 37.

179 *Ibid.*, p. 17.

180 *Ibid.*, p. 254.

recordemos la imagen del hombre como planta celeste en el *Timeo* de Platón), y la línea recta que los une. No se trataba de una mera repetición, sino de la constancia de una fijación.

Muy pronto, desde por lo menos la *Historia abreviada de la literatura portátil* (o antes, el título *Al sur de los párpados* comporta ya una imagen vertical), fue desarrollándose en Vila-Matas una fijación similar. En la *Historia abreviada*, en el episodio del viaje inmóvil de los portátiles en el submarino Bahnhof Zoo, se encuentra un esbozo de la teoría de la verticalidad, atribuida a Henri Michaux, y específicamente del viaje vertical: “Henri Michaux estaba convencido de que sumergirse en las profundidades del puerto de Dinard debía entenderse como un viaje hacia abajo. Y para Michaux bajar era abismarse en lo que nos sustenta, era desfondar el fundamento que nos subyace; según él, cuando bajamos a lo que realmente está abajo perdemos nuestros puntos de referencia”<sup>181</sup>.

Quizá esta obsesión por el viaje vertical (en principio un descenso, pero que inmediatamente pone en marcha la dialéctica arriba/abajo) se remonte a la infancia y a los recuerdos de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, tanto el libro de Verne como la adaptación cinematográfica de Richard Fleischer, que el autor conoció cuando tenía ocho años, como cuenta en el *Dietario voluble*. A partir de entonces, explica, asociará la literatura con lo interior, lo que está en casa, y el cine con lo exterior, lo que hay que ir a buscar fuera, y se decantará decididamente por lo interior; a partir de entonces comenzará a ser él mismo un viajero vertical, pues el viaje hacia lo literario es hacia abajo y hacia dentro, como consta en el poema atribuido a César Vallejo en la *Historia abreviada*: “Este bastón es un piano que viaja para dentro, / y hacia abajo...”<sup>182</sup>.

En *Suicidios ejemplares*, el viaje vertical está implícito en aquellos que optan por el salto. El método elegido para matarse siempre tiene un significado; no es lo mismo el suicida violento que quiere acabar todo en

181 *Historia abreviada de la literatura portátil*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 7ª ed., 2012, p. 102.

182 *Ibid.*, p. 104.

un instante, de un pistoletazo, que el que ingiere una sobredosis de calmantes o, en este caso, el que decide experimentar el vértigo de la caída. El protagonista de “Muerte por *saudade*”, de paso por Lisboa, considera constantemente la posibilidad de arrojarse de alguno de los muchos lugares propicios de esa ciudad que según el propio autor, retomando una idea de Antonio Tabucchi, parece hecha para el salto mortal. Sin embargo, nunca lo lleva a cabo. Como la mayoría de los suicidas de ese libro (nada ejemplares), no se mata. Sabe que, en realidad, no es necesario y que solo hace falta esperar un poco.

En un viaje a México, Vila-Matas escuchó a Octavio Paz leer una versión de un poema de William Carlos Williams, “El descenso”, cuyo original dice: “The descent beckons / as the ascent beckoned... / No defeat is made up entirely of defeat— since / the world it opens is always a place / formerly / unsuspected... / The descent / made up of despairs / and without accomplishment / realizes a new awakening / which is a reversal / of despair. / For what we cannot accomplish, what / is denied to love, / what we have lost in the anticipation— / a descent follows, / endless and indestructible”<sup>183</sup>. La caída como renovación, el descenso como descubrimiento, la derrota como victoria. El poema impactó a Vila-Matas que, fiel a su costumbre, lo utilizó después en varias de sus obras. *Lejos de Veracruz* gira alrededor de la verticalidad y la caída. Antonio Tenorio planea una novela que se titulará, naturalmente, *El descenso*, y que llevará como epígrafe el poema de Williams. No la escribe; en lugar de eso, se avienta por su ventana, llevando a cabo así un descenso más perfecto y definitivo. Sin embargo, el descenso más importante de la obra es el que realiza Enrique Tenorio al viajar a Veracruz, su Hades personal, en donde en el transcurso de una borrachera cree matar a Dios. Enrique emparenta así con los pocos e ilustres viaje-

183 *American Poetry of the Twentieth Century*, edited by Richard Grey, Cambridge University Press, Cambridge, 1976, pp. 57-58.

ros que han bajado a las tinieblas: Orfeo, Ulises, Eneas, Dante. El viaje al infierno es siempre vertical.

Unos versos de *Altazor* de Huidobro, poema de la verticalidad, encabezan la novela ya titulada *El viaje vertical*: “Cae / Cae eternamente / Cae al fondo del infinito / Cae al fondo de ti mismo / Cae lo más bajo que se pueda caer”<sup>184</sup>. En esta obra, Vila-Matas desarrolla a fondo la idea de lo vertical o, mejor dicho, culmina una exploración que había empezado mucho antes, desde la *Historia abreviada*. Echado repentinamente de su casa por su esposa, el viejo Mayol –hombre práctico que dedicó su vida a los negocios y a la política– emprende un viaje que lo llevará a Portugal y Madeira, pero, sobre todo, al fondo de sí mismo. A propósito de un asunto trivial –qué ruta seguir para ir a Cabo Verde–, el narrador expone al protagonista la dialéctica del viaje vertical: “le expliqué que había, por tanto, que ir kafkianamente hacia arriba para poder luego ir hacia más abajo del sitio en el que se encontraba cuando se fue hacia arriba”<sup>185</sup>. En pocas palabras, como en el poema de Williams, bajar es subir. Al final de la novela, Mayol asume plenamente su caída y abraza su destino vertical: “dejándose llevar por su excepcional capacidad para hundirse, sintió que él era la Atlántida misma y que, en el breve tiempo de una noche, temblaba entre terremotos e inundaciones y, dejando atrás la sardana extraña, iniciaba su último descenso y, en una inmersión muy vertical, se hundía en su propio vértigo y llegaba al país donde las cosas no tienen nombre y donde no hay dioses, no hay hombres, no hay mundo, solo el abismo del fondo”<sup>186</sup>.

184 *El viaje vertical*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 5ª. ed., 2006, p. 9.

185 *Ibid.*, p. 183.

186 *Ibid.*, p. 242.

## W

**www.enriquevilamatas.com.** Ningún escritor en lengua española ha sabido sacar partido a la red como Vila-Matas. Su sitio –que bien podrían envidiar, no digamos otros escritores, sino actores o bandas de rock– es un auténtico microcosmos vilamatiano. Iniciado en 2009 y constante y minuciosamente actualizado, representa una suerte de bitácora de su obra que con el tiempo se ha ido convirtiendo en parte de ella. Vila-Matas descubrió relativamente tarde la red, pero pronto quedó fascinado e intuyó sus posibilidades. Su página –útil para el lector, indispensable para el crítico– reúne bibliografía, artículos, crítica, imágenes, enlaces, agenda, blog, etc. En suma, todo para el vilamatiano obsesivo. Coordinado por Elena González-Moro, el portal no es solo un archivo o fuente de información, sino una auténtica *boîte-en-valise* virtual (Duchamp, sobra decirlo, habría amado internet), un museo personal en la red. Por su diseño, su interacción de palabra e imagen y su carácter lúdico, el sitio –como ha señalado el propio Vila-Matas– bien podría ser considerado una pequeña obra de arte. Sin embargo, quizá su aspecto más interesante sea el apuntado por la *versión disidente* de la *Historia abreviada de la literatura portátil* en el apartado correspondiente de la sección Obra. Allí, Vila-Matas se propuso comentar gradualmente el libro mediante pequeños textos e imágenes, creando de hecho una obra que solo existe en la red y que, shandyantemente, no pasó de los primeros episodios de la *Historia*. En este caso, el sitio ya no es solo un hermoso museo virtual, sino el medio a través del cual ha nacido algo nuevo.



## BIBLIOGRAFÍA

- American Poetry of the Twentieth Century*, edited by Richard Grey, Cambridge University Press, Cambridge, 1976.
- ANDRES-SUÁREZ, IRENE Y CASAS, ANA (editores), *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas. 2-3 de diciembre de 2002*, Université de Neuchâtel/Arco Libros, Cuadernos de Narrativa, Madrid, 2007.
- ARREOLA, JUAN JOSÉ, *Narrativa completa*, Alfaguara, México, 1997.
- BACON, FRANCIS, *The Works of Francis Bacon*, vol. V, C. Baldwin, Londres, 1826.
- BADIAN, ALAIN; BLANC, ANNE-LISE Y GARCÍA, MAR (editores), *Géographies du vertige dans l'oeuvre de Enrique Vila-Matas*, Presses Universitaires de Perpignan, Études, Perpignan, 2013.
- BAUDELAIRE, CHARLES, *Pequeños poemas en prosa/Los paraísos artificiales*, edición de José Antonio Millán Alba, Cátedra, Letras Universales, Madrid, 2010.
- BIOY CASARES, ADOLFO, *Borges*, edición de Daniel Martino, Destino, Barcelona, 2006.
- BLOOM, HAROLD, *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*, Taurus, Pensamiento, Madrid, 2001.
- BORGES, JORGE LUIS, *El Aleph*, Alianza, El Libro de Bolsillo, Madrid, 1971.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, Castilla, Madrid, 1966.
- \_\_\_\_\_, *Novelas ejemplares I*, edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Clásicos, Madrid, 1992.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, 843, marzo de 2018. Dossier Vila-Matas, escritor de fronteras.
- DESCARTES, RENÉ, *Oeuvres*, vol. X, publiées par Charles Adam et Paul Tannery, Léopold Cerf, Paris, 1908.
- DOUBROVSKY, SERGE, *Fils*, Galilée, Paris, 1977.
- ENRIGUE, ÁLVARO, “Cuatro postulados sobre una máquina soltera”, en Felipe A. Ríos Baeza (editor), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, Eón, Miradas del Centauro, México, 2012, pp. 33-37.

- FRESÁN, RODRIGO, “La casa de la escritura: conversación con Enrique Vila-Matas”, *Letras Libres*, 62 (febrero de 2004), en <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-casa-la-escritura-conversacion-enrique-vila-matas>.
- FUENTES, CARLOS, *Machado de la Mancha*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- GONZÁLEZ DE CANALES CARCERENY, JÚLIA, *Releyendo a Enrique Vila-Matas. Placer e irritación*, Anthropos, Barcelona, 2016.
- HERNÁNDEZ, MIGUEL ÁNGEL, “La novela como laboratorio: espacios de contacto entre arte y literatura”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 823, enero de 2019, en <https://cuadernoshispanoamericanos.com/la-novela-como-laboratorio-espacios-de-contacto-entre-arte-y-literatura/3/>.
- HUYSMANS, J. K., *Contra natura*, Tusquets, Marginales, Barcelona, 1997.
- IRBY, JAMES; MURAT, NAPOLEÓN Y PERALTA, CARLOS, *Encuentro con Borges*, Galerna, Buenos Aires, 1968.
- JUARROZ, ROBERTO, *Poesía vertical. Antología esencial*, Emecé, Buenos Aires, 2001.
- KAFKA, FRANZ, *Ante la ley. Escritos publicados en vida*, Debolsillo, Barcelona, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Cartas a Felice*, vol. III, Alianza, Alianza Tres, Madrid, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Diarios*, Debolsillo, Barcelona, 2006.
- \_\_\_\_\_, *El silencio de las sirenas. Escritos y fragmentos póstumos*, Debolsillo, Barcelona, 2005.
- LÓPEZ VEGA, MARTÍN, “Enrique Vila-Matas: ‘Nadie escribe como yo’”, *El Cultural*, 27 de diciembre de 2003, en <https://www.elcultural.com/revista/letras/Enrique-Vila-Matas-Nadie-escribe-como-yo/8531>.
- MELVILLE, HERMAN, *Bartleby*, Axial, México, 2008.
- MONTAIGNE, MICHEL DE, *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*, Acantilado, Barcelona, 2007.
- MORALES FERNÁNDEZ, CLARA, “La chica a la que le daba miedo leer”, *El País*, 4 de julio de 2014, en [https://elpais.com/cultura/2014/07/04/actualidad/1404495438\\_574090.html](https://elpais.com/cultura/2014/07/04/actualidad/1404495438_574090.html).

- OÑORO OTERO, CRISTINA, *Enrique Vila-Matas. Juegos, ficciones, silencios*, Visor, Biblioteca Filológica Hispana, 2015.
- Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 6 (2018). Número monográfico Vila-Matas: Transatlántico.
- PASCAL, BLAISE, *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par Jacques Chevalier, Gallimard, La Pléiade, París, 1954.
- POZUELOS YVANCOS, JOSÉ MARÍA, “Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas”, en *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, edición de Margarita Heredia, Candaya, Ensayo, Barcelona, 2ª. ed., 2007, pp. 388-404.
- \_\_\_\_\_, *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Universidad de Valladolid, Ensayos Literarios, Valladolid, 2010.
- \_\_\_\_\_, “La ‘tetralogía del escritor’, de Enrique Vila-Matas”, en Felipe A. Ríos Baeza (editor), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, Eón, Miradas del Centauro, México, 2012, pp. 219-273.
- PESSOA, FERNANDO, *Libro del desasosiego*, edición de Richard Zenith, Acantilado, Barcelona, 2010.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, en [web.frl.es/DA.html](http://web.frl.es/DA.html).
- \_\_\_\_\_, *Diccionario de la lengua española*, en [dle.rae.es](http://dle.rae.es).
- RÍOS BAEZA, FELIPE A., (editor), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, Eón, Miradas del Centauro, México, 2012.
- SÉNECA, *Epístolas morales a Lucilio*, vol. I, traducción y notas de Ismael Roca Meliá, Gredos, Biblioteca Básica, Madrid, 2001.
- SOL MORA, PABLO, “Ser en otros: citas e identidad en la obra de Enrique Vila-Matas”, *Hispanófila*, 174 (2015), pp. 235-247.
- STEVENSON, R. L., *Virginibus puerisque y otros ensayos*, Alianza, El Libro de Bolsillo, Madrid, 1994.
- VILA-MATAS, ENRIQUE, *Aire de Dylan*, Seix-Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 2012.
- \_\_\_\_\_, *Bartleby y compañía*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 10ª. ed., 2009.

- \_\_\_\_\_, *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Desde la ciudad nerviosa*, Alfaguara, Hispánica, Madrid, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Dietario voluble*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Doctor Pasavento*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 3ª. ed., 2006.
- \_\_\_\_\_, *Dublíneca*, Seix-Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 2010.
- \_\_\_\_\_, *El mal de Montano*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 3ª. ed., 2009.
- \_\_\_\_\_, *El viajero más lento. El arte de no terminar nada*, Seix-Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 2011.
- \_\_\_\_\_, *El viaje vertical*, Anagrama, Narrativas hispánicas, Barcelona, 5ª. ed., 2006.
- \_\_\_\_\_, *El viento ligero en Parma*, Sexto Piso, Madrid, 2008.
- \_\_\_\_\_, *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Esta bruma insensata*, Seix-Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 2019. Libro electrónico.
- \_\_\_\_\_, *Exploradores del abismo*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Extraña forma de vida*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Ensayo, Barcelona, 2013.
- \_\_\_\_\_, *Hijos sin hijos*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 7ª. ed., 2012.
- \_\_\_\_\_, *Impón tu suerte*, Circulo de Tiza, Madrid, 2018.
- \_\_\_\_\_, *Kassel no invita a la lógica*, Seix-Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 2014.
- \_\_\_\_\_, *Lejos de Veracruz*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Mac y su contratiempo*, Seix-Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 2017.
- \_\_\_\_\_, *Marienbad eléctrico*, UNAM/Almadía, Narrativa, México, 2015.

- \_\_\_\_\_, *Niña*, Alfaguara, Mi primer..., México, 2013.
- \_\_\_\_\_, *París no se acaba nunca*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 4ª. ed., 2010.
- \_\_\_\_\_, *Suicidios ejemplares*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 5ª. ed., 2010.
- \_\_\_\_\_, *Una casa para siempre*, Anagrama, Compactos, Barcelona, 2ª. ed., 2008.
- \_\_\_\_\_, *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*, Debolsillo, Contemporánea, Barcelona, 2ª. ed., 2012.
- Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, edición de Margarita Heredia, Candaya, Ensayo, Barcelona, 2007.
- VILLORO, JUAN, “La escritura desatada. Vila-Matas rumbo a *Doctor Pasavento*”, en *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, edición de Margarita Heredia, Candaya, Ensayo, Barcelona, 2ª. ed., 2007, pp. 361-366.



## ÍNDICE

Prólogo. ¿Qué es el <i>Diccionario Vila-Matas</i> ?	9
A	11
Abismo	11
Acción	13
Alcohol	14
Araña	16
Autoficción	17
B	21
Bartleby	21
C	23
Casa	23
Celebridad	26
Cervantes, Miguel de.	27
Cita	29
Comentario	37
Conferencia	38
Crítica	40
D	43
Dandi	43
E	47
Espía	47
F	51
Felicidad	51
<i>Femme fatale</i>	54
Fiesta	57
G	59
Gran Bros	59
H	63
Huida	63
I	67

ÍNDICE

Imitadores	67
Infraveedad	67
K	69
Kassel	69
L	75
Lentitud	75
Locura	77
M	81
Máscara	81
Montano, mal de.	82
N	85
Niños	85
O	89
Odradek	89
P	93
Pitol, Sergio.	93
<i>Playlist</i>	94
Portátil	95
Praga	96
S	99
Serpiente	99
Servidumbre	100
Shandy	102
Soltería	103
T	109
Tedio	109
V	113
Ventrílocuo	113
Veracruz	114
Vertical	115
W	119
<a href="http://www.enriquevilamatas.com">www.enriquevilamatas.com</a>	119

## ÍNDICE

Bibliografía	121
Índice	127

Siendo rectora de la Universidad Veracruzana  
la doctora Sara Ladrón de Guevara,

DICCIONARIO VILA-MATAS

de Pablo Sol Mora, se terminó de imprimir en diciembre de 2020 en los talleres de  
Lectorum, S. A. de C. V. Belisario Domínguez 17, Loc. B, col. Villa  
Coyoacán, 04000, Ciudad de México.

La edición fue impresa en papel book cream de 60 g.

En su composición se usaron tipos Minion Pro y Myriad Pro.

Cuidado de la edición: Estrella Ortega Enríquez.