

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

PROGRAMA DE LENGUA ESPAÑOLA Y SUS LITERATURAS



TESIS DOCTORAL

LA NARRATIVA BREVE DE ENRIQUE VILA-MATAS

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

SONIA PÉREZ CASTRO

DIRECTOR

DR. SANTOS SANZ VILLANUEVA

Madrid 2020

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

La narrativa breve de Enrique Vila-Matas

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Sonia Pérez Castro

DIRECTOR

Santos Sanz Villanueva

A mi hija, Martina. Infinito.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero mostrar mi más sincero agradecimiento a mi director de Tesis, Santos Sanz Villanueva, por sus constantes palabras de ánimo y sabios comentarios para terminar este trabajo que empezó hace ya muchos años y que por muy diversas razones no ha podido terminarse hasta ahora. También a Epicteto Díaz, sin su empeño esto nunca hubiera sido posible. Gracias a todos mis profesores, algunos ya amigos, de los que aprendí tanto (Javier Huerta, Ángel Gómez Moreno, Nicasio Salvador, Isabel Visedo, Ángela Ena, Marcos Roca...). Gracias a Nieves, Jorge y Ana, más que amigos, familia, por su insistencia e interés en que acabase (ya no tendréis que preguntarme, otra vez, cómo va la tesis). Gracias a mi hermana, que siempre está ahí (quién nos lo iba a decir). Gracias a mis amigas, con quien he compartido tantas y tan buenas experiencias. Y por último a mis compañeras y amigas de la Universidad Carlos III, lugar en el que trabajo desde hace ya algunos años.

El cuento terminaba **diciendo**
QUE **quien lee** nunca muere. Miré al
MAR y me llevé el REVÓLVER
a la **boca** y apreté el GATILLO. Se borró
hasta el planeta EXTRASOLAR GEMELO
de la Tierra. Pero seguí oyendo a **John Lennon**
en la RADIO y **confirmé** que, más allá de
la MUERTE, continuamos **viviendo** al menos
por momentos. Porque continuaba
yo allí, **LEYENDO**.
Y el cuento parecía diferente, **sin final**.

Enrique Vila-Matas

ÍNDICE

Resumen / Abstract	12
1. Introducción	16
2. Breve apunte biográfico	19
3. La narrativa breve en las últimas décadas	23
4. La poética de Enrique Vila-Matas	33
5. Las semillas de una escritura	47
5.1. <i>En un lugar solitario</i> (1973)	49
5.2. <i>La asesina ilustrada</i> (1977)	57
6. A la búsqueda de una poética	68
6.1. <i>Nunca voy al cine</i> (1982)	70
6.2. <i>Impostura</i> (1984)	85
6.3. <i>Una casa para siempre</i> (1988)	95
7. Un mundo narrativo peculiar	124
7.1. <i>Suicidios ejemplares</i> (1991)	126
7.2. <i>Hijos sin hijos</i> (1993)	151
7.3. <i>Exploradores del abismo</i> (2007)	192
7.4. <i>Perder teorías</i> (2010)	220
7.5. Otros relatos	227
8. Conclusiones	248
9. Bibliografía	256
A. Bibliografía de Enrique Vila-Matas	256
B. Bibliografía sobre Enrique Vila-Matas	259
C. Otras obras citadas y consultadas	289

RESUMEN

LA NARRATIVA BREVE DE ENRIQUE VILA-MATAS

Este trabajo presenta un análisis de la narrativa breve de Enrique Vila-Matas, uno de los narradores españoles con más repercusión internacional desde hace varias décadas. Se trata de una parte de su obra de la que, con excepciones, se han ocupado poco los estudiosos, a pesar de que, como se verá, dejando al margen los especialistas en el relato breve, él es uno de los narradores canónicos con un mayor volumen de producción en este género.

Tras un breve apunte biográfico y situar al escritor en el contexto de la narrativa breve contemporánea, comienzo con el estudio de sus dos primeras obras, *En un lugar solitario* (1973) y *La asesina ilustrada* (1977). La primera de estas muestra claras conexiones con la literatura experimental o neovanguardista que se desarrolla desde comienzos de los años sesenta, mientras que la segunda es una metanarración que recuerda las unamunianas. Ya aquí, según su confesión, escribe con la influencia de la literatura europea, sobre todo francesa, y de la americana, si bien hay que destacar que Vila-Matas siempre ha mostrado su admiración por poetas y escritores como Fernando Pessoa o Witold Gombrowicz que no suelen ser considerados centrales para el canon narrativo.

Esta sección y el resto del trabajo, partiendo de la lectura atenta (*close reading*) sigue el modelo de análisis de Gerard Genette y otros narratólogos, para examinar el argumento, el narrador o narradores, los personajes, el espacio y el tiempo, y la dimensión lingüística y retórica del texto. Es decir, sería un enfoque narratológico que tiene en cuenta el contexto histórico y cultural y al que se añaden conceptos de Mijail Bajtín, de teóricos de la literatura y la autobiografía.

Una segunda época en su trayectoria incluiría desde *Nunca voy al cine* (1982) hasta *Una casa para siempre* (1988) y en ella empieza a publicar sus colecciones de cuentos. Se trataría de un segundo periodo en su obra teniendo en cuenta que comienzan a cobrar especial importancia los temas y técnicas que caracterizarán su época madura: la identidad, de las relaciones entre realidad y ficción, la construcción de la literatura a partir de la literatura y la vida, el azar y el absurdo en la experiencia humana. Aquí

encontraremos una construcción narrativa más lograda. Especialmente a partir de los años noventa, numerosas narraciones del escritor podrían considerarse como posmodernas: exhibe su carácter construido, muestra la disolución del sujeto tal y como lo entendía la tradición humanista, se distancia del realismo e impulsa al lector a tomar conciencia de su actividad interpretativa.

A partir de aquí, con la inclusión de citas, con la inclusión y elaboración de fragmentos, a veces con su falsificación y falsas atribuciones, o con autocitas camufladas, muchos textos se van a configurar como un caleidoscopio o un laberinto de múltiples direcciones que más que ofrecer respuestas sugiere dudas y preguntas. Desde aquí Franz Kafka será el autor que más cita y probablemente al que más admira. Y veremos que el argumento desempeña una función menor, y que, para él, la labor del escritor debe centrarse en la elaboración de un estilo y en la retórica del texto.

Y la tercera época, desde *Suicidios ejemplares* (1991), sería de madurez y de pleno logro, pues los libros o las narraciones que contienen, u otras narraciones dispersas, están entre lo más sobresaliente de su producción. En este mundo narrativo reconocemos las relaciones con otras narraciones anteriores del escritor (que reelabora en algún caso), con el tejido que forma la mencionada utilización de la intertextualidad en la que es imposible distinguir entre la voz real y la falsificación, entre la máscara y el individuo. En estos últimos años ya encontramos un entramado complejo en el que la narración se combina con la ficción, la autoficción y los textos autobiográficos con el ensayo, con el artículo periodístico y otros géneros, de manera que en ocasiones es muy difícil señalar cuál es la “dominante” en un texto.

En resumen, se trata de una forma de la escritura desatada que practicaron Miguel de Cervantes y Lawrence Sterne, y en la que no resulta muy útil su inclusión en una tradición nacional concreta. Quizá será más preciso señalar la “deslocalización” de su obra, como la de otros narradores contemporáneos, que entienden el espacio literario como un abanico de posibilidades que no puede restringirse a una sola tradición.

Palabras clave: Narrativa breve. Literatura española Siglos XX y XXI. Enrique Vila-Matas.

ABSTRACT

THE SHORT NARRATIVE OF ENRIQUE VILA-MATAS

The aim of this dissertation is to analyse the short narrative by Enrique Vila-Matas, one of the Spanish writers with most international repercussion in the last decades. This is a part of his work on which, with exceptions, few extensive studies are available and counting on the fact that, as it will be seen, leaving aside the specialists in the short story, he is one of the canonical writers with the greatest contributions to the genre.

After a brief biographical note and placing the writer in the context of contemporary Spanish short narrative, I begin with the study of what can be considered his first period. *En un lugar solitario* (1973) and *La asesina ilustrada* (1977) are his initial works, and the first shows clear connections with the experimental literature that developed since the early sixties, while the second is a metafiction following Miguel de Unamuno's works. Already here, according to his confession, he writes under the influence of European literature, especially French, and American, although it should be noted that Vila-Matas has always shown his admiration for writers, like Fernando Pessoa and Witold Gombrowick, who are not usually considered central by the narrative canon.

This section and the rest of my work, starting from "close reading", follows the analysis model of Gerard Genette and other narratologists, to examine the story, the narrator or narrators, the characters, space and time, the linguistic dimension and rhetoric of the text. In other words, it would be a narratological approach that considers the historical and cultural context, and to which are added concepts from Mijail Bakhtin, theorists of narrative and autobiography.

A second period in his career would include from *Nunca voy al cine* (1982) to *Una casa para siempre* (1988), in which he begins to publish his collections of stories. It would be a second period in his work, considering that the themes and techniques that will characterize his mature period begin to take on special importance: identity, the relationship between reality and fiction, the construction of literature from literature and life, chance and the absurd in human experience. Here we will find a more successful narrative construction. Especially since the 1990s, many of the writer's narratives could

be considered postmoderns: for exhibiting its constructed character, for the dissolution of the subject as understood by the humanist tradition, his disbelief towards realism, and for urging the reader to be aware of his/her own process of interpretation.

From here, with the inclusion of quotations, and elaboration of fragments, sometimes with falsification and false attributions, or with camouflaged self-citations, many texts will be configured as a kaleidoscope or a labyrinth of multiple directions that more than offering answers they suggest doubts and questions. From here Franz Kafka will be the author that he quotes the most and probably the most admired. And we will see that the plot plays a minor role and that for him the writer must focus on the style and rhetoric of the text.

And the third period, from *Suicidios ejemplares* (1991), would be of maturity and full achievement, since the books or the narratives they contain, or other scattered short stories, are among the most outstanding of his production. In this narrative world we recognize the relationships with other previous narratives of the writer (which he reworks in some cases), with the fabric that forms the aforementioned use of intertextuality in which it is impossible to distinguish between the real voice and the falsification, between the mask and the individual, fiction and reality. In recent years we have already found a complex framework in which the narrative combines fiction, autofiction and autobiographical texts with the essay, with the newspaper article and other genres, so that sometimes it is very difficult to indicate which is the “dominant” in the text.

In short, it is a form of “escritura desatada” practiced by Miguel de Cervantes and Laurence Sterne, and in which its inclusion in a specific national tradition is not very useful. Perhaps it will be more precise to point out the “relocation” of his work, like that of other contemporary writers, who understand the literary space as a range of possibilities that cannot be restricted to a single tradition.

Key words: Short narrative. Spanish literature XX and XXI Centuries. Enrique Vila-Matas.

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo intento examinar la narrativa breve de Enrique Vila-Matas, un autor que cada vez goza de mayor atención crítica y lectora. Dentro de su obra, me ha parecido oportuno ocuparme de sus relatos y sus novelas cortas, pues es sabido que el cuento, no solo en este siglo, ha sido situado en una posición secundaria con respecto a otros géneros y con respecto a la novela, y si revisamos la crítica que se ha ocupado de este escritor veremos que han sido poco estudiados. Vila-Matas es uno de los escritores consagrados de la actualidad que más relatos breves ha publicado y, por ello, constituye una excepción.

Enrique Vila-Matas forma parte del grupo de escritores que en la segunda mitad del siglo XX han residido en Barcelona y escriben su obra literaria en castellano, entre los que figuran nombres tan notables como Eduardo Mendoza, Esther Tusquets o Juan Marsé. Esta peculiar situación no parece resultar muy cómoda, si tenemos en cuenta lo que han dicho alguno de estos autores y quizá esto explique alguno de sus planteamientos sociales y literarios. También, según se verá, la narrativa de Vila-Matas ha intentado alejarse de los moldes tradicionales del realismo del siglo XIX, a veces en una línea que muestra el influjo de distintos narradores europeos y americanos, en especial de Franz Kafka, y así su lectura puede despertar un gran interés o resulta difícil de interpretar, puede ser intensamente admirada o, para otros, incomprendida.

En estas páginas he intentado, por tanto, realizar una aportación al estudio de un género literario minoritario que en la Modernidad empieza a ser valorado. Fundamentalmente, en el aspecto metodológico, he partido de la aproximación a la historia literaria reciente y los conceptos que ha elaborado la “narratología”, según ha explicado Gerard Genette, dentro de los cuales resulta de especial interés en nuestro caso el análisis de las voces narrativas, la intertextualidad y la combinación de géneros. Una de las facetas originales del escritor, más desarrollada cuando avance en su carrera, está en el voluntario alejamiento de la narración entendida como una “cadena de motivaciones”, de causas y efectos, lo que suele mostrarse en la ambigüedad de las acciones y del carácter del personaje.

Al analizar los narradores, los personajes, las coordenadas espacio-temporales o los registros lingüísticos veremos, en líneas generales, su alejamiento de las

concepciones del realismo, de la construcción tradicional del personaje, en ocasiones utilizando la metanarración, la parodia o la alusión a distintas obras, lo que indicaría al lector el carácter literario, ficticio, de la narración.

Al analizar sus novelas cortas, *En un lugar solitario* (1973), *La asesina ilustrada* (1977), *Impostura* (1984), *Perder teorías* (2010) y *Chet Baker piensa en su arte* (2011), y los cinco libros de relatos que hasta ahora ha publicado, *Nunca voy al cine* (1982), *Una casa para siempre* (1988), *Suicidios ejemplares* (1991), *Hijos sin hijos* (1993) y *Exploradores del abismo* (2007),¹ he tenido en cuenta los artículos y ensayos en que ha explicado su visión de la literatura, que intento resumir en sus puntos esenciales en el capítulo dedicado a “La poética de Enrique Vila-Matas”, e igualmente me referiré en ocasiones a sus novelas, teniendo en cuenta que un mismo contenido puede deambular entre sus ensayos, entrevistas, cuentos o novelas con notable fluidez. En todos los casos me he ocupado de aquellos relatos que creo más representativos, los que resultan más innovadores y, en algunos casos, para no repetir lo ya dicho, he omitido su análisis y esto solo implicaría una valoración personal que puede no ser compartida.

En la medida de lo posible, he intentado desentrañar en el método compositivo del escritor el importante papel que desempeña la “intertextualidad”. A lo largo de estas obras veremos que en numerosas ocasiones nos encontramos con alusiones explícitas, con otras encubiertas, otras en forma de variación y juegos con textos de los autores favoritos del escritor: Franz Kafka, Robert Walser, Fernando Pessoa, Antonio Tabucchi, Sergio Pitol, James Joyce, etc. Según ha señalado la crítica, este aspecto es uno de los más característicos de su narrativa puesto que para él la literatura es un continuo en el que no tiene importancia la pertenencia a una literatura nacional, a una sola tradición, y porque en la elaboración literaria sería indiferente que el material provenga de la historia, de la biografía, de la literatura o de la invención. Y de este modo habrá al menos dos líneas generales de lectura, la de quienes tienen un conocimiento literario amplio, que permite seguir los juegos y alusiones, y la de quienes leen solo literalmente el texto.

¹ En el capítulo 7 comentamos los relatos que han quedado fuera de esas cinco recopilaciones, aunque alguno de ellos fue publicado primero en las dos antologías que hasta ahora ha firmado, *Recuerdos inventados* (1994) y *Chet Baker piensa en su arte* (2011). Según veremos hay varios casos que pueden leerse como cuentos o novelas cortas, y en otros casos, la relación que se establece entre cuentos abre la posibilidad de que el texto sea leído como una novela,

A veces se le ha puesto en relación con Jorge Luis Borges, u otros escritores que construyen su literatura a partir de la literatura, pero también hay que señalar que el escritor realiza lo que Lubomír Dolezel, Tomás Albadalejo y otros denominan “transducciones”, es decir, cuando el escritor incluye no solo citas literales o imprecisas, o alusiones, sino cuando cobran importancia también hechos biográficos de los escritores, su personalidad, las interpretaciones que ha tenido, etc., de manera que es un fenómeno de mayor alcance que la habitual intertextualidad.²

La bibliografía que presento creo que es la más relevante sobre esta faceta del escritor, contando con que en los últimos años es difícil, especialmente en las reseñas, seguir de manera exhaustiva sus distintas publicaciones. He partido de los volúmenes y artículos extensos que se le han dedicado, siempre que ha sido posible, como el inicial de Irene Andrés-Suárez y Ana Casas, y he añadido las referencias que pueden encontrarse tanto en la bibliografía de la narrativa española contemporánea como en algunas páginas web. He recogido reseñas y entrevistas y en el tercer apartado de la bibliografía, he intentado alcanzar la máxima concisión posible y no presentar un estado de la cuestión sobre Historia, Crítica y Teoría de la literatura contemporánea y actual.

² No es casualidad que el artículo de Tomás Albadalejo se refiera a nuestro escritor, entre otros ejemplos posibles. Hay que destacar que Dolezel y Albadalejo destacan que la “transducción” es tanto un método de escritura como de interpretación. Véase T. Albadalejo, “Transducciones en la obra de Enrique Vila-Matas” (2005).

2. BREVE APUNTE BIOGRÁFICO

Cualquiera que revise la información disponible en la bibliografía del autor y la que se le ha dedicado, o en las entrevistas que se le han realizado, verá que uno de los pocos datos seguros que tenemos es que Enrique Vila-Matas nació en Barcelona en 1948. Habiendo transcurrido ya un buen número de años desde que empezó a publicar, no parece casual la imprecisión y la vaguedad de estos datos biográficos, ni su desinterés en contar hechos de su vida al margen de sus obras. Sabemos que creció en una familia de la burguesía catalana, bilingüe, que estudió en un colegio religioso y que empezó a estudiar Derecho por iniciativa de su padre (pero también ha contado que comenzó a estudiar Periodismo).

Quizá la fuente más completa relativa a su infancia y juventud la encontramos en *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou* (2013), y sobre todo me refiero a cantidad de información, pues también veremos aquí la distancia, la ironía y las versiones sobre hechos de su vida que ha dado y que nos permite sospechar que algunas actuales pueden cambiar en el futuro. Ello se muestra, por ejemplo, en que cuando el entrevistador le pregunta por su infancia y por la relación con la totalidad de su obra, el escritor afirma que no es importante en su caso, que tuvo una infancia feliz y que lo que ha influido en su obra ha venido mucho después, a partir de los 19 años. Se refiere a la infancia como un “periodo de exagerado prestigio” (Gabastou, p. 9), para él una época en que vivió protegido y de la que recuerda sobre todo dos anécdotas: los cuatro viajes al día que hacía desde su casa en la calle Roselló hasta el colegio de los hermanos Maristas, en Sant Joan, un recorrido que realizó durante todos sus años escolares, por lo tanto el más repetido en su vida y del que apenas queda ahora nada. La segunda experiencia, quizá de mayor relieve, serían las numerosas sesiones de cine, los jueves por la tarde en que no había clase y asistía a los cines de programa doble (el Texas, el Lido, el Delicias...), donde además el límite en la edad de los espectadores era menos estricto que en los cines del centro. Resulta curioso que, afirma en la entrevista, iba al cine para conocer la realidad, para ir más allá del espacio limitado en que se desarrollaba su vida, lo cual es obviamente paradójico y frecuente.

También compara esa experiencia de su infancia con la de Franz Kafka y los lugares de Praga en que creció y estudió el escritor checo, lo que no nos sorprende, y a la vez recuerda que ese mismo espacio de su infancia es el que aparece en las novelas de

Juan Marsé y por lo tanto es el “territorio Marsé”, un espacio literario que ya tiene propietario y al que él “ha llegado tarde”.

En fecha indeterminada rodó un cortometraje en Sitches, que se titulaba como un texto de F. Scott Fitzgerald, “Todos los jóvenes tristes”, pero que al ser su primera “obra” debería ser anterior a su primera novela, escrita mientras hacía la mili en Melilla. Este recuerdo se localiza en 1971 y en él se localiza el episodio en que intentó pasarse por loco (uno de los pocos recuerdos autobiográficos que reaparece en sus relatos). En las interminable horas de vigilancia en un almacén es cuando escribe esa primera novela que se titulaba inicialmente *En un lugar solitario*, a la que la editora cambió el título y pasó a llamarse *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*.

En el año 1974 se fue a vivir a París, según ha dicho, “autoexiliado” del régimen de Franco y buscando mayor libertad creativa, algo que le faltaba en el contexto nacional de aquella época. Gracias a un amigo, Raúl Escari, conoció a la escritora Marguerite Duras, que le alquila una buhardilla donde se instaló por un módico precio, como el mismo ha comentado en distintos lugares, en relatos y en las memorias “inventadas” que narra en *París no se acaba nunca*.

Durante estos años juveniles subsiste gracias al dinero que le mandaba su padre y realizando pequeños trabajos como periodista para la revista *Fotogramas*, e incluso ha contado que colaboró como figurante en una película de James Bond. En diversos lugares, en conferencias y en artículos, se ha referido a su experiencia en la revista, recordando siempre, como una anécdota que explica su atrevimiento, que incluso llegó a inventarse varias entrevistas que fueron publicadas: una con Marlon Brando, que resultó muy exitosa, años después ha sido incluida en la recopilación de artículos titulada *El viajero más lento*.

Durante su experiencia juvenil en París quería emular allí, como tantos otros, la vida de Hemingway en los años veinte, lo que no concuerda mucho con otras opiniones suyas ni con el hecho de que durante su estancia dedicara gran número de horas para terminar su segunda novela. Muchos años después ha explicado su reacción de escritor primerizo ante el rechazo que anticipa en su obra: la forma paradójica de castigar al lector, que se busca y se teme, es fabricar un texto que le cause la muerte.

Vila-Matas en alguna ocasión ha afirmado que se hizo escritor tratando de imitar a otro autor, que consideraba raro "del que no había leído una sola línea pero del que conocía en detalle todas sus rarezas, el polaco Witold Gombrowicz". Cuando finalmente leyó a Gombrowicz "pude advertir que no me parecía en nada a él, y descubrí de paso que había desarrollado una voz propia y singular".³ Sin embargo, también ha dicho que su vocación la descubrió viendo una película de Michelangelo Antonioni, *La notte*, protagonizada por Marcello Mastroianni, en la que este hacía un papel de escritor de tintes existencialistas; o bien, que se dedicó a la escritura para evitar bajar a la playa con su familia mientras veraneaban, y disponer así de una libertad que no tenían los demás niños, y también que leía libros porque le confería un prestigio delante de sus hermanas.

En la que podríamos denominar su época de aprendizaje sufre un doloroso golpe en 1977 al morir en accidente de coche Conchita Sitges, la joven con la que había vivido en París y luego en Barcelona, y que no aparece en su segunda novela por respeto a su figura, aunque también ese recuerdo viene mediatizado en su entrevista con Gabastou por la distancia: "la quise mucho, en la medida en que yo podía querer a alguien entonces" (*Fuera de aquí*, p. 27).

Con la publicación de su *Historia abreviada de la literatura portátil* comenzó a ser reconocido y admirado en el ámbito internacional, especialmente en los países latinoamericanos y en Portugal, territorios y literaturas por los que siente especial atracción. Ya desde las obras que publica en la década de los noventa busca distintas combinaciones de ensayo, crónica periodística y ficción y su literatura, fragmentaria e irónica, diluye los límites de la ficción y la realidad. Rodrigo Fresán escribió que "una forma más tonta que extraña de definir a Vila-Matas sería afirmar que se trata del más argentino de los escritores españoles. Después de todo, allí están la manía referencial y el siempre dúctil aparato enciclopédico, el humor en serio, los juegos metaficcionesales donde el autor es siempre protagonista, las apelaciones cómplices a su lector, y el tránsito cosmopolita, constante y sin compromiso, por las bibliotecas y las ciudades".⁴

³ Enrique Vila-Matas, "Gombrowicziana", *Desde la ciudad nerviosa*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 213. Y luego también en *Fuera de aquí*, 2013.

⁴ Rodrigo Fresán, "Historia abreviada de un Vila-Matas portátil"; véase la página web en el apartado bibliográfico "Artículos periodísticos".

Enrique Vila-Matas ha desarrollado una amplia obra narrativa que se inicia en 1973 con *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, aunque se dé a conocer con *La asesina ilustrada* en 1977, así como un extenso número de artículos y ensayos, y en esta actividad podemos destacar que no ha intentado formar parte del “mundillo literario” que exige una presencia constante en actos y cenáculos, y ha preferido dedicar su tiempo a la solitaria tarea de la escritura. Desde los años setenta no ha dejado de escribir quizás porque, según ha dicho, “escribir es corregir la vida, es la única cosa que nos protege de las heridas y los golpes que da la vida”. Hasta la fecha su obra ha sido traducida a más de treinta idiomas y sus últimas novelas siguen manteniendo una gran aceptación de crítica y público.

Actualmente sería uno de los narradores españoles más elogiados por la crítica nacional e internacional, y al mismo tiempo ha dejado de ser un autor minoritario para alcanzar un público amplio. Entre los premios que ha recibido se pueden citar el Rómulo Gallegos, por *El viaje vertical*; y el Premio Herralde, el Premio Nacional de la Crítica española, el Prix Médicis-Étranger y el Premio de la Crítica de Chile por *El mal de Montano*, el Premio Elsa Morante, el Internazionale Mondello, el de la Real Academia Española, el Ciutat de Barcelona, el Jean Carrière, el Ennio Flaiano, el premio Formentor por el conjunto de su obra, etc. También se le ha otorgado el premio Xatafi-Cyberdark 2008 al mejor relato nacional. Es “Chevalier” de la Legión de Honor francesa, y miembro de la Orden de los caballeros del Finnegans, en Irlanda.

3. LA NARRATIVA BREVE EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS

Todavía no existe una historia de la literatura que explique de manera suficientemente detallada la trayectoria de la narrativa española desde el final del franquismo hasta la actualidad. Evidentemente, cuanto más nos acercamos al presente más relativos resultan nuestros juicios, de ahí que para situar en un marco al escritor que nos interesa tengamos que ser conscientes de la provisionalidad de nuestras conclusiones. Nuestra lectura quedará contrastada a lo largo de este trabajo, a veces por breves referencias a otras obras y a elementos contextuales que resulten relevantes en la interpretación.

El cuento a lo largo de nuestra tradición literaria, según han señalado Santos Sanz Villanueva y distintos especialistas, no ha tenido una gran difusión, y ni el mundo editorial ni el académico han mostrado un gran interés hacia él.⁵ Si se configura como género literario con el Romanticismo, todavía a finales del siglo XIX se le sigue infravalorando, ya que según los editores y críticos la valía de un escritor no se demuestra en este género sino en la novela, en la poesía o en el drama, y así de algún modo el género se relaciona muchas veces con la infancia y solamente sirve para completar los siempre menguados ingresos de la mayoría de los autores.

Una de las características fundamentales de la literatura al avanzar en el siglo XX, según José Luis Martín Nogales y otros críticos, es la mercantilización, y una de sus víctimas evidentes sería el cuento.⁶ El fin principal de los libros es ser vendidos, y cuanto mayor sea el número de ejemplares mejor. Esto no es nuevo, pero quizás nunca ha alcanzado una fuerza tal el factor mercantil: algunos editores se presentan como benefactores de la humanidad, pero en realidad las grandes editoriales no asumen riesgos, publican poca poesía y poco teatro, y tampoco el cuento les interesa. Incluso parece que ya pocas se ocupan de mantener lo que antes se denominaba “catálogo”. Con pocas excepciones solo publicarán cuentos cuando un autor sea reconocido y goce de un amplio público lector, y a veces se esconde en la portada el género, con la intención de que el lector no tenga tiempo de hojearlo y crea que está ante una novela y no una

⁵ Véase, Santos Sanz Villanueva, “El cuento de ayer a hoy”, (1991); Nuria Carrillo, *El cuento literario español en la década de los 80* (1997); Fernando Valls, *Sombras del tiempo: estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015)*,(2016).

⁶José Luis Martín Nogales, “Tendencias del cuento español de los años noventa”, en J. Romera Castillo, *El cuento en las décadas de los 90* (2001), pp. 35.

colección de cuentos. Esto hace que el escritor de cuentos se vea impulsado al margen del mercado, por lo que junto a los inconvenientes tiene más libertad a la hora de escribir. Algunos historiadores, críticos y escritores coinciden en señalar que esto es importante ya que el cuento puede convertirse es un espacio para la innovación y búsqueda de una nueva visión de la realidad.

Según ha señalado la crítica, Enrique Vila-Matas puede situarse en un grupo de importantes narradores que empiezan a publicar en los años setenta pero que consolidan su trayectoria como escritores en los años ochenta, cuando ya se ha dejado atrás la parte más conflictiva de la Transición, con el fracaso del golpe de estado de 1981, que consolida la Democracia y da paso al periodo que se extendería hasta la actualidad. Por citar solo unos pocos, entre ellos se situarían también: Luis Matero Díez, José María Merino, Lourdes Ortiz, Javier Marías, Rafael Chirbes, Luis Landero, etc.⁷

En estos últimos tiempos se ha desarrollado un contraste de explicaciones de esos años de la Transición, en que ahora no nos interesa detenernos, pero sí señalar que la dimensión política de la literatura que se daba durante el Franquismo, escribir contra el régimen, a partir de la consolidación de la democracia decaería al desaparecer su motivación. Vila-Matas también tiene una trayectoria particular, pues desde una infancia sin preocupaciones en los años de la dictadura, pasa a un autoexilio en Francia que puede deberse tanto a la situación de falta de libertad en España como al enorme prestigio cultural del que gozaba París durante los años setenta. Sin embargo, al no tener problemas económicos por el apoyo de su familia, los dos años que pasaría en el citado autoexilio, no parecen que hayan supuesto un trauma y serían una experiencia fructífera. No cabe duda de que su educación en un colegio religioso y su formación posterior le generaron una clara desafección, pero sus comentarios han sido siempre ambiguos y tamizados por una ironía distanciada.

Y si ya en sus comienzos se manifiesta un alejamiento de lo político, en los ochenta y en el resto de su carrera se diferenciará del grupo que en sus comienzos ajusta

⁷ Véase, entre otros, en José Luis Calvo Carilla, *Novela española contemporánea. Lecturas asimétricas* (2017), p. 51 y siguientes.

cuentas con la memoria del franquismo (Antonio Muñoz Molina, Julio Llamazares, etc.) y esto se mantendrá en años posteriores. Ahora bien, a lo largo de su obra es fácil rastrear su crítica del poder, ya sea político o económico, su crítica de la mutación de la vida en Barcelona con el multitudinario turismo, y otras causas que recuerdan, como expone en diversas ocasiones, que él ve nuestra cultura occidental, no solo la española, sumida en una ruina moral que viene al menos desde 1945, con el exterminio de los campos, la bombas atómicas y la masacre generalizada.

Si tenemos en cuenta que en el siglo XX probablemente la época dorada del relato breve sea el medio siglo, la denominada generación de los 50, en la que destacan Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité, Juan García Hortelano, etc., veremos que le habrían influido muy poco, no solo por el inicial carácter realista de esa generación, que ha sido denominado “realismo social”.⁸ Ignacio Aldecoa será el más influyente de esos narradores, quizá uno de los más prestigiosos de todo el siglo, y en cierta medida delimita el espacio literario del cuento hasta finales de los años sesenta, mientras que ya desde sus primeras publicaciones Vila-Matas buscará conectar o bien con las vanguardias históricas o bien con la narrativa experimental francesa o europea. Ni en los registros que tenemos de su época inicial, ni en sus declaraciones y entrevistas posteriores, encontramos referencias a los más valorados de los narradores experimentales, Juan Goytisolo, Juan Benet (una vez desaparecido Martín-Santos) o a los más radicales, como Miguel Espinosa y su *Escuela de mandarines* (1974) o el Julián Ríos de *Larva* (1983). Y a ello habrá que sumar la importante llegada del “boom”, de los escritores latinoamericanos, puesto que además, no solo como escritores en general, sino que dentro de este grupo encontraremos maestros del cuento en muy distintas versiones: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, etc. Y precisamente estos, durante décadas, van a ser los más influyentes no solo para nuestro escritor.

⁸ Véase al respecto, Santos Sanz Villanueva, *La novela durante el franquismo* (2010) y Gonzalo Sobejano, en la segunda edición de *Novela española de nuestro tiempo* (2005). Hay que señalar que ninguno de los escritores citados suele mencionar el autor entre sus favoritos. Por otra parte, no siempre esos escritores en los cincuenta fueron tan realistas, como muestran, por ejemplo, algunos relatos de Carmen Martín Gaité.

Nuria Carrillo señalaba que contamos con distintas muestras de la valoración del género en el último tercio del siglo XX. Así, aparecen numerosas antologías, se publican en periódicos y revistas, y existen numerosos premios dedicados al género (Premio Antonio Machado, que tiene una gran trayectoria; el Premio de Narración Breve convocado por la UNED; Premio NH de Relatos, etc.).⁹ Los cuentos, en la prensa diaria, se publicarán en aquellos que tienen mayor tirada, por ejemplo, en *El País* o *El Mundo*, si bien tienen una distribución irregular a lo largo de aquellos años.¹⁰ Hay diversas antologías que han tenido una buena recepción, como la de la revista *Lucanor*, y otras que se dedican a un autor, como las de Luis Mateo Díez *Brasas de agosto* (1989), de Antonio Pereira *Cuentos para lectores cómplices* (1989) o del mismo Enrique Vila-Matas, o el gran grupo que se realiza por encargo, como *Relatos eróticos escritos por mujeres*, de 1990, o *Lo del amor es un cuento*, 1999. También habrá panorámicas, como la de Fernando Valls, *Son cuentos. Antología breve del relato español. 1975-1993* (1993), o la de Ángeles Encinar y Anthony Percival, *Cuento español contemporáneo* (2004).

También entre los que creen que la situación del cuento ha mejorado últimamente estarían quienes relacionan su lectura con factores como las nuevas formas de vida en la modernidad, la fragmentación que ha sufrido la experiencia humana en una época de incertidumbre o la velocidad de la experiencia del tiempo en el mundo contemporáneo. La literatura indagará en esa realidad difusa, recogiendo las distintas opciones. El cuento será entendido, debido a su brevedad, como un género capaz de captar distintos y fugaces aspectos de la realidad que nos rodean. En estos días, además, con blogs y espacios digitales es un espacio abierto para cualquier amateur, o principiante.

El cuento a partir de la Transición presenta una gran diversidad, una amplitud de registros narrativos, semejantes a los de la novela, y esto supone la imposibilidad de señalar formas o estilos dominantes. Durante esta época son importantes los relatos de género: amorosos, policíacos, de evocación histórica, de ciencia ficción, terror, etc., lo

⁹ Nuria Carrillo, *El cuento literario español en la década de los 80*, 1997. Este estudio va más allá de la limitación cronológica que apunta su título.

¹⁰ Todavía, en mi opinión, no se puede calcular el impacto que pueden tener las publicaciones digitales que no se duplican en una edición impresa.

que puede relacionarse con la ruptura de la brecha que antes separaba la “alta cultura” de la “cultura de masas” y que se produce, según algunos, con el posmodernismo. Existe una gran libertad a la hora de abordar con el cuento distintos géneros, hay una multiplicidad de opciones, que se deja ver también en el empleo de técnicas narrativas y de diversos lenguajes. Encontraremos cuentos ensayísticos, líricos, dramáticos (basados fundamentalmente en el diálogo), destacando estos elementos por encima de lo narrativo.¹¹ Entre otros autores destacados puede mencionarse a Antonio Pereira, Javier Tomeo, Rosa Regás, etc., contando con algunos casos peculiares, como el de Juan José Millás y sus interesantes “articuentos”, en los que combina la actualidad periodística y la narración.

Tanto a finales del siglo anterior como en las primeras décadas del siglo XXI puede apreciarse un numeroso grupo de relatos de tendencia realista, aunque con tratamientos que se alejan de los del realismo decimonónico. Por ejemplo, existirá un realismo mezclado con una actitud memorialista, dando lugar a la crónica y el testimonio. Es una tendencia en la que será importante el intimismo, habrá un regreso al individuo, a lo privado, al yo particular. Uno de los ejemplos de esta tendencia más notables sería Luis Mateo Díez. Dentro de esta tendencia será importante el realismo urbano, donde encontramos un análisis de la realidad del momento desde dos vertientes, la irónica o corrosiva, usando el humor a veces más burdo, o el relato oral.

También nos encontramos con cuentos fantásticos, incluyéndose dentro de esta tendencia a José María Merino, Cristina Fernández Cubas o Juan José Millás, a quienes se les ha relacionado con los maestros latinoamericanos del género. Esta tendencia parte de la realidad derivando a lo fantástico, a lo terrorífico, lo disparatado, etc. Los cuentos fantásticos se dan en las últimas décadas con mucha frecuencia, aunque no haya existido una fuerte tradición dentro de la literatura española del XX.

También formará parte de esa tendencia Juan Eduardo Zúñiga, autor probablemente de alguno de los mejores relatos sobre la Guerra Civil, con *Largo noviembre de Madrid* (1980), y que desarrolla esta otra vertiente en los magníficos *Misterios de las noches y los días* (1992). Lo fantástico en este momento se entenderá

¹¹ Véase el trabajo ya citado de José Luis Martín Nogales.

de una forma distinta, desembocando en el desasosiego y en la inquietud que provocan los mundos extraños. Los límites existentes entre la realidad y lo que hay más allá de lo racional serán difusos y el cuento fantástico se usará para investigar aspectos ocultos de la realidad, para acercarnos a lo desconocido.

El elemento fantástico será visto desde diferentes perspectivas: unos autores quieren provocar, otros asombrar al lector, algunos lo utilizan a modo de investigación de nuevos territorios, otros lo desarrollan en su vertiente humorística. Pero aunque lo fantástico se trate desde diversas perspectivas, todos ellos tendrán en común que surge de una realidad cotidiana en la que paulatinamente aparece el elemento extraño. Y tanto en autores nacionales como en Hispanoamérica, en los jóvenes y en escritores ya consagrados, en los últimos años también encontraremos mundos grotescos o irreales, a veces también presentando mundos distópicos.

En estos últimos años, solo por citar unos nombres, destacan la calidad de las nuevas narradoras, de temática feminista pero no exclusivamente, como Care Santos, Marta Sanz y Sara Mesa,¹² entre otras, y escritores con registros verdaderamente interesantes como Juan Bonilla, José Ovejero, Ricardo Menéndez Salmón y Luisgé Martín.¹³ Habrá que añadir, desde luego, unos cuantos más y tampoco me puedo extender aquí, por razones obvias, a comentar la diversidad de las distintas literaturas en catalán, vasco y gallego, donde encontramos valores tan seguros como Bernardo Atxaga, Sergi Pàmies, Quim Monzó y Manuel Rivas, por citar algunos de los más conocidos autores en esas lenguas.¹⁴

En cuanto a la novela corta, si dejamos al margen la teoría literaria y los intentos de definición del género,¹⁵ se puede comprobar que la mayor parte de la bibliografía dedicada a ella en la literatura española se concentra en el estudio de las *Novelas*

¹² Respectivamente destacaría, de Sara Mesa *Mala letra* (2016), de Care Santos *Los que rugen* (2009), de Marta Sanz *Retablo* (2019), estas dos últimas obras publicadas por la editorial Páginas de espuma, que tan brillantemente defiende la narrativa breve.

¹³ Destacaría de Juan Bonilla, *Tanta gente sola* (2009); José Ovejero, *Mundo extraño* (2017); Ricardo Menéndez Salmón, *Gritar* (2012); Luisgé Martín, *Todos los crímenes se cometen por amor* (2013).

¹⁴ Sus obras son suficientemente conocidas, pero si tuviera que citar dos ejemplos de la riqueza de estos relatos serían Bernardo Atxaga y su *Obabakoak* (1988) y Quim Monzó, *El millor del mons (El mejor de los mundos)* (2001).

¹⁵ Véanse, entre otros, M. Martínez Arnaldos, “Deslinde teórico de la novela corta” (1996); F. J. Rodríguez Pequeño, *Géneros literarios y mundos posibles* (2008), p. 112; L. Beltrán Almería “¿Es necesaria una teoría de la novela corta?”(2020).

ejemplares cervantinas, las de Lope de Vega, María de Zayas y otros autores áureos. A continuación, hay un número de interesantes aportaciones al estudio de la novela corta de la segunda mitad del XIX y comienzos del XX, donde nos encontramos obras tan relevantes como las de Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas, y en los últimos años ha aumentado de manera considerable la investigación sobre las publicaciones que tras El Cuento Semanal (1907-1912) adquieren gran importancia en la Edad de Plata, como, por ejemplo, las que ha desarrollado Ángela Ena Bordonada.¹⁶

Con respecto al periodo que aquí nos interesa, hay que subrayar la escasez de estudios, ya que la mayoría forman parte del estudio global de un escritor, y esto no puede explicarse por falta de tradición, pues durante la posguerra, tras las cumbres del siglo XIX, encontramos que junto a los grandes cuentos de la generación del medio siglo hay también excelentes novelas cortas de distintos autores: Carmen Martín Gaité (*El balneario*), Carmen Laforet (*La llamada*), etc.

Afortunadamente en los últimos meses se ha publicado un notable estudio de Carmen Pujante dedicado a la novela corta en España, en donde repasa tanto su trayectoria a lo largo de la historia literaria, como su caracterización.¹⁷ Tal y como era previsible, Pujante señala la falta de referencias al género en las distintas historias de la literatura española con que contamos, y la importancia que van a tener desde principios del siglo XX las colecciones de novelas cortas, los premios y las antologías. Igualmente, señala las excelentes novelas cortas que se han publicado desde la Transición a la democracia y en la que solo vamos a apuntar alguno de los títulos y autores: además de las autoras de la generación del medio siglo que hemos mencionado, Juan Benet publica en los años sesenta un texto interesante, *Nunca llegarás a nada* (1961), al que se sumarán *Una tumba* (1971) y *Sub rosa* (1973), estos dos últimos ya plenamente integrados en lo que será la literatura en la democracia, ya que se pueden incluir, respectivamente, en los relatos de fantasmas y del mar. En la década de los ochenta encontramos a Cristina Fernández Cubas, quien publicará *Mi hermana Elba* (1980) y a la que seguirán también otras narraciones fantásticas; en 1985 aparecerán dos novelas

¹⁶ Véase, entre otras, Ángela Ena Bordonada (ed.) *La otra Edad de Plata: temas, géneros y creadores (1898- 1936)* (2013).

¹⁷ Véase Carmen M. Pujante Segura, *La novela corta contemporánea (desde mediados del siglo XX hasta hoy a través de Ayala, Vila-Matas y Barba)* (2019). A este estudio hay que sumar, también coordinado por Carmen Pujante el número 882 de la revista *Ínsula* (2020) dedicado a la novela corta contemporánea.

cortas de Adelaida García Morales, la primera *El sur*, una auténtica obra maestra de dará pie a la magistral película de Víctor Erice, y una interesante *ghost story*, *Bene*, que también muestra el universo peculiar de la escritora. En los noventa pueden destacarse las notables obras de Rafael Chirbes, comenzando por *La buena letra* (1992), cuyas historias se vinculan a la memoria de la guerra civil y la posguerra, y, por otro lado, José María Merino, un gran especialista en el relato breve, publica sus *Cuatro nocturnos* (1999), en los que explora el “lado oscuro” de la realidad; y en ese mismo año aparece *Carlota Fainberg* de Antonio Muñoz Molina, una magnífica narración fantástica que no será su única aportación a la novela corta.

En los inicios del siglo XXI aparecerán un grupo de novelas cortas magistralmente elaboradas por Luis Mateo Díez, *El diablo meridiano* (2001), que dará comienzo al conjunto de sus doce “fábulas del sentimiento”; y también, entre otros, merece citarse *El móvil* de Javier Cercas (2003). Una buena parte de los escritores antes citados también publicarán novelas cortas a lo largo de estas dos primeras décadas. En resumen, la enumeración podría extenderse bastante (ver la bibliografía que recoge Carmen Pujante) y comprobamos que este género ha gozado de una excelente salud y que no parece disminuir en los últimos años.

Enrique Vila-Matas también es uno de sus más peculiares cultivadores y, como suele ser frecuente, en sus obras no es fácil definir el género. Si prestamos atención a los rasgos que Gonzalo Sobejano propone al analizar las novelas cortas de Leopoldo Alas veremos que las de Vila-Matas presentan solo unos pocos: la novela corta relataría un “suceso memorable”, su tema se pone de relieve a través de diferentes motivos, tiene un momento culminante o giro decisivo, tendrían una estructura repetitiva y una composición concentrada. Aunque no lo señale, está implícito que estas características refieren a un argumento, en el sentido tradicional, en el que podemos determinar una presentación, un nudo y un desenlace. Pues bien, este es un planteamiento que solo empleará Vila-Matas, en ocasiones, irónicamente: los desenlaces suelen dejar al lector en el punto de partida o en un final abierto sin conclusión y rara vez vamos a encontrar sucesos memorables, un giro decisivo o la tensión que caracteriza las novelas cortas de Henry James y Joseph Conrad, por citar dos de los grandes autores en el género. En realidad, Vila-Matas progresivamente se desentiende de la distinción de géneros, y encontraremos que algunas novelas cortas siguen una técnica parecida a la de sus

cuentos, teniendo en cuenta que en los últimos años cada vez se confunden más en ellas la narración y el ensayo. Por lo general, y siempre es difícil generalizar en estas obras, solo una parte narrativa, relativamente pequeña, permitirá distinguir estas obras de los artículos de crítica que ha firmado el escritor o de sus conferencias. Suele combinar en estos relatos la crítica literaria, anécdotas biográficas de escritores, o su autobiografía, en el mismo nivel que la ficción. En las últimas novelas cortas, *Perder teorías* y *Chet Baker piensa en su arte*, el entramado narrativo es mínimo y es la dimensión ensayística la que domina, aunque siempre sea irónicamente pues no es el escritor quien habla sino un narrador interpuesto que impide que le podamos atribuir al autor (fuera del texto) todo aquello que se expone. El lector percibe la ironía que hace que no podamos identificar completamente las dos voces.

Quizá en estos años uno de los fenómenos que más ha llamado la atención, y ha sumado un buen número de lectores, es el microrrelato. Tanto desde el hispanismo como desde la crítica nacional se ha intentado definir el género y analizar sus características esenciales. Hay que destacar estudios como los que recopilan Otmar Ette y Dieter Ingenschay en *Microberlin. De Minificciones y microrrelatos* (2015) o la antología editada por Irene Andres-Suárez, *Antología del microrrelato español (1906-2011) El cuarto género narrativo* (2012). A ninguno de ellos se les escapa la dificultad de establecer una definición, que vaya más allá de la limitación a una página, como de la difícil clasificación de estos textos, ¿cómo diferenciarlos del aforismo, de la anécdota, de la greguería? No cabe duda de que a lo largo de la historia encontramos muchos ejemplos que pueden incluirse en este género, y también se puede discutir si en realidad es necesario distinguirlo del cuento, puesto que antes se podían definir como “relatos muy breves”.

Algunos de los escritores que han publicado este tipo de relatos, Medardo Fraile, Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez, o de generaciones más jóvenes, Lara Moreno o Cristina Grandes, muestran un gran talento tanto en estos como en otras obras suyas, pero quizá se puede dudar todavía que alguien alcance solo con microrrelatos una obra relevante.

En estos últimos años se ha insistido en la novedad que implica la distribución a través de la red, de relatos y especialmente de los microrrelatos, y por tanto la

eliminación de los factores de producción y venta, que implica el mercado, y que supondría una democratización en la que también se incluyen otras expresiones literarias. Sin embargo, contando con que la novedad de este fenómeno solo permite conclusiones apresuradas, de momento no tenemos mucha información acerca del paso de lo virtual a lo impreso, y una gran mayoría de las narraciones que hemos podido leer no alcanzan gran interés. Es muy probable que se haya creado un grupo de lectores, que continuarán en este circuito, y que no sabemos en qué medida puede extenderse al público en general, o, como una de las antiguas academias, quedar como un núcleo de intercambio entre sus participantes que puede alcanzar muy distinto valor.

4. LA POÉTICA DE ENRIQUE VILA-MATAS

En la trayectoria literaria de Enrique Vila-Matas encontramos como rasgos que caracterizan la totalidad de su obra la imaginación desbordante y la ironía, todo ello íntimamente ligado con la idea de libertad y de la imaginación humana como cualidad fundamental.

El autor concibe el mundo como un absurdo cargado de sentido, provocando en él las mismas sensaciones que provocaba en Franz Kafka, asombro y extrañeza. Desde este punto de vista el autor concibe la escritura como una aventura, hacia el abismo, el misterio, lo desconocido, un espacio en el que todo es extraño y en el que se plantean numerosas dudas y preguntas. Estas ideas Vila-Matas las relaciona con la edad adulta del ser humano, que para él es la edad de la sombra, de la incompreensión. Este no entender y la obsesión por entenderlo todo es algo que acompañará a la persona durante toda su vida, aunque sepa que nunca alcanzará esa meta. Además, cuando uno se da cuenta de que no tiene nada que decir, cuando se da cuenta de que no entiende absolutamente nada de este mundo, lo mejor que se puede hacer es darle fuerza al absurdo y conseguir que este acabe, de manera paradójica, cargado de sentido.¹⁸ Quizá podría añadirse que en el origen remoto de algunas valoraciones está el impulso romántico, frente a las constricciones sociales y las visiones materialistas del Siglo de las Luces, y que luego se desarrolla con las vanguardias.

Todo esto en relación con la labor del escritor que es una tarea infinita, sobre todo si tenemos en cuenta que para Vila-Matas la labor de este no es hacerse entender y dar una explicación racional del mundo. Para él no resultan interesantes los libros en los que se entiende todo, que para él merecen distintos calificativos, en algunos casos, ridículos y obvios. Sí tendrán interés aquellos que han empezado a escribirse sin saber de qué trataban y han terminado igual; los libros que más le interesarán serán aquellos que parecen escritos en una lengua extranjera. En ello podemos ver claramente una influencia de las vanguardias históricas, cuyo interés en ellas se percibe en la *Historia abreviada de la literatura portátil*, y también en Julio Cortázar, quien señalaba que los autores más impresionantes para su sensibilidad son aquellos que le hacen volver a la

¹⁸ El título y el contenido de uno de sus volúmenes ensayísticos así lo corrobora: *Aunque no entendamos nada*.

sensación del niño que sigue con el dedo la línea del texto. A ello habrá que sumar la nueva vanguardia del medio siglo, sobre todo en el *nouveau roman*, y en escritores como Georges Perec.¹⁹

Vila-Matas también nos dice que aunque no entendamos nada del mundo, tenemos que tomar una posición ante él, que no corresponde necesariamente a la posición que se toma ante el hecho de escribir. En el libro de conversaciones con André Gabastou dice que escribe “porque no sé explicarme el mundo” (p. 17).

Para el autor la literatura no enseña métodos prácticos sino sólo posiciones, el resto hay que aprenderlo de la vida, y quizás aprendiendo de ella uno se pueda crear un estilo literario, es decir, “lograr un espacio y un color internos en la página, un sistema de relaciones que adquiera espesor, un lenguaje calibrado gracias a la elección de un sistema de coordenadas esenciales para expresar nuestra relación con el mundo: una posición frente a la vida, un estilo tanto en la expresión literaria como en la conciencia moral”.²⁰ La vida para el autor es más original de lo que se puede inventar, lo que hay que aprender es a contar las historias que nos rodean.

Así, podemos recordar la importancia que tiene en la narración el punto de vista, como ya habían mostrado Gustave Flaubert y Henry James. Para Marina Mayoral, *El arte de la novela*, de Henry James, constituye un auténtico libro de cabecera, en el que se encuentran las agudas reflexiones del escritor sobre cómo dar “forma” a una narración, y como esto resulta tan fundamental como la materia, la historia que se cuenta.²¹ En la misma línea, y más en sus últimos libros de relatos, el punto de vista resulta fundamental para Vila-Matas pues muchas veces encontramos relatos en primera persona, que muestran un punto de vista singular, o en tercera persona, que se sitúan en un punto concreto. En algunos casos la narración se aleja por completo de la omnisciencia decimonónica, y lo que se nos deja ver es el abanico de los diferentes

¹⁹ En el capítulo de influencias es necesario mencionar el grupo Oulipo (acrónimo para “Ouvroir de littérature potentielle” –“Taller de literatura potencial”). Fue fundado en 1960 por el escritor Raymond Queneau y el matemático François Le Lionnais, y su objetivo es poner a disposición de escritores del futuro posibilidades de la lengua y la literatura. Entre las obras más conocidas vinculadas a este grupo están los *Ejercicios de estilo* (1947) de Queneau, y varias obras de George Perec, como *La vida instrucciones de uso* (1978).

²⁰ Enrique Vila-Matas, “Aunque no entendamos nada”, *Cuadernos de narrativa*, Suiza, 2002, pp. 11-25.

²¹ Marina Mayoral, *La risa y la sonrisa*, Madrid, Espasa, 2001, pp. 9-10.

lugares desde los que se puede narrar, y la oscilación a que somete al lector aproximándolo o alejándolo de la subjetividad que se constituye como único referente.

También podemos encontrar un punto en común con otros escritores del siglo XX en la subversión de los valores del bien y el mal, en mostrar que las apariencias, y el bien manifiesto, pueden esconder otras dimensiones.²² Enrique Vila-Matas distingue dos tipos de escritores: los primeros, poniendo a Tolstoi como ejemplo, conciben la existencia como una unidad; los segundos, como Kafka, han descubierto la insuficiencia e irrealidad de la vida, su sinsentido, la imposibilidad de vivir e incluso escribir, experimentado la insensatez del mundo y lo intolerable que es la existencia. Y también ha señalado que él se siente más entre los escritores “gratuitos” que entre aquellos que quieren dar una lección moral o del tipo que sea.

Vila-Matas para expresarse necesita una estructura libre, que vaya más allá de una historia bien realizada, por lo que tiene la necesidad de apoyarse en géneros que, según él, pueden convivir con lo narrativo, como el ensayo²³ y la poesía. Por esta razón, las novelas y los relatos de Vila-Matas son con frecuencia una mezcla de géneros, del mismo modo que la vida es una mezcla. El autor no cree adecuada al presente la novela decimonónica realista, estando a favor de la novela, de los textos en los que no todo está claro, siendo estos los que muestran un mayor estímulo creativo. Para él, la novela, tal y como está concebida, es decir, como expresión del mundo moderno, estaría condenada a desaparecer.²⁴ A partir de esta concepción va creando un sistema de coordenadas esenciales que le permite expresar su relación con la realidad y la ficción, su relación con el mundo.

Resulta curioso que la mezcla de géneros se dé tanto en novelas como en artículos como en las conferencias que ha publicado, sin que tenga, por ejemplo, importancia el que su objeto sea responder a una invitación de una Institución o agradecer un premio. También en este caso se combina la reflexión, la narración y lo autobiográfico, casi siempre incluyendo numerosas citas de los escritores que admira, o

²² M. Mayoral, *La risa y la sonrisa*, p. 45.

²³ En *Doctor Pasavento* (p. 43) el narrador atribuye a Laurence Sterne la invención de la novela-ensayo en su *Tristan Shandy* (1859-1867), y de ahí proviene también el término Shandy que emplea en distintas obras.

²⁴ Enrique Vila-Matas, “La ironía en París”, *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*, El Puerto de Santamaría, Fundación Luis Goytisolo, 2003, pp. 23-31.

anécdotas de su vida, mezclando también en ellos ficción y vida. Por ejemplo, en “Mastroianni-sur-Mer”²⁵ uno de estos textos que tienen auténtico interés, según veíamos antes, sitúa el origen de su vocación literaria en la imagen de escritor que tenía el actor italiano en una película de Antonioni, y a ello se suma la reflexión sobre el hecho de la escritura, la propia vida y las referencias a sus autores favoritos, que vamos viendo, alcanzan para él una talla de héroes en un mundo en que estos han dejado de existir. En este sentido, y para matizar su pasión literaria, su visión del mundo bajo prisma literario, añade que él nota en Latinoamérica la presencia de esa pasión, por ejemplo, en Sergio Pitlor, en Roberto Bolaño, mientras que en Europa predomina una visión escéptica y distanciada que no concuerda con la suya.²⁶

Para él la frontera entre realidad y ficción es muy débil, difusa, incluso la autobiografía puede considerarse como un relato de ficción entre muchos posibles, sobre todo si partimos de la idea de que la verdad no se opone necesariamente a la ficción; sus libros deben ser vistos como lo que para él siempre han sido, libros escritos por personajes de novela, lo que para algunos constituye una visión posmoderna.

Vemos que cuando Vila-Matas combina autobiografía y ficción, la mezcla hace que desaparezca la diferencia entre verdad e invención, quedando una simple obra de creación.²⁷ La autoficción la usará más que para mostrarse, para esconderse a sí mismo. Esto podemos verlo perfectamente ejemplificado en el cuento titulado *Los Tabucchi*: el autor nos dice que decidió convertirse en la sombra del escritor Antonio Tabucchi, del mismo modo que este se habría convertido en la sombra de Fernando Pessoa. En un momento, ambos escritores deciden inventarse un recuerdo común, apareciendo aquí la autoficción. Ese recuerdo inventado llega a confundirse con la realidad, pudiendo confundirse con lo verdadero. En *Los Tabucchi*, Vila-Matas inventó un pasado autobiográfico, que nunca sucedió, pero que luego el escritor italiano utilizó para crear otra ficción que daba esos hechos por verdaderos.²⁸

Diversos críticos han señalado la importancia de la técnica cinematográfica en la técnica narrativa, en la novela y en la literatura en general. Según veremos, esta

²⁵ “Mastroianni-sur-Mer”, *Desde la ciudad nerviosa*, pp. 153-185.

²⁶ Véase *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*, p. 31.

²⁷ Véase la sección dedicada al escritor en *Figuraciones del yo*, de José María Pozuelo Yvancos.

²⁸ Enrique Vila-Matas, “Recuerdos inventados”, *Recuerdo inventados. Primera antología personal*, Barcelona, Anagrama, 1994, pp. 7-17.

influencia explica el título de su primer volumen de cuentos, que era ya a comienzos de los años 80 algo frecuente, de lo que quiere distanciarse el escritor en busca de una posición singular en el espacio literario. No obstante, sabemos que Vila-Matas sí iba al cine, y además esa influencia le llega también a través de alguno de los maestros modernos influidos por ese medio, de manera que en Vila-Matas podremos encontrar primeros planos, picados, travelling, etc., contando con que quizá una de las técnicas que más emplea es el montaje de escenas, con el que se salta de un lugar a otro, de unos personajes a otros, y también en el tiempo, que necesitan la atención del espectador, pues solo encontrará un número mínimo de indicadores.

De este modo, la traslación fluida en el espacio y el tiempo, que al principio podrían atribuirse a descuidos del narrador, veremos que en realidad son una forma de eliminar lo que considera el escritor como momentos superfluos, materia inerte en la transición de unas escenas y motivos a otros.

Entre los análisis importantes que se han dedicado en los últimos años al escritor sin duda tenemos que mencionar el de Amélie Florenchie, que en el volumen conjunto *La narrativa española de hoy (2000-2010)* con el título “Enrique Vila-Matas” se ocupa de la obra del escritor en esos años. El intervalo temporal del que se ocupa viene determinado por la fecha de publicación del volumen, pero en realidad sus conclusiones se pueden ampliar años antes y años después en lo que podemos denominar la etapa de madurez de Vila-Matas.

El único volumen de cuentos que trata, según veremos, es *Exploradores del abismo* al quedar dentro de las coordenadas temporales mencionadas. No obstante, el resto de las obras que analiza, novelas, dietario y recopilación de artículos nos muestran la unidad a la que se ajusta el proyecto literario del escritor y su pluralidad de formatos.

Florenchie señala que su literatura “escapa a la literatura de géneros, en particular del realismo” (p. 178), y en esto cobra importancia la “imagen”: en primer lugar, la imagen retórica, el símbolo y la metáfora que reaparecen como parte fundamental de su discurso; y la segunda acepción en que subraya la imagen, sería en el sentido de que una imagen suele ser el fundamento de su relato, a veces fotográfica o cinematográfica, de forma semejante a como encontraba en la imagen de Mastroianni en la película *La notte*, de Michelangelo Antonioni, los orígenes de su vocación de escritor.

En la voluntad que tiene el Vila-Matas de interrogar la palabra, de señalar que la palabra es el elemento fundacional del espacio literario, aunque Florenchie no lo denomine así, vemos la autoconciencia de la narración que resulta ineludible en su concepción de la literatura, con lo que podemos distinguir entre la experiencia humana y su traslación a la palabra.

En este trabajo apunta la importancia que tienen distintos escritores europeos (y americanos, como Herman Melville), desde Franz Kafka a James Joyce, señalando que no suele aparecer en su panteón escritores españoles, y que en cierta medida los referentes del escritor suponen un cierto elitismo. Es de destacar, añade, que un gran número de sus protagonistas son escritores o de algún modo se interesan por la escritura, o “imitan” a escritores, con lo cual nos aproximamos a lo que en alguna ocasión ha definido como concepciones posmodernas de la literatura: un escritor que imita a un escritor, que escribe un texto, una novela, que imita a una novela. Irónicamente llega a señalar gestos que corresponderían a un escritor y que por lo tanto delimitarían una “identidad” de escritor; esto es, si son gestos o costumbres, como contemplar un paisaje, observar en espacios públicos, etc. En definitiva, los lugares comunes y los estereotipos llevan al lector a sospechar de la seriedad de sus afirmaciones, y de la intencionalidad del mensaje, hasta llegar a situaciones que constituyen una autentica parodia, que tiene en cuenta formas de vestir, hábitos, actitudes en donde pueden unirse la caricatura y la trasgresión (por ejemplo, teñirse el pelo de rojo) o bien dicho de otra manera, la literatura se construye con literatura pero a veces hay que destruir o decolorar ese elemento inicial teniendo en cuenta que se ha constituido ya como una instancia social.

En lo que disiente la interpretación que sustentamos es que la estudiosa cree que tras las imitaciones y parodias surge una imagen “genuina” del escritor, escritores que pueden tener dificultades al intentar desempeñar su tarea, como los que figuran en *Bartleby y compañía*. En su opinión esa obra, se construiría en torno a la imagen de Marcello Mastroianni que anteriormente mencionábamos, pero creemos que no se trata de un centro, sino que los diferentes escritores que aparecen en esa obra son focos dispares de irradiación, si se quiere en forma rizomática, pues de lo que desconfió el escritor es del análisis cartesiano, de la lógica como única forma de conocimiento.

Según veremos más adelante, el territorio en que se mueve el escritor es el de la incertidumbre, un terreno en el que hay que separarse de la palabra retórica, de la palabra ya usada o inservible para la literatura, como decía Jacques Ranciere, y sin embargo ese es el material con el que inicialmente cuenta el escritor.

Al repasar *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*, subraya que el escritor se define por su imposibilidad de escribir, y que el fracaso es el resultado de la escritura o bien la enfermedad de la literatura, que convierte al escritor en un repositorio de citas que no deja espacio a la creación personal, de manera que a diferencia de lo que ha ocurrido a lo largo de la historia literaria, la literatura se convierte no en una imitación, o en una creación, sino que se convierte en un callejón sin salida en el que nada nuevo puede ocurrir. Y así del cuestionamiento del escritor se pasa al de la identidad individual, el yo cartesiano que fundamentaba la tradición filosófica de la modernidad, puesto que algo compartido con sus personajes es la duda respecto a la identidad. Y a este respecto la afirmación de que cada escritor se crea al escribir o, podríamos decir, antes del acto de escritura no existe un sujeto, va unida a la cuestión de la autenticidad, que en parte señala a uno de los grandes temas de la novela a lo largo del siglo XX, y que reaparece en primer plano en *Exploradores del abismo*.²⁹

Podemos añadir, a la gran extensión que tiene la intertextualidad, las numerosas citas que se encuentran a lo largo de toda su obra, que a esa larga cadena de textos se suman la diseminación de los significados y los problemas que conlleva su forma de citar: en algunos casos palabras que son de otro aparecen como si fueran originales de Vila-Matas; en otros la atribución es incorrecta y en algunos casos con sus amigos Sergio Pitol y Antonio Tabucchi intercambia citas, anécdotas o motivos, llegando a confundirse y a perderse el hilo de la atribución. Creo que con ello, Vila-Matas desarticula el carácter de autoridad, la *auctoritas* medieval, que llega en realidad hasta hoy: no estamos ante una exhibición erudita, puesto que la literatura ha conducido a un callejón de silencio, conocer la literatura del pasado es un saber poco útil y su exceso hace que no podamos equiparar erudición con sabiduría. Pero también, veremos que la

²⁹ No he podido consultar la Tesis Doctoral leída en 2019, de la que he tenido noticia hace poco: Laura Pache Carballo, *La heterodoxia de las formas narrativas breves en Enrique Vila-Matas*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2019. No obstante, hay otros trabajos suyos que sí he podido tener en cuenta.

literatura se construye con literatura, y en definitiva es imposible distinguir que proviene de la vida y qué de un libro.

En definitiva, Vila-Matas juega o deconstruye los distintos conceptos que constituyen la literatura, el campo literario, autor, texto, género, de manera que nada queda fuera de su proyecto, de su elaboración y como resultado veremos a lo largo de estas páginas una particular literatura. Dentro de los rasgos que destaca Florenchie están dos que ha señalado la crítica durante los últimos años, la fragmentariedad y la discontinuidad. A veces puede existir un *leitmotiv*, como veremos en alguno de sus relatos, o dentro de un libro de relatos, pero en conjunto la narración deja una impresión de incompletitud por el montaje de fragmentos, distintas partes que no completan sino que muchas veces sirven para negar o cuestionar algo anterior, y que muchas veces toman la forma de diario. A este respecto podemos añadir que en Vila-Matas uno de los textos que alude en muchas ocasiones son precisamente los diarios de Frank Kafka, donde se encuentra su literatura en bruto, y la mina de la que cabe seguir extrayendo productos.

La falta de continuidad sistemática se ve en los saltos y combinaciones de géneros, de lo histórico con la ficción, de lo libresco y lo autobiográfico. A veces estos cambios, como el uso del *leitmotiv* tienen un carácter caprichoso, y Pozuelo Yvancos ha señalado que el tejido de novelas como *Historia abreviada de la literatura portátil* semeja un tejido en que se intercalan *links*, vínculos, como los que encontramos en internet, pero ese texto data de 1985, y por tanto unos años antes de que se generalizara este.

En los casos que estudia Florenchie encuentra ausencia de diégesis pero eso ocurre en menor medida en los relatos y novelas corta, no solo porque una buena parte de ellos se sitúan en los primeros años de su carrera como narrador, sino porque el género limita las posibilidades, al menos de manera cuantitativa, no suele contener la misma cantidad de digresiones que la novela, y esto se aprecia también en *Suicidios ejemplares*, *Hijos sin Hijos* y *Exploradores del abismo*, a pesar de corresponder a la época de madurez del escritor. Para Florenchie, recordando a Gaston Bachelard, lo que

constituye la peculiaridad de la narrativa vilamatiana son "instantes poéticos", como una red de imágenes.³⁰

José María Pozuelo Yvancos en *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas* (2010), analiza la obra de Enrique Vila-Matas, partiendo de la discusión en torno al concepto de autoficción. Recordando la definición de Philippe Lejeune, en su famoso *El pacto autobiográfico* (1975), apunta que poco después Serge Dubrovsky propone la definición de autoficción:

Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo (Pozuelo p. 12)

La ruptura de la narración como “elemento constitutivo de una historia unitaria”, y por tanto del personaje, sería algo que aproxima esta formulación a la de “sujeto vacío” de Gilles Lipovetsky, o a la “corrosión del carácter” de Richard Sennet, a las definiciones del sujeto de Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard o Fredric Jameson.

La definición se producía después de la crisis del personaje en el movimiento que conocemos como *nouveau roman* francés, y seguía el impulso contra la narratividad y el carácter unitario del yo que se puede encontrar también en la autobiografía de Roland Barthes, donde se dice al comienzo “Todo esto debe ser considerado como dicho por un personaje de novela”.

Ahora bien, en su opinión la definición más clara de la autoficción es la que propone Jean Lecarme:

La autoficción es en primer lugar un dispositivo muy simple: se trata de un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela (Pozuelo, p. 17)

³⁰ Debe tenerse en cuenta también una magnífica tesis doctoral en donde encontramos distintos puntos de contacto con nuestro escritor: Alice Pantel, *Mutations contemporaines du roman espagnol: Agustín Fernández Mallo y Vicente Luis Mora*, 2012.

Esto es, comparten una misma identidad, como en la autobiografía, pero sería una falsa autobiografía, o una contra-autobiografía. Esto hace que los textos de Marías y Vila-Matas no puedan incluirse en ese tipo de relato.

También Vicent Colonna, en *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature* (1990) propone una definición, que amplía la extensión de los tipos de texto: “una obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, conservando en todo caso su identidad real, su verdadero nombre” (en Pozuelo, p. 20). Así lo diferente aquí es que puede tratarse de una personalidad inventada (con lo que ya no puede tener siempre la coincidencia que propone Lecarme). En opinión de Colonna habría tres tipos: 1. La referencial o biográfica, que es la más próxima a la autobiografía 2. La reflexivo-especular, que coincide con la metaficción (“metalepsis discursiva”). 3. La figurativa, en la cual hay una transfiguración del autor en un personaje que aunque tenga rasgos de él puede ser inventado.

Pozuelo señala que la configuración de la voz narrativa en ficción no puede plantearse como una cuestión de referencialidad, como si la ficción fuese una vía de representación de un yo previo a ellas, a la construcción del mundo ficcional. La figuración de un yo personal puede adoptar formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial. Para Pozuelo la figuración tiene que ver con imaginar, fantasear, “fantasía de algo o su representación”, algo que suplanta o figura. A partir de Platón, *phantasia* es una actividad de la mente que produce imágenes, llamadas *phantasmata* o fantasmas, que es hija de las sensaciones, de la memoria, pues construye a partir de sensaciones, o de la memoria de esas sensaciones.

La distinción que se establece entre la autoficción y la figuración del yo reside en la mistificación consciente que realizan ambos autores, Marías y Vila-Matas, que mantienen alguno de los rasgos del escritor en el personaje, pero se trata de una situación en que el narrador enfatiza los mecanismos irónicos y estos marcan la distancia respecto a quien escribe, convirtiendo la voz personal en una voz fantaseada, figurada, literaria, en definitiva. El análisis de José María Pozuelo se ocupa de las novelas de Vila-Matas, especialmente de algunas obras de los años próximos a la redacción de su trabajo, pero también podemos comprobar que no es útil al abordar los relatos de los últimos años, como los que recopila en *Exploradores del abismo* o en su última antología *Chet Baker piensa en su arte* (2011).

Pozuelo Yvancos confirma su análisis en su último libro, *Novela española del siglo XXI* (2017) con un capítulo titulado “La red literaria de Enrique Vila-Matas”. En este trabajo Pozuelo Yvancos continúa su trabajo anterior, defendiendo que no se trata de autoficción sino que lo define como “figuraciones” del autor, las diferentes inscripciones del autor real en el texto. Sin embargo, añade una paradoja que señala el autor: a diferencia de la visión habitual de la literatura como un vehículo de conocimiento, Vila-Matas señala que por culpa de esas múltiples identidades que ha ido adquiriendo a lo largo de los años “nunca sabré quién soy por culpa de escribir” (*Novela* p. 121).

Según vemos en el texto que titulaba “Recuerdos inventados”³¹ los recuerdos que pertenecían a otro (Tabucchi, por ejemplo) han terminado siendo suyos. Y por tanto se trataría de falsedades pero que terminan siendo verdad. La identidad del escritor, después de las múltiples identidades que ha creado, ya solo puede ser literaria, y además la figuración cada vez ocupa un lugar mayor en su obra. Esto en parte también es cierto en su narrativa breve, especialmente si vemos los que recoge en su última antología, y por ejemplo el marco de *Hijos sin hijos*, según veremos, pero quizá debemos situarlo en los últimos años de su obra.³²

Para él la aparición de sus voces en los distintos géneros, en narraciones, artículos y ensayos, sería una de sus características y tiene su origen en un yo reflexivo que se origina en Montaigne o en el Kafka de los *Diarios*. Y las obras en las que se concentra son sobre todo las novelas desde *Bartleby y compañía* (2000) hasta *Aire de Dylan* (2012), prestando atención sobre todo a las de comienzos de la primera década del siglo. No obstante, cuando recuerda algún comentario de las primeras novelas que menciona (Bartleby Montano, Pasavento), creo que no señala la ironía con que comenta la denominación que el editor Jorge Herralde dio de estas novelas:

Al ciclo Bartleby-Montano-Pasavento lo ha bautizado mi editor Jorge Herralde como “la Catedral metaliteraria”. Creo que está bien pensado ese título general. Es más, me

³¹ En el capítulo 7 nos referiremos a este y a “Chet Baker piensa en su arte”, pues son dos textos fundamentales para explicar su poética.

³² En opinión de Pozuelo las variaciones en torno a la figuración se incrementan a partir de *Historia abreviada de la literatura portátil*, es decir, desde 1985, lo que deja fuera una buena parte de las obras que comentaremos. Señala también que C. Oñoro encuentra tres etapas: el juego (1973-1984); la casa de la ficción (1988-1999); y el silencio y la escritura (2000-2005). Véase en *Enrique Vila-Matas: Juegos, ficciones, silencios* (2015).

gustaría que en el futuro pudieran leerse esas novelas en un solo tomo, que hablaran de ellas diciendo las del ciclo catedralicio... (p. 127) ³³

Si bien resulta claramente aceptable el que estas novelas respondan a un proyecto de investigación en la literatura del yo, creo que en su argumentación nada tiene que ver con ese objeto cultural que es una “catedral”, y subraya la ironía al emplear el adjetivo “catedralicio”. También hay que añadir que discrepa del otro término, “metaliterario”, puesto que dice que lo que él hace es simplemente literatura.

El análisis de Pozuelo Yvancos, con la rigurosa elaboración que le caracteriza, se refiere a las grandes novelas de madurez; no obstante, alguna de sus reflexiones se relaciona también con nuestro corpus, por ejemplo, al referirse a la impostura y las voces narrativas (el ventrílocuo). Señala también que a partir de *El viaje vertical* Vila-Matas expresa su rechazo a escribir más novelas, lo que los editores le piden, y como pretende hacer un “libro” en que se mezclen los géneros, y esto le lleva a utilizar una voz que sin dejar de ser narrativa se mezcla con la expositiva del ensayo, con la de la lírica y con matices autobiográficos.³⁴ Esto lo veremos especialmente en el capítulo 13, en textos como “Chet Baker piensa en su arte” que tiene la extensión de una novela corta.³⁵

Para él, como veremos en distintos lugares, al avanzar en su obra avanza en el cuestionamiento de la distinción ficción/realidad y recordado/inventado, de manera que la literatura es el territorio en que conviven estos dos polos, en que no se puede distinguir uno de otro (p. 135). Al mismo tiempo, y como ya hemos visto, se produce en su obra una combinación de seriedad y humor, unifica lo serio y lo humorístico llegando en algunos casos a lo paradójico o lo grotesco, según veremos (por ejemplo, en *Hijos sin hijos* y en *Exploradores del abismo*) indagando en esa categoría estética del “grotesco”.

³³ El texto se incluye en *El viento ligero en Parma* (2008).

³⁴ Es curioso señalar que su definición de su nuevo género “una caja abierta donde cabe todo” (p. 129), corresponde a la definición de novela que planteó Mijail Bajtín.

³⁵ Un matiz en que no podemos estar de acuerdo es en la relación que establece entre el Montano, del título *El mal de Montano*, y el creador del ensayo, Montaigne, al derivarlo hasta “montana” en catalán. En realidad, y creo que él lo ha señalado, puede explicarse por la película *La notte*, cuyo protagonista se llama Pontano.

Si al comienzo de su narrativa encontramos citas, citas encubiertas, o alusiones a la vida de escritores, ahora, nos dice Pozuelo, el escritor se desdobra en sus escritores favoritos: Tabucchi, Kafka, Pitol, Pessoa, etc., con lo que, como decía Roland Barthes, renuncia al dispositivo de identidad narrativa, de manera que “el concepto de identidad está repartido, diseminado, fragmentado” (p. 141).

Impón tu suerte es la última recopilación importante hasta la fecha en la que Vila-Matas incluye un buen número de sus opiniones y visiones sobre la literatura, la ficción, obras y autores y otro tipo de artículos diversos. Y ya en su prólogo veremos que mantiene su voluntad de combinar distintos géneros, narrativa y ensayo, autobiografía y artículo, situando como lema de su obra una cita de Coetzee:

Tengo que admitir que pierdo la paciencia leyendo ficción que no intenta algo que no se ha intentado hacer nunca antes, preferiblemente con la ficción misma como forma de expresión (Vila-Matas, 2018, p. 9).

Y una vez más no da la referencia exacta de dónde aparece esta cita, y no podemos estar seguros de que no sea del mismo escritor, puesto que en su opinión solo podemos citar aquello que sean nuestras propias palabras. El libro se divide en cuatro apartados que se titulan “La escritura”, “La lectura”, “La mirada” y “La idea”, sin que estos sean apartados estancos, y el primer apartado contiene en sus comienzos las reflexiones del escritor sobre la literatura y la novela.

Aunque se trata de una de las conferencias que ha dado al recoger uno de los numerosos premios que ha recibido, y que tiene como tema “la novela del futuro”³⁶, el futuro del que habla ya es el presente y el pasado inmediato: la única novela, o literatura, que le interesa es la que no repite fórmulas conocidas, sino la que intenta algo nuevo, lo que indefectiblemente lleva a un callejón sin salida, pues la novedad no puede repetirse. Dice, todas mis obras llevan a un callejón sin salida, pero también añade que en su búsqueda hay otros artistas y escritores que han manifestado ideas semejantes, desde Marcel Duchamp a Roberto Bolaño, si bien es este último al que cita para

³⁶ Véase también en *Perder teorías* (2020) las características que él propone para la novela del futuro.

reafirmar que la novela que se basa solo en el argumento, en contar una historia, es un tipo de obra que ya dejó de ser efectiva hace mucho tiempo. Frente a ella, la novela que defiende Vila-Matas, como repetirá en distintas ocasiones, contiene una mezcla de géneros o tipos de escritura: el ensayo, la narración, la autobiografía, el libro de viajes, etc.

Para terminar, las últimas reflexiones sobre su teoría en realidad las vamos a comentar en el capítulo “7.5. *Otros relatos*”, pues tanto en “Recuerdos inventados”, como sobre todo en “Chet Baker piensa en su arte”, quizá el texto más extenso que haya dedicado a lo que denomina “ficción crítica”, y que nos muestra que su obra sigue desarrollándose y añadiendo nuevos matices, en una trayectoria que se acerca a los cuarenta años. Podríamos añadir algún comentario más sobre la obra del escritor, útiles para el análisis de su narrativa breve pero creo que la idea que se extrae de su trayectoria hasta hoy es la importancia del cambio, de la innovación, o la no repetición. Si comienza con un ejercicio en el experimentalismo, luego sigue con la práctica de la metanovela, la narración inverosímil, el absurdo, la autoficción, la alternancia con la narración mimética y los múltiples modos de la intertextualidad (“transducciones”), lo que hace que veamos que uno de sus objetivos es no repetirse, no utilizar la misma fórmula de escritura que ha utilizado antes, y de ahí la cadena que acabamos de citar, las combinaciones y la hibridación de géneros.

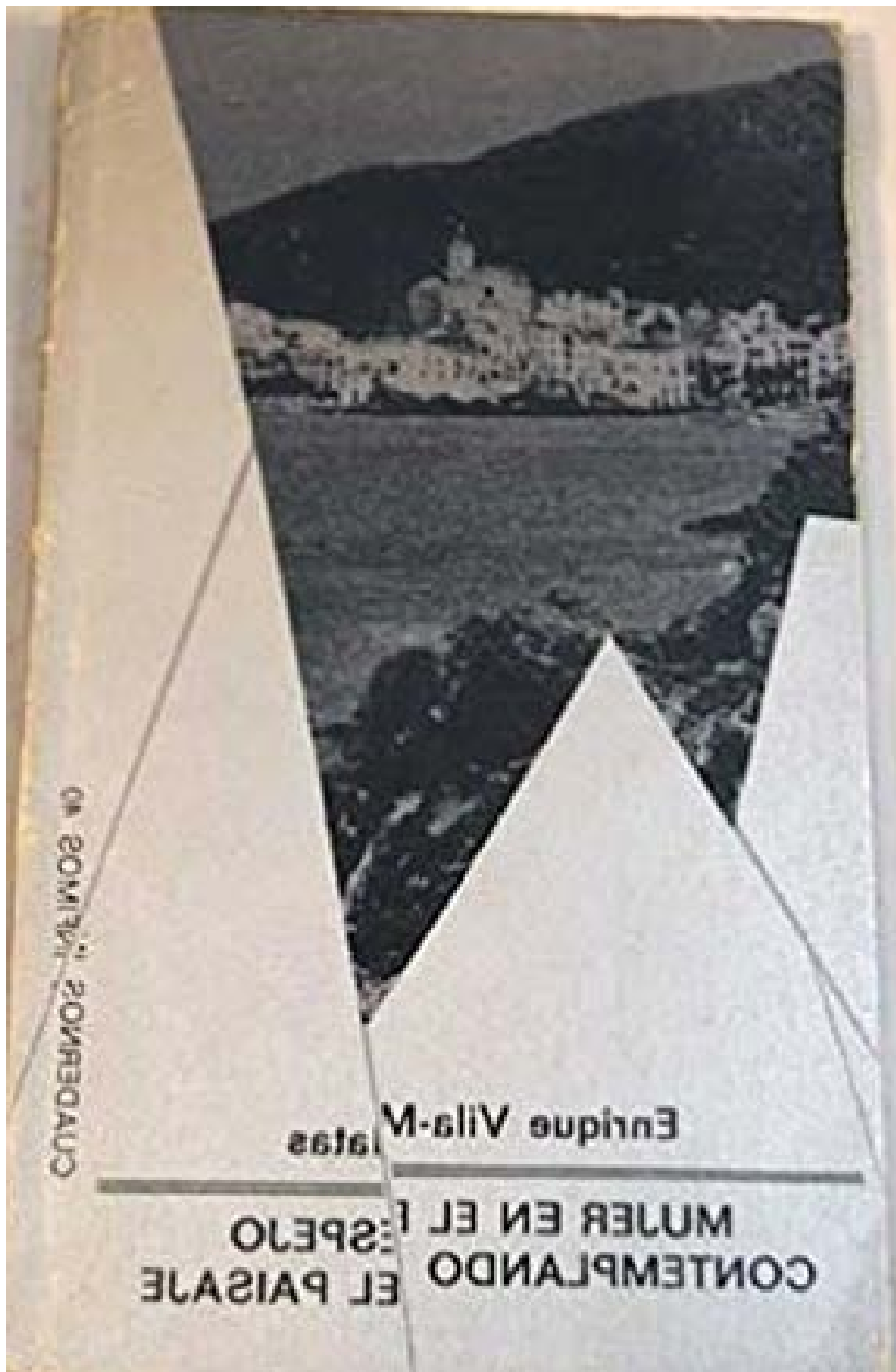
5. LAS SEMILLAS DE UNA ESCRITURA

Los comienzos de la escritura de Enrique Vila-Matas, junto a unos tanteos como cineasta, se dan en una época en la que en literatura triunfaba el experimentalismo, a veces solo lingüístico y superficial, otras también como continuación de lo que habían supuesto en el arte las vanguardias históricas y la llegada del “boom latinoamericano” cuyos narradores aparecen como una nueva vanguardia.

No es extraño por tanto que, con las turbulencias que se habían producido en Francia y otros lugares alrededor de mayo del 68, se dejen sentir en los últimos años del franquismo, con una censura debilitada y mucho más preocupada por periódicos y publicaciones periódicas, que por poemas y narraciones de difícil lectura. Creo que la distancia entre la primera y la segunda obra de Vila-Matas muestran que su vocación de escritor se fragua tardíamente, pues solo la segunda novela corta, *La asesina ilustrada*, habría sido escrita para su publicación, lo que nos lleva a los 29 años del escritor.

En esos momentos, como ha destacado en distintas entrevistas, él no quiere ser un escritor “español”, lo que resultaba concordante con la influencia de narradores franceses, anglosajones y latinoamericanos, y con una voluntad que será perceptible en otros escritores de su generación, como Javier Marías, al que desde muy temprano se le acusó de “anglófilo”. Nada podría dar más satisfacción a ambos escritores pues se sienten más parte de una literatura universal, que de una tradición nacional, en el caso de Vila-Matas teniendo en cuenta que el catalán es su lengua materna implicaría también dos tradiciones nacionales.

Las obras que se incluirían en este apartado podemos considerarlas como productos experimentales, fundamentalmente en su composición y estructura, herederas de las vanguardias y cuya diferencia radica en la intención con la que construye una u otra el autor.



5.1. *En un lugar solitario* (1973)

Las primeras narraciones de Enrique Vila-Matas han sido recogidas en un solo volumen bajo el título *En un lugar solitario*, del año 2011³⁷, donde se incluyen textos publicados entre 1973 y 1984, con alguna variación con respecto a las primeras ediciones, de manera importante en el volumen de cuentos titulado *Nunca voy al cine*, pues suprime alguno de sus relatos.

Estas primeras obras tienen una calidad variable, momentos brillantes y otros que no lo son tanto y alcanza hasta la que sería su primera obra característica, *Impostura* de 1984, donde aparece ya de forma peculiar el problema de la identidad que se mantiene a lo largo de su trayectoria. Sobre los años de aprendizaje, también previos a la publicación, el escritor ha escrito en diversos textos y ha hablado en distintas entrevistas, aunque como veremos en ciertas circunstancias no podemos estar seguro de que siempre cuente la verdad.

Vila-Matas habla en el prólogo a la edición de 2011, y en otros lugares, del comienzo de su carrera como escritor, situándolo en los años que cumplía el Servicio Militar en Melilla. Nos hace partícipes de su intento de hacerse pasar por loco, tomando anfetaminas y otras sustancias que hicieron que le trasladaran durante unos días al manicomio militar. Esta experiencia de convivencia con los locos le servirá como fuente de inspiración para sus obras, y es en este lugar donde por primera vez comienza a dedicar tiempo a la observación de la conducta humana.

Al ser ya trasladado desde el manicomio a un almacén de intendencia se le encargó la misión de averiguar quién hacía desaparecer botellas de whisky todos los meses, y lo que supo al cabo del tiempo es que el responsable era el oficial que le había encargado esa tarea. Durante los días que pasó en ese destino, dispuso de muchas horas libres en las que, al no tener nada que hacer, estuvo escribiendo la obra que primero tituló *El libro de Caldetes*, luego *En lugar solitario* y finalmente se publicó como *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, en 1973, para después recobrar el segundo título, que es el que considera como el verdadero.

³⁷ Aparece publicado en Random House Mondadori, edición por la que cito.

Podemos señalar que el escritor se ha distanciado de ella, considerándolo una obra primeriza, pero al mismo tiempo ha permitido su reedición, advirtiendo que es una “narración vanguardista, especie de primerizo ejercicio de estilo, investigación melancólica sobre el arte de escribir” (*En un lugar solitario*, p. 12). En su disculpa añade que, a diferencia del segundo libro y posteriores, no fue pensado para su publicación, pero también cuenta que junto a la nula repercusión que tuvo recibió una valoración positiva durante una conversación que mantuvo con el “joven” Javier Marías, a quien le había pasado el libro Michi Panero, si bien Marías le recomendó que en el futuro empleara una puntuación más tradicional.³⁸

Además de lo que hemos señalado en el capítulo dedicado a la situación de la narrativa breve a finales del XX y comienzos del siglo XXI, hay que puntualizar que, como ha señalado Santos Sanz Villanueva, entre otros lugares en *La novela española durante el franquismo* (2010) a comienzos de los años 70 confluye la corriente formalista (que también podemos denominar neovanguardista o experimentalista) de autores ya consagrados, como Miguel Espinosa o Juan Benet, y la que emplean jóvenes autores, como el citado Javier Marías, con una vuelta a la narrativa tradicional, que no tiene las dificultades de lectura de las anteriores, y en la que encontramos nombres que resultarán fundamentales en años posteriores, como Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza (pp. 490 y ss.). En cierta medida coexisten varias tendencias, y el formalismo llegaría hasta su casi desaparición a partir de 1980.

En un lugar solitario es una narración experimental (o formalista) en primera persona que por su técnica podemos relacionar sobre todo con el *nouveau roman* francés (Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor, etc.), con el surrealismo y que también, al ser un discurso semejante a la “corriente de conciencia” (*stream of consciousness*), tendría antecedentes en los maestros del *Modernism* (James Joyce, William Faulkner).

La impresión que produce a un lector a comienzos del siglo XXI debe ser diferente a la que tuvo en el momento de su publicación, pues, quizás, ahora se publican

³⁸ Una de las pocas reseñas que se dedicaron a este texto primerizo la firma Antonio Domínguez Rey en *La Estafeta Literaria*, refiriéndose a este con el título impuesto por la editorial, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*.

menos obras tan exigentes. Destaca la ausencia de puntuación, por ejemplo, en la primera página solo hay una coma, siendo el único signo que encontramos en una constante sucesión de frases, lo que hace que debamos decidir constantemente dónde empieza y dónde termina una unidad de sentido. Esto lo habíamos encontrado antes en parte en obras de distintos autores como Gabriel García Márquez y Juan Benet, en la literatura en español, en el monólogo de Molly Bloom, al final de *Ulises* (1922) y en las complejas páginas del *Finnegans Wake* (1938) de James Joyce, y en Faulkner. Este tipo de escritura experimental que practica aquí Vila-Matas alcanzará también al teatro, y así encontraremos obras tan exitosas como *La noche justo antes de los bosques* (1977), de Bernard Marie Koltès.

La prosa fluye en imágenes a veces poéticas, en constantes yuxtaposiciones, donde no encontramos a lo largo de muchas páginas ni indicaciones temporales ni espaciales. Esta sucesión de espacios y objetos no identificados (jardines, verjas, un muelle, una estatua) puede recordar la técnica “objetalista” del *nouveau roman*, que ejemplifica el guion de Alain Robbe-Grillet, *El año pasado en Marienbad* (1961) que filmó magistralmente de Alain Resnais.

Esta obra mantiene una clara ambigüedad en su significado y podemos ver que en el texto se produce una vuelta de distintos motivos: una mujer llamada Elena, los padres del narrador, la burguesía, la guerra, que reaparecen en distintas ocasiones sin que se pueda aclarar la temporalidad, pues no está señalado ni el momento de la enunciación, ni el orden en los sucesos (si es que los podemos denominar así). El lenguaje es con frecuencia poético, mediante expresiones como “ponte tu corazón preferido” (*En un lugar solitario*, p. 61), en otras ocasiones produce un efecto de “extrañamiento”, según la terminología de los formalistas rusos, “mi padre ha entrado en la habitación manejando su cuerpo” (p. 62). Y a ello se suma el que en muy pocas ocasiones se incluyen en el discurso la transcripción de un breve diálogo, y así hay una sola voz que es la que evalúa y de manera poco digna de confianza (*unreliable*) transmite los hechos.

La asociación, el montaje de los distintos motivos hace muchas veces pensar en el surrealismo, con la asociación irracional que lleva de un tema a otro, de un personaje a otro. Nos parece que esa influencia se ve en algunos momentos en que aparecen

imágenes con las que jugaba Luis Buñuel en *La edad de oro* (1930) y poemas como los que escriben los poetas surrealistas, como Vicente Aleixandre: así habla de historias de “amores que fueron banales y furtivos” (62) y alusiones a la Iglesia, a bailes, un yate llamado Victoria, etc. A ello se unen algunas alusiones al cine donde saltamos de breves escenas que parecen sacadas de películas de Fred Astaire, en donde se mencionan escaleras, mármol, jardines, Villa Soledad, Torre Mirador, que se asocian con la burguesía o la aristocracia y el tiempo vacío del ocio que disfrutaban, “la hora en que todos toman el té” (p. 107). También se alude en dos ocasiones a *Casablanca*, de manera que alguna de sus escenas se incorpora a la vida de personajes del relato.

En cualquier caso no podemos decir que exista una clara jerarquía en la que destaque uno de los motivos en su sucesión en el flujo de palabras, y ni siquiera de manera cuantitativa se puede establecer la importancia de un tema. El título con el que se publicó primero, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, contiene, si no me equivoco, un elemento contradictorio, pues el espejo alude a un interior y sugeriría que el paisaje se contempla en el espejo. La mujer debe ser Elena, que es uno de los personajes que más se menciona y con la que parece que el narrador mantiene una relación sentimental: pasea por la playa, conduce un Ford, la vemos en una fiesta en un yate llamado Victoria, etc. No hay una historia, un argumento, como en los demás motivos, lo que aproximaría el texto a un poema en prosa.³⁹

La imposibilidad inicial para situar en el espacio o en el tiempo⁴⁰ el relato se despeja solo parcialmente cuando se acumulan referencias que en un principio hablaban de una ciudad y que a partir de la mención de la calle Aribau podemos identificar con Barcelona.⁴¹ Se mencionan, junto a lugares que desconocemos como Casa de Rosa o Villa Soledad, otros como el Paralelo, el Hotel Colón, el Cine Central, pero después se aludirá a un pueblo que no podemos identificar.

Quizá los dos motivos que más se repiten, frente a la importancia que podamos atribuir a Elena, tienen que ver con su familia y con una guerra, que según avancemos

³⁹ Quizá el título de su primera publicación aluda al conocido cuadro de Dalí *Muchacha en la ventana* de 1925.

⁴⁰ Hay algunas menciones al invierno, y la única fecha, sin que se indique el año es 20 de agosto (p. 102)

⁴¹ Como es sabido esta calle es un lugar central en *Nada* (1944) de Carmen Laforet, una de las novelas más importantes en la posguerra, pero tampoco podemos asegurar que esa asociación sea relevante aquí, que exista influencia.

en el texto se puede identificar con la Guerra Civil de 1936. Las alusiones a su familia con frecuencia son disparatadas, pues se cita, por ejemplo, el suicidio de su abuela por una apuesta sobre el talento del joven Stravinski (p. 70), vemos que su padre baja una gran escalera, como si estuviera en una película de baile, o luego se habla de la falsa muerte en el circo de la abuela, y no podemos saber si se trata de la que se menciona, su suicidio anteriormente, o sería la otra abuela (p. 82). Se utilizan expresiones como “viejo santuario abandonado” junto a un sombrero que era rojo “los días de sol”, “mujeres con flores” (p. 67) que mantienen el extrañamiento ya citado.

Con respecto a sus padres se dan varias informaciones que corresponderían a su situación social, van a bailes y a cacerías, y otras chocantes, pues son grandes aficionados a la representación y al travesti, por lo cual intercambian su identidad y representan diversos espectáculos improvisados y otros conocidos, como *Otelo* y *Tosca*, o bailan con la música de *Casablanca*. Estos junto a otros elementos “culturalistas” se diseminan quizá de manera parecida a como la encontramos en obras de esta época.⁴²

Del padre no se señalan muchos rasgos positivos y sí su mentalidad patriarcal (literalmente su creencia de ser un rey), y en las representaciones junto a su madre, en las que cada habitación de la casa sería un escenario, realizarían, entre otras, la de su ejecución en la guillotina, donde ejerce de verdugo la madre, y en la que juega con la cabeza, que, luego se precisa, está dibujada en un trapo rojo (p. 86). Esto puede relacionarse con otra inverosímil escena anterior en que se menciona que el padre tiene ayuda de cámara, chambelán y un gentilhombre de cámara que le anuda la espada a la cintura (p. 84). También se menciona una pelea entre sus padres, en que se muestra una extrema violencia, pero que en los años de la publicación del texto no era algo socialmente rechazado.

El padre será un elemento principal en el enlace con otro motivo que reaparece, primero sin gran precisión, y que luego se identifica con la Guerra Civil, según se ha dicho. Primero no podemos saber de qué guerra se trata, al mencionar una tal Rosa, a la que afeitó la cabeza el alcalde, y después la mención de las tropas nacionales y de la

⁴² Hay otras, como la mención de “William Wilson” de Edgar Allan Poe, o a la música de Louis Armstrong. Hay que recordar que esas alusiones culturales eran frecuentes en el grupo de poetas denominad “novísimos”, cuyos inicios se sitúan unos años antes de la escritura de este texto.

batalla de Guadalajara en que huyeron en desbandada las tropas del Duce hace que no queden dudas sobre la referencia histórica.⁴³ En algunos detalles encontramos imágenes del dramatismo de la derrota republicana:

[...] cuando más tarde terminó la guerra y huyeron del país los vencidos camino del exilio con semblantes que eran reflejo de la desesperanza, las mantas liadas al hombro y el caminar errante, miles de familias que en larga procesión hacia la frontera de Francia anduvieron sin convicción de nada sabiendo que no eran más que sombras borrosas en la noche ... (p. 77)

No obstante, veremos que otras menciones como los camiones de milicianos o la agresión, ¿muerte?, a un personaje que solo sabemos que se llama Rojas quizá puedan simbolizar las que ocurren durante o después de la guerra, pero en definitiva las imágenes quedan aisladas, dispersas sin que constituyan un relato, que permita atribuirle un sentido. Una de las pocas cosas que sacamos en claro es que el padre alababa a los vencedores, incluso se hizo denunciante, pero todas esas alusiones se dan entre menciones a bailes, visiones de paisajes marítimos, de un coche, sin que alcancemos una valoración.

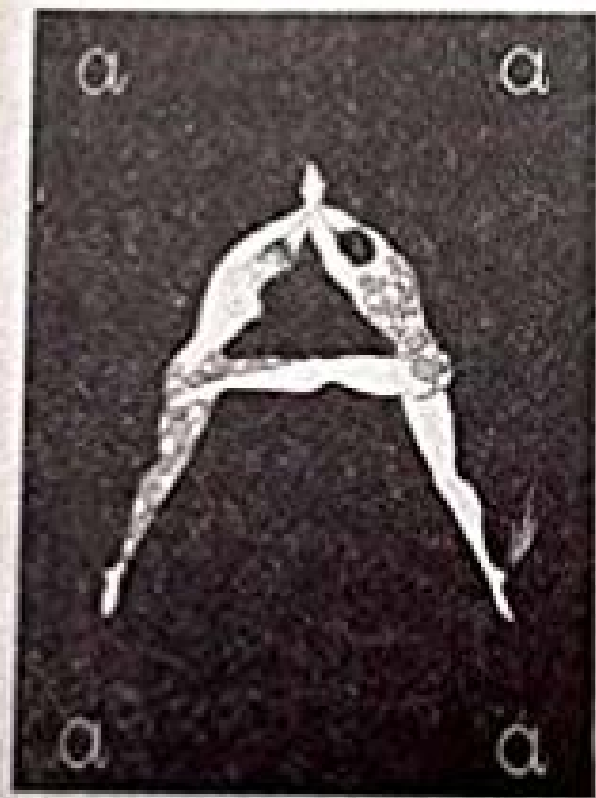
En cuanto a las experiencias del narrador, además de lo relacionado con Elena y su familia, podemos enumerar pocas, como la lectura del diario de su abuela o la correspondencia amorosa de sus padres, ya hacia el final del texto, como el tiempo de aburrimiento en el colegio, “días tristes con pizarras frente a nosotros” (p. 93), y justo ya hacia el final se cita la Universidad, como mundo hostil, y las huelgas, tan frecuentes en distintas universidades hacia el final del franquismo. No obstante, tampoco se contextualiza lo suficiente para que pueda decirse que hay una denuncia de la situación. El realismo de años anteriores, el de buena parte de las novelas más leídas desde el siglo XIX pretendía reproducir la realidad con precisión y aquí, como en las vanguardias históricas, lo que vemos es la creación, la arbitrariedad en la sucesión de imágenes o escenas, a lo que se suma en algunos momentos nos encontramos reflexiones sobre la

⁴³ En efecto sabemos que la batalla de Guadalajara se desarrolló en marzo de 1937, y en ella intervino al lado de la tropas franquistas el *Corpo Truppe Volontarie* italiano.

narrativa o la literatura, en expresiones como “todas las palabras se han gastado” (p. 106) y en definitiva, el texto, con mayor o menor fortuna, busca una alternativa a la narración mimética y a los caminos trillados del realismo de los siglos XIX y XX.

Enrique Vila-Matas

LA



SESINA

ILUSTRADA

5.2. *La asesina ilustrada* (1977)

La explicación que ha dado el escritor de *La asesina ilustrada*, el primer libro que escribiría para ser publicado, se recoge en el prólogo a la edición de 2011 y en su libro de “memorias” *París no se acaba nunca*, y esta resulta tan paradójica como plausible: tenía tanto miedo al juicio de los posibles lectores, que inventó un libro que tendría la capacidad de matar a estos. Tal y como señala en el prólogo, su redacción le ocupó, a pesar de su corta extensión, alrededor de dos años, mientras vivía en París, parte de ese tiempo en una boardilla que le alquilaba Marguerite Duras. Cuando llevaba redactada la mitad de esta obra se enteró de que ese libro había existido, según lo señala dentro del texto, pues tenía esa propiedad la *Poética* de Ignacio de Luzán, publicada en su primera edición en 1737.

En el citado prólogo a sus primeras obras también incluye la opinión de Roberto Bolaño, que resulta en verdad elogiosa: “Más que libros parecen bombas de relojería o animales falsamente disecados, dispuestos a saltarte al cuello en tanto te descuides (*En un lugar solitario*, p. 33).⁴⁴ Los dos libros en que Bolaño encontraba esas características eran *La asesina ilustrada* y *Los dominios del lobo*, de Javier Marías. También, de manera paradójica, Vila-Matas encuentra que no tener pasado facilitaba mucho la escritura y este libro no tenía los errores típicos de los novatos, que sí lo tendrían sus dos libros siguientes, lo que demostraría que en literatura no se progresa linealmente, de manera necesaria. Según la cita de Gombrowicz, “yo no era nada, por lo tanto podía permitírmelo todo” (p. 34).

En su opinión no fue la escritura a lo que tuvo que dedicar más esfuerzo sino a la “creación del artefacto”, pues, como veremos, su estructura resulta compleja, recordando a las que ensaya Miguel de Unamuno o algunos textos vanguardistas, una estructura compleja que en parte podemos denominar de cajas chinas o muñecas rusas.

La narración consta de las siguientes secciones:

1. Un prólogo, escrito por Elena Villena, aunque no identificaremos su voz hasta que avancemos en la lectura de la novela, y que está fechado hacia 1975 o 1976 (solo se

⁴⁴ *La asesina ilustrada*, a diferencia de su obra anterior, ya tuvo mucha atención, y cuenta con reseñas de críticos tan relevante como José Carlos Llop o Joaquín Marco, y algunas reseñas en prensa francesa.

indica “el año pasado”). En este, se nos explican las razones por las que se publica el libro que nosotros estamos leyendo.

2. Una carta dirigida a Vidal Escabia, fechada el 31 de mayo de 1975, escrita también por Elena Villena. En esta, Elena Villena se presenta a él, le explica quién es y le recomienda la lectura del texto que ella misma había escrito.⁴⁵

3. Una sección o capítulo I de Ana Cañizal, fechada el 15 de junio de 1974, y que nos narra cómo entró en contacto con Juan Herrera.⁴⁶

4. “La asesina ilustrada”, de Elena Villena, texto compuesto por siete fragmentos.⁴⁷

5. Capítulo o sección II, las “Notas” de Ana Cañizal.

6. Las secciones o capítulos III, IV y V, el primero sin fecha, y los otros fechados el 19 y el 21 de junio de 1974, narrados por Ana Cañizal.⁴⁸

7. Un “Suplemento” firmado por E. V., y que inmediatamente identificamos con Elena Villena, o, por qué no, con el propio Enrique Vila-Matas, fechado en junio de 1975 (sin especificar el día).

De este modo, al lector se le indica de manera reiterada que está leyendo un texto literario, y además que no existe una clara jerarquía entre los múltiples textos, que a través de distintos caminos llevan a una solución final que queda abierta. Las “Notas”, sin entrar en su contenido, se sitúan al final del texto (a excepción de la primera) pero

⁴⁵ A diferencia de lo que ocurre con la edición que manejamos, la última que aparece publicada y revisada por el autor, si revisamos la aparecida en 1996 publicada por la editorial Lengua de Trapo, y que se trata de una reproducción del original, vemos que la organización del texto es diferente al menos en alguna de sus secciones. Es lo que ocurre en este punto: en la edición de 1996 aparece encabezada con el título “Carta a Vidal Escabia presentándole *La asesina ilustrada*”, firmada por Elena Villena. En la última edición que encontramos del texto, este título desaparece

⁴⁶ Lo que aquí podemos considerar como una sección o capítulo, en la edición de 1996 aparece con el título “Primera de las notas escritas por Ana Cañizal”, mucho más acertado si tenemos en cuenta que las primeras palabras que encontramos son las siguientes: “He empezado a escribir estas notas mientras preparo mi prólogo al libro de memorias de Juan Herrera”.

⁴⁷ En la edición de 1996 aparece sin el nombre de la autora.

⁴⁸ En la edición de 1996 los puntos 5 y 6 aparecen juntos bajo el epígrafe “Las restantes notas de Ana Cañizal”. Estos “capítulos” o “secciones”, que aparecen encabezados en todos los casos por una fecha, nos recuerdan a un diario personal, donde Ana Cañizal además de reproducir alguna de las notas al texto de “La asesina ilustrada” expone sus dudas, miedos y preocupaciones, y la relación que establece con Elena Villena. Al final del último capítulo o sección nos encontramos con una nota de Elena Villena donde nos cuenta qué ocurrió con Ana Cañizal y lo que ella hizo con las notas escritas por ella.

serían al mismo tiempo un capítulo II, y, en definitiva, indican que estamos ante un texto escrito que necesitaría comentario, lo mismo que la sección final titulada “Suplemento”. Recordemos que en *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno un personaje escribe el prólogo, y el autor ficcionalizado se enfrentará al protagonista dentro del texto. En *Cómo se escribe una novela* (1928), Unamuno continúa con el juego con niveles narrativos.

Aquí en principio ninguna de las dos narradoras, Elena Villena⁴⁹ y Ana Cañizal podemos considerarlas como fiables. Sus historias no parecen entrar en contradicción pero como veremos, según avanzamos, se complica su articulación.

Tanto las palabras iniciales como las finales son de Elena Villena, de manera que las de Ana Cañizal quedarían dentro de ese escrito, en la totalidad titulada como una de sus partes, “La asesina ilustrada” (entre comillas, para distinguirla de la obra completa, *La asesina ilustrada*, cursiva). Junto a esas dos mujeres, los otros dos protagonistas son dos escritores, Vidal Escabia, y Juan Herrera, escritores imaginarios cuyas obras serán comentadas en parte.

Las frases iniciales crean un misterio que intentaremos resolver a lo largo del libro y tiene que ver con el primero de los escritores citados, a quien encuentra muerto en un hotel de Bremen la narradora, Elena Villena. Hay en estas primera líneas varios detalles que tejen una atmósfera enigmática: a las siete de la mañana, tras recorrer un laberinto de corredores la habitación en que lo encuentras es la número 666, el número del diablo; el que sea ella quien lo descubre, a pesar de no conocerle y quien, según recoge el segundo texto, le había enviado una carta en que le anunciaba el envío de “La asesina ilustrada”, junto con las notas que había puesto a ese texto Ana Cañizal, es decir, la sección o capítulo II. También es extraño que a pesar de que Juan Herrera, el otro escritor, había muerto un año antes, Villena imitara su letra en el sobre en que enviaba la obra.

⁴⁹ Un posible origen de este nombre estaría en Enrique de Villena o de Aragón (1384-1434), escritor que fue conocido como el “Astrólogo” o el “Nigromante”, por su afición a las ciencias ocultas y la astrología (nótese que también coinciden las iniciales). Entre el resto de los nombres tiene un claro antecedente Juan Herrera, en Juan de Herrera (1530-1597) el arquitecto de El Escorial, que participó en una heterodoxa “Congregación de la Nueva Restauración”, que fue investigada y suprimida por la Inquisición.

Antes de comunicar esa extraña muerte, con una pequeña pistola, al pie de un escritorio, nos dice que “me es imposible recordar sin buen humor el penoso incidente” (p. 113), con lo cual nos encontramos con una contradicción: por una parte, su descripción es precisa, equilibrada y, sin embargo, no encontramos nada que pueda dar cuenta de ese buen humor. Sería su evaluación moral la que debemos tener en cuenta y por tanto el lector mantendrá en las siguientes páginas donde pasa revista a la obra que habría publicado Vidal Escabia, que ha terminado su vida con un extraño suicidio.

Alguno de los detalles que nos da sobre la obra de Escabia, motivados porque no era un gran conocido del gran público y había sido descubierto hace poco, son un tanto peculiares: vivió exilado en Argentina durante la guerra y luego publicó fundamentalmente novelas cortas, como *La vida en la corte* o *Pasiones de Eldorado*. Viajó durante años y tuvo varias relaciones amorosas. Tras su vuelta al país su obra fue recuperada, tuvo críticas elogiosas,⁵⁰ a pesar de ser sobre todo libros “endebles y soporíferos” (p. 116) con un “lenguaje ampuloso” (p. 118) y que sobre todo copia, de manera que no hay nada original en las obras. Es el editor el que quiere dar a conocer a este escritor, y si prestamos atención a la fecha de su publicación, 1977, nos encontramos que justo durante los años 1976 y 1977 se produce la gran recuperación de los autores del exilio, que no habían podido publicar parte o la totalidad de su obra en España, y de obras que escritas en el país habían tenido que publicarse solo en América o algún país europeo. De manera lateral, al ser dos escritores los protagonistas sobre los que escriben Villena y Cañizal, nos encontraríamos con un juicio escéptico sobre la calidad de alguno de esos autores y libros recuperados, algunos cuya significación se basaría solo en factores políticos.

Juan Herrera sería quien habría descubierto los plagios y la falsificación de Escabia, y a pesar de ello habría intercambiado una correspondencia que ha quedado en manos de Villena. En su opinión, esas cartas se explicarían por la afición a descubrir secretos de Herrera, y, en este caso, la sospecha de que plagiaba le habría llevado tras

⁵⁰ Es evidentemente irónico el que alguna de esas críticas las escribiera el propio Escabia, con el seudónimo de Escaviar, que una de ellas se titule *Agridulces damas de Elche*, lugar en que este escritor había nacido y que escriba un libro de viajes sobre uno que no ha hecho (pp. 116 y 118).

10 años a una carta en la que Escabia confesaría su alevoso método de escritura. Después de esto, ya se olvidó de él.

A lo largo de estas páginas prologales se suman digresiones, como la afición del orden de Herrera y la contraria en el plagiario, que sería un “defensor de cualquier idea de caos, un entusiasta de su propio desorden” (p. 121). La carta firmada por Elena Villena, mujer de Herrera, fechada el 31 de mayo de 1975, tenía la función de anunciar el envío de “La asesina ilustrada” acompañada por las notas de Cañizal, cuya primera parte encontramos como sección//prólogo I, y no tiene estrictamente la forma de unas notas. Le envía este manuscrito con la excusa de que le habrían encargado a él el prólogo de un libro de memorias de Herrera, titulado *Burla del destino*, lo que también como título de unas memorias tiene resonancias irónicas.

La sección I supone la intervención de la segunda narradora, Ana Cañizal, que resume parte de lo que ya se nos ha contado, pero también emite juicios como calificar de “extraña” la narración de “La asesina ilustrada” y añadir que no sabe si podrá terminar su anotación y comentario. Elena Villena terminaría la narración mientras Herrera trabajaba en un estudio en París, al que le sería remitida también la obra en que su autora “había volcado secretas esperanzas” (p. 125). Al igual que Escabia, Ana Cañizal estaría escribiendo el prólogo de las memorias de Herrera por lo que relata cómo conoce a este escritor, que por culpa de su afición al disparate pensaba que era víctima de una “conspiración palaciega y, desde entonces, tan ingrata perspectiva le hizo ver, a todas horas y en cualquier lugar, la brillante gota de veneno o el falso estilete” (pp. 125-126). Los términos que emplea parecen provenir de Herrera y desde luego “conspiración palaciega”, “gota de veneno” y “falso estilete”, son términos en exceso literarios que no parecen corresponder a la afición al disparate. El día que conoce a Herrera coincide con otros amigos en una comida, escucha sus comentarios irónicos y al saber que ella trabaja en un prólogo a sus memorias le ofrece hospedarse en una pequeña vivienda que hay en el jardín de su casa.

Cuando se encuentran al día siguiente en la casa de Herrera este le da un texto escrito en “papel higiénico de color rosado” y que la narradora define como un “resumen irónico de su biografía”. El texto, de apenas una página, aparece entrecomillado, por lo que nos encontraríamos en un tercer nivel narrativo: la firma al

final de alrededor de una página documenta la biografía y enumera algunas obras de Herrera, que se exilió en París, publicó algunas de sus obras en México y en los últimos tiempos se integraría en el panorama literario del país, pero las última líneas del escrito dan pie a las conjeturas de Cañizal:

“...No obstante, no vamos a engañar al lector: su desaparición no deja un hueco importante en la historia de la literatura española. JUAN HERRERA”.

¿Sabía él que iba a morir? Falleció o le asesinaron poco antes de la media noche de aquel mismo día” (p. 128)

No cabe duda de que se trata de un extraño mensaje, escrito además en papel higiénico, donde se refiere a sí mismo en tercera persona y luego firma la nota. Su modestia final contiene un tiempo verbal al que presta atención la segunda narradora, pues al decir “deja” no caben muchas dudas de que el escritor el día antes de su muerte parece anunciarla. Resulta también destacable en su encuentro con el escritor su buen humor, sus comentarios irónicos y divertidos, pero también dice que Herrera se sentía amenazado, creía que alguien le perseguía o le acechaba.

Según nos indica Ana Cañizal, el día en que ocurre su muerte ella ha ido al Louvre y al volver, y no ver ninguna señal de actividad en la casa entró por una ventana de la cocina:

La esquina del escritorio tenía un brillo tenue y detrás de él podía verse un bulto caído sobre la alfombra, al pie de un sillón. Hallé finalmente el interruptor de la luz y se encendió una lámpara de cristal que colgaba del techo. Juan Herrera me miraba al pie de su escritorio, con los ojos completamente abiertos. Estaba muerto. (p. 131)

Para llegar al estudio, que tiene forma de uve, ha tenido que atravesar un extraño laberinto de espejos, y además de encontrar varias capas de papeles pintados en la pared, con representaciones medievales, del Renacimiento y del siglo XIX, que se detiene en comentar a lo largo de extensos párrafos, y en uno de sus comentarios también señala que en el papel hay una especie de mancha que parece un hombre de espaldas. Encima de la mesa tiene un sobre en que se incluye el cuaderno que se titula “La asesina ilustrada”, que tras llamar a Elena Villena, la mujer del fallecido,

desaparece. Es decir, la joven que iba a escribir un prólogo a Herrera, comienza a investigar su muerte, de la misma forma en que lo haría un investigador privado, pero también prestando atención a detalles de dudosa relevancia. Luego dirá que ha soñado que iba por las calles de Sitges vestida como un investigador en las novelas de Raymond Chandler, con lo que, creo, estaríamos en la parodia, contando además con que esos investigadores son siempre hombres, como Philip Marlowe. Entre los detalles de ese vestuario es que llevaba “vistoso pañuelo fuera del bolsillo” y que camina “silbando una canción y viendo los escaparates” (pp. 135 y 136).

Al lector le pueden parecer buena parte de esta páginas digresivas, pero sí ha podido darse cuenta de las similitudes que presentan la muerte de los dos personajes, y la desaparición del manuscrito. Con la excusa de escribir el prólogo sigue viviendo en la casa de Herrera y en sus conversaciones con Elena Villena, a pesar de que no ha tenido nunca relaciones con mujeres se sientes atraída por ella, a lo que se suma el ser la principal sospechosa.

El texto que se titula “La asesina ilustrada”, consta de ocho páginas (fragmentos) de prosa poética y de seis páginas de notas. Estas páginas comienzan con una referencia a una ciudad que debe ser imaginaria, llamada Aroma,⁵¹ con canales, puentes, piedras coronadas de plata, y con un personaje que reflexiona sobre el final de su vida. A continuación, siendo un nuevo ejemplo de metalepsis, la voz narrativa avisa al personajes de que va a morir: “Le envié imágenes, le hice señales al personaje, le advertí que perdería la vida esa misma noche” (p. 148). Como en *Niebla* de Unamuno se produce una intervención en la narración, desde otro nivel, pero en este caso no es el autor quien ha decidido matar al personaje. El objetivo sería impedir esa muerte, pero en la continuación del relato encontramos elementos que desrealiza y con los que vemos que estamos en una reelaboración peculiar del mito: el protagonista tenía la intención de convertir su casa en un laberinto y se menciona a su hermana Ariadna, desaparecida años antes. Los dibujos estilizados, dan una vaga idea del espacio y del personaje, pero

⁵¹ El nombre Aroma corresponde a una provincia de Bolivia, pero no a una ciudad. Allí tuvo lugar la batalla que dio lugar a la independencia de Bolivia. De todas formas, el que ese lugar esté iluminado por tres soles no parece indicarnos un referente realista.

desde luego tiene dimensiones humanas.⁵² Desde los elementos iniciales nos separamos bastante del referente, pues menciona el protagonista que él y su hermana durante largas noches de invierno “pintaban retratos de místicos sometidos a intensas convulsiones” (p. 148) y luego su hermana le castigó al sorprenderla desnuda con latigazos que en la sensibilidad del personaje irían siempre unidos a su “descubrimiento de la mujer”.

Sin muchos detalles se nos dice que la hermana, que le doblaba en edad, un día “se embriagó hasta reventar y desplomarse muerta sobre el sillón” (p. 151), lo que parece estar en contradicción con lo que antes se ha dicho de ella, y desde entonces la ha oído llamándole. La voz narrativa se introduce dentro del texto, como un personaje más, aunque el lector no está seguro si es una voz femenina o masculina, y nos dice que el protagonista se ve volando sobre ciudades, París, Londres, y luego en un viaje fuera de la Tierra. A continuación, el narrador observa la extraña situación que vive el personaje, aterrorizado, en un estado de delirio, al que responde el narrador poniéndose una peluca rubia, rojo en los labios y canta una canción titulada *Lazy* contorsionado las caderas,⁵³ y al día siguiente ya está muerto. Algunos detalles previos son claramente imposibles, “Chorros de vino salían de sus orejas y sus piernas barrían el suelo como dos mástiles ciegos” (p. 155). Estamos, por tanto, ante una narración fragmentaria, incompleta, con transformaciones y transportes fantásticos, y en buena parte absurda, a la que luego siguen las notas de Ana Cañizal, que mientras lee ese relato siente que su vida corría peligro. En esas notas se limita a señalar puntos en común entre la narración de Villena y las obras de su marido, Herrera, y en algún caso que ha utilizado versos de un poema de Góngora, “Ya mi vista de llorar cansada /de cosa puede prometer certeza”,⁵⁴ que no parece tener una relación lógica con el texto en que se incluye, justo cuando el narrador/narradora, se convierte en una figura en el relato. O en otro caso “bailando bajo la colina”, señala acertadamente que es una cita, uno de los *Four Quartets*, “East

⁵² Parte de la descripción de la primera página recordaría parcialmente a la que emplea Jorge Luis Borges en “La casa de Asterión”, incluido en *El Aleph* (1949).

⁵³ Puede referirse a una canción de un famoso grupo en los 70, Deep Purple. La canción *Lazy* apareció en el álbum *Machine Head* y luego en el gran hit que fue *Made in Japan* (ambos de 1972).

⁵⁴ Solo hay una variación en el primer verso pues cambia “la vista”, en el original, por “mi vista”. Puede consultarse en <https://www.upf.edu/todogongora/poesia/sonetos/099/>

Coker”⁵⁵, y que también se relaciona con Herrera y con un poema de Robert L. Stevenson.

Además de la peculiar adecuación de las citas en las secciones del texto, resulta evidente que se mezclan escritores imaginarios, con otros tan influyentes como Eliot o la mitología griega, lo que hace que nos preguntemos por la importancia de esta erudición. Otras citas no parecen ser de gran utilidad, como las que dedica a las transparentes alusiones a Teseo y Ariadna, y no explica su significación en estos textos y por otro lado, continúa con la explicación biográfica, sobre todo referida a Herrera, cuya utilidad resulta claramente dudosa. La longitud de estas notas alcanza la del texto comentado, y termina aludiendo a los numerosos plagios de Vidal Escabia, cuyo destino parece unido al de su perseguidor y finalmente descubridor.

El texto de Cañizal continúa en III, IV y V recogiendo la investigación de la muerte de Herrera y en esta sección destaca el interrogatorio de Villena, como el que solemos encontrar en un relato policiaco, que partiendo de una conversación intrascendente llega a hablar de “La asesina ilustrada”. Ana Cañizal sospecha que ella oculta algo, y el lector encuentra ciertas semejanzas entre las muertes de los escritores, y vemos que la sucesión temporal de las diferentes secciones.

En la sección III además del interrogatorio, se señala que hay un tapiz que representa a la casa y el jardín del escritor en el que ahora vive Cañizal y por tanto sería una representación dentro de una representación y además ella sueña, tras el interrogatorio, que mantiene una relación sexual con Villena y que termina con imágenes de muerte. El lector está acostumbrado a leer buscando indicios, a entender de manera freudiana el sueño, de manera que va solidificando la interpretación de los hechos, los diálogos y los pensamientos de esta segunda narradora.

De nuevo en la sección IV nos encontramos con interpretaciones literarias, entre ellas otra obra de Elena Villena titulada *El dulce clima de Lesbos*, del que se citan unas

⁵⁵ En efecto, se puede comprobar que el verso completo se sitúa al final de la segunda parte del poema: The only wisdom we can hope to acquire / Is the wisdom of humility: humility is endless. / The houses are all gone under the sea. / The dancers are all gone under the hill.” En la continuación, la sección III, continua con la enumeración de que todo va hacia la oscuridad, es decir, la muerte. Se trata de uno de los poemas escritos durante la II Guerra Mundial. Véase en T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, Lumen, p. 50.

líneas y se relaciona con Hoffmann, con uno de sus cuentos, “El violín de Cremona” (1818) en que aparece la relación inadecuada entre un hombre extravagante y una joven mucho más joven y en donde también encontramos las propiedades que tiene un objeto en apariencia común como un violín.⁵⁶

En la sección V Elena Villena cuenta su versión de cómo sucedieron los hechos, el sorprendente desvarío que sufría su marido cuando le encontró después de haberle enviado su manuscrito, llegando a momentos de cierta locura en los que gritaba las palabras “tigre” y “sangre”. Sin embargo, Ana añadió que no creía nada de su historia y sus últimas palabras, después de una noche en que ha oído una voz que sería la del desaparecido Juan Herrera, indican que, tras levantarse, tiene pensado abandonar inmediatamente la casa. En esta sección hay que señalar que es la única en que quien sería responsable de la totalidad de sus páginas, incluye una nota final que firma y en la que informa a los lectores del infortunado final de Ana Cañizal, a la que apenas tuvo tiempo de ver mientras se lanzaba por la ventana. De nuevo en una parte de esa nota encontramos algunos elementos discutibles:

...pensé que algo grave podía estar sucediéndole, abrió la ventana y poseída por un increíble terror, se arrojó al jardín estrellándose junto a unas verjas antes de caer, herida ya de muerte, contra las losas del portal. En aquel momento apenas acerté a comprender qué era lo que le había pasado, y solo con el hallazgo de estas notas -las encontré en un hueco disimulado en la ventana- pude comprender hasta qué punto la imaginación le había jugado una mala pasada (pp. 177-178)

De este modo vemos que la dirección fundamental para interpretar los hechos la marca Villena, y que algunos detalles como que las notas estuvieran en un hueco de la ventana son difíciles de explicar. La utilidad que propone en su envío, que sirvan para redactar el prólogo a la obra de Herrera también resulta discutible, y si se mantiene en la forma en que está parece que se debe a que el lector pueda dar por cierto el poder de la imaginación y con él el efecto mortífero que puede tener un libro. El “Suplemento” que

⁵⁶ En este contexto debe resultar también significativa la cita de uno de los maestros del relato de terror, Ernst T. A. Hoffmann, y con un cuento que también pasó a la conocida ópera de Offenbach, *Los cuentos de Hoffmann*, estrenada en 1881.

cierra la obra supone solo subrayar que aunque el libro tiene ese poder, la vanidad del escritor se niega a destruirlo, y el lector es quien debe decidir si pueden admitirse los adjetivos que dedica a las muertes de Juan Herrera y Ana Cañizal, “repentinas”, relacionando todo con la *Poética* de Luzán, que denomina “maléfico presagio”, y decir que el suicidio de Vidal Escabia fue “inesperado” pero “confirmó todas mis sospechas” (p. 181).

Por una lado, podemos pensar que la creación tiene un valor absoluto pero también podemos dudar de la conclusión de Villena y su creencia en la extraordinaria relevancia de su obra, y en que ha sido capaz de transmutar un breve relato, con la ayuda de escritores y editores mediocres, es en un producto con una capacidad extraordinaria.

También hay algo que debe mantener una sospecha en el lector y sería la vinculación de las dos narradoras, más Villena, claro está, con la vida de los personajes, y con que uno de los personajes sería víctima de una “justicia poética” pues lo que le ha hecho escritor, la lectura y posterior copia de otras obras, luego le mata. El título, en última instancia, podría deberse al conocimiento literario, a la ilustración que tiene la autora, Elena Villena, y que sería una paradoja del mismo modo que lo era el título de Thomas de Quincey, *El asesinato como una de las bellas artes* (*Murder considered as one of the Fine Arts*, 1827). Años después De Quincey, en uno de los más conocidos relatos de Jorge Luis Borges, incluido en *Ficciones* (1944), en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, para explicar lo que supone la aparición de un libro, los cambios que puede ocasionar, el efecto que puede tener la ficción en el mundo real, hacía que el narrador dijera “y entonces la realidad cedió”.

6. A LA BÚSQUEDA DE UNA POÉTICA

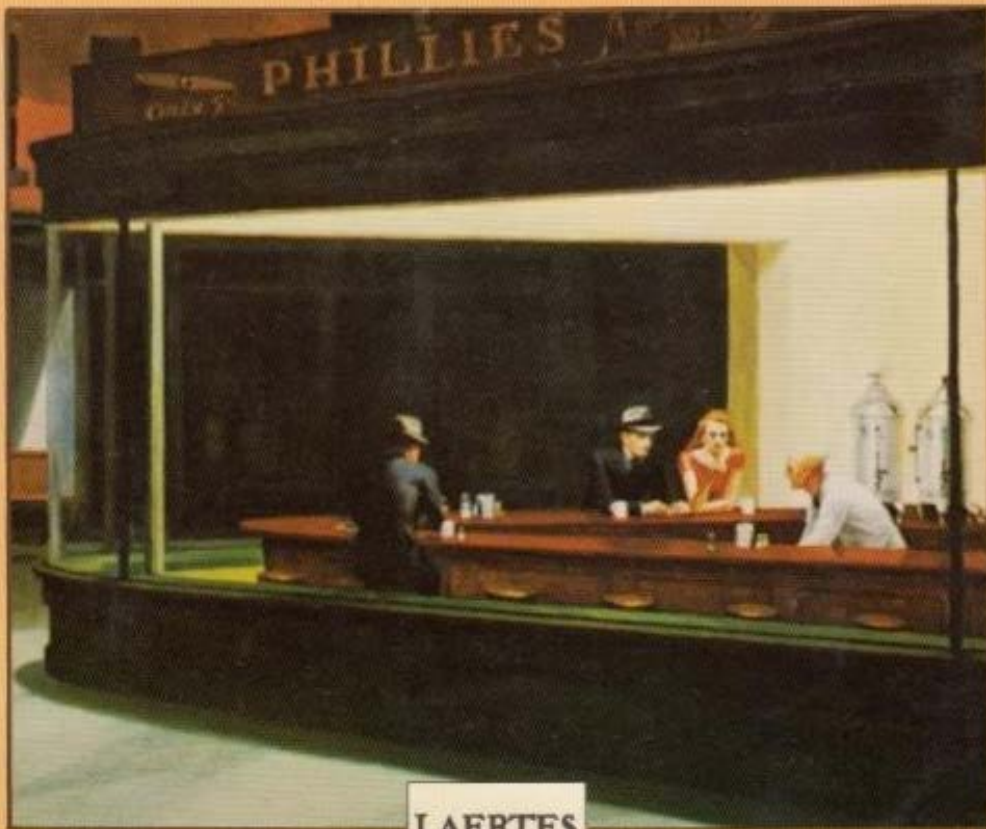
En esta segunda parte de su trayectoria podemos decir que se confirman algunos de sus principios y que continúa su búsqueda de un “espacio literario”, que diría Maurice Blanchot, que no es tanto una cuestión temática o de estilo sino más bien poética. Qué escribir y por qué son dos preguntas que se repiten en parte por lo que en la posmodernidad se entiende como “la literatura del agotamiento”, y que posteriormente definirá metafóricamente como el callejón por el que Samuel Beckett llega al silencio.

Quizá si prestamos atención a títulos tan logrados como *Impostura* y luego *Historia abreviada de la literatura portátil*, por una parte vemos que son obras que muestran una elevada altura literaria, pero también van a distanciarse y poner en cuestión una de las claves de la narrativa del *Modernism*, pero también de escritores latinoamericanos como Julio Cortázar, me refiero a la autenticidad, a la valoración de lo que está al margen de las construcciones y las convenciones sociales. Para los personajes, y los lectores, de las obras citadas es casi imposible discernir entre la autenticidad del sujeto y su máscara, su apariencia ligera.

Tal y como señala Oñoro Otero, en las obras que se incluyen en este apartado, la experimentalidad narrativa va a dar paso a una aparente narración más tradicional, como podemos apreciar en *Impostura*, y se confirman algunas de las constantes del autor.

E. Vila-Matas

**NUNCA
VOY
AL
CINE**



LAERTES

6.1. *Nunca voy al cine* (1982)

La primera colección de relatos de Enrique Vila-Matas apareció en 1982, cuando, según señala Santos Sanz Villanueva, ya se había producido un giro en la narrativa española con la vuelta a la narración clásica, y cuando comienzan a publicar una buena parte de los autores de la “generación del 68” que continuarán a la llamada “generación del medio siglo”.⁵⁷ Sanz Villanueva señala que en ese grupo nos encontraríamos con dos fases distintas en un primer momento, hacia comienzos y mediados de los 70 todavía presentarían un perfil experimental, para, en un segundo momento, alejarse del experimentalismo, tras el punto de inflexión que supondrían en 1975 *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza y *Cerberos son las sombras*, de Juan José Millás. El giro hacia la narración clásica se irá percibiendo de manera ya clara en la década de los 80 y continuará luego.

Los comienzos de la narrativa de Vila-Matas, según hemos visto, responden a una clara voluntad experimental, y como él mismo señaló hace unos años, al prolongar sus primeros relatos que ha publicado bajo el título *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, su primera obra la escribe mientras realizaba el servicio militar en Melilla el año 1971, y se publica dos años después. En el prólogo que citamos encontramos una relación ambivalente hacia escritos que no había tenido intención de volver a publicar, puesto que los denomina “relatos de aprendizaje”, es decir, los pasos iniciales en su carrera como narrador. Y también hay que señalar que una parte de las informaciones y opiniones que ahí encontramos se van a reiterar pocos años después en el citado libro de conversaciones con André Gabastou, *Fuera de aquí*, de 2013.

Como es de esperar, su primera colección de relatos, su cuarta obra publicada, no atrajo demasiada atención. Lo que caracterizaba esta época, nos dice tres décadas después, era su escaso bagaje de lecturas, especialmente en lo que a novela se refiere. El título de su volumen tendría como objetivo establecer una distancia frente a la influencia del cine en los escritores de su generación, y frente a la cual él buscaría una diferencia, una posición singular en el “campo literario”.

⁵⁷ Véase Santos Sanz Villanueva, en vol. IX, *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990.*, pp. 249 y siguientes.

Los relatos que componen esta primera colección de Vila-Matas, y que será la tónica general del resto de sus volúmenes de cuentos, muestran un interés por parte del autor en la innovación, alejándose del relato tradicional; no nos encontramos con relatos con estructura lineal, principio, nudo y desenlace, y su conclusión a veces no es un final, si bien es cierto que en el conjunto de su obra no alcanzan la calidad que resulta indudable a partir de *Suicidios ejemplares*.

Nunca voy al cine contiene una serie de cuentos imaginativos, algunos de carácter fantástico, que en algunas ocasiones ofrecen dos soluciones distintas para un mismo argumento, como se verá en el caso de “Peripecia” y “Al revés”, con lo que se acercaría a las características que T. Todorov encuentra en la literatura fantástica (distinguiéndola de la “maravillosa” y de la “extraña”), o parejas de relatos donde el segundo es una continuación del primero, como en “Abandono” y “La luna de Astarté”.

Como ya he comentado anteriormente, quizás lo más novedoso de este conjunto de relatos sea la construcción en pareja, denominados por Ana Rueda como cuentos *tandem*.⁵⁸ Vemos que el significado de un cuento va más allá de los límites del cuento individual, y que continúa, se prolonga su narración en el siguiente. Por otro lado, según hemos comentado, algunos de estos relatos han sido utilizados posteriormente para redactar otros, como es el caso de “Todos conocemos Hong-Kong”, que será reelaborado años después en “El hijo del columpio”, de *Hijos sin hijos*, y luego en distintos *remakes* se incorporan a *Exploradores del abismo*. Por un lado, tendríamos entonces que su mérito es ser el germen de relatos futuros y, por otro, al denominar “remakes” a esos últimos encontramos que la ironía nos distancia de la pretensión inicial del autor.

Además, la aparición del cine es significativa, pues se vale de personajes e imágenes que forman parte del imaginario colectivo para construir sus cuentos. Habrá saltos temporales, cambios constantes de escenas sin ningún tipo de indicación, en lo que podemos denominar “montaje” del texto. Se trata casi siempre de textos breves, fragmentarios, que muchas veces tienen un aspecto “incompleto” y que, en definitiva, pretenden alejarse de los parámetros de la narrativa realista, tanto en los nombres como

⁵⁸ Ana Rueda, “Juegos a muerte en unos cuentos de Robert Saladrigas, Cristina Fernández Cubas y Enrique Vila-Matas”, 1988, pp. 104-107.

en la falta de precisión en las referencias espaciales y temporales, o en el resto de los niveles del relato.

Veremos que hay una clara voluntad de alejarse de una literatura con capacidad explicativa, en la que se trasmite un saber sobre un mundo social, como lo hacían Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán, o más recientemente Miguel Delibes o, en el terreno del cuento, Ignacio Aldecoa. Lo que encontramos en estos relatos no son representantes de la sociedad española del momento, ni de ningún otro lugar, sino personajes excéntricos, extravagantes, que salen de lo que consideramos la normalidad, de manera que los ya citados Kafka⁵⁹ y Walser son claramente influyentes en este libro.

Quizá haya que señalar que cada uno de estos relatos, en su edición definitiva hasta ahora, dentro del volumen *En un lugar solitario* (2011) aparecen no solo con su título sino también numerados: “Nunca voy al cine”, I; “Peripecia”, II; así hasta “El aplazado desenlace del aria” que lleva el número XIV, y, sin embargo, no parece que exista una continuación entre ellos, al margen de los que denominamos *tándem*. Quizá podemos decir, de este modo ¿señalaría la artificialidad del orden?, ¿de la voluntad sistematizadora y lógica?

“Nunca voy al cine”

Este relato que abre la colección y da título al volumen, presenta ya de manera evidente un desinterés en la verosimilitud y en los procedimientos que sugieren la veracidad del texto. Como ocurre en la mayor parte de la obra de Vila-Matas, no contiene precisiones ni en el espacio ni en el tiempo, si bien por algunos nombres podemos pensar que se localiza en Italia.

Es una narración en tercera persona, que comienza in medias res en un baile, en el que se oyen fragmentos de conversaciones y se producen escasos hechos. El protagonista tiene un nombre singular, Alfredo Pampanini.⁶⁰ Además, como señala más adelante, tiene una profesión peculiar, la de ser “técnico en caligrafía”. Pampanini ha

⁵⁹ Uno de los dos lemas que se colocan antes del texto procede de los Diarios de Kafka: “Dos posibilidades: hacerse infinitamente pequeño o serlo. Lo segundo es perfección, o sea, inactividad; lo primero inicio, o sea, acción.”

⁶⁰ En este caso, como en otros, la denominación no es solo singular sino que parece tener connotaciones humorísticas. En su siguiente libro el protagonista será un ventrílocuo.

sido invitado a esa fiesta por una mujer, Rita Malú⁶¹, que según va avanzando la narración, y por una escena al final del relato, recordaría a la actriz Rita Hayworth.

Desde un principio la escena que se describe es extraña, y los diálogos parecen propios de un drama o una película absurda: alguien confunde al protagonista con un famoso director de cine ya desaparecido. El protagonista, en medio de un ambiente internacional y mundano, intenta sacar del error al resto de invitados siendo su argumento de peso afirmar “nunca voy al cine”, y añade que nunca ha tenido el menor interés por este arte. Para reforzar sus palabras el narrador da un salto al pasado y nos remite a la infancia del protagonista, donde se dice que Pampanini era un niño solitario, que siempre tenía una excusa para no ir al cine, y que lo consideraba un arte engañoso, “el único en el que nunca nada era cierto” (*Nunca voy al cine*, p. 345).⁶² Es decir, que la retrospectiva al pasado, que siempre suele iluminar algún aspecto del personaje, aporta una información sustancial al lector, aquí parece bastante gratuita.

Sus palabras no surten efecto, son interpretadas como una broma ingeniosa por los variopintos asistentes, lo que hace que el personaje siga siendo un extraño espectador en una fiesta peculiar. En el final del relato nos encontramos con una acumulación de gestos e imágenes que recuerdan a distintas películas. Si la fiesta, tal y como es descrita, puede recordar a las que aparecen en las películas de los años sesenta o setenta (por ejemplo, las de Federico Fellini o Michelangelo Antonioni), vemos al final a una serie de pájaros colocados en un alambre, que claramente aluden a *Los pájaros*, de Alfred Hitchcock; luego hay una persecución por los tejados de las casas cercanas y un personaje queda colgado del borde de un edificio, lo que podría corresponder a otras películas del director británico, pero que también, al ser ya un tópico, podrían ser de cualquier película de suspense. Por otro lado, asistimos a una escena en la que un tal Glenn, uno de los invitados a la fiesta, “le cruzaba la cara a Rita” (p. 346), recordando la conocida escena de la película *Gilda*, que causó escándalo en el España franquista.

⁶¹ El nombre de Rita Malú, aunque con diferentes características aparecerá en el cuento “Porque ella no lo pidió” incluido en *Exploradores del abismo*, y en otros textos.

⁶² *Nunca voy al cine* apareció en la editorial Laertes, en 1982, pero aquí cito por su última edición, en el volumen *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*.

El contraste entre el título del relato y el pastiche construido con fragmentos de películas, hacen que el final abierto explique pocas cosas. Vila-Matas desafía así la estructura tradicional presentación-nudo-desenlace y además la influencia del cine y los medios audiovisuales en la narrativa parece aquí terminar en una falta de sentido: ¿es un rasgo definitorio de un personaje “no ir al cine”?, ¿por qué la persecución y la escena final?, ¿qué sentido tiene la referencia a *Los pájaros*? Parece que, como otras cosas, resultan gratuitas y aludirían a una saturación, como espectador, del narrador, que no puede narrar nada sin que haya una plantilla cinematográfica previa, y así el título, quedaría desmentido por el contenido del texto. En cierta medida podemos decir, lo que ya se ha señalado, la literatura se puede fabricar con cualquier material previo.

“Peripecia” y “El revés”

Estos dos relatos presentan elementos comunes que permiten incluirlos en la categoría “tándem”, según hemos dicho. En “Peripecia” encontramos una narración en tercera persona que presenta a un hombre, Wilhelm Wietz, al que se define como un “hombre solitario y triste”, “pobre de espíritu”, que “nunca había salido de su ciudad natal”, que “ignoraba la palabra Asia”, era “apático y apolítico”, que no conoce el amor y no tiene historia (p. 347). Como veremos repetidas veces, Vila-Matas no es autor que se caracterice por la descripción realista de sus personajes, y cuando lo hace es porque trata de manera irónica al personaje, que probablemente no consiguen un efecto semejante al esperable. A lo que siempre dedica atención es al estilo, al nivel elocutivo, con adjetivaciones sorprendentes, diálogos agudos y un lenguaje figurativo que busca sorprender al lector.⁶³

Se trata de una historia en la que se puede percibir vagamente la mencionada influencia de Franz Kafka y Robert Walser, no solo por sus descripciones. La existencia gris del personaje se ve interrumpida cuando le dicen que ha ganado un viaje en un sorteo y descubre que ha sido víctima de una broma, por parte del párroco y miembros de una parroquia, sin que podamos precisar en qué lugar ocurre esto.

⁶³ En *Exploradores del abismo* este relato se reelabora con el título “Así son los autistas”. Ver más adelante.

Esto le transportará a un estado de ensoñación, en el que abandonaría su casa y luego lo encontraríamos en un tren, donde imagina todo aquello que no se habría atrevido a conocer. En la escena se produce una sutil transición en la que no podemos estar seguros de lo que realmente ocurre, de un viaje en el que se produciría un encuentro entre el protagonista y el narrador, que parece ser nada menos que la muerte; un viaje, en definitiva, de aprendizaje, que concluiría con la visión de su cuerpo muerto.

Si el principio se desarrolla en un esquemático y posible escenario realista, según avanzamos la atmósfera se vuelve confusa, y no podemos estar seguros de la realidad de lo que se relata. La brevedad de la narración tiene el carácter partitivo que se ha señalado para el cuento moderno, y en que destacaba, entre otros, Antón Chejov: el relato presenta un trozo de vida, una escena, un momento en la vida de un personaje y a partir de ello podríamos imaginar el resto de la circunstancia, un espacio más amplio, de modo semejante a la figura que denominamos sinécdoque, donde encontramos la parte por el todo.⁶⁴

El siguiente cuento que encontramos se titula “El revés”, y está narrado también en tercera persona, presentando al protagonista del relato anterior, con lo cual se sugiere que sería su continuación, o, según el título, con otro desarrollo posible. El punto de partida será parecido pero con una reacción y una solución distinta. En realidad, lo que podemos interpretar como un hecho cotidiano, un viaje en taxi, resulta ser parte de un sueño, con lo que aquí se incluye una dimensión onírica. Luego, a través de una carta el protagonista descubre que ha sido premiado en su parroquia con un viaje, en este caso a París. Mientras que en el cuento anterior el protagonista reaccionaba de forma negativa, negándose a abandonar el mundo cerrado en que habita, las cuatro paredes de su casa, aquí reacciona de forma positiva, aceptando el premio, siendo para él una forma de escape de su vida sin emociones, no importándole que el párroco le confiese que todo ha sido una broma.

⁶⁴ Véase el trabajo que Gonzalo Sobejano dedicaba a Leopoldo Alas, con el título *Clarín, en su obra ejemplar* (1985).

Uno de los diálogos que aparece en el texto, entre el párroco y el protagonista, recoge la confesión del primero sobre el engaño del premio, y desafía nuestra interpretación:

-Me pidieron –le dijo- que fuera su cómplice. Querían divertirse a su costa... Es usted tan apocado... varios feligreses... la verdad es que...

-La verdad es verdura.

-Ya lo sé, hijo mío.

- Pues tráguesela.

-¿Cómo?

-Coma. (pp. 353-354)

El juego de palabras sustituye al sentido, y así el resultado es absurdo, existe un intento de cooperación (según Grice) pero el diálogo termina descarrilando. Después de esta conversación telefónica, con la excusa del premio, se pondrá en camino hacia la estación, acompañado de un feligrés, para comenzar también un viaje pero que iniciará una vida distinta, un viaje real al que el fraude empujaría, mostrando así la influencia de la ficción, de la mentira, en la realidad.

Este desarrollo señalaría lo arbitrario de las acciones humanas: en parecidas circunstancias, con unos mismos presupuestos, la conducta resulta imprevisible, tal y como había mostrado la obra de Kafka al poner en cuestión el análisis psicológico de la narrativa decimonónica. Según se ha señalado en los relatos de Kafka y en la “literatura del absurdo” estamos en un mundo en el que ni las causas ni las consecuencias se pueden determinar y en donde no podemos entender claramente las acciones, ni explicar el presente, el único tiempo que parece real.

“Abandono” y “En la luna de Astarté”

En este relato creo que nos encontramos con un pastiche o una parodia de las narraciones norteamericanas que triunfan en la llamada *lost generation*: la atmósfera, la caracterización del personaje, los tics lingüísticos recuerdan a las que encontramos en relatos de Francis Scott Fitzgerald, o en las novelas de Raymond Chandler o Dashiell Hammett, por su localización en California.

El narrador del relato, en primera persona, nos cuenta que va a escribir “una historia ejemplar”, la de un amigo suyo, Andy Andrews, escritor de guiones cinematográficos, fracasado tanto en la vida profesional como en la personal, que ha sufrido una larga serie de desgracias. La anécdota se sitúa en Malibú, por tanto en Los Ángeles, en una atmósfera mundana más sugerida que descrita, por la conversación distendida y las preocupaciones de los dos personajes centrales. El narrador nos dice que ha dejado de ser escritor, y que gracias a una herencia de su “abuela cubana” ya no tiene que someterse a la tensión y la frustración de la escritura y va a narrar como un testigo desinteresado la historia de Andy. Su fracaso como guionista ha convertido a Andy en un adicto al alcohol, emborrachándose todas las noches hasta llegar a tal estado de embriaguez que pierde la memoria, no recordando nada de lo que había pasado, y necesitando que sus amigos le digan lo que había ocurrido.

Aquí veremos como una de las descripciones que pueden servir para caracterizar al personaje y darnos una idea de su contexto social, aquí resulta ambigua: “Su nombre era Andy Andrews y llevaba unos pantalones de color magenta, zapatos de cuero en tono cereza y una prenda deportiva que parecía un fino pijama azul” (p. 356). A esta descripción añade que no era un personaje extravagante en esos días, lo que no parece que añada mucho al conocimiento del lector, de la misma manera que tampoco lo es el que tuviera 40 años pero parecía que tuviera 32. Ni los espacios ni los personajes resultan, de manera voluntaria, convenientemente individualizados, de ahí que tampoco parezca buscar la veracidad.

En las conversaciones no encontramos precisiones espaciales, solo los nombres imaginarios de los bares y pocas indicaciones temporales. El detalle que señalaría una situación en la segunda mitad del siglo XX es la mención de “una frase de Scott”,⁶⁵ que remitiría a Francis Scott Fitzgerald (1896-1940), al igual que la atmósfera del cuento remite a narraciones suyas como *A este lado del paraíso* (1920) o *Suave es la noche* (1934), u otras obras de la *lost generation* en Estados Unidos, entre la I y la II Guerra Mundial. No obstante hay varios factores que reflejan un descentramiento en el relato,

⁶⁵ En la respuesta a la pregunta habitual de cómo estás, la frase de Scott sería “Ya ves. 32 y triste como un condenado”. Es conocido que los problemas con el alcohol de Scott Fitzgerald precipitaron su temprana muerte a los 44 años.

como por ejemplo que el narrador dedique su tiempo al ajedrez, a cuidar su jardín y a la lectura de “la nueva poesía congoleña”.

Además de sentirse espiado por el dueño de un bar al que no deja de acudir con frecuencia, los dos principales hechos que le ocurren a Andy es su cita con dos mujeres, una colegiala y una chica de color, con las que en sus borracheras habría concertado una cita para impartirles lecciones de baile. En los dos casos no recuerda nada.

Algunos elementos, como una de esas mujeres que ha conocido una noche y olvidado al día siguiente, recuerdan a personajes posteriores en la narrativa de Vila-Matas: la joven de color con la que el guionista se cita para las supuestas clases de baile, recuerda a la “mujer fatal” que aparece luego con el mismo nombre en *Lejos de Veracruz*, Rosita “Boom Boom” Romero. Como ella, esta joven “parecía la clásica tentadora que arruina con sus ojos negros, profundamente negros.... A esa peligrosa mujer jamás la había visto antes” (p. 361). Según se ve, no se trata de una descripción sino de la presentación de un personaje prototípico de películas, novelas y folletines, y de una subyacente visión machista.

En el desenlace, al nuevo biógrafo de Andy, a quien ha confesado su fracaso como escritor, su “abandono” de la profesión, le encarga que concluya una historia que él tiene esbozada, “un breve relato basado libremente en una anécdota de la vida de Tatiana Andreievna Behrs, la cuñada de Tolstoi”, una mujer que primero toma veneno para intentar suicidarse por amor, pero que al presentarse un nuevo pretendiente, renuncia a esa terrible decisión. Poco después de entregarle el cuaderno Andy abandona Malibú para siempre.

“En la luna de Astarté” se narraría la historia que encarga Andy en el relato anteriormente comentado, pero de los tiempos de Tolstoi pasaremos a otros imprevistos. En tercera persona, se nos relata la historia de una mujer llamada Tatiana, a la que se sitúa en un salón burgués de un tiempo futuro, cuando ya ha desaparecido la Tierra, y lo que contempla por la ventana es la luna de Astarté. Cambiamos de un supuesto relato de ambiente ruso a uno de ciencia ficción:

Parca es la vista del exterior, oculta por cortinas que ensordecen los tumultos organizados por los mercaderes de *tzaras*, más allá de los cuales aún puede verse la

bella Astarté que se extingue en el espacio. Solemne es el interior, con arreglo informal de muebles, lienzos, *sblakies*, plantas y empapelado con motivos florales de la desaparecida Tierra. De no ser por la presencia de una galastártica, y de briznas visuales podría pensarse que nos hallamos en un típico salón burgués de finales del siglo XXI. (p. 361)

Aquí de nuevo, la ironía respecto al género en que se incluiría el relato se percibe desde los desconocidos “tzaras”, “sblakies” o “galastártica”, y también claro está que no podemos saber cómo será un salón, burgués o no, de finales del siglo XXI.

La protagonista del relato de su amigo Andy, Tatiana, está leyendo un libro, pero pronto deja su lectura para trasladarse a un mundo onírico, donde se ve viajando por África, por lugares tan tipificados como eran los de “Peripezia”. El estado de ensoñación será interrumpido por su madre, que le trae una carta de un pretendiente, una carta de despedida en la que este la abandona. Se hace mención en la carta a los “amantes de Verona”, pues el hombre con el que rompe le dice que en estos tiempos ya no ocurren esas cosas, ya nadie muere de amor. La primera reacción de Tatiana es quitarse la vida ingiriendo un veneno, pero tras tomarlo, pronto se arrepiente, y le pide a su madre el antídoto, por este u nuevo admirador del que le traen unas flores y una tarjeta. De alguna manera, lo que encontramos en este relato es una revisión de la historia por todos conocida de *Romeo y Julieta*, donde la enamorada no intenta suicidarse porque su amor no sea correspondido, sino por la pérdida de la otra persona. Pero aquí, el enamorado no regresa a buscarla, sino que cualquiera es bueno para sacarla de esa absurda monotonía en que vive.

Con respecto al relato quedaría la duda de saber quién es el verdadero autor, si Andy o el “otro” escritor. El narrador de “Abandono” pretende asumir la autoría de los dos relatos, de ahí el orden en que están situados, aunque no debemos olvidar que Andy, antes de abandonar su profesión de escritor le hace llegar lo que el narrador llama un esbozo de este, lo cual no sabemos si es cierto, si es simplemente un esbozo o algo más. Como lectores nos vemos impulsados a asignar una autoría dudosa, de la misma manera que nos aleja de la seriedad del suicidio el que Tatiana “Tras esbozar un gesto de desesperación, suprime para siempre de su léxico varios sustantivos y verbos de los

empleados por el pretendiente en su renuncia” (p. 364). Dada la brevedad del texto y estos matices nos preguntamos por el esfuerzo invertido por el autor.

“La esposa secreta”

En este relato se mezclan en sus primeras páginas elementos maravillosos, según la terminología de Todorov, con recuerdos de algún relato de Kafka como “En la colonia penitenciaria”, y el desenlace terminará siendo todo un sueño. Este es uno de los pocos relatos que forman *Nunca voy al cine* que está narrado en primera persona, con unas marcas de subjetividad que impulsan la duda del lector.

La acción de relato transcurre en lugares imaginarios, pues aparece una isla que se denominaría Bikanir, un lugar que “exagera el verde”, mientras en su centro hay una ciudad amarilla llamada Zarak, nombres de evidentes resonancias exóticas; apenas se describen ni se cuenta nada sobre ellas, tan solo encontramos unas breves palabras dedicadas a la ciudad: “hay cinco cúpulas de plata, calles pavimentadas de estaño, un teatro de azufre...” (p. 378), y se hace hincapié en el contraste de colores.

La atmósfera reflejada en el relato es onírica, encontramos tan solo un número mínimo de elementos que se centran en un narrador protagonista que desempeña el poder en esos lugares y mantiene prisionero al antiguo dictador, llamado Bartrán. Asistimos a los desvaríos del narrador, pues primero se alude a una escena de contenido sexual del antiguo dictador, y luego el narrador también mantiene un encuentro con su mujer con rasgos trasgresores, a los que se añade la violencia. El súbdito que ejerce de carcelero mayor le expresa sus dudas con respecto a la prisión de Bartrán pues sospecha que en su celda, se hace acompañar de diversas mujeres, hay excesos de alcohol, e incluso ha llegado a contraer segundas nupcias. Como ocurre en algunos relatos de Kafka, la prisión no parece serlo, lo mismo que la detención de un reo o su juicio.

La sospecha de que existen puertas falsas recordaría al cine y la literatura de misterio, un misterio que debería desvelarse a lo largo del relato, pero que, sin embargo, no se desvelará. En definitiva, lo que encontramos es un predominio de lo absurdo, desde la descripción de la ciudad, y un esteticismo que resulta insuficiente. Las pocas escenas que se narran se yuxtaponen y pasamos con fluidez de una terraza a una cárcel.

Quizá en alguna interpretación la atmósfera sería alegórica, pero son pocos los elementos que admiten esa posibilidad (dictadura/revolución) y los nombres exóticos podrían remitir también a algunos de los relatos de dictadores de la literatura Hispanoamericana.

El relato se constituye mediante cambios sorprendentes como una fantasía romántica o surrealista, en la que todo se explica cuando sabemos que se trata de un sueño que abarcaría el comienzo y casi todo el resto del relato. Vemos que hay una transición fluida entre el mundo del sueño y el real, y al final averiguamos que el narrador no es un hombre casado, que vive en algún lugar de Londres y no ostenta ningún poder político, sino que simplemente es un pianista de bar.

“Todos conocemos Hong-Kong”

En primer lugar, este cuento tiene un componente autobiográfico y será reelaborado por Vila-Matas más adelante en su libro *Hijos sin hijos* con el título “El hijo del columpio”. Luego nos referiremos a ese “remake”, pero quizá cabe recordar que, ya en el Modernismo, muchos escritores publicarán en diferentes variantes sus relatos, a veces incluso tomando secciones extensas de textos de otros autores.

“Todos conocemos Hong-Kong” se narra en primera persona y cuenta la historia de un personaje (que en un momento dice llamarse Ramón Gómez, aunque no puede asegurarse) y su intento de hacerse pasar por loco para evitar cumplir el Servicio Militar, pues en los años en que se publica el texto era obligatorio el reclutamiento y aquellos que se declaraban en rebeldía tenían que cumplir un periodo de prisión. La primera línea nos sorprende ya que el protagonista dice que en lugar de desayunar un chocolate, como es habitual, ha tomado estimulantes, una botella de coñac y “mucho grifa” (p. 393). Así cuando llega el momento de la instrucción, tira su fusil y a la pregunta del oficial de por qué lo ha hecho responde que porque está loco. El oficial le recuerda que nadie que esté loco afirma que lo está y en la siguiente contestación el recluta utiliza la frase “Todos conocemos Hong-Kong”, lo que causa el estupor del oficial.

Es internado en el Hospital Psiquiátrico, lugar dirigido por el oficial especialista junto a una monja que le ayuda, y allí encontrará encerrados cinco extravagantes

enfermos en los que se centra a continuación. En primer lugar, encontramos a Ginebra, que recibe este nombre por su afición a mezclar leche con ginebra, de la que toma varios litros al día; además, muestra una extraña obsesión por el tiempo, lleva seis relojes de pulsera que cuando consulta le hacen quedar absorto y por tanto no parecen tener mucha utilidad.

La ironía con respecto a este lugar y sus inquilinos la vemos al afirmar el recluta que este era el edificio más agradable que había visto en mucho tiempo, y que los reclusos en él “estaban todos agrupados junto a una ventana mirando melancólicamente un paisaje que, sin duda, confundían con la libertad” (p. 394). Después se presenta a Salvador Salvador, con gran capacidad para sorprender a los demás, no soporta el ruido por la noche y acostumbra a decir nombres de compositores de música clásica para callar a sus compañeros. Este personaje, no aparece con el mismo nombre en el relato de *Hijos sin hijos*, aunque sí encontramos uno con las mismas características llamado Senén.

A continuación encontraremos a Majara, Bobby Solo y El Sereno. El primero de ellos era llamado así porque había matado a su mejor amigo, y acostumbraba a pasar los días sin decir palabra; Bobby Solo, el mejor amigo del anterior dentro del hospital, es muy hablador y “el más loco de todos, no solo porque veía ranas y langostas en el horizonte” (p. 396). Por último, El Sereno, personaje que no aparece en el relato de *Hijos sin hijos*, un hombre triste, que un día comenzó a disparar a todas partes, declaró él solo la guerra a Marruecos y que de vez en cuando enloquece, sin razones aparentes.

La estancia en el hospital del protagonista durará poco porque hasta los locos más locos tienen capacidad de inventar, algo de lo que él carece; todos los días hay una revista donde se les hacen preguntas, y el protagonista solo tiene una respuesta, la que da título al relato. Todos los locos acaban aprendiéndola, incluido el médico, y como no se le ocurre nada más, por su incapacidad de improvisación, finalmente tendrá que regresar al cuartel.

Se trata no tanto de una narración como de una galería de retratos que, dado el espacio en que se desarrolla, responde a las expectativas y de nuevo nos sitúa ante lo infrecuente, lo raro y extravagante. Años después, según se ha dicho, Vila-Matas contará esta experiencia como autobiográfica, afirmando que él habría protagonizado lo

que se cuenta del personaje en un mes del año 1971, mientras cumplía el Servicio Militar en Melilla. Esto habría supuesto una experiencia fundamental en su vida pues por primera vez nos dice “reparé seriamente en conductas que podía contar por escrito”⁶⁶, de manera que a partir de ahí podrá desarrollar su carrera de escritor, comenzando su primer relato extenso (*En un lugar solitario*) cuando le enviaron de vuelta al cuartel. De este modo, en su opinión, su actividad de escritor surge de modo accidental y no sería la literatura lo que le impulsa a escribir sino una “experiencia literaria”.

Vemos por tanto que se trata de un grupo de cuentos que ya presenta rasgos que caracterizan su narrativa madura, como su alejamiento del realismo, o el juego y la parodia con distintos modelos de relato y discursos narrativos, y también veremos que en libros posteriores, su técnica será más precisa y el lenguaje, manejado cada vez con mayor libertad, alcanzará una mayor expresividad. Se trataría de una iniciación cuyo mayor mérito está en intentar buscar una línea personal, al margen de las modas y las recetas más conocidas en la narrativa española del siglo XX, que puede relacionarse con otros renovadores de la narrativa española y latinoamericana. Especialmente, la desconfianza hacia el realismo, los elementos metanarrativos y la dimensión lúdica hace que este libro pueda incluirse dentro de la constelación de textos que denominamos “posmodernos”, por ejemplo, tal y como lo maneja Bran Nicol en *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction* (2009).⁶⁷

⁶⁶ Aparece relatado, con pocas variantes, en el libro de conversaciones titulado *Fuera de aquí*, y en el prólogo de la reedición de sus primeras narraciones, con el título *En un lugar solitario* (2011), en este con mayor detalle, de donde procede la cita (p. 10).

⁶⁷ Entre otras aportaciones merece destacarse la de Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna* (2014).

ENRIQUE
VILA-MATAS

Impostura



Narrativas hispánicas

Editorial Anagrama

6.2. *Impostura* (1984)

La lectura que realizamos en la segunda década del siglo XXI nos permite ver aspectos de *Impostura* que pudieron pasar desapercibidos en su día. Los comentarios de Vila-Matas en 2013 en el libro conversaciones con André Gabastou resultan muy útiles para establecer algunas diferencias entre las intenciones del autor y la intención del texto.

Hoy tenemos una perspectiva que permite apreciar la complejidad de una obra que parecía tener solo un perfil humorístico y entretenido hacia el momento de su publicación en 1984. En primer lugar, el título tiene una referencia plural: por un lado, se refiere a varios protagonistas de los sucesos narrados en la novela; pero, por otro, hay varias imposturas más: la del narrador, que oculta una identidad dudosa; la del sujeto, la persona que escribe y la de cualquiera que representa su papel en el mundo.⁶⁸ En definitiva, no se puede distinguir claramente entre una buena impostura y otra mala, y, según sabemos al menos desde el Barroco, el mundo es una representación de la que no podemos salir.

Pero también, podemos pensar que *Impostura* nos habla de un tiempo dislocado, en el que nada resulta ser lo que parece, y en el que el registro humorístico y absurdo tamiza un mundo social que no es solo un fondo de escenario. Esta narración se sitúa con precisión a comienzos de los años 50, en Barcelona, en los que el poder de la dictadura se había cimentado, pues habían transcurrido ya suficientes años desde la II Guerra Mundial, y cualquiera podía sospechar el escaso interés que tenían los aliados en un cambio de régimen, dada la clara posición anticomunista que había manifestado siempre el franquismo.

A lo largo de *Impostura* veremos a las dos personas que dirigen un manicomio, dos familias de muy distinta condición social y las instituciones que ejercen un poder sobre el individuo, la policía, los peritos y los jueces, que sirven para estimular la desconfianza del lector en las apariencias y en la normalidad. Esto, junto con otros elementos, a lo largo de la lectura recuerdan una inversión carnavalesca, pues los

⁶⁸ Como siempre con ironía, Vila-Matas señala que la crítica vio en esta novela el tema de la identidad, aunque él ni siquiera sabía que tuviera temas (Gabastou p. 47).

encargados de cuidar a los locos no parecen estar en una mejor condición y, como señala Vila-Matas en la conversación con Gabastou, don Quijote afirma para sorpresa de los lectores “yo sé quién soy”.⁶⁹

El libro contiene una compleja combinación de ficción y realidad histórica, reflejada sobre todo en unos cuantos lugares en que el escritor combina referencias literarias con espacio temporales. Hay que señalar que, según se puede comprobar, hay dos orígenes literarios de la historia que cuenta esta novela, siendo el más evidente y significativo el de Leonardo Sciascia, *Il teatro della memoria* (1981),⁷⁰ que contiene el núcleo argumental con ligeros cambios en la localización y sin una sentencia judicial que lo identifique con uno o con otro: en 1926, en la Italia de Mussolini, un vagabundo fue detenido por robar vasos funerarios en un cementerio, y luego fue ingresado en un manicomio.⁷¹ Cuando publicaron su fotografía en un periódico lo reconocieron como su marido una mujer de la alta burguesía, afirmando que era un escritor, y una proletaria, señalando que era un vago y un ladrón y que no quería saber nada de él.⁷²

La narración de Enrique Vila-Matas, a diferencia de la de Sciascia, comienza con un registro no muy digno de confianza, *unreliable*:

Todas las tardes el mismo trayecto en tranvía en dirección a La Luna, que era su café favorito. Tanto el doctor Vigil como su secretario personal envejecían en ese monótono recorrido, hablando siempre de lo mismo. De cómo para ellos, pese al trato diario con los dementes, ya no había en su trabajo cambios ni margen alguno para la novedad (p. 411).⁷³

Por utilizar la terminología de Gerard Genette, se trata de una escena iterativa (o quizá pseudoiterativa, pues es raro que se den todos los detalles igual a lo largo de meses y años) donde todas las tardes el doctor Vigil y su secretario Barnaola, al salir del trabajo

⁶⁹ La cita proviene de I, capítulo V, y su continuación también sorprende: -Yo sé quién soy -dijo don Quijote- y sé que puedo ser” (*Quijote* p. 58)

⁷⁰ En *El viajero más lento* (1992) se incluye un artículo, “Imposturas y máscaras” en el que valora la impostura, relacionándola con Sciascia y señalando que su libro es un homenaje al escritor italiano (publicado inicialmente en 1990, en *Diario 16*).

⁷¹ Los hechos históricos en que se basa Sciascia se conocen como el juicio Bruneri-Canella, en donde se produjo una secuencia de hechos como la que se narra en la obra vilamatiana. Además, Sciascia y Vila-Matas mencionan una obra de Luigi Pirandello, *Como tú me quieres*.

⁷² Entre los ilustres antecedentes estaría, “El inverosímil impostor Tom Castro”, en la *Historia universal de la infamia* de Borges *Obras completas*, Buenos Aires Emecé 1974, pp. 301-305.

⁷³ Cito por la edición de 2011, *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*.

en el manicomio van a un café a consumir alcohol mientras se quejan de su vida, señalan la falta de genialidad de los locos (en contra de la creencia popular) y del aburrimiento que supone la locura. También habría que indicar que hay varios detalles marcadamente nacionales, como beber anís de la marca “Anís del Mono”⁷⁴, y que sus conversaciones en el café traten de toros y de fútbol.

En un principio el focalizador de la acción en el doctor Vigil, aunque buena parte de los matices pueden ser del narrador como, por ejemplo, al referirse al espacio en que transcurre la acción, dando una imagen de Barcelona que se reitera en distintas ocasiones: “El tranvía de la monotonía se deslizaba por las calles de una fría, polvorienta y espectral Barcelona” (p. 411). Luego se da la fecha en que se situaría la acción a comienzos de los años 50, si bien pocas fechas se precisan con exactitud. Destacan las reiteradas descripciones negativas de la ciudad en la época, sin que tengan ninguna pretensión de objetividad, centrándose sobre todo en la atmósfera y aludiendo solo a la situación político social cuando esta explicaría esas descripciones.

Como se mencionaba anteriormente, el núcleo argumental coincide con el que narraba Sciascia, trasladándonos en el tiempo y en el espacio: un 7 de diciembre de 1951 fue encontrado un vagabundo que robaba vasos de bronce en un cementerio y que fue detenido y enviado a un manicomio al estimar las autoridades que padecía una amnesia completa. Aquí cobran importancia quienes se encargan del manicomio y se descubrirá la inconsistencia en el doctor y en el hecho de que el secretario haya tomado calmantes con orujo, lo que le hace sentirse “agradablemente drogado” cuando se le ocurre que deberían intentar averiguar la identidad del interno 2007, pues se le conoce por ese número. A pesar de que el doctor primero rechaza esa proposición, luego, para complacerle, le da la razón, ya que se ahorrarían mantenerle, y decide publicar una foto en *La Vanguardia* para intentar descubrir su identidad.

El narrador señala que esto contrasta con su actitud, pues Vigil se ha desentendido siempre de los enfermos, a los que denomina sus “súbditos”, e incluso rechaza hablar de ellos fuera de su trabajo. Al llamar al interno 2007 encuentran en él

⁷⁴ Se trata de una marca de anís catalana, muy popular y cuya botella de cristal adiamantado se solía utilizar como “instrumento musical” especialmente en Navidades.

“cierta distinción y elegancia” que contrasta con lo que se sabe de su detención y de los delitos de los que se le acusa. Las dos conversaciones iniciales mantienen tintes absurdos, Vigil no percibe el estado de “delirio” de su secretario y solo se preocupa por tomar el anís. Al día siguiente amenaza al interno con encerrarle en una celda de castigo pero ni con ello consigue que responda al interrogatorio. El anuncio en *La Vanguardia* nos da algunos datos precisos del amnésico (encontrado del 7 de diciembre de 1951, de unos 45 años y mide 1’72). La noticia se publica en diciembre de 1952 y causa una avalancha de cartas y visitas que desesperan al director por la cantidad de trabajo que le supone.

Evidentemente esto se explica por las numerosas familias que habían perdido un miembro, tras la Guerra Civil o en la II Guerra Mundial, en especial en la División Azul que tuvo un elevado número de víctimas y prisioneros de las tropas soviéticas, pero la descripción que se da del doctor supone un elemento “desrealizador” y llama la atención del lector:

El doctor Vigil era un caballero inútil, de aspecto desgarrado y nada pulcro, ínfimo bigote en una cara difuminada bajo un pelo gris mortecino, viudo y mezquino, además de eterno soñoliento. En su juventud, al heredar una modesta cantidad de dinero, se había creído el dueño del mundo y había viajado a París con la intención de casarse con una condesa rusa que solo existía en su imaginación (p. 418).

La descripción sobre todo aclara la posición del narrador respecto al personaje: combina elementos de su descripción física, como el bigote, el aspecto desgarrado, con juicios sobre su personalidad y carácter, caballero inútil mezquino “eterno soñoliento”. La asociación de términos como “viudo y mezquino” es claramente humorística y a ello se suman informaciones sobre su pasado que difícilmente puede tener el narrador, especialmente porque conlleva un conocimiento de su pasado y su pensamiento, también unido a una expresión irónica: “se creía el dueño del mundo”. Dice, más adelante, que tras casarse con una modista estuvo planeando durante años envenenarla con arsénico. Todo el retrato de esta extravagante figura resulta excesivo, irónico y de escasa verosimilitud.

La relación entre el secretario y el director se plantea como difícil, si bien se verá matizada cuando sepamos que la aspiración de Bernaola es servir a un gran señor,

o al *mayordomato*, como lo denomina Enrique Vila-Matas, de manera que su posición en el manicomio puede ser un primer paso en esa perspectiva vital, que recuerda a Robert Walser.

Como ocurre en otros casos, y luego intensifica en su obra Vila-Matas, en frases como “el horror al triunfo”, que siente Bernaola (Walser), veremos que intercala sin identificar citas y alusiones literarias o culturales que pueden pasar desapercibidas para el lector. En *Fuera de aquí* argumenta, en base a una cita de Wallace Stevens, que “uno es incapaz de citar algo que no sean sus propias palabras” (Gabastou p. 41), lo que se puede relacionar con el método compositivo de Valle-Inclán, o el de T. S. Eliot en *La tierra baldía*. Después el narrador emplea formulas como “Ya dije que Bernaola...” y será el punto de vista del secretario el más frecuente en la narración, aunque justo en los últimos párrafos se revelará (un dato que influye en nuestra interpretación) que quien narra es el médico de Bernaola, un desvelamiento final que nos hace conscientes de que no solo era una narración no digna de confianza, sino que hay en ella un segundo filtro, pues estaríamos ante la historia que Bernaola contó a este doctor que carece de nombre, y que viviría en Brasil, sin un conocimiento directo de los hechos y de parte de los personajes.

El resultado de la publicación de la foto será la visita de la mujer de un escritor llamado Bruch que desapareció en la División Azul. Al irle a visitar esta mujer y un hermano del desaparecido, el interno no los reconoce pero ellos aseguran que se trata de Bruch, incluso reconocen la letra de una carta manuscrita que les envía firmando “El desconocido”. La alta clase social a la que pertenecen los Bruch y el que el desaparecido lo hiciera en combates contra las tropas soviéticas hace que su reconocimiento aparezca también en *La Vanguardia*, con las soflamas patrióticas que eran habituales en la época.

El doctor Vigil acelera los trámites para que pueda salir y reunirse el “desmemoriado” con su familia pero la publicación de la noticia hace que le llegue una carta anónima en donde se afirma que han sido víctimas de un engaño, pues el sujeto que aparece en la foto es en realidad un tipógrafo, llamado Claudio Nart:

Fue tipógrafo en su juventud y extorsionador y ladrón de vasos funerarios en los últimos tiempos. Consulten huellas digitales en poder de la policía. Como es un canalla prefiero

ni verle pero sepan que se ha burlado de ustedes como un día se burló de mí. Lo digo plenamente convencida, pues da la casualidad de que es mi marido. (p. 425)

Sin duda la retórica de la carta es convincente, pero saca a la luz la contienda entre Vigil y su secretario pues su primera respuesta es que el autor de dicha carta podría ser el mismo Barnaola. La aparición de la policía, un joven e inexperto comisario, hace que tengan que tomar la carta en serio y la información del policía sobre el pasado de Nart, pues como él su mujer habría participado en fechorías comunistas antes de la guerra y ahora está arrepentida.

A la hermana de Barnaola, una espectadora privilegiada, con quien vive, le apasiona la historia de las dos contradictorias identidades, que encarnan las dos Españas, vencedores y vencidos, y como suele preguntarle a diario, el secretario descubre el placer de mentir, un placer “comparable al de servir” (p. 431), y por ello, dice el narrador, Barnaola renuncia a ser un fiel relator de los hechos, y así cuando se presenta esta segunda mujer su actuación resulta tan convincente como la carta y en efecto veremos que todo apunta a esta segunda identificación, en donde el secretario construye una historia verosímil pero con tintes melodramáticos, como esposa desamparada y abandonada.

La visita a San Sebastián con la señora Bruch le hace recordar al desmemoriado “banalidades tales como el pastel de boda, el chirimirí o el canto de un gallo al amanecer” (p. 433), detalles humorísticos que nos distancian de la historia y que se unen a otros en la rueda de reconocimiento, con las declaraciones de algunos testigos, como una amante de Nart, prostituta en el barrio chino. Mientras la señora Bruch reza el rosario, asustada por quienes reconocen al tipógrafo, escucha las declaraciones de esa mujer:

Ella le habló de la noche en que él fue a robar al cementerio y ella estuvo esperándole en vano en la calle de las tapias. Entró en uno y mil detalles, le recordó gestas y gestos íntimos, noches de lujuria y garrafones de absenta. Todo inútil.

-¿No te acuerdas? Soy la Aurora, tu putita.

-Por Dios, yo soy el profesor Bruch. (pp. 434-435)

Según vemos, la narración mezcla burlas y veras, y la situación de seriedad y autoridad en que se sitúan los del lado de los Bruch se enfrenta al desgarramiento de cada vez más reconocido Nart.

En un intermedio nos encontramos con el reflejo de esa Barcelona gris de los años 50 con calles heladas y desangeladas, donde sus habitantes caminan “en dirección contraria a la de sus sueños” (p. 436), un panorama invernal recorrido por sombras y que para el narrador era “el más gigantesco hospital” (p. 436). Y resulta curioso que en la entrevista con Gabastou en que trata esta novela también se refiere a la ciudad en esos términos, como un hospital en que todos sus enfermos quisieran cambiar de cama.

El careo entre los familiares y conocidos de Nart deja pocas dudas y a continuación Barnaola propone al doctor que cambien de lugar y vayan en esa ocasión al café llamado El Oro del Rhin.⁷⁵ Y justamente el café sirve para vincular al desaparecido o presunto Bruch, con los ideólogos del Movimiento Nacional, pues se presenta uno de sus conocidos escritores Eugenio Montes,⁷⁶ que se ofrece para identificar al desconocido, y al que luego se le define como representante de la ortodoxia falangista, frente al ala liberal del falangismo que encarnaría Edgar Neville. No obstante la escena continúa con un desvarío, pues Barnaola se imagina su futuro como mayordomo de Eugenio Montes en un piso con una gran terraza en la Torre de Madrid, un edificio simbólico de las construcciones modernas del régimen. A partir de ese momento descubren que el desmemoriado se dedica a escribir sus memorias, a leer las obras de Bruch y Barnaola le sigue contando a su hermana mentiras que desfiguran la historia del desconocido.

En el desarrollo del proceso judicial sobre la identidad del desconocido, los distintos peritos, en escenas muchas veces risibles, acumulan indicios de que realmente se trataría de Nart, que asume una identidad que claramente le beneficia. También sabremos que durante las noches, el desconocido sale del psiquiátrico y vuelve a la mañana, y que en una de esas noches Barnaola le esperará y luego recorrerá con él, en

⁷⁵ Resulta curioso señalar que tanto *La luna* como *El oro del Rhin* son lugares reales en Barcelona.

⁷⁶ La figura de Montes tuvo gran relevancia, no solo por ser uno de los fundadores de Falange Española, con José Antonio Primo de Ribera. Fue el autor del guion de *Surcos*, de J. A. Nieves Conde, una de las obras importantes del cine neorrealista español.

una noche inolvidable, los bares y salones de billar de la noche de Barcelona, por lo que comenzarán una relación amistosa.

No cabe duda de que estamos en un relato ambiguo en que es difícil señalar una clara intención de denuncia, y en el que hasta los sueños del secretario están marcados por la ideología del Imperio Español entonces renovada. Tenemos incluso algunas intervenciones metanarrativas, pues en un momento se dirá que el narrador de una historia es un impostor que se hace pasar por el autor (p. 464) y cuyo significado también se proyecta hacia la mencionada revelación final. El final, tras escaparse antes de que se termine el juicio, también presenta rasgos risibles, pues parten en un viaje en barco tanto la señora Bruch como Bernaola, y el desconocido lo hace disfrazado de sacerdote y con pasaporte falso, desempeñando a la perfección su papel durante el viaje. Se dice que llegaron a Río de Janeiro hace siete años el 26 de enero de 1954, lo que sitúa el final del relato hacia 1961.

En su trabajo como mayordomo Bernaola ha encontrado la realización de su antigua ambición, y todo termina también de manera absurda al quedar triunfante el usurpador, que ha asumido una biografía y una ideología que no le corresponde pero que asume como propias. No han podido ejercer su poder los jueces ni las autoridades que resultaban competentes en el problema (legal) de la identidad, y es el dinero el que compra una solución en donde la verdad carece de relevancia.

Cuando repasamos el conjunto y las diferentes individualidades de la novela vemos que se produce una inversión de casi todo: la institución psiquiátrica incluye a una serie de sujetos excéntricos, pero que no presentan razones para su reclusión; quien los dirige es un insensato doctor Vigil, que esconde en su despacho revistas pornográficas y una botella de Jerez; el narrador es un personaje que desconoce más que conoce, a través de un secretario cuyo objetivo en la vida es “servir”; la dama de la alta sociedad no presenta más que los signos externos de su condición, mientras que la prostituta y los desheredados son los que dicen una verdad que no tiene ninguna utilidad para las autoridades que han puesto en funcionamiento los engranajes del poder. El final feliz resulta una paradoja pues es el embaucador el que triunfa con la ayuda de aquellos que representan los valores oficiales de una sociedad.

Si intentamos reflexionar sobre el sentido artístico en este libro, podríamos ver reflejado lo que denominamos comúnmente grotesco como categoría estética. Creo que esto puede entenderse como lo hace Mijail Bajtín y, en su senda, Luis Beltrán Almería en un reciente trabajo, “El grotesco, categoría estética”. En este trabajo, Beltrán recuerda que se trata de una estética con un origen remoto en la cultura oral pero que en la modernidad se constituye como una alternativa a lo que denominamos estética seria, a la “alta cultura” a la que le resulta siempre extraña la risa. La sátira y la parodia surgen de lo grotesco original y ya coexisten en la modernidad con otros discursos, siendo a veces solo una sección, o unos versos, y en otras ocasiones extendiéndose a toda la obra.

Esto último podríamos considerar que es lo que ocurre a lo largo de esta narración, donde ya no encontramos ningún elemento al margen de la representación, de la configuración grotesca, ninguna cara sería del mundo que vemos, de lo que se cuenta o de los distintos resortes del poder, desde el control psiquiátrico al de las autoridades legales y los poderes que tienen los distintos expertos que le asesoran. En última instancia, la identidad se ve desde la ironía de manera que el problema que tenía un referente literario, al menos, y una dimensión histórica, como ocurría en el caso de Sciacia, aquí se traslada a otra dimensión en el tiempo y en el espacio, convirtiéndose en un nuevo objeto literario en el que la risa ambivalente es un elemento central. La impostura afectará a todos y a todo, desde el desmemoriado a Barnaola, bajo el cobijo de una Barcelona donde nadie quería ser quien realmente era.

ENRIQUE
VILA-MATAS

*Una casa
para siempre*



Narrativas hispánicas

Editorial Anagrama

6.3. *Una casa para siempre* (1988)⁷⁷

Carlota Casas Baró señala que esta obra, al ser un libro de memorias de un ventrilocuo usurpador de voces, le serviría a Vila-Matas para establecer los límites de su búsqueda de la modernidad.⁷⁸ En esta obra, novela para unos, colección de relatos para otros, indiferente su clasificación para el autor, Vila-Matas daría a conocer la otra cara de la ficción, una ficción de la que todos somos partícipes, de la que todos somos conscientes, y en la que todos creemos.

Cuando apareció *Una casa para siempre*, fue recibida por la crítica con opiniones enfrentadas. Miguel García Posada la consideró negativamente, acusando al autor de haberse quedado solo en intenciones, de no haber logrado los objetivos deseados y de abusar en exceso de la fantasía⁷⁹. Acusó a la obra, y por lo tanto al autor, de artificioso, y de provocar una constante sensación de soledad. En ese uso insistente e irresponsable de la fantasía también insistía Leopoldo Azancot⁸⁰. Finalmente, Javier Goñi comenta lo débil que es el personaje conector de casi la totalidad de la obra, el ventrilocuo, y su capacidad de hilvanar historias⁸¹. Como señala Carlota C. Baró, quizás estas críticas fueron negativas porque la obra era analizada desde una perspectiva realista. Pero no todas fueron críticas negativas. Es el caso de Jordi Costa, que dice del libro que recoge, de algún modo, las grandes preocupaciones que existen en el fin de siglo y, además, a través del personaje del ventrilocuo, conocemos los temas comunes en la obra de Vila-Matas, además de permitir conocer a los lectores un poco mejor la personalidad del autor⁸².

Santos Alonso, en esta línea positiva, dice que continúa con la tendencia renovadora de la producción literaria española, con una gran complejidad estructural,

⁷⁷ En *Mac y su contratiempo* (2017), aparece un personaje, Andrés Sánchez, vecino del protagonista, Mac, que habla de “una novela que escribió sobre un ventrilocuo y una sombrilla de Java (...). Pero no recuerdo mucho más –ha dicho–, salvo que era una novela con algunos pasajes incomprensibles, o mejor dicho, pasajes espesos, densos, tirando a pasajes, como diría yo, muy burros...” (pp. 29) Como podemos ver, las palabras del personaje recogen buena parte de las críticas negativas que tuvo en su momento el libro.

⁷⁸ Carlota Casas Baró, “Las voces del ventrilocuo”, *Cuadernos de Narrativa*, Suiza, 2002, pp. 87-94.

⁷⁹ Miguel García Posada, *ABC* (29 de octubre de 1988), p. V.

⁸⁰ Leopoldo Azancot, “Fantasía irresponsable”, *El País* (9 de octubre de 1988), p. 17.

⁸¹ Javier Goñi, “Impostura para varias voces”, *Cambio 16*, 882 (24 de octubre de 1988), p. 196.

⁸² Jordi Costa, “Vivir en un cuento”, *Quimera*, 83 (1988), p. 71.

multiplicidad de espacios y universalidad en las cuestiones que plantea⁸³. Y, por último, Christopher Domínguez hace hincapié en sus elementos irónicos, en la multiplicidad de voces, aunque todas partan de una, en la presencia del antihéroe que es el protagonista, condenado al fracaso.⁸⁴

Después de esta breve introducción sobre la recepción del libro, comentaré buena parte de los relatos que componen el volumen, teniendo en cuenta que como en casi todos sus libros el paratexto y los elementos preliminares de los relatos merecen un breve comentario: “Una casa para siempre” parece, en principio, expresar un deseo de estabilidad, de intentar alcanzar una orientación vital, puesto que suponemos que “casa” se identifica con hogar y, sin embargo, según se nos muestra en el primer relato, el significado dista mucho de estas suposiciones. También la portada, de la edición en Compactos Anagrama, incluye una foto de 1905 titulada “La prima Bichonnade” que en parte puede sustentar la impresión anterior, pues aparece la entrada de una casa señorial, de la alta burguesía o de la aristocracia, de la que podemos ver una sección y una gran escalera de piedra, y en el centro de la foto vemos a una mujer que parece saltar desde cierta altura o bien con un montaje está situada en una suspensión realmente inverosímil, pues no vemos sus pies de la mujer debajo de una falda larga. Se trata, sin duda, de una imagen ambigua y que nos situaría ante una situación extraña, poco verosímil.

A lo dicho tenemos que añadir que en todo el libro, en mi opinión, se nos presenta un mundo disparatado, con tintes absurdos, en que la conducta humana resulta impredecible y en el que mayor importancia que el juego tiene esa dimensión absurda de la vida humana y el mundo. Quizá la crítica se movía en los estrechos márgenes de la literatura española y, además de las fuentes que suelen señalarse, no tuvo en cuenta un escritor y un libro que resultan un posible precedente: me refiero a Thomas Bernhard y a *El imitador de voces* (publicada en 1978 y traducida al español en 1984). Su traducción se publica unos cuatro años antes que el libro de Vila-Matas y tiene unos cuantos puntos en común: el primer texto nos presenta a un imitador de voces al que al final de una de sus actuaciones, tras desplegar una amplia gama de imitaciones, se le

⁸³ Santos Alonso, “Una casa para siempre, de Enrique Vila-Matas: redobladas voces”, *Ínsula*, 508 (1989), p. 17.

⁸⁴ Christopher Domínguez Michael, *Vuelta* (México), 157 (diciembre de 1989), pp. 33-34.

pide que imite su propia voz, y responde que eso no lo puede hacer.⁸⁵ No se trata de un ventrílocuo, pero el resto del libro recoge distintos sucesos que destacan por su inverosimilitud, por su carácter absurdo, y en los que en muchas ocasiones es difícil señalar la frontera que separa la locura de la lógica.

Thomas Bernhard también es uno de los escritores europeos más claramente influidos por Kafka, pero no es un simple seguidor. El libro que mencionamos está compuesto de textos breves que proceden de la crónica de sucesos que el escritor habría recogido ejerciendo de periodista, y en el que se recogen esas voces de personajes extravagantes, insensatos o simplemente ingenuos que en conjunto presentan un mundo semejante al de Vila-Matas pero en la mayor parte de los casos situado en Europa central, y en casos concretos en Austria, el país natal de Bernhard y contra el que descargó furiosas críticas. El mundo que presentan ambos libros está descoyuntado, carece de la posibilidad de explicarse de manera sistemática, en él la lógica no sirve para mucho, y en él el humor y la ironía no tienen un poder catártico, afectan al lector y al final solo muestran una falta de respuestas.

El lema que antecede al texto también señala una paradoja: “Cuando estoy solo, no estoy”, de Maurice Blanchot, y de ese modo será el inicio de una serie que se distribuye a lo largo de lo que algunos lectores considerarán una novela y otros una colección de cuentos, en este caso sobre todo por la forma en que se disponen los textos cuyos títulos no parecen guardar conexión entre sí. Por otro lado, la unidad estaría en la figura del protagonista, el ventrílocuo, que no es el único narrador, y que incluso en algunos pasajes significativos es solo el oyente del discurso de otro, lo que, por otra parte, impide aceptarlo -tal como se afirma en la contracubierta- como un “libro de memorias” .

“Yo tenía un enemigo”

El relato está dividido en tres secciones, la primera temporalmente centrada en la niñez del narrador-protagonista, la primera sección y las otras dos en la edad adulta. En

⁸⁵ En un relato fundamental de *Una casa para siempre*, en “Mar de fondo” aparece un actor que como ha interpretado tantos personajes ya no sabe quién es, y la identidad del ventrílocuo también es puesta en cuestión repetidas veces.

la primera el narrador en primera persona cuenta las aventuras, con final trágico, de un grupo de cuatro niños, Soledad, Laura, Pedro y el protagonista, durante unas vacaciones navideñas que transcurren en la Costa Azul, en Niza. Los niños del relato sienten una atracción, que luego será fatal, hacia un anciano loco llamado Yazalde, que cree ser el emperador de Abisinia, se viste de manera extravagante y al que tienen prohibido acercarse. Pero la prohibición parece que les empuja a transgredirla, pues los niños, o quizá adolescentes, entran en contacto con él empujados, según puede pensar el lector, por la curiosidad natural en esa edad. Desde el principio, el anciano loco, muestra una atracción obsesiva hacia una de las niñas, Laura y, a su vez, según avanza el relato, vemos que esa atracción es mutua.

La voz narrativa, en principio no muy digna de confianza por su identidad, será la que encontremos en la mayoría de muchos de los relatos siguientes, un ventrilocuo, que pasa del fracaso al éxito y que recorre con sus actuaciones diferentes ciudades y países. La narración nos transmite la personalidad extravagante de Yazalde, que afirma que recorre Europa porque está en viaje de estudios y, luego, porque “únicamente interesado en los monarcas” (p. 13),⁸⁶ aunque también veremos que está interesado en Laura que también confiesa al narrador su amor hacia el loco. Esta peculiar relación dará lugar a la aparición del cadáver de Laura, cuerpo que ha sido violado y mutilado (se le arranca la lengua), y con el suicidio del viejo. En todo este comienzo ya vemos los rasgos que hacen que Vila-Matas esté distanciado del realismo: no solo no se describen de manera los espacios donde se desarrolla la acción, sino que tampoco sabemos nada que explique el tremendismo en el asesinato de la niña y las consecuencias que veremos a continuación, lo que produce la desorientación del lector, al carecer de elementos necesarios para la interpretación.

Según veremos la historia podría ser analizada como una “narración de aprendizaje”, que desde una vaga infancia pasa a una igualmente imprecisa juventud, pero el resultado del proceso no es el conocimiento del personaje o de los lectores, sino la falta de este.⁸⁷ No solo en algún momento dice que el aprendizaje no sirve de nada

⁸⁶ Cito por la edición del libro en Anagrama Compactos (2002).

⁸⁷ En el siguiente relato se afirma justamente que la experiencia no sirve para nada.

sino que veremos que hay poca diferencia en las características de la narración en distintas edades.

Tras la muerte de estos dos personajes, la segunda parte del relato nos traslada de la Costa Azul a París, no concretándose el tiempo transcurrido. Hay un eco de las páginas anteriores pues aparece un cadáver al que también han agredido sexualmente y le falta la lengua. De nuevo, el muerto es una persona cercana al narrador protagonista, en este caso el hermano de una amiga suya, llamada Marguerite. Los comentarios del narrador no tendrán luego correlación con sus acciones y resultan también peculiares:

Otra violación, años después, otra lengua arrancada. Se repitió el crimen y de nuevo me vi directamente afectado por el suceso.

Vivía yo entonces en París y recordaré siempre el momento en que me dieron la noticia. Creí morir de rabia y estupor y, para no gritar como un loco, intenté pensar en otra cosa. (p. 17)

También encontramos a un personaje, además del protagonista, que nos remite a la sección anterior, Pedro. Descubrimos que no queda nada de la relación de amistad que existía entre ellos cuando eran pequeños: nos encontramos con dos hombres jóvenes, que han tomado caminos diferentes. Pedro vive una vida bohemia, de tertulias, se dedica a pintar..., mientras el protagonista se gana la vida con aquello que en principio era un juego, como ventrílocuo. La hermana de la víctima, Marguerite, sospecha que el autor de este nuevo crimen es Pedro, aunque luego, unas líneas adelante, esta sospecha se desvanece porque parece más una obsesión infundada. Aun así, debido al comportamiento que tiene el personaje, es el único sospechoso para la hermana del muerto y durante una parte del relato parece adoptar una estructura de investigación policiaca. Al igual que en la sección anterior y en las siguientes encontramos la alternancia entre la voz del narrador y los diálogos que muchas veces sirven para mostrar la agilidad verbal, la excentricidad o la emisión de un discurso difícil de catalogar.

En la tercera parte del relato se continúa con la historia del anterior; ahora sabremos, por datos que se dan más adelante, que estamos en el año 1968. Marguerite ha salido de París debido a la obsesión en que se había convertido encontrar el culpable de la muerte de su hermano. El ventrílocuo comienza a preocuparse en encauzar su

propia vida, lograr el éxito en su profesión. Pero nada de esto es posible, la adversidad se ha instalado en él. El ventrílocuo comienza a tener múltiples accidentes, cuya gravedad no nos parece tanta porque rozan el absurdo: resbala con una piel de plátano, en un lavabo, etc., lo que hace que cualquier sensación de misterio, tensión se rompa.

Y con respecto a esa situación en el espacio y el tiempo, puesto que se menciona directamente mayo del 68 y el narrador dice que participó en las primeras barricadas, veremos un curioso proceso de “deshistorización”: dice primero que busca en los transeúntes que pasan por la calle los herederos de personajes históricos de Francia, y resume que vio “un Delacroix enfurecido, probablemente un argelino”, “un Voltaire que parecía una cabra” y “finalmente una buena imitación de Sartre, seguida después por el auténtico Sartre” (p. 30). El pasado, y la figura del presente, quedan así reducidos a caprichosas asociaciones, a un rebajamiento sin causa y a la desaparición, por ejemplo, del vínculo entre Jean-Paul Sartre y la revuelta de mayo del 68, en que, según se sabe, participó activamente. La actividad del protagonista en tales hechos se resume en que “me gustaba arrojar adoquines a la policía” pero en uno de los tumultos, por intervención del malvado Pedro terminaría en el hospital y con ello desaparece cualquier mención de los acontecimientos históricos.⁸⁸ De esta forma, como luego veremos de manera más intensa en *Hijos sin hijos*, la historia y el mundo social se disocian del personaje y su vida queda al margen de la corriente de la historia.

Sigue presente la figura del amigo de la infancia, Pedro, que de alguna forma, como vemos más adelante, es el causante de las desgracias del ventrílocuo. Este no solo no logra el éxito en su profesión, sino que lo echan del trabajo. Conocerá a una mujer misteriosa, a la que acompaña un halo de tristeza, que le servirá para descubrir, por un lado, que su fracaso se ha debido a la presencia de alguien, que le ha impedido llegar más lejos y, por otro, para encontrar las voces en su interior que le permitirán ir más allá en su profesión, aunque eso signifique renunciar a tener una voz propia.

En cierta medida el cuento puede entenderse como una alegoría de la escritura, en la que habría que renunciar a la voz propia y asumir otras voces. Los saltos espaciales que encontramos aquí, y que vemos que se repiten frecuentemente en el resto de su

⁸⁸ Resume la situación diciendo que para él ese tiempo fue “fiesta, rebelión y griterío” (p. 31)

narrativa, muestran su desinterés por la verosimilitud. Recuerdan al montaje cinematográfico, cuando se pasa de una ciudad a otra, o de un tiempo a otro sin ninguna indicación.

Desde este primer relato observamos que uno de los rasgos del narrador es su subjetividad, a veces extrema, y ser poco digno de confianza⁸⁹. No explica de manera suficiente lo que ocurre y, por ejemplo, no resulta muy preciso al señalar cuando suceden los hechos narrados, su ordenación o los lugares. A esto habría que sumar que en muchas ocasiones los personajes no son solo singulares, sino extravagantes, como podemos ver en el personaje llamado Yazalde, que es descrito de la siguiente manera:

vestía trajes de su invención, de entre los que destacaba un vestido de gala compuesto de pantalones circenses, casaca roja de corte militar y botones dorados; en el cuello tres cruces bordadas y su nombre y rango: Martín Yazalde, emperador de Abisinia (p. 11).

Después el narrador nos comenta algunas afirmaciones de este personaje, como que se ha encontrado con el emperador de Francia, o que su imperio está formado por “grandes estancias” y “oscuros desvanes”. Su punto de vista es el de un joven, al que se le supone una experiencia limitada, pero también resulta singular cuando se define como especialista en “miradas vagas”. Los asesinatos que encontramos a lo largo del relato parecían situarnos en un argumento de tipo policiaco, recordando las descripciones de los asesinatos a algunas películas que tratan sobre criminales “notables”, como la famosa *M. El vampiro de Düsseldorf* (1931), pero también esa expectativa se frustra. La búsqueda del asesino, la obsesión que padece la hermana del segundo asesinado, es una manifestación de un desequilibrio psicológico pues según ella al visitar el asesino el lugar del crimen veríamos que “En su mente siempre está allí, siempre... No se mueve nunca de allí, vive en una casa para siempre” (pp. 28-29).

De este modo el título del libro adquiere unas connotaciones sorprendentes pues esa “casa” sería inmaterial, ideal, una obsesión, con un claro matiz negativo pues se trataría de la mente de un asesino. La segunda versión de este título la encontraremos en el relato final que poco tiene que ver con este. Tal y como señalábamos, la serie de

⁸⁹ Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.

sucesos, el avance en el transcurso del tiempo, siendo además este el texto más extenso del libro, no conducen a un saber. Los distintos sucesos se dan de manera siempre aleatoria y la interpretación poco aceptable del narrador, de otros personajes, vacía de sentido el aprendizaje.

En el final el relato no solo queda abierto, sino que la explicación de sus desgracias que da el narrador parece relacionarse con la magia, pues sería culpa de su “odiador”, Pedro, y terminarían porque finalmente saldría de París, aunque no explica cómo ha llegado a saberlo. Los sobres con uñas y pelo que recibe en su correo serían enviados por ese “odiador” que se habría ido a las islas del Sur, y un problema añadido es que por las palabras de otros personajes, Marguerite, Pedro, etc., ⁹⁰ vemos que ninguno de ellos puede ofrecer alguna certidumbre al lector.

“Otro monstruo”

En este relato encontramos el mismo protagonista que trabaja como ventrílocuo en Barcelona. Nos lo encontramos dirigiéndose en tren desde Barcelona a San Sebastián, a conocer a un hijo del que nunca se ha preocupado: “Veinte años ignorándome, y ahora decide venir a visitarme” (p. 46). Y por el que solo mostraría interés cuando ha muerto la madre de este y le escribe cartas insistentemente reclamando su presencia. El encuentro entre ellos, entre el ventrílocuo y su hijo, Julio, será frío, con una actitud distante por parte del padre y arrogante por parte del hijo.

La casa del hijo, que habría heredado de su madre, resulta señorial y por las indicaciones que tenemos indicaría un alto nivel económico. El padre se habría separado de su madre antes de que naciera su hijo de manera que se encontrarían entonces por primera vez. A lo largo de todo el relato el personaje manifiesta una actitud absurda y pesimista: la vida es miserable, y el hecho de traer un hijo a este mundo es considerado como un acto de gran crueldad, en una línea que recuerda las ideas existencialistas:

Un día, alguien pronuncia nuestro nombre por última vez. Cae después el silencio, llega el olvido, y es para siempre. Escúchame bien, Julio: no hay que desearle a nadie que

⁹⁰ Vemos que incluso un personaje secundario, Jean d’Horizon, una mujer a la que conoce casualmente, dice que va recorriendo Europa para conocer sus manicomios más interesantes y se expresa de la siguiente manera: “Soy un universo interior de tristezas organizadas” (p. 36).

nazca. Lo más terrible de todo es saber en qué consiste esta miserable vida y, a pesar de todo, y con la mayor alevosía, tener hijos. Se necesita mucho cinismo, valor y crueldad para una cosa por el estilo. Aunque desgraciadamente son muchos quienes los tienen. Y es que somos así –hice otra mueca espantosa-, así somos de monstruosos, así (p. 52).

También podría añadirse que encontraríamos tintes irónicos si nos fijamos en la forma escénica, teatral, del comienzo y alguno de los términos que emplea: “con la mayor alevosía”, “se necesita cinismo, valor y crueldad”, “hice otra mueca espantosa”, etc. El encuentro entre padre e hijo será circunstancial, quizás no vuelvan a verse jamás. La relación padre-hijo, muy diferente de lo esperable, sería una preocupación reiterada en Vila-Matas, como se puede comprobar en su obra *Hijos sin hijos*, teniendo un claro precedente en la relación de Kafka y su padre.

Por otro lado, en este relato quizás quedan reflejadas algunas de las ideas literarias del autor a la hora de concebir la obra. Al principio encontramos al personaje protagonista refugiado en la lectura de una novela de formación, afirmando que esta no aporta nada al lector, puesto que no cree en la utilidad de la experiencia humana. De este modo las *bildungsroman* serían un género carente de interés y, lo que es más, también lo sería la base del género novelesco desde sus orígenes, la creencia en que la verdad se puede encontrar en la experiencia humana.

Vemos de nuevo unas conductas excéntricas, y el título del relato parece referir al hijo con la calificación de “monstruo”. Así es lógico que el protagonista en distintas ocasiones trasmita a su hijo frases sapienciales, algunas desarrolladas como la citada, y otras como breves máximas, que en su conjunto resultarían paródicas, como queda claro en el diálogo de “indios” cinematográficos que mantienen:

- Dejarse de tonterías -ordenó-. Ahora mismo usted decirme por qué presentarse aquí con su ridícula sombrilla.
- No es una sombrilla, es un paraguas.
- Yo repetir y tener poca paciencia. Querer saber qué venir usted a hacer aquí [...]
- Venir a darte consejos que buena falta hacerte -le dije (p. 47).

Los planes vitales que le plantea el hijo, casarse, entrar en el ejército del aire, veranear en Zarauz, tener una casa en Cestona, supondrían un modo convencional que no debería

agradar al padre, pues a este ni siquiera parece interesarle continuar con esta nueva relación y le pide que le deje solo después de advertirle “Ya verás, ya verás” (p. 53). Ni siquiera espera al día siguiente en que vendría la prometida y los padres a comer y sale de San Sebastián inmediatamente. No parece que el encuentro haya tenido ningún fruto, ni que el ventrílocuo tenga mucho interés en repetirlo y, en otro nivel, si prestamos atención al rechazo de la novela de aprendizaje, tendríamos que desconfiar de la articulación del conjunto de relatos, de interpretar el primero como uno de los segmentos del aprendizaje, y quizá haya que interpretarlos más como fragmentos inconexos, de los que no podemos extraer un conocimiento indiscutible. Si el realismo nos ayudaba a comprender el mundo que rodeaba al lector, la exploración del mundo absurdo conlleva poca tranquilidad y la acumulación de este tipo de experiencias no suma.

“La despedida”

En este relato asistiremos a un diálogo entre el ventrílocuo y uno de sus muñecos, apareciendo, por tanto, dos voces que tienen un mismo origen pero que permanecen enfrentadas. A través del muñeco conoceremos parte del pasado del ventrílocuo, entre otras conocemos el nombre, aunque sea artístico, del ventrílocuo, al que se le denomina Gran Greppi.

De nuevo cambiamos de espacio, situándose en primer lugar la acción en Lisboa, y en un teatro en el que actúan. Por la información que nos va proporcionando sabemos que algo ha ocurrido la noche anterior. El ventrílocuo dice que cuenta a su público una historia verídica pero a través de la voz de un muñeco llamado Sansón. Se trata de la historia de amor que vivió con Reyes, una mujer cantante que perdió su voz y entró a trabajar con él como ayudante. Reyes y el ventrílocuo se enamoran, surgiendo aquí la idea de amor como sinónimo de fracaso. Habrá un doble fracaso: uno a nivel personal, en lo referente a su relación con Reyes, quien lo abandona por un “barbero cantante”, y otro profesional, unido a la incapacidad del ventrílocuo para imitar distintas voces. Habrá una huida, a París, escapando del fracaso amoroso, y es aquí donde le llegará el éxito. La infelicidad sería un potenciador de su arte.

- La verdad –dije- es que la infelicidad potenció aún más mi arte, y me fui convirtiendo en un virtuoso de las voces. Creo que, cuanto más desgraciado es uno, más posibilidades tiene de desarrollarse artísticamente. Y en fin, pienso que eso demuestra que la creación es imperfecta. ¿No les parece? (p. 61).

Después de esta confesión regresamos de nuevo al presente, a Lisboa, y es allí donde sabemos del reencuentro, inesperado, del ventrílocuo con Reyes, que sigue con el barbero “de Triana” (en evidente alusión a la conocida ópera bufa de Rossini *El barbero de Sevilla*, 1816).⁹¹ Habrá un intento de reconciliación, pero de nuevo fracasará, porque Reyes no está enamorada de él. La historia concluirá con un final trágico, pero del que desconocemos sus consecuencias. Solo sabemos que en el desenlace se utilizaría una sombrilla como arma, pues mediante un mecanismo sale de la punta una hoja metálica con la que mataría al barbero. La misteriosa sombrilla, si no nos equivocamos, aparece en otros dos relatos.

De nuevo nos encontramos con el fracaso del protagonista, que daría lugar a su despedida profesional. Significativa será también la idea insistente durante todo el relato de que nos encontramos ante una historia “verídica”, a pesar de lo inverosímil de la situación. La pretensión de contar al auditorio la “verdad auténtica” de una vida se da en una simulación en la que los puntos de vista dialogantes son inventados, pues el muñeco solo podría rebelarse si, paradójicamente, quien le quiere le diese la vida. Con ello se relacionan algunos hechos dudosos: en primer lugar, que el enfrentamiento sea en un espectáculo, y por tanto su fin sería conseguir un efecto en el público, a lo que se subordinaría todo el contenido. La discrepancia sobre si había “reflejos de cristal” y un armario en uno de los camerinos del ventrílocuo carecería de mucho sentido también si pensamos que el protagonista admite haber enloquecido por amor a la mujer, oyendo “árboles que susurraban estupideces sobre mi cabeza”, y a todo ello se sumaría el hecho de que el enemigo que le ha quitado a la mujer que ama, no solo es “el barbero de Triana”, sino que se afirma que él cree, como todos los barberos, cantar bien.

⁹¹ Y quizá hay que recordar también que en *Los cuernos de don Friolera*, de Ramón del Valle-Inclán, es también un barbero, Pachequín, el que enamora a la mujer del teniente. En *Lejos de Veracruz* encontramos denominaciones como “el chulo de Badajoz” (que además resulta ser de Castellón).

“Mar de fondo”

En este caso también nos encontramos con un relato en primera persona, pero ya no será la voz del ventrílocuo la que narre, sino la de un aspirante a escritor. Ahora bien, tampoco debemos considerarlo un cambio relevante, sobre todo si tenemos en cuenta que, en definitiva, el fin de ambos es el de emular, conseguir distintas voces, y que el tono, la forma de narrar y el tipo de anécdotas y estilo es semejante a los de los relatos anteriores.

El escenario donde se desarrolla la acción es París, lugar donde acude el joven en busca de su oportunidad de convertirse en escritor. Aquí conocerá, a través de su amigo Andrés, a Marguerite Duras, que en seguida le ofrece una buhardilla que ella alquila, y también a Sonia Orwell, la viuda de George Orwell. Estos datos podemos considerar que forman parte de la biografía de Vila-Matas si tenemos en cuenta distintas entrevistas (como las que reúne André Gabastou) y sus “memorias ficcionalizadas” en *París no se acaba nunca*, donde narra sus inicios de escritor, su estancia en París y su relación de inquilino con Duras.

Asiste a una cena en casa de Marguerite Duras bajo los efectos de unas anfetaminas, lo que le dificulta relacionarse con los demás asistentes a la cena y diferenciar lo real de lo ficticio, dentro del mundo de ficción creado en el relato. Ante las dificultades que se le presentan a la hora de establecer un diálogo, su amigo Andrés decide asumir la voz y así se convierte en el personaje que más interviene. Este, para ayudar a su amigo, argumenta que el joven autor habría perdido su manuscrito. Cuenta el amigo que está escribiendo un libro de memorias sobre un ventrílocuo, y es en este momento cuando descubrimos qué es lo que ocurrió con el ventrílocuo en el relato anterior: habría salido huyendo, porque tras su última actuación en Lisboa habría matado al barbero, la pareja de la mujer de la que estaba enamorado, con una” afilada sombrilla de Java”.

De este modo, este más que ser un cuento tándem, calificativo que hemos utilizado en *Nunca voy al cine*, ofrece varias posibilidades interpretativas, pues no sabemos muy bien si es cierto lo que cuenta Andrés, y por qué casi siempre interviene él y no el narrador que es el escritor en ciernes. Podíamos interpretar que los cuentos

anteriores que hemos leído constituirían el libro del que se habla ahora, pero no estaría claro quién es el autor, pues se trata de una narración poco digna de confianza.

También serán importantes en el relato los constantes toques de humor, que vienen provocados por el comportamiento del protagonista a causa de los efectos de las pastillas. Por ejemplo, la descripción que hace de Duras mientras prepara la cena: “Marguerite, con un cigarrillo pendiente de la comisura de los labios, parecía muy entretenida con la rebelión de los chipirones. Uno de ellos saltó tanto que cayó al suelo de la cocina” (p. 67). Además, es en esta parte del libro cuando descubrimos qué es *Una casa para siempre*, qué es lo que ha pretendido hacer Vila-Matas. En palabras del protagonista del relato:

Las memorias podían leerse como una novela, aunque la trama no era del tipo clásico; la suya era una trama desgarrada e incierta y, al contrario del siglo pasado, no era nada tiránica, no pretendía explicar el mundo ni, menos aún, abarcar la totalidad de una vida, sino tan solo unos cuantos pasajes de esta (p. 73).

No obstante, si esta puede ser una descripción del contenido del libro también hay que tener en cuenta que Andrés, junto al resumen del libro de su amigo, cuenta a los demás contertulios que él proviene de la Atlántida, de la que intenta comentar algunos detalles y anécdotas, que hacen que las dos mujeres que los acompañan comenten que debería dejar de beber pues parece que se ha excedido.

Prueba de ese exceso alcohólico es que relacione la Atlántida nada menos que con el río Manzanares, en el que afirma que una vez se sumergió y que lo que vio bajo las aguas era “su auténtica patria”.⁹² También gran parte de los diálogos resultan absurdos y en uno de ellos se discute si hay japoneses en España, a lo que el escritor responde que los ha prohibido Franco. Durante unos minutos viene a casa de Duras un actor, Louis Jaqot, que sufre el problema de no saber quién es por la cantidad de papeles que ha interpretado en su vida. Marguerite Duras dice que quiere ir al Bois de Boulogne

⁹² Este personaje también sirve para fechar el texto pues dice que está cansado del gobierno del general De Gaulle, luego estaríamos antes de abril de 1969, en que dejó de ser presidente de la República Francesa. Es probable, por tanto, que estemos cerca del antes mencionado mayo del 68, aunque esto no tenga relevancia en el relato.

para comprobar si, como le han dicho, hay prostitutas vestidas de Primera Comunión. El relato termina con un final abierto: al dejar la casa y atravesar un puente del Sena de manera inesperada, que en parte recuerda al final de la “La condena” de Franz Kafka, Andrés se lanza a las aguas heladas del río Sena con una intención suicida que no termina de entender el joven escritor. Tras sacarle de ellas y recordar que había hablado de la Atlántida, se da cuenta de que decirle “vamos a casa” puede ser malinterpretado, y tras un diálogo poco lógico, dice Andrés, al preguntarse por el sentido de su acción: “la verdad es que no tiene la menor importancia. Yo diría que tenía que hacerlo, compréndelo... Para eso están los amigos” (p. 78). Y a continuación vuelve a lanzarse de nuevo al río sin que sepamos qué ocurrirá.

La narración es por tanto, metaficticia, y por otro lado contiene elementos absurdos que, según vemos, constituyen una constante en su obra.

“Dos viejos cónyuges”

En este relato encontraremos dos voces distintas en primera persona contando cada una de ellas su propia historia desde un bar de Lugano. Se trata por tanto de una pseudoconversación que recuerda, entre otros, el modelo de los cuentos de Antón Chejov, en el que en unos minutos o unas horas un personaje presenta el hecho más importante de su biografía, un encuentro o una pérdida que marcan una vida.

Al avanzar el relato descubrimos que quien cuenta la primera historia es el ventrílocuo, que relata un viaje por Alemania, y su motivación, como en otros casos resulta dudosa: quiere ir a Baviera porque le gustan las escenas de caza y las sombras (p. 80). En este viaje conocerá a una mujer, que le fascina y que va disfrazada de “serpiente”, con la que finalmente se casará sin apenas conocerse.⁹³ Solo saben el uno del otro lo que quieren o, en este caso, lo que cada uno de ellos ha inventado sobre sí mismo (una imagen ficticia, como que el protagonista afirme que es un médico piamontés). El saber que todo es inventado les da mayor seguridad. Pero pronto esta historia de amor acabará, la misma noche de bodas, cuando ella confiesa que necesita

⁹³ Entre otras mujeres fatales hay que recordar a Rosita “Boom Boom” Romero, que fascinó a dos de los hermanos Tenorio en *Lejos de Veracruz*.

estar ligada a algo que sea “real”, esto es, alguien que les había seguido desde Múnich hasta Italia, y cuya identidad desconocemos, “un amante o un chulo”, según las conjeturas del ventrílocuo. Finalmente ante las preguntas del ventrílocuo la mujer reconoce que les ha seguido “mi complemento ideal” y le abandona en una noche del viaje de su luna de miel.

En la segunda historia, contada por un alemán de unos setenta años al que el narrador decide denominar Giacometti, relata una historia real de amor, un amor que ya dura 50 años, un amor, en oposición al anterior, en el que supuestamente no se guardan secretos. Sin embargo, el protagonista descubre, en un viaje que realiza la pareja a la isla de Java para celebrar sus bodas de oro, que su mujer ha guardado un secreto durante todos estos años, la existencia de un primer amor de juventud, Win, que murió en trágicas circunstancias por no haber podido casarse con ella: ese hombre en un día de fuerte tormenta fue a un lugar de un bosque cercano en el que solían caer muchos rayos y, aunque fracasó en su intención, cogió una pulmonía que le costó la vida. Este recuerdo, la presencia durante años de ese recuerdo, provocará la ruptura entre ellos por la desconfianza que le ha generado.

Este descubrimiento lo califica como pasar de la más entrañable unión a la infidelidad más atroz” (p. 85), lo que ha supuesto además que le siguiera durante años la sombra de su muerto. Importante en este relato será la asistencia a un “teatro de sombras” en Java, de Giacometti y su esposa, donde se representa la historia de dos amantes que se suicidan por amor; aquí el mundo de las sombras se podría asociar al mundo de los fantasmas, fantasma como presencia, la de ese antiguo amor de la mujer que conduce al fracaso de la relación.

Otro detalle a tener en cuenta, y que pone en relación este relato con los dos anteriores, es que, al terminar la conversación, Giacometti regala al ventrílocuo una sombrilla adquirida en Java, que tenía un resorte que la convertía en arma, y que como ya sabemos habría utilizado (este relato sería por tanto cronológicamente anterior al menos a “La despedida”) . Hay que señalar también que en lo que pueden ser referentes cinematográficos de este instrumento suele ser un simple paraguas, no una exótica sombrilla. De este modo, más que completar retrospectivamente parte de los hechos narrados en cuentos anteriores, tenemos la impresión de que se trata de algo tan inventado como las anécdotas más extravagantes que leemos. A diferencia de lo que

ocurre en la literatura mimética las anticipaciones o retrospectivas no sirven para comprender elementos sustanciales de la trama o del personaje, sino que suelen parecer accesorias, casi gratuitas. El relato termina con la sugerencia del anciano de que se acuesten los dos juntos, para poder comprobar si a su espalda aparece el hombre que amó su mujer, lo que no resulta demasiado congruente.

“Carmen”

El siguiente relato es un poco más extenso que el anterior (“Como me gustaría morir”), está narrado en primera persona y cuenta la historia de Carmen Valle, mujer nacida en La Habana, ciudad de la que no recuerda nada porque salió de allí muy pequeña al ser trasladado su padre, diplomático de profesión. De su infancia, como suele ser frecuente en las narraciones de Vila-Matas, apenas hay cosas que contar, y solo será al llegar a su madurez, cuando adquiere belleza y misterio, que admiran todos los hombres de Barcelona. Debido a su gran belleza tendrá numerosos pretendientes, los cuales serán rechazados por ella, y ante cualquier circunstancia la frase que repite, y que se convierte en su *leitmotiv* es “qué aburrimiento”.⁹⁴ Entre los detalles que se dan el narrador consigna que a los veinte años tenía “la mano izquierda más perfecta de Barcelona” (p. 93), lo que nos haría pensar en los límites del narrador y su carácter poco digno de confianza. Finalmente uno de esos pretendientes conseguirá llamar su atención, un industrial sin interés y completamente inadecuado para ella, según el narrador. Se casa con él, se queda embarazada y muere en el parto, repitiendo siempre la misma frase que muestra un constante hastío, que al final resumiría su existencia.

La voz que narra la historia es la de un amigo que formaría parte de los admiradores de Carmen y decide escribir su historia, pero nos dice que no encuentra un final para esta. Esto hace que nos planteemos dónde termina lo realmente ocurrido y dónde la ficción, ya que en el final no se cuenta ningún hecho sino que encontramos una reflexión sobre la necesidad de que los relatos tengan un final perfecto, recordando el ejemplo de los cuentos de hadas.

⁹⁴ Esta figura se relaciona con Rita Malú en *Exploradores del abismo*, en el relato titulado “Porque ella no lo quiso”, con el rasgo añadido de imitar a Sophie Calle.

“La Torre del Mirador”

El relato está narrado en primera persona, y por distintos detalles que se nos dan a lo largo de este podemos asegurar que el narrador es de nuevo el ventrilocuo.

La historia narrada surge a causa del azar, una llamada de teléfono hace que el narrador participe en la historia. Un desconocido llama para desahogarse, como ha hecho en otras ocasiones marcando un número cualquiera y cuenta que debido a su fealdad se ha sentido rechazado por su mujer, le “llamaba feo a todas horas” y por eso decidió desaparecer. Ya habría pasado cierto tiempo y cuenta que al ser cirujano plástico habría viajado a Brasil para que unos colegas le operaran y cambiara por completo su aspecto (y añade que también ha modulado su voz, tras ir a un especialista). Aun así, estando más seguro de sí mismo, tiene temor de regresar y de enfrentarse a lo que pueda decirle su mujer, por lo que se ha alojado en una casa cercana desde la que observa a través de unos prismáticos todo lo que ella hace en la Torre del Mirador, que antes compartían.

Al interlocutor la historia le parece absurda, pero contesta que puede llamar una vez a la semana. El ventrilocuo comparte la historia con su primo, únicamente conocido como “Colosal” (por emplear mucho esta palabra), que tiene aficiones cinematográficas, y ve en la historia un posible guion. Ambos deciden investigar para conocer más de la historia. Se “disfrazan” de investigadores y buscan la casa donde vive la mujer y se dirigen a ella. La casa está en venta, por lo que deciden hacerse pasar por compradores. Cuando llegan la mujer les dice que con la casa también va “el fantasma de su marido” y se encuentran con una sorpresa, pues la mujer está acompañada por un hombre, cuya identidad desconocen. Su descripción no parece muy objetiva:

me concentré en su rostro que me recordó un gris pisapapeles que perteneció a mi abuelo. Sus ojos eran horribles y parecían sumergidos en una fosa verdinegra. Destacaban las orejas, lo único no hundido de aquel rostro tan aplastante y aplastado. Orejas desmesuradas que me recordaron las pantallas de dos lámparas chinas que siempre sedujeron a mi pobre abuela (p. 102)

Vemos que se produce una cosificación del personaje, con las exageradas comparaciones con objetos tan dispares como un pisapapeles y una lámpara. Esta

descripción grotesca, que recordaría en sus hipérbolos en la línea que comienza Quevedo, entre otros lugares, en *El buscón*, destaca también porque se trata de un personaje secundario, mientras que los demás no se describen y podemos preguntarnos si resulta útil en el conjunto del texto.

El narrador se plantea si este puede ser el marido, ya que había cambiado su rostro. Al cabo de un rato aparece otro hombre, que afirma ser el esposo que ha vuelto, y el primero escapa saltando por el patio trasero. A la conclusión que llegan el narrador y su primo, al cruzarse en el camino de salida con otro hombre, es que este también podría ser el marido desaparecido, ya que a través de otras llamadas muchas otras personas conocerían la historia y podrían hacerse pasar por él. De nuevo nos encontramos con el tema de la identidad, como en *Impostura*, y también el de la inexplicable desaparición de una persona cuya vida transcurriría con normalidad hasta entonces. Paul Auster, entre otros novelistas, se ha interesado también en el tema de la desaparición inexplicable y elegida.

La identidad aparece vinculada al rostro y la voz, pero también vemos como la cirugía hoy puede cambiar drásticamente el primero (en otros tiempos solo cabía el cambio por maquillaje y disfraz y, en el peor de los casos, por accidente o el paso de los años), y la voz que, como ya sabemos, puede ser cambiada o impostada. De manera que lo más inmediato es también una máscara que no permite el acceso al ser. Que el personaje aquí dé ciertos indicios de desequilibrio (no es realmente cirujano sino oculista, según averiguan el ventrílocuo y su primo, haciéndose pasar por periodistas), no supone una diferencia respecto al resto de personajes que hemos encontrado en el libro hasta ahora y es evidente que lo que le ocurre a él se ha dado en numerosas ocasiones, en distintos países y épocas. Los enigmas a que aquí se apunta son contradictorios y abarcan la dimensión social del individuo, sus relaciones con lo más cercano, la familia, y el entorno social: la facilidad para asumir o perder una identidad. No solo lo que vemos en otros individuos, con los que entramos en contacto a través de cualquier vínculo social, sino lo que nosotros creemos de nosotros mismos podría cambiar de manera abrupta. No deja de ser curiosa la ambigüedad del título del cuento. Solo tres de los títulos aluden a espacios, aunque el primero sea tan genérico como “Mar de fondo”; el último es el que da título al libro, y este que aludiría a un lugar en Barcelona, y en que se contraponen la solidez del edificio, con la fluidez de la identidad,

y además con el contenido bisémico de “Mirador”, por un lado, un lugar, y, por otro, quien mira es el médico fugado, puesto que además habría dedicado muchos días, no sabemos su número, solo a ello. No termina de explicarse de manera convincente ni su huida ni su repentina vuelta, si es que es él el que ha retornado.

“La visita al maestro”

También aquí parece claro que el narrador del relato es el ventrílocuo. Comienza, como casi todos los relatos del libro, de manera abrupta, in medias res, pues no sabemos quién habla ni de quién.

En un sueño que tiene el protagonista parece sugerirle que en otro tiempo fue maestro suyo un personaje denominado Veranda, un ventrílocuo ya retirado, y decide organizar un viaje para visitarle. El protagonista cree que los sueños tienen un poder significativo a veces positivo y cree que este es uno de ellos. Recuerda que le había visto actuar en la que fue su última actuación, y que supone una retrospectiva en el desarrollo temporal, en la que le vemos despedirse de su carrera artística:

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, al mismo tiempo muchas personas y una sola. Y soy alguien que os ha exigido paciencia... pero también soy un hombre acabado. (p. 113)

Se puede comprobar que no es lo que esperamos de un artista en un escenario, sino que es un tono elevado, sapiencial (aunque el nombre pueda tener en principio una asociación con la India, luego veremos que es italiano) donde la sensatez se une al hermetismo y que contrapone el arte y la vida como opuestos, como negación uno del otro.

La lectura que realizamos queda textualizada en un diálogo en el que la señora Morandi, que le lleva a los Pirineos a ver al personaje (tras un viaje que desde Barcelona tardaría doce horas), le dice que el arte del retirado Veranda puede consistir en algo muy sencillo, “algo que está tan a la vista que, al igual que aquella carta robada de Poe, sea difícil de ver en un primer momento, precisamente por estar tan a la vista”

(p. 114). Así, de nuevo estamos ante lo metaficcional pues de la misma manera que él debe analizar el arte de otro ventrílocuo, el lector debe hacer algo similar con el relato que lo cuenta. Una vez reunidos, en la casa en los Pirineos, mantienen una conversación casual, en la que en el comienzo el narrador es solo testigo, cenan e incluso ven en la tele un programa al que es aficionado el maestro retirado. Sabemos que Veranda decidió abandonar el mundo de las palabras, y que en ese momento siente admiración por el mundo del silencio y lo que este puede transmitir. El silencio, la capacidad de comunicarse sin palabras, en el pensamiento, sería un vínculo de relación al que aspiran y que quizá puedan lograr. Todo ello contrasta con algunas intervenciones de la señora Morandi, que cuenta, sin que parezca estar motivado por nada, la historia del loro que se suicidó.

El cuento termina con un paseo de los dos, mientras duerme la acompañante, por senderos de grava en los montes cercanos, y ahí lo que le trasmite Veranda es su horario habitual, su costumbre de tomar un baño frío por las mañanas, desayunar leche y miel, y bajar de vez en cuando al pueblo cercano para contar a los vecinos “fragmentos de mi vida inventada” (p. 118), una formulación está en la línea del narrador, y del escritor en otras obras. La iluminación, el saber que él esperaba se produce en lo evidente y en que nada de lo que se cuenta resulta extraordinario o sorprendente.

Quizá en él se puede percibir ecos de relatos de Franz Kafka en los que es un tema frecuente la oposición, la absoluta contradicción, entre el arte y la vida, entre la literatura y la vida que su entorno social esperaba que llevara, y que él de manera intermitente ansiaba, y a la que renunció por la literatura y, luego, por la enfermedad.

“La fuga en camisa”

Este relato está dividido en distintas secciones, como el primero del libro, “Yo tenía un enemigo”, y a lo largo de ellas vamos conociendo diferentes aspectos de la vida del ventrílocuo.

La primera de ellas está en relación con el relato de *La despedida*, funciona como continuación de este: en Lisboa y en una noche de Carnaval se ha despedido de los escenarios, y ha comenzado una nueva vida, cambiando su voz de artista y su modo de vida. Por lo que nos dice va a seguir un modelo leído en un cuento, no se especifica

cuál, de modo que estaríamos ante una variación en la idea de Cervantes, pero en lugar de querer ser un caballero andante, se convierte en un vagabundo. El cambio además conlleva una transformación de objetivos: en lugar de un contenido social, defender a los débiles y a las damas, se convierten en personales, de índole privada, con lo que enlazaría con el giro que Sanz Villanueva señala en la literatura de los años setenta y comienzos de los ochenta.⁹⁵

El personaje buscaría, siguiendo su modelo, renunciar al mundo de la fama, del dinero, etc. Habla de quitarse la máscara que le acompaña y reinventarse. Habla de buscar la felicidad, cambia su aspecto, busca una voz acorde con esta nueva vida. Se adentra en el mundo de la miseria, y descubre, al igual que ocurre en la historia del cuento que está imitando, que los vagabundos también tienen sueños. El suyo será el huir, embarcándose hacia Arabia. El lenguaje de algunas secciones, de tono marcadamente poético, llama la atención sobre sí mismo y no sobre la historia narrada:

Me interesaban más las sombras que forjaba el fuego de la hoguera en las paredes del Atlanta, más allá del cual, a la luz del machete de plata que era la luna, podía verse el malecón ruinoso, las pilastras del puente viejo y, al fondo, más allá de la ciudad, el fracaso general de la noche. Como en el cuento. (p. 121)

La indicación al final del párrafo, el que los hechos sucedan igual que en un texto literario, tiene que sugerir dudas con respecto a la verdad de los hechos. No sabemos cuál era el referente en el texto original, y aquí vemos que la noche de Lisboa se ajusta a un referente literario, que corresponde a lo leído por el personaje.

En la segunda sección lo encontramos primero soñando que está en la Guerra Civil española, en la ciudad de Teruel asediada, y luego, ya despierto, llegando a Tánger, pensando en lo que ha sido su vida, una vida que se resume como una serie de hechos absurdos y otros banales: "...di un vistazo furtivo y malhumorado a lo que habían sido mis días hasta entonces. Unas cuantas láminas de vida, *tranches de vie* que dirían los franceses, y la verdad que muy poca cosa más" (p. 122).

⁹⁵ Según veremos de manera más explícita años después, por ejemplo, en *Impón tu suerte*, no cree que la literatura comprometida sea superior a la que no lo es.

La alusión a la Guerra Civil es significativa porque es, junto con la de mayo del 68, una de las pocas referencias históricas que encontramos en la totalidad del libro. Todo el tiempo, por lo tanto, en el libro sería subjetivo, mostrando el claro desinterés, del narrador, en la objetividad. En este caso además podemos tener serias dudas de que el recuerdo de Teruel no sea inventado y no parece tener consecuencias, por lo que de nuevo nos encontraríamos con una deshistorización del texto. Se habla también de la capacidad evocadora de las palabras, de la evocación que provoca en el ventrílocuo el oír un hombre en una conversación de dos pasajeros que viajan en un barco hacia Túnez, y hablan de una tal Jennie. Escucha al principio su historia pero no quiere escuchar el final porque así puede ponerle el final que su imaginación le permita. En relación con esto viene a su cabeza la imagen de un encantador de serpientes, de un narrador oral, que habría oído en un viaje anterior y que, según veremos, forman parte de la cultura marroquí.

En la sección tercera lo encontramos en Marrakech, en la plaza de Xemaá-el-Fná, y empieza una disertación sobre el mundo de las voces, lo distintas que son, los diferentes matices que adquieren, su capacidad de transportarnos a otros mundos. Alude sin duda a uno de los títulos de Elías Canetti, *Las voces de Marrakech* (1968). Escucha a uno de los narradores orales de la plaza y siente admiración hacia él por su capacidad de reproducir, transmitir historias, por su capacidad de asumir pequeños retazos de distintas vidas, de apropiarse ellos y de compartirlos con el resto como si fueran suyos. La mención de esta plaza y del personaje no sería casual si tenemos en cuenta que esta se caracteriza por la presencia de múltiples narradores orales, y que estos son uno de los pocos representantes que quedan en el mundo actual de esta forma original del relato. Juan Goytisolo ha escrito sobre la riqueza cultural de este lugar, que es Patrimonio de la Humanidad. También quizás podría relacionarse este hecho con el carácter fabuloso, fantástico de las clásicas narraciones orientales.

La cuarta sección se situaría en Túnez, y en ella se da cuenta de su anonimato, de que no tiene historia, por lo que decide retener la historia de los demás y hacerlas suyas, inventarse su propia historia con la de los demás, crear su voz uniendo distintas voces. Y lo hace con elementos que proceden de películas o novelas de aventuras, pues se ve como un fugitivo de la Legión Extranjera ve las cimitarras de un ejército enemigo y, en definitiva, los elementos oníricos le hacen temer que su imaginación se acerque a

la locura: en un oasis “me llegó la tierna y, al mismo tiempo, amarga sensación de que yo era yo y era Boj [un personaje del que solo sabemos su nombre] y era también toda aquella lenta caravana de historias de anónimas voces y anónimos destinos” (p. 126).⁹⁶

En la quinta sección se traslada a Alejandría, donde se produce una relación entre el espacio exterior y el yo, el percibirse a sí mismo como parte del mundo exterior. Cabría señalar que Alejandría es un referente literario desde la antigüedad hasta nuestros días, siendo uno de los ejemplos más conocidos el de Lawrence Durrell y su *Cuarteto de Alejandría*. En esta sección cree que la realidad entra en su cabeza físicamente, a través de un agujero que se situaría en el parietal, hasta que vuelve a la realidad y de esa ensoñación lo único que queda es una vaga impresión de recorrer calles y de que cae la noche. Pero quizá, con respecto a lo que supone el espacio exterior en la vida del personaje, cuando dice “Entonces sentí que me separaba, me exilaba de mí mismo, y una multitud penetró impetuosamente en mí” (p. 127), vemos una vez más la compleja experiencia de la identidad, que resulta mutable y no admite una definición tradicional como conciencia inamovible.

En la sección sexta lo encontramos cerca de la ruinas de Berenice, una antigua colonia griega situada en Libia (actual Bengasi), en una aldea con unos indígenas, a los cuales, durante su estancia allí, les contaría a través de múltiples voces diferentes aspectos de su vida, o de nuevo, fragmentos de vida de otros que había asumido como suyos. Y también resulta curioso que esta sección le recuerde un escrito de Robert L. Stevenson en las islas Gilbert. En la sección séptima el ventríloquo está en Port Sudan y nos encontramos ante un relato de aparente incoherencia donde el ventríloquo escucha a un holandés, siguiendo “el antiguo Libro de las Voces”, declamar un discurso incoherente, seguramente provocado por el exceso de alcohol. Vemos por tanto que realiza un recorrido poco claro, y que el conjunto tiene el aspecto de un amontonamiento de personajes que casualmente conoce, de lugares exóticos que ni son descritos ni parecen tener demasiada importancia en los relatos, salvo la capacidad evocativa de esos distintos escenarios que se suceden en pocas páginas.

⁹⁶ Boj es un nombre que también aparece en *Exploradores del abismo*, en un contexto completamente distinto.

En la octava sección, el ventrilocuo está en un cafetín en Djibouti contando la historia de la muerte de un mafioso llamado Giuseppe Bentivoglio, de la que fue testigo una noche en Messina. La escena que narra se situaría en Messina, alguien irrumpe y el gánster, del que dice que era su único amigo, moriría acribillado por las balas de sus enemigos. Aquí, por tanto, lo que nos encontramos es una incursión en el terreno policiaco, las novelas y películas de gánsteres, en una escena típica de estos. Cuenta además que habría llegado allí para vengar al amigo muerto, pero con lo que encontraría, también en un increíble amanecer, en una escena en que su muerte recuerda el final de “El sur” de Jorge Luis Borges.

En la novena parte de este relato nos encontramos con una digresión donde se pregunta quién es, qué lugar tiene; el único, el encontrado en África, el regreso a Europa significaría su propia destrucción. Creo que dentro del puzle de alusiones que contiene el relato, cuando dice “trafiqué con armas y esclavos” alude a la vida de Arthur Rimbaud y a la vida que tuvo tras terminar su labor poética. Y en la décima y última sección, el ventrilocuo está en el país de la reina de Saba, y comienza planteando la misma duda de la sección anterior, acerca de su identidad, llegando a la conclusión de que es “uno y muchos y tampoco sé quién soy”. Lo que nosotros sí sabemos es que de alguna forma ha recuperado su antiguo oficio, ya que se dedica a contar historias, con distintas voces, a un pequeño auditorio absolutamente entregado que se reúne a la orilla del río Shaile, historias que permiten la evasión, el soñar con otros mundos, con otras vidas. La escena final recuerda la vida de Robert L. Stevenson y la parte final de su trayectoria, en las islas del Pacífico Sur, en Samoa, donde los aborígenes le dieron el nombre de “Tusitala”, “el que cuenta historias”, pero también, con gran probabilidad, encontraríamos un eco de Isak Dinesen (Karen Blixen), de la que su libro más conocido es *Memorias de África* (1937) y otras obras situadas en ese continente. El método de construcción que utiliza es la yuxtaposición, el ensamblaje de diferentes materiales, como hará el escritor en *Lejos de Veracruz*, *Recuerdos inventados* y en otros textos, donde no solo se emplean citas de otras obras literarias, sino que también se incluyen

hechos de la vida de los escritores, crítica, datos de su época y otros elementos que complican la referencia.⁹⁷

“Una casa para siempre”

Asistimos en este relato final a una historia disparatada que tiene como protagonistas al narrador, que suponemos el mismo, y al padre que le habla de la historia de sus relaciones con su madre, que murió dos días después de que el protagonista naciera. La casa en la que vive es un palacio “ennegrecido del Barrio Gótico, y como en otros casos no encontramos descripciones de los diferentes espacios.

El padre le confiesa, en su lecho de muerte, como ideó la muerte de la madre al no tener esta la personalidad que él creía y añade que está escribiendo un libro de memorias. Diana, que así se llamaba su tercera esposa pasó, de ser una mujer ingenua e incluso sumisa al principio, a tener manías absurdas, como coleccionar panes, bailar, ser sonámbula, y tratarle como si ella fuera un militar y él un subordinado. Como ejemplo de ellos cuenta que en el viaje de novios le dio la manía de comprar pan en todos los lugares y países por los que pasa; luego descubre que es sonámbula y mientras tiene esos episodios nocturnos se dirige a él como “A formar”, “Media vuelta”, en contraste con el carácter apacible que tenía cuando le conoció.

Esto hace que la convivencia para el padre fuera prácticamente imposible, lo que le empuja a buscar un sicario, no sin antes tener un hijo. De hecho, veremos que las palabras del padre oscilan entre lo razonable y lo disparatado. Y en sus líneas finales, cuando el narrador muestra sus dudas acerca de la veracidad del padre, afirmando su capacidad fantasiosa, considera que su padre “deseaba legarme la casa de la ficción”, pero también, tras una respuesta a las palabras del padre que resultan inesperadas, “Sin duda me confunde con otro. Yo no soy su hijo” (p. 140), también afirma que le habría legado “la casa de las sombras eternas” (p. 141). De este modo encontraríamos una ambivalencia pues la ficción, central en el relato, es también una sombra y por lo tanto secundaria, inaprensible y reflejo de lo que no llegamos a conocer, según Platón.

⁹⁷ Ya he mencionado el importante trabajo de Tomás Albaladejo en que mostraba que el concepto de “transducción”, de Lubomir Dolezel, se ajusta al método compositivo de la obra de madurez de Vila-Matas. Véase su “Transducciones en Enrique Vila-Matas”.

Las últimas líneas, en palabras del narrador, son una defensa de la ficción, que apunta tanto a la historia del padre como al volumen de cuentos que hemos leído:

Mi padre, que en otros tiempos había creído en tantas y tantas cosas para acabar desconfiando de todas ellas, me dejaba un única y definitiva fe: la de creer en una 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 (p. 141).

Teniendo en cuenta que lo que le está contando, cuando ha alcanzado la mayoría de edad, son explicaciones sobre el asesinato de su madre resultaría una conclusión extrema. No parece que el narrador tenga pruebas fehacientes de la conducta “irregular” de su madre y de que su padre, tras una breve convivencia, se hubiera quedado medio ciego por el sol del desierto y su aspecto fuera el de un legionario deteriorado.

Cuando concluimos la lectura de *Una casa para siempre*, podemos pensar que hemos leído un libro de memorias, memorias fragmentadas, cuyo protagonista es el ventrilocuo. Esto viene reforzado gracias a una alusión metanarrativa que encontramos dentro de los relatos, como “Mar de fondo”, que en apariencia es el que menor relación guarda con el resto, pero que leyéndolo con detenimiento nos da las claves para leer el libro: “Las memorias podían leerse como una novela, aunque la trama no era del tipo clásico; la suya era una trama desgarrada e incierta y, al contrario del siglo pasado, no era nada tiránica, no pretendía explicar el mundo ni, menos aún, abarcar la totalidad de una vida, sino tan solo unos cuantos pasajes de esta” (p. 73).

La crítica ha señalado la complejidad estructural del libro, lo que hace difícil su clasificación como novela o colección de relatos. Que exista esta complejidad tampoco es extraño si tenemos en cuenta la propia intención de Vila-Matas de hacer una literatura que no se adscriba a un género u otro, sino que sea el resultado de una amalgama de géneros, que incluyen, entre otros, ensayo y novela.

Aun así, a primera vista, se trataría de una colección de relatos. El libro está dividido en doce historias, cada una de ellas con un título propio, y tras la lectura sabemos que son “autoconclusivos”. Asimismo, tras la lectura completa del conjunto de relatos, veremos que está unido por algunos nexos, de los que el más relevante sería la

voz del ventrílocuo, el personaje protagonista que, directa o indirectamente, aparece en la mayor parte de los textos.

No obstante, el libro no parece aspirar a ser una totalidad, como en otros casos los relatos pueden leerse separados del contexto. Pero quizá pueden tener un significado distinto si los leemos en el volumen, y así la lectura sucesiva de alguna forma completaría la información. Como ejemplo de esto tenemos “La despedida”, “Mar de fondo”, “Dos viejos cónyuges” y “La fuga en camisa”.⁹⁸ De todos ellos podemos hacer una lectura independiente, tienen su final, aunque como lectores tengamos la sensación de que hay algo que no se cuenta o bien porque se oculta información o por otras razones. Esa frustración de expectativas que puede quedar en el lector se vería atenuada en otros. En “La despedida” no estamos seguros de que el ventrílocuo haya asesinado al “barbero”, y necesitaríamos “Mar de fondo” para saber algo más. Más adelante se contaría el origen de la sombrilla de Java, en “Dos viejos cónyuges”, o bien ¿hacia dónde se dirige el ventrílocuo después de dar muerte al barbero?” de lo que se informaría en la “La fuga en camisa” y aunque la historia parece completarse encontramos distintos indicios que hacen desconfiar de la veracidad de narrador y personajes.

Lo que sí parece claro es que hay, como señalaba Santos Alonso, una tendencia al relato cosmopolita, viéndose esto en distintos aspectos. Por un lado, en la multiplicidad de espacios que usa el autor; pasamos de la Costa Azul a París, de Barcelona a Suiza, de Lisboa a múltiples países árabes. Por otro, por la perspectiva de sus contenidos. Estos espacios simplemente son mencionados, el autor nunca se detiene en describirlos, haciendo que el lector tenga que hacer uso de su propia imaginación para construirlos, y no deje de presentar dudas por la ausencia de una técnica descriptiva que parece ser necesaria en tales casos, según enseñaba la técnica realista.

En la obra no encontramos problemas individuales o colectivos determinados por el espacio social sino una exposición de actitudes y referencias individuales que se caracterizan por sus rasgos universales, que se orientarían en la búsqueda del sentido de la vida del protagonista. Durante todo el libro encontramos un aprovechamiento de la

⁹⁸ Como ejemplo de ello puede verse que en la antología *Recuerdos inventados* (1994), aparecen junto a relatos de sus demás volúmenes, “Mar de fondo” y “La fuga en camisa”, respectivamente 4º y 11º, en su publicación original, que aparecen consecutivamente hacia la mitad del volumen.

literatura de género, pasando por el relato de aventuras, el de misterio o policial, por poner algunos ejemplos. Ejemplo de relato de misterio lo encontramos en “La torre del mirador”, o de terror en “El efecto de un cuento”, policial en alguna sección de “Yo tenía un enemigo”. También hace uso de la metamorfosis o de situaciones sorprendentes, como, de nuevo, en “El efecto de un cuento”, donde igualmente hay una transformación de la realidad.

En la mayor parte de estos relatos hay elementos humorísticos e irónicos. Así ocurre en “Yo tenía un enemigo”, donde el protagonista, después de dedicarse a investigar quién pudo ser el asesino del hermano de Marguerite, empieza a sufrir una serie de accidentes que no parecen ajustarse a sus palabras cuando descubrimos sus causas, por ejemplo, como ya se dijo anteriormente, pisar una piel de plátano; o en el caso de “La torre del mirador”, cuando por causa del azar asistimos a un relato de misterio, toda la tensión que podía provocar se ve interrumpida cuando decide compartir la historia con un primo suyo, llamado siempre “Colosal”, que tan solo ve en ello un guion cinematográfico; o en “Una casa para siempre” cuando asistimos a la extravagante confesión de un asesinato.

Un elemento fundamental que nos hace cuestionar los límites de la ficción y la realidad, el carácter del texto que leemos, es el metaliterario, presente en múltiples lugares, como “La fuga en camisa”, donde hay una referencia directa a la literatura de tradición oral, con la referencia a la plaza de Xemaá-el-Fná, y en “Mar de fondo”, donde el protagonista es un escritor. Por último, resulta necesario hacer una referencia a los elementos simbólicos que encontramos. Hay una multiplicidad de voces narrativas, lo que implica una diversidad en las visiones de la realidad. Además, el ventrílocuo, como señalan Carlota Casas Baró y C. Domínguez, podría considerarse como una metáfora del escritor moderno.

En un trabajo dedicado a rastrear la influencia de Fernando Pessoa en la narrativa española actual, además de las obras de Luis Landero y de Javier Marías, Orlando Grosseguesse⁹⁹ comenta algunas secciones de *Una casa para siempre*. Este estudioso señala la importancia que cobra la ficcionalización de lo biográfico, el juego en una creación de narradores (de otros “yo”), como los que había desarrollado

⁹⁹ Orlando Grosseguesse, “La caravana de Tabucchi”, *Juegos de la interdiscursividad*, 1995, pp. 155-166.

Fernando Pessoa, y que en Vila-Matas aparece como la posibilidad de que el yo no sea único, ni uniforme ni estable, de modo semejante a los heterónimos del gran poeta portugués.

En este artículo señala que las citas encubiertas que frecuentemente utiliza el escritor, las falsas atribuciones, hacen que el concepto de autor se disuelva. Lo que el narrador presenta como un recuerdo suyo a veces procede de un texto literario, y por tanto el “yo” se enmascara. Un ejemplo de ello lo encontraríamos en el relato titulado “La fuga en camisa” donde utilizaría las biografías de Pessoa y Rimbaud, donde el narrador de Vila-Matas dice que la escritura “solo sirve para que todavía nos ocultemos más” (p. 131). Tales metarrelatos, según han señalado distintos teóricos, se relacionan con la posmodernidad, con un momento posterior a las grandes crisis del arte y la literatura moderna.

7. UN MUNDO NARRATIVO PECULIAR

En la obra de madurez de Vila-Matas nos encontramos ya con una extraordinaria complejidad que se muestra tanto en su narrativa breve como en sus novelas y en el resto de sus escritos, pues ya las barreras genéricas desaparecen y un ensayo puede ser un cuento, o una narración un artículo periodístico, o la crítica artística puede ser la materia de la narración.

Aquí veremos que la narración no suplanta la realidad, no pretende recoger una realidad que espera a ser contada, sino que es creación voluntaria y arbitraria del escritor. Si por un lado, desaparecía el problema de la autenticidad por otro se mantiene o se intensifica el de la individualidad personal, que no puede deslindarse de lo temporal, de lo transitorio y perecedero. En su último volumen de relatos el narrador (claro trasunto del autor) menciona a sus odiadores, a críticos y lectores que le piden que incluya en su narrativa más “sangre e hígado”, y a lo que responde a lo largo de todo el libro: la sangre y el hígado son una configuración tan literaria como los relatos de Sherezade. La metaficción, en sus diferentes usos, supondrá un distanciamiento del lector semejante al que buscaba Bertold Brecht pero, en este caso, casi siempre sin un contenido político, pues él separa o ficcionaliza sus propias convicciones políticas que pertenecen a la persona y no al autor de sus escritos. Tampoco pretende constituirse en la nueva vanguardia literaria, ni instituirse en autoridad, pues esta la destruye siempre con la expresión del absurdo, o de la incertidumbre, que es lo que consigue expresar.

ENRIQUE VILA-MATAS

*Suicidios
ejemplares*



ANAGRAMA
Narrativas hispánicas

7.1. *Suicidios ejemplares* (1991)¹⁰⁰

“Lo que hace soportable la vida es la idea de que podemos elegir cuándo escapar”, escribe Vila-Matas, siendo esta quizás la frase que mejor resume el contenido del libro, la idea de que la auténtica libertad del individuo está en el hecho de poder elegir cuando abandonarlo.

Suicidios ejemplares recoge doce relatos sobre el tema del suicidio, en los cuales brilla la preocupación existencial y estética y la ironía. La delicada ironía que caracteriza su narrativa la encontramos desde el mismo título, porque ¿cómo el hecho de suicidarse puede ser ejemplar? El título es una referencia clara a las *Novelas ejemplares* de Cervantes, novelas que, según la crítica ha discutido, en ocasiones resultan ambiguas, o resulta difícil aplicarles el adjetivo “ejemplares”. En el libro el suicidio no es visto, como señala Amancio Sabugo Abril, en su dimensión desgarradora, no es visto como un pecado, sino como un hecho voluntario, en cuanto que proviene de una decisión libre; en ocasiones tiene una dimensión dramática, como evasión de una vida indigna, y en otras es visto de manera poco verosímil o casi como un juego.¹⁰¹

El libro es un verdadero desafío para el escritor, porque consiste en explorar las diferentes posibilidades que existen para abandonar la vida, y en ver que existe un terreno muy impreciso al evaluar las motivaciones humanas, tanto de comportamientos habituales como de otros singulares, como los que aquí encontramos. Vila-Matas no explicita más que en escasa medida sus ideas sobre el tema, sino que es a través de cada uno de sus relatos, desde la decisión que toma cada uno de sus protagonistas, donde se nos sitúa a los lectores en posición de evaluar los hechos. Será considerado como un acto que a quién realmente importa es al individuo, para él será una decisión trascendental, de manera que no podemos presuponer en el autor un juicio negativo sobre lo que puedan hacer sus personajes, sobre el acto que definitivamente alejaría de la sociedad, de la familia y la vida.

¹⁰⁰ Será a partir de este libro cuando el autor reciba una atención importante tanto en la prensa de Barcelona y nacional, como la latinoamericana y europea.

¹⁰¹ Amancio Sabugo Abril, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992, p. 152.

“Viajar, perder países”

Relato que funciona a modo de introducción o prólogo, en él el narrador, cuyo oficio es el de escritor, cuenta el porqué del libro. Este se concibe como un itinerario de su vida, utilizando como excusa distintos modos de suicidio. Inicialmente ya establece una relación metafórica en la interpretación del texto, pues nos dice que intenta que los cuentos sean como los grafiti que aparecieron un día repentinamente en la ciudad de Fez, y que resultaron ser obra de a un vagabundo, un campesino emigrado al que le permitían orientarse en el entorno desconocido para él de la ciudad. Califica al suicidio como “laberinto” y afirma que los signos que él propone son subjetivos, y que corresponde a un recorrido literario, por lo que no debemos suponer otro enfoque.

El título alude a uno de los escritores fundamentales para Vila-Matas, Fernando Pessoa, y también supone una paradoja, porque no es el encuentro lo que se subraya sino la pérdida, y curiosamente la vida adulta del escritor portugués no se caracterizó por su actividad viajera.

“Muerte por saudade”

Como ocurre en muchos de los relatos de Vila-Matas, vemos que se produce un desajuste entre las expectativas creadas en el lector y lo que el relato ofrece. La narración de este es en primera persona y asistimos al relato de un niño de nueve años, con una vida normal, que cambiará cuando su curiosidad vaya más allá de las cuatro paredes de su casa y se interese en un mundo para él desconocido. Que el narrador sea este niño resulta algo extraño si tenemos en cuenta el uso que hace del lenguaje y la capacidad de análisis que muestra, lo que permite que consideremos que la voz corresponde al niño-narrador ya adulto.

El espacio en el que nos encontramos, por distintas referencias que se nos dan, es Barcelona, una Barcelona conocida en profundidad ya que es el lugar donde sabemos que reside el autor. Aparecerá también en muchos otros textos, alternando con lugares exóticos como los que encontrábamos en *Una casa para siempre*.

El niño, después de sus clases, empieza a interesarse por la vida de su barrio, por su gente, robándole cada vez más tiempo esta observación. En ese ir y venir de personas

llama poderosamente la atención del niño una vieja vagabunda, a la que ve rodeada de un halo de misterio, ya que él observa que esta, cada vez que se acerca a ella una mujer a darle una limosna, le susurra una frase, para él misteriosa, que hace que en el rostro de ellas asome el terror y salga huyendo. A todas les ocurre esto excepto a una mujer. Cada vez se apodera más en el niño la curiosidad, hasta que un día decide coger ropa de su madre para disfrazarse de mujer y averiguar cuál es el misterio. En una escena disparatada, el niño se disfraza de mujer y se acerca a la anciana, descubriendo en ella la imagen misma de la locura. Conoce finalmente la frase: "Todas nosotras somos unas desocupadas." (*Suicidios ejemplares*, p. 12).¹⁰² La frase es realmente nimia, absurda, lo que hace que la tensión provocada en el lector se desvanezca. En la anciana, el niño vería personificado el mal, y lo que desde muy pronto había oído hablar a sus padres, "el viento de la bahía", sería responsable de que todos se trastornen, un detalle al que no daríamos importancia si no fuese por la extraña evolución que sufre el personaje.

Después de esto se produce un salto temporal, según hemos visto típico en los relatos del autor, encontrándonos al protagonista-narrador ya adulto.¹⁰³ El espacio también ha cambiado, estamos en Lisboa y se mencionan lugares conocidos de la ciudad. Se presenta como un hombre descontento con su vida, aunque no debería estarlo porque esta le va realmente bien: trabaja en lo que quiere, sería un pintor de cierto prestigio, está casado con una mujer maravillosa, tiene dos hijas... Un motivo de frustración sería el no poder pintar el cuadro que evoca a la mendiga de su niñez, reflejado en la figura de Isabelita, la mujer que iba a buscar al colegio a un compañero suyo, Horacio Vega. Lo encontramos vagando por las calles de Lisboa con la intención de acabar con su vida.

Con respecto a su vocación artística surge aquí uno de los temas obsesivos del autor, el de la imposibilidad del arte, en este caso la imposibilidad de pintar. Ejemplo de esto lo encontramos en su novela *Bartleby y compañía*, donde se habla del abandono de la escritura o la negativa a escribir, estando el libro dedicado a aquellos escritores que por diversas razones abandonan la literatura, según dice el narrador, a la literatura del

¹⁰² Las citas del texto proceden de la edición en Anagrama Compactos (1991).

¹⁰³ También hay que señalar que la temporalidad es más compleja que el desarrollo lineal que tiene relatos anteriores suyos. No solo hay retrospectivas de cierta extensión, sino que contrastan los relatos de distintos narradores y podemos percibir que las fuentes del narrador en primera persona son poco dignas de confianza, como él mismo.

“no”. Pero en el caso de este relato, “Muerte por *saudade*”, no solo es el arte, dice “la vida está tremendamente por debajo de sí misma” (p. 14). Pronto nos sorprenderá el narrador diciéndonos que parte de lo que ha contado sobre su vida adulta no es cierto, no es pintor, parece que simplemente es dueño de una tintorería y que tan solo intenta reconstruir mentalmente sus recuerdos de la infancia. De nuevo hay un salto en el tiempo, regreso al pasado, empezando a adquirir más protagonismo la figura de Horacio, muy presente desde su infancia.¹⁰⁴ Horacio considera que nuestro protagonista nunca será capaz de acabar nada. Este dice constantemente una frase que adquiere relevancia más adelante en el relato: “huyes de la plenitud” (p. 15).

Desde pequeños la relación que se establece entre ellos es extraña, de *admiración* y de no entendimiento, primero por las cosas que contaba y segundo por el lenguaje que utilizaba; sobre todo hace hincapié en la historia que le contaba de su abuelo, hombre que vivió la vida con una gran intensidad, siendo lo más intenso su final, cuando habiendo sufrido una parálisis se suicidó. No obstante, tenemos que señalar que ya en este caso no es la “*saudade*”, la causa es otra, pero el modo en que se suicida el abuelo es dudoso, pues ¿cómo sufriendo una parálisis es capaz de disparar una escopeta con el pie? Esta es la primera vez que el protagonista oye esta palabra, suicidio, algo extraño para él.

La acción cambia de escenario y tiempo y de nuevo estamos en Lisboa, donde habla de su encuentro con personajes solitarios, que se entregan al recuerdo y a la melancolía, a la “*saudade*”. A continuación, en esa rememoración del pasado, aparece la figura del padre de Horacio, que también causa en él una gran impresión tanto por su aspecto físico como por su forma de morir. Se nos presenta al padre como un gánster típico, un mafioso que conduce un descapotable, que poco después termina suicidándose al lanzarse al vacío desde una torre. Como podemos ver, además se corroborará por las palabras dichas por un profesor, esta es la triste forma que tienen de morir los miembros de la familia de Horacio.

Sin embargo, la trama más adelante dará un nuevo giro cuando se cuenta que el padre de su amigo era un loco que estuvo recluido en un manicomio del que le dejaron

¹⁰⁴ Casi es innecesario recordar que Horacio es el nombre del amigo de Hamlet, y que podríamos pensar que la actitud del protagonista ambiguamente conectaría con el famoso protagonista en su actitud final de espera, de inacción.

salir, aunque estaba sometido a una austera vigilancia, para ver si ya “el viento de la bahía” dejaba de influirle hasta llevarle al suicidio. Así pues, lo anterior, donde la narración tomaba es aspecto de una historia de criminales y mafiosos, sería en realidad una mala interpretación del narrador, de la que el lector podía estar convencido.

Más adelante, descubrimos que hay más casos de suicidas en la familia de Horacio, como el caso extravagante de la trapecista que saltó al vacío dando un triple salto mortal, convirtiendo en un salto de aficionado el del padre. Según se ve, todos los suicidios que se han presentado resultan sospechosos, a lo que se sumaría también el que todos se dieran en la familia del amigo. Luego se nos dice que Horacio se salvaría de tan fatal destino, y que el protagonista asume como suya la tragedia que acompaña a esta familia, siendo finalmente capaz de conciliar el pasado con el presente y hacer esperar a la muerte. El narrador decide que a pesar de la falta de sentido de la vida él no se suicidará, sino que dejará transcurrir el tiempo lentamente, mirando al mar y el cielo; dejará pasar la vida, sin tener ya grandes intereses, y olvidado ya el arte y, porque en definitiva, “a la muerte le sienta bien la tristeza de una severa espera” (p. 24).

A lo largo del relato vemos las constantes citadas en la obra de Vila-Matas, la ausencia de descripciones de los espacios, la influencia del relato de género, en este caso de misterio, y la utilización de la ironía y el absurdo para atenuar la tensión. Y, en definitiva, vemos que el título no responde al contenido del texto, y si bien la saudade puede ser percibida en los escenarios lisboetas que cita y puede sentirla el personaje, lo que encontramos es una narrativa imaginativa en la que no encontramos una clara relación entre lo que le ocurre a la familia del amigo Horacio y el resumen de las últimas líneas.

“En busca de la pareja eléctrica”

Como ocurre en otras ocasiones, ya el título supone un ligero desajuste con respecto a lo esperable. Podemos entender “pareja ideal”, u otros significados semejantes, pero “eléctrico”, supone una combinación de dos contenidos antitéticos al pensar en el término “pareja” que podría ser emocional o artística.

La narración de este relato es en primera persona, y su protagonista admite ser un actor venido a menos. También aquí la narración es en primera persona aunque,

según avanzamos, veremos que no resulta digna de confianza. Nos dice que se llamaba antes Mempo Lesmes y que tras su éxito como actor cómico decide comprarse una mansión, rodeada de jardines, llamada Villa Nemo. Comienza hablándonos de sus principios en el mundo de la actuación, una profesión singular, no siendo reconocido, y de la atracción que sintió, casualmente, mientras vagaba por las calles, de una vieja mansión. Pasa el tiempo y el actor goza ya de fama y prestigio, tiene una posición económica, y decide comprar la vieja mansión y reformarla para que recupere su antiguo esplendor y realizar numerosas fiestas. La causa de su éxito puede resultarnos sorprendente: en una película titulada *El baúl de los cafres* “Mi manera de mover un palillo entre los dientes asombró a medio mundo” (p. 25). Y las actividades que realiza cuando se ha convertido en una estrella resultan también singulares: “Tuve muchas novias, bailé boleros, pisé morenas, canté al amor” (p. 26). Evidentemente la enumeración de las actividades es un tanto peculiar y, sobre todo, el tercer elemento, “pisar”, resulta desconcertante.

La situación luego comienza a cambiar y él habla de una extraña relación entre la casa y la obesidad que empieza a sufrir:

Pero el infortunio acechaba en el ángulo más iluminado de mi festivo jardín, y sin darme cuenta empecé a abandonarme a mí mismo. Como si existiera una secreta relación entre la casa y la obesidad, empecé poco a poco a engordar, y cuando me di cuenta ya ninguna dieta era capaz de frenar mi irreversible proceso, mi trágica transformación. (p. 26).

Tal relación no parece muy lógica, y es uno más de los análisis del narrador subjetivo. Después del éxito, pasan a no llamarle para ningún trabajo, siendo una de las razones su mal aspecto físico. Se nos hace ver que el ser gordo es la causa de su fracaso, no se singulariza en ningún episodio de la vida del actor, haciendo que queden en episodios más o menos comunes, en los que no podemos encontrar un interés de tipo psicológico.

Aparece en escena entonces un personaje denominado el barón de Mulder, el cual le adula constantemente. Pronto descubre que estaba en lo cierto; mantiene una conversación con el barón en la que le habla del poder negativo de la casa en todos aquellos que han sido propietarios, para acabar haciéndole una oferta para comprarla.

Entre ellos se produce un episodio cómico motivado por la presencia de un monóculo. El representante le dice que puede hacer resurgir su carrera si consigue encontrar un flaco para formar pareja con él.

-¿Y por qué no? Te estoy hablando de esas extrañas parejas de actores que dieron el máximo de sí mismos porque, ¿cómo te diría yo?, porque había algo extraño en cada uno de ellos que estimulaba el crecimiento o la salida a la luz de la electricidad escondida de algo oculto que había en el otro. Parejas eléctricas, ¿comprendes? (p. 29)

Estas palabras nos remiten claramente a las figuras cinematográficas de El Gordo y El Flaco, o como señala más adelante de Abbot y Costello. Esta parodia sería una referencia más del mundo del cine. El personaje decide replanteárselo, hace distintos casting pero no da con la pareja adecuada, con esa “pareja eléctrica” del título, hasta que su madre le habla de un empleado de una librería, Juan Lionesa, personaje extraño. Acude a conocerlo, y la respuesta que le da cuando pide una obra de Julio Verne es una frase enigmática, “Y en globo viajará la tarta” (p. 32). La falta de coherencia, el contestar a esta frase sin sentido, lo interpreta el protagonista como una contraseña, y a partir de ahí se cree implicado en una conspiración o en un caso de espionaje.

Después de este hecho los sucesos son oscuros y las acciones y los hechos se suceden en una acumulación y ritmo trepidante: hay un forcejeo, del que logra librarse, que más que trágico roza lo cómico; recibe la desagradable noticia del secuestro de su madre, por el que le piden un millón de dólares, viéndose en la obligación para asumir el pago del rescate de vender Villa Nemo. Con el pago, recupera a su madre, pero descubre que tiene el carácter cambiado. A partir de aquí se desarrollan acontecimientos que rozan el absurdo, como por ejemplo cuando habla de que recibían visitas “de miembros del renacido culto de los hechiceros británicos en busca de información sobre ungüentos.” (p. 37). La madre muere, y hasta la muerte de esta, como ocurre con el resto del relato, es despojada de todo el dramatismo que suele acarrear, ya que el hijo, dentro de las cábala que hace, encuentra como motivo de la muerte el hecho de haberle desheredado.

A continuación, asistimos al deterioro final del que fue un famoso actor, incluso llegando a hacerse vagabundo. Todo esto recuerda a un apólogo, porque no parece que

exista una conclusión moral en el cambio de situación del personaje, al pasar de la fama y la riqueza a ser vagabundo. Los elementos folletinescos e inverosímiles no pueden apoyar un carácter de fábula. No encontramos ninguna referencia a un tiempo y espacio concretos, sino que podría ser cualquier momento del siglo XX, concluyendo esto porque uno de los pocos referentes que encontramos es al cine.

Tardíamente descubre que la mansión ha ardido, y siente el impulso irrefrenable de regresar a ella. De nuevo la casa está en un estado lamentable. Volvemos al principio de la historia, lo que supone una estructura circular del relato. Se instala en ella y asiste a un episodio sobrenatural. El barón aparece convertido en fantasma, confesándole que a causa de la casa ha perdido todo, incluso su aspecto anterior. Todo el episodio se lo toma a risa, porque, en definitiva, solo el humor, la risa, es la que hace que todo pueda ir mejor. El relato concluye cuando el personaje planea suicidarse para poder formar con el fantasma esa pareja de actores que cambiará su suerte. De esta forma, ¿cómo interpretar esa conversación final? ¿No se trataría de una alucinación, de una mente que también ha inventado el principio y otros hechos disparatados?

En el primer relato la persona que poseía un enigma era la vagabunda, el cual no es aclarado y tampoco parece ser muy importante. Aquí el personaje no ha tenido una degradación progresiva y creíble, que le lleven a ser vagabundo, y no parece un resultado lógico la idea final para alcanzar el éxito artístico. El nombre de la mansión, Villa Nemo, es una clara alusión a Julio Verne, y lo que leemos aquí parece tener poca conexión con ese escritor, salvo que pensemos que lo contado es puro entretenimiento, que la tragedia del personaje, como la del fantasma (que puede ser imaginada por el narrador), es fruto del azar e inevitable. El suicidio planeado al final no tendría mucho sentido como para poder calificarlo de “ejemplar”, salvo que fuera, otra vez, en sentido negativo.

Este relato es de los que cuenta con un claro antecedente literario que probablemente la mayor parte de los lectores no percibe. En un artículo de Vila-Matas que titula “Ciertos fantasmas auténticos” menciona este antecedente en Charles Dickens:

mi fantasma favorito [...] cómico –en el extremo opuesto de la cuerda espectral de mi selección– aparece en *Los documentos póstumos del Club Pickwick*, y es, dicho de paso, uno de los fantasmas más tontos del Universo. Se halla en el interior de un armario de

una podrida habitación vieja de Londres recién alquilada por un hombre muerto de hambre y frío que, cuando está considerando la posibilidad de hacer un buen fuego con el viejo armazón del armario, oye unos ruidos en su interior y descubre que este se halla ocupado por el fantasma, un antiguo inquilino de la habitación podrida. “En este cuarto”, le dice el espectro, “se forjó mi ruina en este mundo, y mis hijos y yo quedamos reducidos a la mendicidad. En este cuarto morí por el dolor y el retraso de mis esperanzas, y desde entonces he venido por las noches [...] al escenario de mi larga desdicha. [...], el inquilino, [...] le hace ver que, teniendo en cuenta que como fantasma tienen la oportunidad de visitar los lugares más hermosos de la tierra, es algo ligeramente estúpido que se dedique a volver precisamente a los mismos sitios donde lo ha pasado peor. [...] Y se desvanece del todo para no volver a pisar nunca más aquel lugar.¹⁰⁵

Según se puede ver, la perspectiva desde la que Vila-Matas narra este cuento, si tenemos en cuenta el mencionado antecedente, es una perspectiva claramente humorística y paródica, que atenúa notablemente los aspectos trágicos de la historia, y que tendría un claro antecedente en Dickens.

Toda la atmósfera del relato parece corresponder más al contexto americano, que al nacional o europeo, y además, a diferencia de otros relatos de libros anteriores vemos que sigue siendo muy importante el nivel verbal, pero ahora cobran más relieve las acciones que suponen un desajuste con lo que podría ser un retrato “realista”. Ir hasta Hong Kong buscando un actor, creer que uno ha entrado a formar parte de una conspiración o de hechos relacionados con el espionaje, o tener contacto con el “renacido culto de los hechiceros británicos” (p. 36), por citar algunos casos, no parecen sustentar la veracidad de los hechos narrados, y el final queda abierto, sin que sepamos si llega a realizar la última excentricidad que se le ocurre al personaje.

¹⁰⁵ Enrique Vila-Matas, “Ciertos fantasmas auténticos”, *El viajero más lento*, Barcelona, Anagrama, 1992, pp. 72-76.

“Rosa Schwarzer vuelve a la vida”

Antes de comenzar a analizar el relato hay que señalar que esta no es la única vez que vemos el nombre de Rosa Schwarzer en la obra de Vila-Matas. Lo encontramos en un artículo dentro del libro *El viajero más lento*, que se corresponde con la parte denominada “Alemania en otoño”, una pequeña colección de artículos que aparecieron en *Diario 16* en el año 1989, con fecha, por lo tanto, anterior a la publicación de la colección de relatos. En esa sección de *El viajero más lento* Vila-Matas presenta una especie de diario de viaje de su estancia en Alemania cuando estaba allí promocionando su obra. Lo que podemos comprobar es que apenas existen diferencias entre el principio de los dos relatos, simplemente el segundo, el que pertenece a *Suicidios ejemplares*, sería una reelaboración del primero.

En el libro de artículos encontramos:

Quien vaya a Düsseldorf y tenga la feliz ocurrencia de visitar el Kunstmuseum, encontrará al fondo de todo el inmenso recinto, en el último rincón de la última de las salas dedicadas a Klee, a Frau Rosa Schwarzer, que es una vigilante del museo que vive continuamente alarmada, porque muy a menudo, procedente del cuadro *Schwarzer fürst* (*El príncipe negro*), le llega la siempre seductora llamada del oscuro príncipe que, para invitarla a que se adentre y se pierda en el cuadro, le hace llegar el inconfundible sonido del tam-tam del país de los suicidas.

Yo sé que Frau Rosa Schwarzer, para apartar la tentadora propuesta de abandonar el museo y la vida, acostumbra a desviar y refugiar su mirada en los tenues colores rosados de *Monsieur Perlenschwein* (*El señor Perlacerdo*), que es otro de los cuadros de esa sala que ella tan celosamente custodia y en la que si alguien osa entrar se encontrará con toda seguridad con la cara asustada (como una colegiala sorprendida en falta) de una vigilante que se pondrá en pie en el acto y rogará al visitante que, a causa de la frágil alarma, no se aproxime demasiado ni a Monsieur Rosa ni al Señor Negro. Lo dicho, Frau Rosa Schwarzer vive continuamente alarmada.¹⁰⁶

Y en el relato de *Suicidios ejemplares* el comienzo es el siguiente:

Al fondo de este museo de Düsseldorf, en una austera silla del incómodo rincón que desde hace años le ha tocado en suerte, en la última y más recóndita de las salas

¹⁰⁶ “Alemania en otoño”, *El viajero más lento*, pp. 27-28.

dedicadas a Klee, puede verse esta mañana a la eficiente vigilante Rosa Schwarzer bostezando discretamente al tiempo que se siente un tanto alarmada, pues desde hace un rato, mezclándose con el sonido de la lluvia que cae sobre el jardín del museo, ha empezado a llegarle, procedente del cuadro *El príncipe negro*, la seductora llamada del oscuro príncipe que, para invitarla a adentrarse y perderse en el lienzo, le envía el arrogante sonido del tam-tam de su país, el país de los suicidas.

Yo sé que Rosa Schwarzer, en su desesperado intento por apartar el influjo del príncipe y la tentadora propuesta de abandonar el museo y la vida, acaba de refugiar su mirada en los tenues colores rosados de *Monsieur Perlacerdo*, que es otro de los cuadros de esa sala que tan celosamente custodia y en la que si ahora alguien osara irrumpir en ella se encontraría con una eficiente vigilante que de inmediato interrumpía su bostezo y, poniéndose en pie, rogaría al intruso que, a causa de la frágil alarma, hiciera el favor de no aproximarse demasiado ni a Monsieur Rosa ni al Señor Negro. (p. 43)

La similitud es sorprendente, y, según se ha dicho, volvemos a comprobar que el género no es un elemento diferencial en las obras del escritor.

En el relato la acción comienza en un museo de Düsseldorf, (“este museo”), sin que se precise el lugar como en el artículo, donde vemos que la protagonista trabaja como vigilante. Lo primero a lo que el narrador dirige la atención es a la importancia, casi mágica, de los dos cuadros citados, *El príncipe negro* y *Monsieur Perlacerdo*, dos obras de Paul Klee.¹⁰⁷ El primero, nos dice, contiene una llamada del “país de los suicidas”, el segundo sirve para volver al mundo real.

Uno de los aciertos del narrador es la asociación entre la imagen del primer cuadro y el sonido musical en una de sus formas más elementales, el “tam-tam” procedente de *El príncipe negro*, que no sería nada extraño si tenemos en cuenta que el cuadro de Klee representa una imagen del hombre en forma primitiva, reelaboración del

¹⁰⁷ Se trata de dos obras de Klee que se distancian solo dos años: la primera es *Monsieur Perlenschwein*, una acuarela de 1925, en la que predominan colores claros y el rosa en una cara que tiene cierto aspecto de bufón. Se encuentra efectivamente en la Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. También allí se conserva *Swarzer Fürst*, óleo y témpera sobre lienzo, de 1927, en donde predomina el negro y matices oscuros y donde la efigie humana es sugerida por unas pocas líneas. Un observador sin mayores conocimientos ve otros cuatro elementos: un adorno probablemente pectoral, una mano en la que puede haber una hoja o un fruto, y una pequeña esfera adornada en la parte superior (en relación con los elementos anteriores).

arte africano que tanta importancia cobrará, según se sabe, en este y en la obra de otros pintores como Picasso.

La historia se nos cuenta en tercera persona, desde el día después del 50 cumpleaños de Rosa, día en el que se concentra el relato en la mayor parte de su extensión, en lo que le ocurre y lo que piensa e imagina. Su cumpleaños, en contra de las expectativas, resulta ser un día muy triste, en el que los sinsabores de su vida cotidiana, suponemos que acumulados durante mucho tiempo, le llevan a pensar en escapar quitándose la vida. Su vida parte de la contraposición entre el trabajo de vigilante en un museo, que no parece muy entretenido, y el valor del arte, por el que la vigilante no parece sentir interés, para ella no significa nada, solo un poder enigmático que le permitiría escapar de su común vida y terminar.

Se nos presenta una mujer que lleva y ha llevado una vida normal: está casada y tiene dos hijos, pero ni el marido ni ellos le prestan atención, ni siquiera el día de su cumpleaños. La experiencia de carecer de sentido le lleva a la desesperación, lo que hace que aparezca por primera vez el hilo conductor del relato: la alternancia entre lo cotidiano y banal, y las distintas formas en que Rosa pensará en suicidarse. Desde el comienzo del día, vemos que distintas circunstancias nimias y cotidianas impulsan su imaginación: la primera de ellas, mientras prepara el desayuno y mira los objetos que hay en la cocina, es pensar en ingerir una botella de lejía. Ante esa primera intención, no llevada a cabo (como ocurrirá con las demás), Rosa concluye con la idea de lo fácil que puede resultar quitarse la vida.¹⁰⁸ Pero también a partir de los pensamientos que expresa mientras barrunta la idea de suicidio descubrimos lo desgraciada que es su vida: su marido la engaña desde hace tiempo con una vecina, uno de sus hijos sufre una enfermedad mortal que él parece desconocer, otro carece de sensibilidad, la ignora y actúa despóticamente con ella.

¹⁰⁸ Laura Pache en su trabajo sobre este relato interpreta, a mi entender erróneamente, los pensamientos de Rosa como “siete intentos de suicidio que se dan en el cuento: con lejía, arrojarse al vacío o bajo las ruedas de un coche [...]”(p. 42). Además, creo que la relación de Rosa con el arte, el hecho de que sea vigilante en el museo y perciba una “llamada” en los cuadros de Paul Klee, un artista poco comprensible para el público en general, simboliza la capacidad de conocimiento del ser humano. Véase en *Al final de la escapada sobre los Suicidios ejemplares de Enrique Vila-Matas*.

Del desayuno, en familia, pasaría a la soledad en la que cae en un estado de ensoñación donde sentiría de nuevo la “llamada del príncipe”. Pensando en la desgraciada vida de su hijo enfermo, piensa en una segunda forma de quitarse la vida, arrojándose al vacío, opciones que también descarta porque cree que es necesaria para esos dos miembros de su familia.

Al ser su cumpleaños decide cambiar su rutina y dedicar unas horas a sí misma yendo a la peluquería y de compras para preparar una cena familiar. Esa cotidianidad en su vida se mezcla con los pensamientos sobre su infelicidad. Aquí es cuando aparece una tercera forma de intentar suicidarse: arrojándose a un coche. A estas alturas del relato nos encontramos con un dato importante: cada una de las formas en las que piensa en suicidarse viene acompañada de una excusa para seguir viviendo. En este último caso, el mal aspecto que tendría después de ser atropellada, algo que sabemos, según estadísticas, que tienen en cuenta especialmente las mujeres. Y entonces se da cuenta de una de las paradojas que muestra el relato: justo cuando empieza a pensar en el suicidio es cuando su vida comienza a tener un cierto interés, se ha convertido en algo “un poco animado”. Esas diferentes alternativas que ha evaluado suponen algo nuevo, algo que rompe su rutina aburrida, y por tanto son momentos singulares que nunca ha experimentado. Para celebrar que está viva decide pasar a tomar algo en un bar y encuentra a un borracho, conocido del barrio. Este habla de una forma extravagante y singular y en los diálogos vemos que su conversación también supone algo nuevo, que se distingue de lo negativo de su vida diaria:

-Buenas noches –le dijo el hombre con exquisita y sorprendente amabilidad. Tenía unos treinta años y era bastante guapo y parecía triste.

-Querrá decir buenos días –le dijo ella.

-Sepa usted que solo existe la noche, la oscuridad. Solo hay una historia que suceda a la luz del día. ¿Ha oído hablar de ese hombre que sale de una taberna del puerto a primera hora de la mañana? (p. 49)

En contraste con lo que experimenta a diario, la humillación y el silencio, es un hombre amable, le habla y aunque no parece que se produzca una comunicación completa, ella encuentra graciosa su manera de hablar y apenas nota que haya bebido. Su discurso se ve matizado por lo absurdo, la digresión pero también por la comicidad; por una parte,

afirma que bebe porque la realidad es “desagradable” y, por otra, que su forma de vida irregular debería divulgarse entre la “Internacional Cebollista”, compuesta de “las sufridas amas de casa, tan lloronas ellas” (p. 50). El borracho se convierte en el compañero de compras de Rosa. Intiman de una manera kafkiana, comparten secretos, y Rosa le confiesa que ha intentado quitarse la vida en tres ocasiones. Empiezan a hablar de ello, y el hombre le dice que tiene que buscar otra forma de suicidio, y para ello le da una pequeña botella, que parece de licor, pero en la que dice que habría cianuro.

Llegan al parque de Hofgarten, lugar mencionado anteriormente ya que es el lugar donde había conocido a su marido 30 años antes, y en el que tuvo momentos de felicidad. Ahora, por tanto, son sentimientos encontrados pues el recuerdo lejano se une al breve paréntesis en la desgracia. Asistimos a un momento dedicado a la meditación, al pensar en su familia. Rosa llega a la conclusión de lo efímera que es la felicidad y el borracho se duerme mientras hablan. Rosa abandona el parque y a su compañero, y regresa a casa y con ello a la desesperación. Asistimos a una nueva tentación de suicidio, en este caso en la cocina de su casa, consistiendo en coger un cuchillo y hacerse el harakiri. De nuevo no lo llevará a cabo, siendo en este caso la excusa su hijo enfermo.

Vuelve la “normalidad” a la casa, coincidiendo con el regreso de sus hijos, que no reparan en ella. Rosa planea su quinta forma de suicidio: abrir el gas. Idea desechada. Regresa el marido y con ello el odio que siente hacia él después de tantos años de engaño. Rosa cae en una crisis nerviosa, grita para sorpresa de una familia que siempre la ve trabajar para ellos en silencio. Los tres creen que sufre una crisis de nervios y ella lanza a su marido un tarro a la cabeza, lo que supone que él la amenace y por primera vez esté ante un peligro físico real. Nos encontramos con la imagen de una mujer desesperada, incomprendida que llora desconsoladamente.

Al día siguiente de su cumpleaños, a lo que el relato dedica un escaso espacio en su final, Rosa se enfrenta a un nuevo día desgraciado, y recibe una serie de disculpas por los actos cometidos el día anterior. En el desenlace, en una escena en que se combinan el lirismo y la imaginación, Rosa decide hacer uso de la botella de contenido incierto que le dio el borracho, que muy probablemente es alcohol o alguna droga. La toma y esto la transporta a un estado de ensoñación, y viaja al interior del cuadro de *El príncipe negro*. Quizá hay que señalar que la mayor parte de la superficie del cuadro es

oscura y no se ve ningún paisaje, luego sería una inmersión en lo oscuro, de significado evidente. Rosa, con su intuición interpreta la belleza en relación con la muerte y cuando cree que está en el otro lado, percibe que no es eso lo que quería y, según una lógica onírica, el Príncipe le dice que debe inhalar “el humo azul ardiente del país de los suicidas” (p. 61) si quiere volver a la vida, es decir, un suicidio negativo. De esta forma paradójica, hay que suicidarse en la muerte para vivir, termina el relato. Ya no aparece en las últimas líneas el otro cuadro, pero sí la convicción de que la negación de la vida “no era vida”. Y esta vez, tras lo que suponemos ha sido el viaje de una experiencia alucinada, entiende que el gris de la vida, aunque sea tan poco agradable como la suya.

En resumen, podríamos decir que los hechos que contrastan son las diferentes imaginaciones suicidas y el fugaz contacto con un hombre desconocido, extraño, pero que se ha convertido, por primera vez en mucho tiempo, en un interlocutor. La actividad de Rosa, y su carácter de figura común, contrasta con otros personajes, según hemos visto, pero el pequeño recorrido que realiza con el borracho no deja de tener matices absurdos. En este relato nos encontramos un contenido en que resulta relevante la situación en que vive la mujer en la sociedad europea contemporánea, en teoría la más igualitaria, algo que como sabemos dista de ser cierto. No obstante, lo que se nos muestra no es una forma de solucionar esa situación, aunque creo que tampoco podemos entenderlo como una circularidad en la que no haya cambiado nada. La crítica de la sociedad patriarcal que oprime a Rosa no queda atenuada por el contenido imaginativo, pero lo que no sabemos es si va a poder cambiar algo, lo que desconocemos es si su toma de conciencia va a ser suficiente.

“El arte de desaparecer”¹⁰⁹

Este relato, como el anterior, está narrado en tercera persona, si bien, como veremos, alternan secciones en que encontramos en primera persona el monólogo narrado del protagonista que transmite sus pensamientos. Su nombre es Anatol, un profesor de instituto que tiene la afición secreta de escribir, ocupación que no conoce

¹⁰⁹ En *Esta bruma insensata* (2019) las primeras páginas se dedican también a una conferencia en la que piensa debatir en arte de desaparecer.

nadie, excepto su mujer, debido a su intención de no llamar la atención y no publicar. Ha escrito siete novelas que tienen como tema el funambulismo, situación un tanto extravagante que también recordaría “Un artista del trapecio”, de Kafka, así como en que la situación narrada sea la literatura del no, como en *Bartleby y compañía*.

Decide no dar a conocer su obra porque lo considera un acto privado, íntimo. Pero luego descubrimos que no es exacto, que en el fondo a veces le gustaría tener notoriedad, aunque deteste la situación literaria en la que el autor predomina sobre la obra. Que el objeto sobre el cual se escribe sea el funambulismo, nos hace ver que en realidad es indiferente cual sea el tema de su novela, de cualquier novela o de la literatura en general, pero también la insistencia en un mismo tema alude a una anomalía, a una obsesión que no parece normal. Esto va en contra de la idea común de que existen unos temas más artísticos que otros; aquí lo que observamos es que cualquier cosa puede tratarse desde una perspectiva literaria, no hay unos temas más literarios que otros, pero también que la literatura en cuanto “arte” puede consistir, o se puede basar, en lo inesperado o lo inadecuado.

El protagonista cuenta que vive escondido en la isla de Umbertha, haciéndose pasar por extranjero, con una pronunciación del idioma que le identificaría como tal, y concluye que es para poder escribir. La situación la habría facilitado el hecho de haber perdido a su familia durante una guerra. Así puede mantener su papel de escritor clandestino. Además, asumiendo el papel de extranjero puede tomar una posición de distanciamiento, de extrañeza ante todo lo que le rodea.

Viviendo en ese anonimato, tratando de pasar de puntillas por la vida, protegido por su falsa condición de extranjero y confiando en no ser nunca reconocido como isleño ni como escritor, había ido disfrutando durante cuarenta años de una discreta y feliz existencia. (p. 65)

La distancia respecto al mundo narrativo narrado fue ya una técnica empleada por Gustave Flaubert o Emile Zola, y luego reinterpretada a lo largo del siglo XX por autores como Valle-Inclán, en su teoría de la perspectiva “más allá del tiempo y del

espacio”.¹¹⁰ Además la situación de extranjero, y el fingimiento correspondiente, recuerdan la técnica del extrañamiento a la que se refirieron los formalistas rusos, como, por ejemplo, cuando el narrador nos muestra algo (objeto, persona, etc.) como si fuera la primera vez que se ve y como si no fuera conocido por el lector ese objeto.

Su dedicación a la escritura se descubre por casualidad, pues un compañero de trabajo le ve como un escritor en potencia, “secreto”, y le propone que haga la introducción de un catálogo a una exposición deportiva otro tema, en principio, poco literario. El rechazo constante que hace del mundo de la fama, de los honores, etc., está en relación con la forma en que entiende Vila-Matas el mundo literario, donde sinónimo de fama, reconocimiento no significa que haya calidad. Y el hecho de que se descubra y un escritor reconocido lea su novela y le diga que le van a publicar hace que tome la decisión de escapar de su casa, de su mujer y el lugar en el que vive y subir en un barco cuyo rumbo es desconocido, y quizá eso no le importa mucho. Tenemos, por tanto, otro caso donde no se presenta un suicidio, sino que paradójicamente la creación literaria supone la desaparición del autor, persona y arte resultan contradictorios. Lo único que sabemos del contenido de su texto es que resulta muy crítico con la sociedad en que vivía, que con un acto de generosidad “impostada” será publicada por aquellos a quienes ataca, quizá asumiendo que ese libro no es una auténtica amenaza, pero también sabemos, con los ilustrados del XVIII, que la literatura puede tener un alcance que no puede sospecharse en el contexto en que se produce.

“Las noches del iris negro”

“La cosa mejor que ha hecho la ley eterna es que, habiéndonos dado una sola entrada a la vida, nos ha procurado miles de salidas.” Séneca, *Cartas morales a Lucilio*. Esta cita que introduce el relato es significativa no solo para este, sino que también

¹¹⁰ Pueden encontrarse otros ejemplos, pero la idea de Valle es realmente importante en su obra y la manifiesta en diversas entrevistas y en la famosa escena de *Luces de bohemia*, en que Max Estrella habla con don Latino antes de morir.

parece alcanzar el resto del libro, si bien como en otros casos puede tratarse de una falsa atribución, y no pertenecer al clásico sino al autor.¹¹¹

El relato está narrado en primera persona, y el protagonista es un futbolista de éxito retirado. En principio nos cuenta su situación personal: recién separado, retirado sin honores, etc. Los lugares donde se desarrolla la acción es primero, Buenos Aires, y luego, el de mayor importancia, en un lugar costero y no muy preciso, Port del Vent, aunque quizá pueda relacionarse con Cadaqués, por alguna de las informaciones que se suministran.¹¹² El único sentido que encuentra a la vida el protagonista es lo cercana que siente la muerte, hecho que quizá lograremos entender cuando avanzamos en la lectura; pero, por otra parte, cae en una contradicción, ya que el mar, tan cercano a él, le da ganas de vivir. Existe, desde la perspectiva del narrador, una oposición entre la vida en una ciudad sin mar y otra con él, donde la ciudad sin él es sinónimo de claustrofobia, y la ciudad con mar de apertura y libertad.

La anécdota se centra en la visita del protagonista a Port del Vent, junto con una mujer que conoció en Argentina, Victoria, y que le hizo partícipe de una curiosa historia. Acuden allí para saber las causas de la muerte del estafalario padre de ella, un hombre que abandonó a su madre y hermanos, y que pasó los últimos años de su vida allí, enviando cartas a su mujer en la que con otros asuntos poco agradables incluía alineaciones de equipos de fútbol de segunda división o poco importantes. Llega a ese lugar y, en seguida, un hombre del lugar, el señor Iborra, Catón, se ofrece como guía para llevarlos al lugar donde está enterrado el padre. Desde un principio todo lo que rodea al padre de Victoria está lleno de misterio; por ejemplo este hombre lo conocía pero cuando se trata de hablar de él no dice nada. Así, como lectores nos invade una sensación de misterio, de modo que el lector quiere saber más, pero también vamos percibiendo que el narrador no resulta del todo digno de confianza, pues algunas de sus afirmaciones resultan poco sólidas: “no sé si debe confiarse en alguien que se llame Catón” (p. 83).

¹¹¹ En la entrevista con Juan Villoro que recoge el documental “Café con Shandy” Vila-Matas resume algunas de las posibilidades que utiliza en las citas que pueblan sus relatos: las suyas que atribuye a otros autores, las ocultas, las que transforma, etc., entre otras razones, dice, para matizar el prestigio de la cita.

¹¹² Quizá en recuerdo de Portlligat, conocida residencia de Dalí y donde se encuentra un importante museo. En el título del relato hay que señalar que el “iris negro” es una flor rara, típica en Jordania, que crece en terrenos difíciles y es de color brillante y llamativo.

En la visita al cementerio lo primero con que se encuentran es con un hombre misterioso, Uli, diminutivo de Ulises, que pronto descubriremos que es hermano de Catón, cojo y que constantemente repite la frase "Con dignidad murió. Su sombra cruza"¹¹³. Asistiremos a una conversación entre ellos que solo provocará en nosotros confusión. Catón lo presenta como el loco del pueblo, su hermano loco, al que no hay que hacer caso de nada de lo que diga, pero algunas de sus afirmaciones, como ser el guardián del cementerio se ve corroborada porque él tiene las llaves y cierra el recinto. De esta forma una de las singularidades de este cuento es que los tres narradores, o interlocutores que más toman la palabra no son dignos de confianza, de manera que el contraste entre sus perspectivas servirá de poco, a diferencia de lo que ocurre en otras narraciones del siglo XX. Incluso Catón presentará un "documento" que parece corroborar sus palabras pero en el que el lector puede confiar poco (p. 96).

Una vez en el cementerio asistimos a una enumeración de los distintos muertos y el porqué de sus muertes. Encontramos a Bonet, un pescador que decide poner su epitafio en inglés sin saber muy bien nadie la razón, pero que en su traducción recuerda mucho a las palabras de la cita de Séneca que introduce el relato: "No te cierres el camino de la libertad. Si te place, vive; si no te place, estás perfectamente autorizado para volverte al lugar de donde viviste" (p. 84).¹¹⁴ Luego encontramos la de un japonés que pidió que su tumba se orientase mirando a una escultura de una mujer en el cementerio, porque admiraba la perfección de su pie. Después vemos el panteón de la familia Miró, donde está enterrada María, mujer que murió de pena de amor, y en este caso nos encontraríamos con un relato dentro del relato pues tiene cierto desarrollo, más extenso que el de los otros casos.

Más tarde se dirige hacia la de Sabdell, el joven poeta de Port del Vent, aunque su cuerpo no está allí porque se lo llevó el mar. A continuación, Catón los lleva a la tumba de Norberto Durán, el médico del pueblo, y cuyo epitafio hace honor a la importancia que tuvo en la comunidad. Esta enumeración no sería importante si no fuese porque en tres de ellas, en las de Bonet, Sabdell y Durán al protagonista le ha llamado la atención que hay una inscripción idéntica, C.D.M.S.S.C. No sabremos su

¹¹³ No cita el origen, pero puede comprobarse que es un verso del poema "El olvido", de Vicente Aleixandre, en su excepcional *Poemas de la consumación*, el penúltimo de sus libros.

¹¹⁴ El que sea en inglés se explica para que su contenido no fuera entendido por el sacerdote que oficiaba los entierros, pero tal explicación tampoco resulta muy satisfactoria en un "humilde pescador".

significado hasta que el hermano de Catón repite otra vez la frase misteriosa que les había dicho al principio y que se corresponde con estas iniciales al verso que se mencionaba antes: “Con dignidad murió. Su sombra cruza”.

Finalmente llegan a la tumba del padre de Victoria, sorprendiendo en ella que falta hasta el nombre, y encontrando tan solo la inscripción citada anteriormente. Cuando salen del cementerio descubre fuera de este, extramuros, otra tumba, en este caso la de Eceiza, “el ateo del pueblo” (p. 90), el cual se habría suicidado. Además, cuando salen del cementerio, el hermano “loco” de Catón, se acercará a ellos diciéndoles unas palabras extrañas que llamarán su atención: “De las viejas noches del iris negro, cuando la mirada lo ve todo más negro y más oscuro que la noche misma, ya sólo quedamos Catón y yo y la vergüenza de continuar vivos, la vergüenza de no haber tenido el valor de quitarnos la vida” (p. 92). La curiosidad de Victoria y el protagonista irá en aumento cuando, releendo la última carta que envió el padre a la madre, descubran que lo que se incluye en ella no es una alineación de fútbol sino una lista con los nombres que figuraban en las tumbas, que solo alcanza los ocho nombres.

La mayor parte del misterio se resuelve cuando asistimos a la conversación que mantienen el protagonista y Catón, que es cuando descubrimos que el padre, junto con otras personas del pueblo, había formado una singular “congregación”, la Sociedad de Simpatizantes del Iris Negro, de la que solo sobrevivirían dos miembros, Catón y Uli, pues el objetivo de ese grupo sería suicidarse, para lo que tenían como modelos a seguir a Séneca y Catón. Todos lo hicieron, de un modo u otro, menos Catón y Uli, lo que supondría que tienen que vivir con el sentimiento de culpa y cobardía el resto de sus días. Luego conoceremos dos versiones de la misma historia, la de Catón y Uli, de la muerte del padre de Victoria, al arrojarse desde el campanario y donde lo único semejante es el lugar en el que se encuentran sus restos. Según la versión de Catón, en la tumba sin nombre del cementerio; según Uli, la tumba del padre es la de Eceiza, nombre por el que se hacía llamar antes de su muerte.

El final que encontramos es abierto, ya que después de la conversación entre Catón y el protagonista, estos deciden volver a formar la sociedad, lo que nos permite pensar que la historia, quizás, vuelva a repetirse, y además podríamos entender mejor las palabras iniciales del protagonista: “Aunque a mí sólo me atrae la muerte, debo reconocer que me encuentro bien aquí, en Port del Vent, tan cerca de la vida” (p. 77).

Quizá por tanto, este relato presenta una dimensión social que contrasta con el problema individual,¹¹⁵ casi olvidado entre tantas extravagancias, que es la enfermedad mortal que sufre la mujer, Victoria, a la que no le queda mucho tiempo de vida y cuyo presente se desdibuja frente al pasado legendario que cuentan quienes quizá conocieron a su padre. El presente por tanto se ha olvidado y quizás gracias al relato, por poco verosímil que resulte y de manera ambigua, la muerte quedaría temporalmente oculta bajo los relatos suicidas.

“La hora de los cansados”

Es una narración en primera persona, cuya acción se desarrolla en Barcelona, algo que formaba parte del encargo del que surgió.¹¹⁶ Nos encontramos ante un relato que puede ser considerado durante la lectura como de misterio, pero también la acción puede carecer de sentido. El narrador protagonista observa la salida de la gente del metro, decide seguir, al azar, a uno de ellos, un viejo que lleva un maletín y que se sitúa en un escenario característico, las Ramblas y el Liceo, en cuyas puertas lee el reparto de una ópera de Verdi. Tras este hecho, ya el narrador lo califica de “cadáver viviente”, lo que nos da un indicio de que una vez más estamos ante una voz no digna de confianza.

El viejo, del que no sabemos nada, se pone en camino, y es seguido por el protagonista. La tarea le resulta más difícil de lo que suponía, porque de repente se da cuenta de que está agotado tras una dura jornada de trabajo, aunque cree que el cansancio no sería proporcional a su edad. El camino es rápido. Pronto nos encontramos con una sorpresa: el viejo a su vez está siguiendo a otra persona, una persona de color de gran tamaño. Así, se forma una cadena de perseguidos y perseguidores, hasta que la doble persecución se rompe cuando el viejo entra por una puerta a la catedral. El protagonista cree que lo hace para colocar una bomba que llevaba en el maletín y esto le sirve para recordar a la mujer que amó, porque “también los cansados tienen derecho

¹¹⁵ Existe un artículo de J. Tasset que trata solo muy parcialmente este relato para relacionarlo con las ideas de David Hume sobre el suicidio, y que recojo en la bibliografía: “Suicidio y fiesta del yo. El suicidio como transgresión moral definitiva. A propósito de *On suicide* de David Hume”.

¹¹⁶ Es el único del que se señala que apareció antes en un volumen titulado *Cuentos barceloneses* (Barcelona, Icaria, 1989).

a enamorarse”. La sorpresa aumenta cuando el protagonista es sorprendido por el negro y este le pregunta por qué le está siguiendo.

La tensión se corta cuando le contesta con una respuesta absurda, que está cansado y que es un escritor de cuentos que sigue a las personas buscando historias que contar. Tras una amenaza del hombre de color, que le contesta que no quiere “salir en ningún cuento”, se produce una reconciliación y el hombre le dice que incluso le va a regalar una figura del Niño Jesús de Praga. De repente oyen una explosión. El negro dice que será una explosión de gas y el protagonista dice que acaba de estallar la catedral. En definitiva, podemos pensar que el ruido no ha sido de una explosión, sino que sería de algún motor, como es frecuente. Y entre las dos explicaciones, el gas o la explosión de una bomba, no cabe duda de que la más disparatada -por su supuesta autoría- es la del narrador. Así podemos ver que el escenario urbano de Barcelona no parece tener especial significación en el relato, y ni siquiera por la fecha podemos relacionarlo con la actividad terrorista en la época.

El protagonista establece relaciones causales sumamente dudosas, maneja conceptos de manera semejante, como el de los “cansados”, y el único personaje con el que dialoga resulta tan dudoso como él. ¿Se trataría entonces de una parodia de la “teoría de la conspiración”? No parece tampoco que tengamos suficientes indicios en esa línea interpretativa. La enajenación del sujeto no parece llevarnos por un camino interpretativo en el que resulte simbólico de la vida moderna, del paseante de Baudelaire o del hombre sin atributos, y parece que el lector está ante un texto “abierto” en el que las decisiones del lector determinan uno de los muchos recorridos posibles.

“El coleccionista de tempestades”

A pesar de que no es un relato muy extenso si lo comparamos con el resto que componen el libro, “El coleccionista de tempestades” es un espléndido relato, técnicamente muy bien desarrollado.

No encontramos ante un relato en el que hay múltiples elementos que provienen de la literatura popular, en este caso de la literatura gótica. En el título se incluye la palabra “coleccionista”, que puede relacionarse, como se verá más adelante, con esos personajes singulares que destacan por su peculiaridad, inteligencia y extrañeza. El

relato está narrado en primera persona, por una mujer, y la acción se desarrolla en Italia, en la ciudad de Bérgamo y, como corresponde al género, en la casa de un aristócrata, que se convierte en un escenario típico del género.

La protagonista, una joven restauradora, es invitada a casa de un hombre al que se refiere como Maestro, hombre extraño, encerrado en sí mismo desde que su hermosa esposa falleció. Todo el mundo que le rodea hace que se lo considere un loco, sobre todo por la inscripción que se encuentra en la puerta de su casa: “Pronto quedó terminada la mitad izquierda del cuadro” (p. 163), frase misteriosa pero de la que luego descubrimos su significado al verse representado todo su sentido en un cuadro en el interior de la casa de Maestro, cuadro en el que se ve una cripta, con dos tumbas, una de ellas ocupada, en este caso por la mujer fallecida. Esta cripta reflejada en el cuadro se corresponde con la que hay en el interior de la casa del aristócrata; la protagonista-narradora tiene acceso a ella, y también será partícipe de los planes de él para que finalmente ese lugar en el cuadro sea ocupado.

Se dirigen a la cripta, cuya descripción recuerda a las que se hacen en los relatos de este género: en primer lugar el hecho mismo de que el palacio tenga una cripta, en segundo que sea un espacio oscuro y lóbrego, al que hay que bajar por una peligrosa escalera de caracol, y a ello se suma la ambigüedad en el comportamiento del personaje que infunde, en algunos momentos temor a la protagonista. También hay elementos irónicos que nos distancian de este tipo de relato, como el hecho de que para bajar a ella tengan que ponerse un casco minero:

me pidió que le siguiera con mucha cautela por la escalera de caracol que descendía hacia la cripta. La barandilla era sumamente traicionera. De vez en cuando se interrumpía bruscamente y daba paso al vacío más aterrador. [...] En la barandilla, [...] vi escrito en luminosas letras el lema del escudo familiar de los Valtellina: “Buscamos siempre el lado inmóvil del tiempo.” En el vértice superior de la *t* de la palabra tiempo, había un botón de color escarlata que, si lo pulsabas [...] daba paso a un enceguecedor zigzag de fuego ficticio que se recortaba en la cúpula de la cripta y terminaba en la punta de un pararrayo también falso (p. 169).

Una vez han descendido, la protagonista conocerá los planes del Maestro: suicidarse para reunirse junto a la amada, un rasgo que podemos asociar en general a la literatura

de masas. El hombre tenía la intención de autoinmolarse con un rayo de fabricación propia, y así poder estar junto a su añorada mujer. La protagonista, después de conocer los planes de Maestro, abandona el palacio. Pasan los días, y en la ciudad no había noticias del hombre. Finalmente descubren que este ha muerto, pero no como tenía pensado, sino de un ataque al corazón. En este final encontramos de nuevo el elemento irónico, puesto que la noticia en el periódico está teñida de humor negro cuando se resume la noticia de su muerte diciendo que “fallece cuando se disponía a suicidarse” (p. 172).

“Pero no hagamos ya más literatura”

Este último texto no sería un relato escrito por Vila-Matas sino, como se anota, parte de una carta del poeta portugués Mario de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa. A diferencia de lo anterior, esta es una carta real, no ficción, y realmente el poeta, uno de los pocos amigos de Pessoa, se suicidó en una fecha próxima a la que aparece en el texto, después de enviarle desde París una serie de cartas angustiadas que mostrarían su frustración. Tenía veintiséis años.

Este sí es un suicidio real, pero ocurre fuera del texto, es decir, lo que encontramos es un anuncio de lo que va a ocurrir, aquí solo es anunciado, no explicado, no conocemos las razones, ni se cuenta lo anterior o posterior al suicidio, y es difícil suponer que el lector vaya a indagar las razones que impulsaron al modernista portugués. Terminar con la literatura significa terminar con la vida, pero hay otras múltiples formas de terminar con la literatura. Así, es difícil de entender que la pérdida del joven poeta pueda tener algo de “ejemplar” para nosotros lectores. La única ejemplaridad posible, al contrario, podría ser para su amigo Pessoa que escribirá una de las obras poéticas más sobresalientes de su época.

ENRIQUE VILA-MATAS

Hijos sin hijos



ANAGRAMA
Narrativas hispánicas

7.2. *Hijos sin hijos* (1993)

Vila-Matas decía en una entrevista que “*Hijos sin hijos* es un libro de relatos que tendía a ser novela”, y veremos que en él pretendía, entre otras cosas, eliminar las fronteras entre novela y relato.¹¹⁷ Para Fernando Valls debería denominarse “colección” de cuentos, distinguiéndolo de aquellos otros libros de narraciones agrupadas pero que no mantienen relación entre sí.¹¹⁸

Santos Alonso al hablar de *Hijos sin hijos*, se refiere a él como un conjunto de episodios en apariencia independientes, cada uno con un título diferenciador, pero que una vez se realiza una lectura completa del conjunto se ven en ellos motivos comunes, unificadores, donde se presenta a una serie de héroes cotidianos, con vidas en apariencia insignificantes que contrastan con los acontecimientos históricos y políticos que se darían con exactitud. Por el contrario, Epicteto Díaz cree que se trata de un simulacro de Historia, de una falsa construcción histórica, en la que Vila-Matas anuncia la construcción de un “fresco histórico”, que recorrería hechos importantes en la posguerra española y la democracia, pero que en definitiva se centra en peripecias individuales para las que, en la mayor parte de las ocasiones, resulta indiferente el contexto temporal o espacial.¹¹⁹ Todo el libro está realizado, según ha percibido la crítica, bajo la influencia de Franz Kafka y como un claro homenaje a este.¹²⁰ Vila-Matas considera a Kafka como el inventor de la libertad total dentro de la narrativa, al legitimar en ella lo inverosímil.

José María Pozuelo Yvancos dice que Vila-Matas sufre el “síndrome de Kafka”, por ese deambular por una red literaria que se concibe como tejidos comunicados, que llevan de uno a otro, tejiendo una red en que se comunican sin orden ni jerarquía.¹²¹ A

¹¹⁷ R. Sánchez Lizarralde, “Entrevista a Enrique Vila-Matas”, *El Urogallo*, 40 (1993), p. 39.

¹¹⁸ Fernando Valls, “*Hijos sin hijos*: los episodios nacionales de Enrique Vila-Matas”, *Cuadernos de Narrativa*, 2002, pp. 95-111.

¹¹⁹ Santos Alonso, *La novela española en el fin de siglo: 1975-2001*. 2003. Epicteto Díaz Navarro “El cuento español en el siglo XX: Antonio Muñoz Molina y Enrique Vila-Matas” (2007).

¹²⁰ José Luis Calvo Carilla, *La mirada expresionista: novela española del siglo XX*. 2005. Hay que señalar que la edición en Anagrama Compactos lleva una foto del escritor con su hermana Ottila (c.1914), la hermana que le apoyó y fue su soporte en la familia, especialmente frente al padre, que rechazaba la vocación literaria de su hijo.

¹²¹ José María Pozuelo Yvancos, “Vila-Matas en su red literaria”, *Cuadernos de Narrativa*, 2002, p. 32. Además de la influencia clara de Kafka y su mundo, Vila-Matas dice en la entrevista anteriormente citada que en su libro hay múltiples referencias, al *Diario* con que se inicia el libro, o a las obras de Severo Sarduy y Marcel Duchamp, entre otros.

continuación me detendré en el análisis de alguno de los relatos más significativos que componen este libro.

“Natación”

“Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde, fui a nadar”. Esta cita perteneciente a los *Diarios* de Franz Kafka funciona como relato inicial del libro, poniendo de manifiesto la importancia o al menos semejanza de valor de la vida cotidiana y la Historia. Como señala Fernando Valls en el trabajo que dedicó a *Hijos sin hijos*, en esta cita estaría resumido el sentido total del libro, el contraste entre lo histórico y la vida cotidiana, entre lo general y lo individual.¹²²

Esta cita llama la atención por la falta de énfasis con que se refiere a la guerra, una noticia escueta, que se da en el mismo tono que el detalle sin importancia, como un hecho cualquiera como sería su continuación. Hay que señalar que como ciudadano checo no podía sentirse lejos de una contienda que involucraba al Imperio Austro-Húngaro. La cita corresponde al 2 de agosto de 1914, como cita el texto, y se trata por tanto de los primeros días del conflicto, donde se produce la serie de declaraciones que darán lugar al sangriento conflicto. Hay que señalar que el texto funciona a la vez como lema y como primer relato, pues lleva el título “Natación”, al igual que el resto de los cuentos. Se encuentra por tanto situado dentro y fuera del texto, es parte del marco (como la dedicatoria, una vez más a Paula de Parma) y del texto narrativo, con una pequeña diferencia, como veremos, que es el único que no lleva un lugar y una fecha acompañando al título.

“Los de abajo (Sa Rápita, 1992)”

Este segundo texto del conjunto de relato funcionaría a modo de prólogo. Y ya en este caso, no en el primero, tenemos una de las peculiaridades que se dan en todo el libro: además de un título aparecen un lugar y una fecha que constituirían el eje histórico en el que se basaría el libro, su estructura histórica, aunque sin embargo

¹²² Fernando Valls, “*Hijos sin hijos*: los episodios nacionales de Enrique Vila-Matas”, *Enrique Vila-Matas*, 2002, pp. 95-111.

alguno de estos relatos ha aparecido en antologías, como *Recuerdos inventados* (1994) sin que figuren ni el espacio ni el tiempo con lo que su interpretación puede variar enormemente. De esta forma algunos críticos han señalado que si la intención del relato fuera recoger la historia de España lo sería también en las recopilaciones y serían fechados y situados necesariamente.¹²³

La narración se desarrolla en primera persona y su protagonista se llama Juan, quien nos dice, tiene 41 años, los mismos que tenía Kafka cuando murió, y que acaba de terminar un libro: “En el suelo de mi estudio yacen mis manuscritos como hijos atrozmente abandonados por padre y madre” (*Hijos sin hijos*, p. 11)¹²⁴, y es por tanto un libro que ahora empezará a ser juzgado por los demás. Aquí hay que señalar también que el título es exactamente el mismo que el de una conocida novela del escritor mexicano Mariano Azuela, publicada en 1915. El narrador, si tenemos en cuenta el número de hijos, no puede ser el autor, luego se trataría de un ente ficticio creado para la ocasión. Se trataría de un autor consciente de su tarea, no un amateur, pues cita en los primeros párrafos a dos poetas del 27, a Kafka y a Herbert George Wells, comparando la obra de este con la de Renan, todo ello para explicar cuál es el objetivo de su obra.

Dentro de las coincidencias buscadas estaría el que el libro, según nos dice, abarca cuarenta y un años de la reciente historia de España, o como dijo Jorge Guillén en una carta a Pedro Salinas, “la realidad modesta de España”. En ese libro ya concluido, su autor figurado en el texto limita la importancia de la Historia, dando relevancia a la historia personal frente al acontecimiento histórico, lo que estaría estrechamente ligado con el significado de la cita inicial de Kafka.

El libro contiene una galería de “fantasmas ambulantes, ciudadanos anónimos”, (algo que repite en dos ocasiones en pocas páginas) que son, para él, los sujetos de la historia. Las similitudes son evidentes y vemos que el libro que escribe Juan es *Hijos sin hijos*, donde se situarán en el mismo nivel el plano histórico con el plano personal. Todos los protagonistas serán hijos sin hijos, personas que no ven interrumpida su vida por nada, ni tan siquiera por el estallido de una guerra, seres que tienen pocos rasgos extraordinarios. De alguna forma, lo que intenta es dar una visión distinta de la realidad

¹²³ Véase, por ejemplo, el artículo citado de Epicteto Díaz Navarro “El cuento español en el siglo XX: Antonio Muñoz Molina y Enrique Vila-Matas” (2007).

¹²⁴ Las citas del texto proceden de la edición *Hijos sin hijos*, Barcelona, Anagrama, 1993.

oficial. Su libro se compondrá de cuarenta y un pasajes, de nuevo la cifra que recuerda a Kafka, sombra que recorrerá todo el libro.

Dentro de la cotidianidad en la que se mueve, Juan nos dice que escucha al loro que hay en la cocina, que repite insistentemente “Te quiero Rita”, detalle que carecería de importancia si no fuese porque en el siguiente relato, lo primero que nos encontramos es con la imagen de un loro gritando lo mismo.

“Mandando todo al diablo (Granada, 1968)”

La narración procede de una primera persona, de la voz de la mujer protagonista del relato llamada Rita. Como ya se ha dicho, lo primero que encontramos es la imagen del loro diciendo “Te quiero Rita”, lo que podría indicar que la mujer de Juan, el protagonista del cuento anterior, también se llamaba así, aunque no debe ser la misma pues la anterior tendría once hijos.

La acción transcurre en lo que Rita denomina el día más feliz de su vida, un día del mes de mayo, mes y año que nos recuerdan inevitablemente a París, el día en el que Rita decide ajustar cuentas con todo y “mandarlo todo al diablo”, como ha oído decir que la gente hace, y transcurre linealmente sin referencias extensas al pasado. El desencadenante de este cambio en su vida será el despido, o baja voluntaria, no queda claro, de su marido, Juan, del trabajo. Al principio esto la coge por sorpresa, pero finalmente descubre que él está feliz con su nueva situación. Ella admite y admira, como muchas veces antes había hecho, la decisión de su marido, porque “Después de todo, ¿no he admirado yo siempre a todos aquellos que dan un portazo y se van?” (p. 17).

Del mismo modo que él ha terminado con su trabajo, ella también lo hace, cree que ha llegado el momento, se siente enferma y mayor. Así que, da comienzo el día que para ella será el más feliz, cuando se irá despidiendo de las diferentes familias con las que trabajaba dando clases particulares como profesora de piano y ajustando cuentas, reprochando, diciendo todo lo que hasta ahora tenía que callar. Hay una mención de la fábula de la hormiga y la cigarra, mostrando Rita su admiración por esta última por saber disfrutar del momento.

Sabemos que toda la acción se desarrolla en Granada, pero este detalle carecería de importancia porque en ningún caso la ciudad determina el comportamiento del personaje, del mismo modo que es Granada podría ser cualquier otra ciudad. Por otro lado, la motivación que tiene el personaje para abandonar sus trabajos es que carecen de interés. No parece que sea el momento más adecuado para abandonarlos, cuando su marido se ha quedado sin trabajo y serían más necesarios sus ingresos. Habrá una oposición entre necesidad y deseo, necesidad de tener un trabajo que le permita vivir, y deseo de abandonar un trabajo que no la motiva, que hace mucho tiempo que dejó de darle satisfacciones. Uno por uno se irá despidiendo de todos sus trabajos, encontrando una incompreensión social ante su conducta, tomándola en algunos casos por loca, encontrando solo un caso en el que se aceptará sin poner en duda su estado mental.

Hay que recordar que en mayo del 68 estudiantes y trabajadores, en contra de un régimen conservador, abandonaron las clases y el trabajo para rebelarse, manifestarse en contra de ello. De esta forma, este puede ser uno de los casos en el que existen semejanzas entre el momento histórico y la vida cotidiana, en las motivaciones y acciones del personaje, aunque podemos también preguntarnos si realmente mayo del 68 tuvo gran relevancia en la España de Franco, en un momento en que ni siquiera se había aprobado la ley de Sucesión en la Jefatura del Estado que supondrá la vuelta a la monarquía, y en el que el régimen no daba grandes señales de cambio. Se había producido el despegue económico y el desarrollo de una clase media que no parece coincidir en sus objetivos con Jean-Paul Sartre y otros agitadores del 68. ¿Serían Rita y su marido representantes de una insatisfacción y unas actitudes semejantes en España? Parece que resulte dudoso: el mismo terreno de los hechos es dudoso pues existe una gran diferencia entre perder el trabajo, lo que al principio parece que le ha ocurrido al marido, a haberse despedido él voluntariamente, como conjetura la narradora. Al visitar, cuando está “mandando todo al diablo”, a la familia Benítez, por la que siente especial aprecio, recuerda que la excepción es el hijo mayor, a quien describe como uno de los revoltosos: “moderno, lleva el pelo largo y afeminado, se cree mordaz”, acusa de burgueses a sus familiares y se niega a dar clase de música por considerarlo una actividad burguesa, alguien que para ella es un idiota “que tendría que ir a pastar hierba a las laderas del Nepal” (p. 24). Y curiosamente cuando discute su situación con el padre de esa familia, ese hijo es el que establece de manera implícita un paralelo entre la

acción de Rita y lo que “ha oído hablar hace poco de la gente que lo manda todo al diablo” (p. 24). Parece una débil suposición teniendo en cuenta todos los elementos del relato.

Otra posibilidad es pensar que la insatisfacción que sentía Kafka hacia su trabajo como abogado en una empresa de seguros, sería semejante a la que siente la protagonista, pero no parece que otros elementos refuercen esa relación. El final queda abierto y vemos que la mujer queda esperando al marido, imaginando que cae la noche y no encienden la luz, sugiriendo una lenta extinción de sus vidas.

“Un alma desocupada (Meudon, 1974)”

A diferencia de lo que ocurre en la mayor parte de los relatos, aquí nos encontramos con una narración en tercera persona, si bien es cierto que se trata de un narrador que se sitúa cerca o en el personaje, narrando sus pensamientos y emociones. El día en que se sitúa el relato es el 1 de mayo, día de la fiesta de los trabajadores y meses después del atentado contra el almirante Luis Carrero Blanco, dato que conocemos porque la información se da en el texto: “Hace cuatro meses voló por los aires el coche de un almirante que aplaudía al tirano con singular entusiasmo de comunión y misa diaria” (p. 28). No cabe duda de que esta información no se transmite desde un punto de vista objetivo, sino que muestra claramente un juicio negativo, y a la vez resulta contradictorio, pues el personaje es un exiliado que tuvo que huir por poner una bomba en un periódico.

Los protagonistas se llaman Benito, que trabaja como carpintero, y Olga, y residen cerca de París, esperando impacientemente la muerte de Franco para regresar al país del que tuvieron que huir. También nos llegará la información a través de la voz narrador “fantástico”, estrambótico, llamado “el mosquitero”, pues así se llama a sí mismo, tratándose de una especie de desdoblamiento de Benito. Ese narrador tan fuera de lo común asume sus limitaciones, siendo consciente de que su historia acabará cuando los protagonistas salgan de su campo de visión:

No tardaré en callarme del todo. Cuando llueva lo haré. [...] Yo no podré verlo porque eso ocurrirá fuera de casa y mi punto de vista es limitado; es el punto de vista del más humilde mosquitero de Meudon. [...] Fantasearé entonces a gusto especulando en torno

a lo que pueda estar pasando fuera de la casa. Pero ya no podré contaros nada más. Especularé, inventaré en riguroso silencio (p. 30).

Mientras el relato anterior transcurría en el día más feliz para la protagonista, día en el que decide abandonar su trabajo, aquí la acción transcurre el día que los protagonistas consideran más desgraciado, el día 1 de mayo, el día de los trabajadores, una fecha maldita, como señala Fernando Valls, en la que siempre discuten los protagonistas porque ese día carecen de ocupación salvo ir a la manifestación en la cercana París.

El relato comienza con el despertar de los protagonistas y el resto de los vecinos del edificio donde viven, un despertar que va acompañado de los sonidos propios de la cotidianidad. Despiertan, y Olga y Benito comienzan a hablar de sus respectivos sueños durante la noche. El de Benito es un sueño recurrente, en el que es “ojeador” del Deportivo de La Coruña, gozando de un gran éxito en esta labor. El sueño con el trabajo es una prolongación de lo que es su vida, donde lo que tiene más importancia es el trabajo, lo único que da la felicidad, “lo único que nos justifica ante la muerte”, una idea inculcada desde la niñez por su madre. Olga, por su parte, también ha soñado con un trabajo, en este caso era manicura en un salón de París, aunque ella no concibe el trabajo de la misma forma que Benito, con lo que encontramos una tercera perspectiva sobre los hechos. Hay, por tanto en este caso una oposición entre trabajo y pensamiento, la movilidad del cuerpo y el vacío interior; Benito, sobre todo él por esa idea inculcada desde la niñez, es un alma vacía, “un alma desocupada” en relación con el título del relato.

Encontramos una reflexión de todo ello en el relato, puesto en boca de Olga, quien acusa de vez en cuando a Benito de preocuparse demasiado por tener ocupado la totalidad de su tiempo en trabajar:

Tu cuerpo está siempre ocupado. [...] Del trabajo a la cama y de la cama al trabajo. Admirable. [...] Hombre incansable, hombre admirable, hombre trabajador hasta la médula. Incluso cuando duerme. Siempre ocupado el cuerpo. Me pregunto si el alma. Yo diría que no. La veo totalmente desocupada (p. 37).

Aquí la acción se desarrolla en Francia, país al que se aludía en el relato anterior, pero el tiempo histórico del relato es solo seis años posterior a mayo del 68, y si allí se abandonaba el trabajo aquí ocurre lo contrario. Olga quizás podría representar un eco de la revolución de mayo, y la oposición entre necesidad y trabajo aparece aquí en el vacío que ve la mujer en el permanente trabajo de él.

Es evidente también que la penosa situación que supuso el exilio, en este caso aparece de forma peculiar, pues, según se sabe, solo quedaban unos meses de dictadura. No obstante, a esas alturas, nadie podía pronosticar el rápido cambio en la sociedad española y el regreso del exilio, que ocurriría poco después. Se trata por tanto de tres puntos de vista, el del narrador, el del protagonista y el de la mujer, cuya diferente perspectiva no sirve para que el lector alcance un conocimiento suficiente: ¿la bomba la puso por iniciativa propia o formaba parte de una organización? El protagonista imagina manifestaciones de obreros, tiene a los pies de su cama fotos de Leningrado, ¿es coherente con ello el sueño de ser “ojeador” de un equipo de fútbol, el desasosiego de asistir a una manifestación a la que no quiere ir? ¿Qué podemos concluir de su afirmación de que como “mosquitero” fue comprado en unos almacenes de París? Parece que ese “yo” podemos identificarlo con la parte de su personalidad que imagina, frente a la parte que solo piensa en el trabajo y que denominamos “workaholic”.

Olga tiene una opinión curiosa sobre la problemática de su marido pues para ella su obsesión por el trabajo sería negativa, a pesar de las ventajas económicas que le reporta, y culpa de todo a una madre “obsesiva y comunista” (p. 35), que desde niño solo le inculcó el trabajo como meta en la vida, aunque esos ideales políticos resulten ahora, para los lectores, verdaderamente discutibles. De este modo, si pensamos en la paradójica afirmación de que estos relatos que contiene el libro constituirían una historia que sitúa a cada personaje en su auténtica dimensión ¿serían identificables con una de las dolorosas experiencias del exilio?

“La familia suspendida (Zaragoza, 1952)”

Este relato está narrado en primera persona por un personaje que solo en la última parte del texto sabremos que se llama Tonino. En las primeras líneas del relato encontramos la referencia histórica a la que hace alusión la fecha del relato, el Congreso

Eucarístico de Barcelona, que corresponde a un momento en el que el régimen franquista estaba ya perfectamente instalado en el poder y muchos podían imaginar que no era situación que fuera a cambiar inmediatamente.¹²⁵

A lo largo del relato se nos mencionan tres espacios: Roma, Barcelona y Zaragoza. Del primero de ellos el protagonista sale huyendo, alejándose desde una falsa vocación religiosa y de una familia opresora; de Barcelona también huye, rechazando todo aquello que rodea al mundo religioso y considerándola además como una ciudad gris en oposición al esplendor que tuvo en otra época. Zaragoza será el destino final de esa huida, donde intentará encontrarse a sí mismo, donde analizará su pasado, donde encontrará el aire que le faltaba cuando estaba inmerso en el mundo opresor que significaba su familia, y desde donde partirá hacia Roma.

Su llegada a Zaragoza, ciudad de la “España profunda” será casual, fruto de bajarse en una parada del tren y perderlo a continuación. Su primera impresión sobre la ciudad es la de ser conformista, beata y militar, estando en oposición con las sensaciones que en él provocaba su ciudad de origen, Roma, y con lo que supone una ciudad. Conocemos quién es el protagonista a través de sus propias palabras: romano, seminarista en fuga y que cometió un error juvenil que marcó su vida para siempre.

Está en Zaragoza durante varios meses, algo más de cuatro como él mismo dice. Lo primero que escucha nada más llegar allí es una conversación entre dos viajeros que hablan de un farmacéutico de la plaza del Portillo, Espoz, que sería conocido como el “maestro de la amistad”. No entra en contacto con él hasta que descubre que Espoz, llamado la “Boca de la verdad”, nombre que le recuerda al de un lugar que hay cerca de su casa en Roma, y en otro momento oirá que alguien conoce el nombre secreto de la ciudad de Zaragoza, y él pensará que se trata también del farmacéutico.¹²⁶ Y a partir de ahí veremos, que de manera un tanto paranoica, un gran número de los ciudadanos con quienes se cruza por la ciudad de una manera u otra hablarían de ese personaje y de la tertulia que mantiene.

¹²⁵ Existen numerosas referencias a ese Congreso, y la búsqueda de identificación del régimen con la Iglesia Católica. También este Congreso Eucarístico aparece en uno de los primeros libros de Juan Goytisolo. Véase Juan Goytisolo, *Para vivir aquí*, Barcelona, Bruguera, 1961.

¹²⁶ Sobre los nombres y los títulos Vila-Matas ha escrito un agudo y documentado artículo “La importancia de no llamarse Ernesto”. Véase *El viajero más lento*, p. 61. En él recuerda que los egipcios, al nacer un niño, le daban dos nombres, uno público y otro secreto.

Lo que descubre de Espoz le recuerda irremediabilmente a su familia, y especialmente a su padre; se produce una rememoración de su pasado, lo que a nosotros nos serviría para conocer más al protagonista. Sabremos que procede de una familia romana, los Massimo, los cuales, generación tras generación, habrían ido transmitiendo, de padres a hijos, el nombre secreto de la ciudad de Roma, lo cual confirma nuestra sospecha de que es un narrador poco digno de confianza.

Siempre habría vivido bajo la opresión, habría sido tratado injustamente, a la sombra de un hermano enfermo que recibía todas las atenciones. Que su familia le tratara de ese modo haría que Tonino entrara en la vida religiosa sin ninguna vocación poco después de la muerte de su hermano. Entra en el seminario para castigar de algún modo a su padre, el cual no podrá transmitir a nadie el secreto que ha acompañado a su familia, y así por su culpa quedará “suspendida en sabiduría”. Tal sería el extraño origen del título, que recuerda a la única obra de teatro de Luis Cernuda, *La familia interrumpida*, que se publicó póstumamente.

Finalmente conoce a Espoz, y nos hace de él una descripción, algo que en la mayor parte de los relatos de Vila-Matas no es frecuente: “Era un hombre bastante viejo, alto y flaco, de cabellos cortados al rape; sus ojos, redondos como platos, parecían encendidos como faros en la noche aragonesa, y muy despiertos” (p. 48). Según se comprueba, no deja de aparecer la ironía en ella, en lo referente a ese elemento tan importante que suelen ser los ojos. Como otros elementos, presentan un mundo de formas singulares, en el que no podemos acogernos a las formas interpretativas habituales del realismo. Decide acercarse a Espoz, ganarse su confianza para así conocer el secreto de su familia, olvidando el que podría proporcionarle la suya propia. Sabrá que el hijo de Espoz nació de una madre muerta, con múltiples deformidades, y al hablar de ello se encuentra otra de descripción: “cabeza ladeada, el brazo derecho más corto que el izquierdo y el pie izquierdo torcido” (p. 52). Este aspecto deforme del hijo, que recordaría alguna de las que aparecen en Valle-Inclán, por ejemplo en *Divinas palabras*, le impidió casarse, era rechazado por cualquier mujer a la que se acercaba. Tener este aspecto hacía que el hijo se deprimiese, lo que hace que el padre le intente convencer de que en la otra vida iba a ser feliz, pues en el más allá las malformaciones no existen. Estas palabras del padre fueron la causa de que el hijo se suicidase, lanzándose desde una torre, y matando, accidentalmente, a un viandante, lo que hace

que veamos que incluso su muerte es inusitada. Aquí es conveniente señalar, como recuerda Juan Antonio Masoliver Ródenas, que el suicidio, aunque en este caso sea de forma secundaria, es una presencia casi constante en todos los libros de Vila-Matas según vimos en el libro anterior.¹²⁷

Más adelante conocemos que Espoz cree que el hijo vive reencarnado en un cuervo, que poco después de su muerte se le acercó un día: “Tenía la cabeza ladeada, un ala más corta que la otra y la pata izquierda torcida” (p. 52); y así en adelante se referirá refiriéndose a él como “Cuervo” y no por el nombre que tenía. Además, el padre dice que el cuervo se dirigió a él diciéndole “volando no hay cojos”, frase que le recuerda a la que le dijo justo antes de suicidarse. Que al animal se le otorgue la facultad de hablar, además de que este sea un cuervo, no recuerda a las fábulas, tradicionales, medievales o las conocidas del siglo XVIII.

La relación que, según el narrador, se establece entre Espoz y Tonino sería semejante a la de padre e hijo, transmitiéndole finalmente el farmacéutico el secreto de la familia. Esto le sirve a Tonino para darse cuenta de que esto no es lo importante, sino que realmente lo que pertenece es el secreto de su familia; pero ya será tarde para recuperar la confianza familiar, porque cuando finalmente decide regresar a Roma el padre ha muerto, encontrando solo el odio de su madre y que su familia ha quedado “suspendida en sabiduría”. No cabe duda de que todo el relato es paródico, y que la leyenda del nombre secreto de Roma le sirve para enlazar con una ciudad distinta, y proponer también para ella un nombre secreto.

Por otro lado, aparece este tipo de personaje deforme que se encuentra en otros relatos del libro, como “El vampiro enamorado”, o en otros libros, como *Bartleby y compañía*, siendo personajes a los que sus problemas físicos suponen un aislamiento y rechazo social. En este sentido se recordaría que ese individuo monstruoso es sinónimo del hombre, de la soledad de la que es imposible salir. En este caso el padre sería el responsable indirecto de la muerte.

Podríamos decir que hay tres protagonistas, Tonino, el farmacéutico y su hijo, siendo el primero y el último también esos hijos sin hijos que aparecen en el título; el

¹²⁷ Juan Antonio Masoliver Ródenas, “La casa y el mundo: en torno a *Lejos de Veracruz*”, *Enrique Vila-Matas*, Suiza, 2002, p. 117.

rechazo de la continuidad supone el rechazo de la familia, y por tanto la responsabilidad que había caído sobre él ha resultado excesiva. Sin embargo nos volvemos a encontrar con distintas pistas que van contra la construcción realista y, según creo, impiden una lectura referencial como la que supondría incluir el contexto nacional hacia 1952, pues aunque el suceso inicial fuera cierto, el Congreso Eucarístico, la acción se desarrolla en otra ciudad, y encontramos detalles sospechosos: en un momento cercano al comienzo el texto se asemeja enormemente a *El proceso*, de Kafka, pues se dice que ha sido detenido el protagonista sin que él viva una experiencia que el personaje pueda interpretar como tal (pp. 44-45). Por una parte, parece aceptar buena parte de lo que cuenta el farmacéutico, pero por otra nos dice que es un alcohólico y cuando conversa con él está borracho.

En el *flashback* que serviría para que conociéramos sus antecedentes, presenta la legendaria Boca de la Verdad, y en el supuesto contraste entre el tratamiento que recibía su hermano, con problemas respiratorios, y él intercala una variación de un conocido verso de Machado, con una inflexión irónica: “Mi infancia son recuerdos de una constante falta de aire y de un injusto trato de mis padres” (p. 47). De este modo no encontramos una fuente fiable en el texto, y paradójicamente el relato termina con una máxima que resulta en parte aceptable, “en la juventud debemos vigilarnos a nosotros mismos, pues a esa edad el impulso verdadero, lo que más ansiamos, es dinamita pura para que vuelen las familias” (p. 59), donde además hay un contraste entre el autoanálisis que propone y la tendencia obsesiva a la observación de lo exterior y a la relación arbitraria que establece entre distintos fenómenos. ¿Puede tener algo que ver con el lugar o la época? Parece que como en otros casos, resultarían secundarios e intercambiables con otros espacios y tiempos sin que esto afectara demasiado al contenido del cuento. A estas alturas del libro, también puede resultar extraño el zigzag en la cadena temporal de la posguerra, y los alejamientos que hemos encontrado en las cercanías de París y ahora en Roma.

“El paseo repentino (Cáceres, 1956)”

Este relato, es uno de los que más claramente recuerda la literatura de Kafka, Robert Walser y quizá alguna faceta de la personalidad del escritor checo.

La acción del relato, en primera persona, transcurre en unas horas del día del Estudiante Caído, como según se menciona, e incluso se hacen juegos de palabras respecto a la celebración que dan a entender una posición distante respecto al régimen. Su protagonista es un joven estudiante al que sus padres le conceden permiso para salir por la noche, en un día que amenaza con tormenta. El protagonista dedica al estudio de unos apuntes todas las horas del día, robándose las incluso a las de sueño, recordando esto también al protagonista de “Un alma desocupada”, Benito, quien dedicaba todo su tiempo a trabajar. Mientras que en este cuento, el trabajo era la única cosa que daba la felicidad, aquí el estudio será la única cosa importante para su futuro, que es lo que motiva una visión obsesiva.

El protagonista ha organizado todo su mundo alrededor de los estudios, “para poder ser alguien el día de mañana”, como le decían sus padres, caracterizándose por una responsabilidad exagerada y mostrando absoluto pavor al mundo que existe al margen del pequeño núcleo familiar. También se nos dice que llega un momento en que está muy cansado y en la duermevela comenzaría a imaginar: “Creo que comencé a delirar, pues ante mis ojos veía yo desfilar una procesión de objetos de todo tipo: abanicos, botijos, castañuelas, paellas, navajas, tricornos, alpargatas, tapas y trabucos” (p. 62).

No parece que su imaginación sea casual, o el resultado de una asociación irracional u onírica, sino que se trata de objetos que son típicos, aquello que el régimen político quería enfatizar como signos diferenciales de la nación, y al mismo tiempo algunos tienen un carácter peyorativo o alusivo a un pasado que pervive y que une la violencia (navajas, trabucos) con la gastronomía nacional (paella, tapas) y otros objetos característicos y folclóricos (abanicos, castañuelas). Los medios de comunicación reiteraban en los años cincuenta mensajes nacionalistas basados en una singularidad que les separara de Europa y los regímenes liberales que no tenían simpatía por la dictadura.

En la lucha que tiene por no dormirse, decide salir a pasear, aceptando el permiso extraño y tardío, para así poder regresar al estudio más despejado. En su deambular, con un fondo en el que amenaza la tormenta, la única persona con quien se encuentra es con su padre, una aparición para él casi fantasmal puesto que apenas le distingue en la oscuridad. Ese paseo juntos hace que regresen a su memoria episodios de una infancia ya olvidada. Así descubriremos las extrañas relaciones del hijo con sus

padres, especialmente con el padre, convirtiéndose la escena en un ajuste de cuentas entre ellos, que en alguna sección recuerda enormemente “La condena” de Kafka.

Sabemos que las relaciones de Kafka con su padre fueron malas, siendo tal el peso de su figura que no se atrevía a enfrentarse a él directamente, infundiéndole temor hasta su presencia física. Su dedicación a la literatura, además de ser aquello a lo que quería dedicarse, lo que daba sentido a su vida, era una forma de traición al padre que buscaba sobre todo el éxito económico. La diferencia de situación, el poder patriarcal, también aparece en Vila-Matas, sería o irónicamente, y así ha contado en alguna ocasión que escribe porque desde niño no le dejaban, su padre especialmente, intervenir en las conversaciones en su casa.

Centrándonos de nuevo el relato, el hecho de pasear, que es absolutamente intrascendente, dará lugar a consecuencias imprevistas, a veces incomprensibles, como ocurre en el relato kafkiano. Asistiremos a conversaciones existenciales, donde se hablará de lo divino y de lo humano, de la crueldad que tuvo el padre para con el hijo, de aspectos de la vida del padre que desconocería el hijo y de lo que parecen no haber conversado nunca. El padre comenzará lamentándose del paso del tiempo, de haberse hecho viejo, y las consecuencias que esto trae; hablará de su incapacidad de escribir, la historia de su vida, y de su fracaso porque lo considera un acto pasivo, y él siempre se ha considerado un hombre de acción. Frente a él sitúa al hombre de no acción que es su hijo, un estudiante que no quiere dejar de serlo para no tener que enfrentarse al mundo que hay más allá de los libros que lee.

El hijo afirma que serían semejantes la vejez y la escritura, como las únicas vías para transformar la vida, vida que a su vez es una enfermedad, la vida es inútil, los hombres son seres inútiles, el hombre viejo el mayor de los inútiles, y su padre “el inútil por excelencia”. El padre recriminará después el deseo de su hijo de no formar una familia, ya que lo considerará como una forma de traición a la educación recibida, marcada religiosamente. Asistiremos entonces a una discusión sobre la religión, de que aquí el único traidor que se menciona es a Judas, único de los apóstoles casado; el hijo defiende la sorprendente idea de que la religión (cristiana) estaría hecha para seres solteros ya que son los únicos que no van a traicionar, y “postulaba un mundo baldío y la desaparición del hombre de la faz de la tierra” (p. 68).

El hijo echa en cara al padre un castigo de la infancia que él considera desproporcionado, hacerle salir a un balcón y donde se pone de manifiesto el poder que ejerce la figura paterna sobre él, lo que ha hecho que haya creado su mundo alrededor de los estudios, no queriendo terminarlos jamás. Al final, descubrimos que lo ocurrido es un sueño, y así la rebelión contra el padre queda en lo imaginario. Este hecho además matiza el valor de todo lo anterior, pues el paseo nunca ha llegado a realizarse, y así ¿la rebelión quedaría relegada solo a un sueño? ¿El joven sería el representante de la juventud que comienza a manifestarse hacia el año aquí apuntado? ¿El padre representaría la burguesía que apoyó al régimen? De nuevo parece que sentimos una insuficiencia de esos esquemas explicativos y se produce una escisión entre la dimensión individual de los personajes y la significación que pueden tener en lo social.

“Azorín de la Selva (Arive, 1989)”

Quizá lo primero que habría que subrayar es el contraste entre la imagen del famoso escritor finisecular, Azorín, y el añadido en el texto, tan contradictorio con lo que suponen su personalidad madura y su literatura. En este relato encontramos de nuevo al escritor figurado que aparecía en “Los de abajo”, y lo que cuenta en primera persona y dividido en dos partes es el regreso a los orígenes, al lugar donde pasó la infancia el protagonista, un lugar llamado Arive, y el reencuentro con un amigo de la infancia, llamado Fermín que utilizaría como seudónimo el título de este texto.

En la primera parte del relato, desde el presente del protagonista, nos cuenta algo que sucedió unos meses atrás, su intención de visitar su tierra natal. Lo primero que nos encontramos es con una descripción del paisaje, de los bosques, de la fauna, de los espacios a los que regresa el protagonista. Este detalle no sería significativo si no fuese porque Vila-Matas, en los demás relatos que hemos leído, no suele hacer descripciones de los espacios en los que se desarrollan las acciones, en muchos casos ni siquiera menciona el lugar. Aquí además los topónimos que se mencionan son reales y los parajes que se describen están en donde el texto señala, algo característico del realismo del que Vila-Matas querría separarse. Creo que de modo paródico, de manera ambigua, como homenaje y distancia, en esa descripción inicial se puede ver una alusión a los comienzos de *El Jarama* (1957) de Rafael Sánchez Ferlosio y de *Volverás a Región*

(1968) de Juan Benet, antecesores importantes dentro del realismo social, el primero, y de la novela experimental, el segundo.

El protagonista es un escritor que vive en Mallorca desde que su familia dejó Arive cuando él tenía diez años, siendo la isla el lugar en que ha formado su propia familia junto a Rita, con la cual tiene once hijos. Se reitera una parte de la información que ya se nos dio en aquel relato, con matices que no parecen añadir demasiado a lo que se dijo: por ejemplo, su mujer sería de pequeña estatura y “una santa”. En ese viaje de regreso a los orígenes, el protagonista empieza a recordar episodios de la infancia, una infancia de juegos compartidos junto a Fermín, su mejor amigo entonces. A Fermín lo describe como un niño con una gran imaginación, que acostumbraba a desmentir la realidad y evadirse a países del lejano Oriente.

En su primer contacto con el lugar de la infancia descubre que nada ha cambiado, todo se mantiene tal y como lo recordaba. Pero también ve que los paisanos han dejado de mantener las charlas que mantenían y ahora ven la televisión. Además, casualmente, en el bar del pueblo, lee un folleto de información turística, donde una parte le recuerda a ese amigo de la infancia, aunque esté firmado por Azorín de la Selva. Lo que lee le recuerda a la visión crítica y disconforme de la realidad que mantenía su amigo:

Aceptáis como realidad algo que no lo es. Sólo si os decidierais a suspender el velo de la rutina, veríais aparecer el espíritu de la verdad, pues surgirían entonces realidades tales como que nuestra realidad no posee un estado fijo, sino una existencia *momentánea* [...] os propongo, mis queridos realistas enfermos, que sigáis mi ejemplo cuando veo más allá de la visión consabida y común de lo aceptado como real y verdadero (p. 75).

Se trataría de una sección metanarrativa pues podríamos enlazarla con la poética del escritor y la crítica del realismo. Encontramos también una referencia clara al principio del *Quijote* en las palabras dichas por el camarero del bar: “Bastante tengo con oírle decir a todas horas que del nombre de este pueblo no quiere acordarse” (p. 77). Luego habrá una suplantación de la personalidad de Fermín por parte del protagonista cuando una anciana ciega le confunda con este y no le haga salir de error. Después de este

episodio, y la despedida del espacio de su infancia, comienza la segunda parte del relato, donde el protagonista ha regresado a Mallorca, aunque no puede olvidar a su amigo Fermín.

Una de sus labores como escritor consiste en hacer reseñas en periódicos; en la próxima que tiene que entregar decide hacer la reseña del folleto donde escribía su amigo de la infancia. Una vez hecha decide enviársela, pero la respuesta que recibe de este no es la que esperaba; Fermín le recrimina su incompreensión hacia él y lo que escribe, su incapacidad para ver más allá de la realidad y poder crear una distinta. El protagonista cree que tal reacción es producto del consumo de drogas, algo muy alejado de la realidad, hecho que descubre cuando Fermín decide hacerle una visita. La llegada de Fermín coincide con el momento de la caída del Muro de Berlín, que sería en este caso el hecho histórico. Y de este modo una vez más vemos el contraste entre la vida cotidiana de los personajes y la Historia y su desarrollo. El encuentro entre ellos sirve para que descubramos que su infancia no fue tan feliz como la recordaba, sino más bien aburrida; los recuerdos de la niñez se mantienen en una parcela de nuestra cabeza de forma idealizada, y cualquier presencia de ese pasado hace que regrese a nosotros la verdadera realidad.

Dentro de este relato, encontramos algunas de las claves a la hora de concebir su literatura Vila-Matas, puestas en boca del protagonista: “para escribir novelas he tenido siempre que recurrir a mis lecturas, a mi imaginación y al siempre y activo chisme local. Mis experiencias en la vida poco han aportado a mis novelas, ya que no me he movido mucho de Mallorca” (p. 76). Sin embargo, también puede verse una actitud irónica con respecto a sí mismo en diversos momentos; aquí al señalar que ha vivido casi siempre en Mallorca o que entre sus fuentes está “el chisme local”, y en otros casos son las afirmaciones contra el realismo de su amigo las que coinciden en parte con las ideas del escritor.

Además en este relato encontramos de nuevo una referencia directa a Kafka, “Escribí Médico rural o El mundo después del LSD” (p. 81), donde vemos al mismo tiempo que un homenaje la ironía,¹²⁸ y se alude, aunque no se le cite, a otro de los

¹²⁸ Un poco más adelante, en una carta que le enviaría a Azorín de la Selva, incluiría una anécdota que en realidad procede de un texto Kafka y que sitúa a una señora en un jardín, un día de calor agosto, y al

escritores que influyó en Vila-Matas, según su propia confesión, antes de leerle: “ Para apoyar mis tesis sobre el “estado de conciencia alterada” citaba frases de un escritor polaco que se pasó la vida preguntándose si la realidad no será, en esencia, obsesiva” (p. 81). Ese escritor, casi seguro, es Witold Gombrowicz, en cuya obra, vinculada con el vanguardismo, resultan de enorme importancia la paradoja y el absurdo. Después, y vinculado al título del relato en que se presentaba el autor del volumen, que hay que relacionar, según se dijo antes, con la novela más conocida del mejicano Mariano Azuela, *Los de abajo* (1915), vuelve a aparecer otra nueva alusión irónica: “Y también está *lo de abajo*, todo lo que aún pueda ocurrir abajo, de lo que no se sabe nada arriba cuando se escriben las historias a la luz del sol. Quizá haya otra forma de escribir, pero yo sólo conozco esta” (p. 82).

En cierto modo puede decirse que por el contexto al que se alude encontraríamos a un escritor regionalista, Azorín de la Selva, bajo cuyo seudónimo se esconde el amigo de la infancia, Fermín, siendo un tema central su región natal, Arive, del mismo modo que ocurría desde el siglo XIX con escritores regionalistas, y podría aludir también a la actualidad con algunos escritores de diferentes Comunidades Autónomas españolas, que son leídos y considerados de manera semejante a como lo eran los escritores regionalistas o costumbristas, en la infancia que aquí se recuerda, ganadores de concursos locales y provinciales.

Esperaríamos encontrar aquí el registro de la región natal, en una forma semejante a los escritores del XIX o finiseculares y, sin embargo, tras un prometedor comienzo las expectativas quedarán frustradas. Azorín contrasta su literatura, en la que valora la creación frente a la representación realista, pero también vemos que el desencuentro con el narrador del libro, a pesar de su teórica proximidad, impediría proponer criterios absolutos para establecer de manera fiable un canon literario.

Como en otros casos, hay uno o varios elementos circunstanciales que ponen en relación la época histórica, aquí las fechas alrededor del 9 de noviembre de 1989, que resultan ambiguos y discutibles, y así cuando el protagonista ha tenido en su casa a su amigo Azorín más días de los que esperaba y al experimentar un rechazo hacia él (en

preguntarle cómo es que está ahí ella responde “gozo entre las flores”. En ningún momento se menciona su procedencia, y su supuesta tesis sería mostrar el ideal de la armonía del hombre con la naturaleza” (p. 84). En otro caso, podemos pensar que la atribución a Kafka de una frase puede ser engañosa (p. 82).

quien ve encarnada su propia infancia) dice: “De pronto fue como si al tiempo que se derrumbaba en Berlín un muro, se hubiera levantado uno mucho más grueso y alto en mi propia casa” (p. 85). La desproporción entre un hecho y otro, la excesiva comparación, nos hacen dudar tanto de la visión del narrador como de la referencia histórica a que apunta, si bien es una conexión semejante al lema del libro, la yuxtaposición de la declaración de guerra y la práctica de la natación.

“Una estrecha tumba para tres (Lugo, 1960)”

La narración, de nuevo en primera persona, cuenta la historia de Leiriñas, un electricista de profesión y, según nos dice el médico narrador, más bien feo de aspecto, “horrendo: hombre minúsculo con rostro redondo como la luna, una nariz con una verruga, dientes vampíricos, pelo casposo y piernas y brazos regordetes y cortos” (p. 94), un personaje que se enamora porque en una tertulia a la que acude oye hablar del amor, palabra que no conocía y además es imposible de definir en un diccionario, que ha sido la lectura preferida del personaje.

Los hechos narrados ocurren tres años antes de la fecha que indica el título para acabar en el momento presente de la narración, y los dos espacios en que transcurren los hechos son Lugo, lugar en el que repetidamente se nos dice “nunca pasa nada”, y Laxe, donde podemos suponer que incluso la vida será más tranquila. Después de una sección introductoria vemos a Leiriñas casi enloquecido debido a que acaban de fallecer sus padres, y diciendo que dentro de poco él será enterrado junto a ellos y así estarán siempre juntos, como los ocupantes de una tumba en un pueblo de al lado, Laxe, una tumba de aspecto romántico y conocida como la “tumba de los protestantes”, porque sus ocupantes profesaban esta religión, y por ello fue situada fuera del cementerio. A ese lugar, cuando comiencen sus desarreglos de conducta, acudirá con cierta frecuencia Leiriñas en compañía de otro amigo y prostitutas.

Uno de los elementos más sorprendentes de la historia, y que más detalla, son los enamoramientos del protagonista, siendo el primero una joven llamada Paz Carballo, la primera de la que cae fatalmente enamorado, y con la que luego rompe su compromiso. Aquí recoge algunos motivos que sin duda proceden de la relación que

mantuvo Franz Kafka, con la que sería su prometida, Felice Bauer, cuya correspondencia resulta de gran interés.¹²⁹

Las dudas respecto al matrimonio, la ruptura del compromiso y la extraña visión del personaje se pueden relacionar con la tortuosa relación que Kafka experimentó, incluso algunos detalles peculiares: al protagonista le produce rechazo la dentadura de caballo de la mujer, mientras que en el caso de Kafka se trataba de los dientes de oro que podían verse en la boca de su prometida. Aquí además hay detalles de humor absurdo, pues esos dientes caballunos provendrían de la afición de la joven a la carne de caballo, algo que también le produce rechazo al protagonista: “él sintió la amenaza universal de los dientes femeninos.... nunca –si se casaba– podría zafarse de la monstruosa dentadura de caballo de su prometida” (p. 95). Así, veríamos, por un lado, una simbología castradora en la mujer y, por otra, la hipérbole humorística que usa el narrador.

La segunda de las mujeres será Luisa, hija de un supuesto comunista, y que en palabras del narrador era una “mujer rotundamente fea, no tenía muchas luces, por no decir que era una verdadera mentecata” (p. 93). El padre de Luisa, junto a su ideología política, tiene un “físico imponente”, y es él el que podría poner en relación el texto con la época (con la prohibición de los partidos políticos) pero además se nos dice que el padre no acepta concederle su mano ya que aspira a algo mejor para ella. La excusa que da para no darle su mano es que su hija solo come carne de caballo. Después de mucho insistir el padre acepta, siendo en ese el preciso momento en el que Leiriñas decide romper el compromiso. Las razones que da son, por un lado, que él es un hombre de reacciones raras, monstruoso, y por otro el rechazo a todo lo que significa el matrimonio, “algo que dudo mucho pueda ofrecerme el matrimonio, un pequeño piso, una simpática familia propia, todo eso que endulza tanto la vida y que a mí sinceramente no me sentaría tan bien como la soledad en compañía de mis padres” (p. 103). Pasado un tiempo hubo arrepentimiento por parte de Leiriñas, pero Luisa le rechazó.

¹²⁹ Franz Kafka, *Cartas a Felice*, Vol. 1 (1912); Vol. 2 (1913); Vol. 3 (1914-1917). Madrid, Alianza, 1977.

En una de sus confesiones con el narrador comenta su visión peculiar de la realidad que le enfrenta a sus vecinos y que a él le sitúa en una difícil posición social:

Aquí en Lugo todo el mundo es normal. Llueve, por ejemplo. Y todo el mundo dice que llueve. Pero yo pienso que no llueve. Soy un monstruo. No debo unirme a nadie. No debo casarme. Creo que lo mejor que podría hacer es quedarme en casa con mis padres, enemistarme con todo el mundo, volverme del todo insensible, no hablar con nadie. (p. 102)

Puede comprobarse que la lógica de su pensamiento es aberrante, pues reconociendo la objetividad de los fenómenos (la lluvia) los niega, y a continuación, de esa discrepancia salta a una conclusión sorprendente, “soy un monstruo”, lo que le llevaría a una cadena de acciones igualmente sorprendente. No cabe duda de que la conclusión a la que llega no puede proceder de las premisas expuestas.

La tercera relación es más fugaz, de apenas un día, con Carmen, amiga de Luisa, a la que en el mismo día promete amor eterno para después abandonarla, utilizando como excusa la protección que le dan sus padres. Y también aquí, de manera sutil, puede encontrarse un antecedente en la vida de Kafka, pues existen indicios de que mantuvo una relación fugaz con una amiga de su prometida, al parecer en uno de los diferentes momentos de ruptura de la pareja.

Leiriñas podría considerarse como una parodia de Don Juan, pues intenta en tres ocasiones llevar a buen fin sus historias de amor, pero siempre encontrará la misma razón para no hacerlo, el no separarse de la protección y seguridad que le dan sus padres. De alguna forma, si alguna de estas historias de amor se hubiese llevado a cabo hubiese significado el fin de su libertad y el incumplimiento del designio que le mantiene unido para siempre junto a su familia. En ello, se produce una clara distancia con el precedente señalado en la vida de Kafka, pues para él el problema radicaba en su vocación literaria, en que creía contrario a la dedicación al arte el hecho de formar una familia; y de esta forma, retrospectivamente, también encontraríamos un elemento irónico en los once hijos que tiene aquí el escritor.

Finalmente, se retira a vivir a Laxe, donde ha aprendido a olvidar qué es eso del amor, se dedica tan solo a trabajar, y por las noches a vagar junto a la tumba de sus

padres. Hay que recordar entonces, frente a estos hechos extravagantes, imágenes de cementerios y amigos enloquecidos, que también en este caso hay una alusión casi al inicio en que se habla del contexto nacional, pues se menciona el fin del aislamiento internacional, y luego menciones ambiguas de la colaboración del régimen con el gobierno norteamericano (“los americanos se mojan mucho”, p. 90). No obstante, ni siquiera es un telón de fondo para los hechos narrados, sino que resultaría una situación intercambiable con otra época sin cambios sustanciales. La reflexión moralizante con que el narrador comenzaba su texto, “Nos cuesta mucho admitir que un amigo ha caído en la más absoluta desesperación, nos resistimos con todas nuestras fuerzas a aceptarlo...” (p. 88), no responde con exactitud a lo que encontramos en el relato, y desde él es bastante difícil llegar a una conclusiones morales que resulten convincentes.

“Señas de identidad (Port de la Selva, 1977)”

Además del lema de Kafka que abre el libro, hay tres textos que se pueden considerar microrrelatos, pues no ocupan ni media página: el que comentamos ahora; después el titulado “Fútbol (Toledo 1978)”, y el último del volumen “Televisión (Valencia 1963)”. Aquí comentaré solo los dos primeros, dejando para más adelante el que cierra la colección.

Vemos por tanto que si en un caso hay una correlación cronológica, en otro lo que hay es una relación entre dos pasatiempos, medio y deporte, que serían utilizados por el régimen, según se sabe. El lema con que comienza el primer texto es significativo “América es sobre todo una gran payasada. Walter Benjamin” (p. 111). Las primeras líneas nos dicen que de ese año solo recuerda que hubo elecciones, lo que ocurrió, como es sabido, con la llegada de la democracia, y por lo tanto este hecho queda empapado de escepticismo de Benjamin. Además continúa diciendo “alguien, en una noche que me pareció infinita, juró y perjuró que yo era catalán”, donde podemos ver una recepción negativa del florecimiento del nacionalismo catalán (como antes aparecía del nacionalismo franquista).¹³⁰ Curiosamente no deja de haber ambigüedad, pues el escritor figurado habría nacido en Navarra y la narración es redactada en Mallorca. El

¹³⁰ Aquí parece también arbitraria la localización, pues, si no nos equivocamos, Port de la Selva, referiría a la localidad costera en Girona, cerca del cabo de Creus.

acontecimiento histórico es recubierto, una vez más, por la reflexión “seguí mi camino” y una afirmación que concuerda con la poética del escritor “quise ser muchas personas y ser de muchos lugares al mismo tiempo” y que no puede asimilarse al nacionalismo. El final de su reflexión trae una vez más un texto de Kafka no señalado, pero que aquellos que hayan leído su novela *América* recordarán perfectamente: “Doblé otra esquina y desde entonces aún no he despertado de esa pesadilla de despertar de una pesadilla, y ver que sigo en el circo de Oklahoma y no hay salida”. El episodio del circo de Oklahoma es uno de los que imaginó el escritor checo, al contar un mundo que no conocía, pero que entonces aludía a la utopía americana, y la doble pesadilla puede aludir a un despertar fracasado en la historia contemporánea del país. El título es, según se sabe, el de una de las novelas más conocidas de Juan Goytisolo, no corresponde a esta fecha ni parece que tenga mucha relación en la temática con el que aquí comentamos.

En “Fútbol (Toledo, 1978)” no encontramos suficiente información para construir un significado satisfactorio, y probablemente haya que pensar que estos microrrelatos muestran la falta de consistencia de la cadena histórica y suponen falsos elementos de unión o relación con otros segmentos históricos. Aquí se conecta la narración de una mujer argentina, que dice que han ganado el campeonato del mundo de fútbol a Holanda, con la repuesta de su abuelo, un español, judío, que dice que los españoles nunca vencieron a Spinoza, “el sabio de Ámsterdam” (p. 184).

“El hijo del columpio (Barcelona, 1981)”

Este relato, está dividido en siete partes y contado por un narrador testigo, que resulta ser hijo del dueño de una empresa de seguros, y al que solo conocemos por el apellido, el señor Esteva.¹³¹

En el relato confluyen dos historias: una tiene que ver con la emprendedora burguesía catalana; y la otra es la del protagonista, uno de los empleados de la familia Esteva, Parikitu, un extraño nombre que tendría un origen checo. Ambas historias confluyen, no solo por la relación laboral, pues tanto el señor Esteva como Parikitu

¹³¹ Según se dijo, este relato, en la parte dedicada a la historia de la mili, es una reelaboración de un texto aparecido en *Nunca voy al cine*, el titulado “Todos conocemos Hong-Kong”.

trabajan en la empresa de seguros, sino por la relación que descubriremos entre ellos cuando avance el relato.

Gracias al narrador, un narrador verdaderamente singular, sabemos que Parikitu, es un hombre de una sola historia, uno de esos hombres que repiten una y otra vez la misma anécdota y que solo parece tener interés para su protagonista. Se trata de una historia de su mili, una historia peculiar que al final contará con más importancia de la que en principio suponemos, porque en ella estarán las claves para entender esa extraña relación entre el señor Esteva y el empleado. Esta técnica de una historia que dentro incluye otra Vila-Matas la ha desarrollado y comentado en otros lugares, como en el artículo “La vida según Hemingway”, donde dice que “en los cuentos de Hemingway lo más importante nunca se cuenta y la historia secreta se construye con lo no dicho”.¹³²

Conoceremos la historia de Parikitu no desde el punto de vista de su protagonista sino del narrador, lo que hace que su posición sea unas veces distanciada y otras de rechazo. En primer lugar, comentará el nombre de Parikitu, pero que suena igual que “periquito en catalán”, pero dice que le va a llamar “Soldado Desconocido” y luego simplemente “Soldado”. La otra denominación que utilizará más adelante será “Hong-Kong”, claramente despectiva y que alude a las bromas y chistes de que es objeto ese personaje en la oficina por parte de sus compañeros. No se trata pues de un narrador objetivo, y además en episodios posteriores veremos que bebe en exceso, al igual que su mujer, lo que junto a algunas situaciones hace que no resulte digno de confianza. Nos hará partícipes de la historia por razones que aún no sabemos, y que vienen determinadas por la asistencia, obligada, de él y su mujer a una cena a casa de Parikitu, momento en el que descubre una verdad increíble, y cuyas claves las encontramos en la historia de la mili.

La historia de la mili contada por el narrador es disparatada, y los detalles, los matices de esta, deben de proceder de un relato inicial que nosotros no conocemos. La historia transcurre en Melilla, y lo primero que se narra es que el protagonista esperaba tener en esa ciudad en África una experiencia semejante a las que había visto en el cine, con el exotismo y el interés de *Morocco*, donde actuaban Ingrid Bergman y Gary Cooper. Sin embargo lo que encuentra no se parece al cine, los legionarios son

¹³² “La vida según Hemingway”, *Desde la ciudad nerviosa*, p. 271.

decrépitos, calvos y no tienen dientes, tocan trompetas no muy afinadas y los acompaña no una actriz sino una cabra, según sabemos, la mascota tradicional de la Legión española. Desde el principio su intención es no hacer el servicio militar, y su plan de escape es hacerse pasar por loco, repitiendo incesantemente la frase absurda, “Todos conocemos Hong-Kong”, y que en esencia se contaba en un relato anterior y que sabemos ahora, es una experiencia autobiográfica de Enrique Vila-Matas.

El personaje es llevado al hospital psiquiátrico militar, hospital dirigido por un alférez estudiante de psiquiatría, y una monja, que se ayudaba de una joven marroquí, que hablaba raro y solo se dedica a repartir galletas entre los locos, lo que hace que Parikitu se replantee quiénes son los verdaderos locos allí. Al poco tiempo descubre que tan solo son cinco personas las que están internas en el lugar: Ginebra, un sargento de la Legión que recibía tal nombre por su afición a mezclar la ginebra con leche, de la que bebía varios litros al día, y quien entre otras *rarezas* lleva seis relojes; un gallego llamado Senén, autor de mensajes breves y perversos, hombre aprensivo, que creía que podía controlar al resto de los locos pronunciando el nombre de compositores musicales; Bobby Solo, objetivo de actos violentos por parte del resto de internos; Majara, obsesionado con la idea de no llegar nunca tarde; Foz, conocido por el sobrenombre de Coz por las innumerables patadas que propinaba a Majara. El único modo que encontró para seguir en el hospital fue repetir siempre que se le preguntaba la frase “todos conocemos Hong-Kong”, frase que acaban aprendiéndose el resto de los internos, y que es la causante del abandono del hospital, porque no solo harán burlas de ella los internos sino también el aprendiz de médico.

La historia de la mili transcurría años antes, pero el presente desde el que se narra se sitúa en el año 1981, alrededor del día 23 de febrero en que se produjo el intento fallido de golpe de Estado, mencionándose el acontecimiento histórico porque ya no se puede utilizar como excusa para no acudir a la cena y por ser motivo de conversaciones en la oficina. Además, el hecho histórico se usa para establecer semejanzas entre el padre del señor Esteva y su actitud autoritaria, y el sistema político que querían imponer los golpistas. Cuando el narrador va a ver al padre lo encuentra encerrado en la oficina, con las persianas echadas para no ver la Sagrada Familia, que ahora detesta, envuelto en una manta y, en definitiva, aislado del resto del mundo. El padre recuerda con su autoritarismo, sus cambios de humor, sus frases inexplicables a

veces, al padre que aparece en algunos relatos de Kafka, como “La condena”, donde el protagonista lo encuentra en cama, y las relaciones que, según se ha dicho, mantenía el escritor con su padre. En el relato de Vila-Matas la dependencia del padre es más intensa y problemática puesto que trabaja para él, es empleado en su oficina de seguros, como también lo era Kafka, mientras el padre atendía un negocio propio en el que le hubiera gustado tener la ayuda de su hijo.

El padre solo le da órdenes, no escucha sus palabras, y además le atribuye el deseo de verle muerto para hacerse con el negocio. Con el fin de que cambien las relaciones en la oficina, las formas, le obliga a ir a cenar a casa de Parikitu, con su mujer a la que acusa de despilfarro, a casa de ese empleado de nombre extraño que está a punto de jubilarse. Vienen a la mente del narrador imágenes de su infancia, la de un columpio de hierro, símbolo para él de una niñez opresiva, en la que su padre era el orden absoluto, y él está obligado a estar horas en ese solitario columpio que le había comprado el padre. De esta manera, la niñez bajo la dictadura paterna estaría simbolizada en ese columpio “obligatorio” que permanece como una amenaza en las pesadillas del presente, una pesadilla semejante a la del fugaz intento de golpe de estado.

Finalmente, llega el día de la cena y se produce una escena propia de un folletín: el soldado, o como ahora le llama, Hong-Kong, le cuenta que él es el verdadero padre del narrador, no el señor Esteva sino Parikitu, pues habría nacido fruto de una relación durante su estancia en el hospital de Melilla, con una enfermera marroquí que murió en el parto. Al volver a Barcelona, sin recursos y teniendo que atender al niño, le habría confesado a su jefe los hechos que le habría ofrecido una suma de dinero, y que él tuvo que aceptar por su falta de recursos.

Evidentemente la historia resulta poco verosímil, el señor Esteva puede relacionarlo con sus tristes experiencias en el columpio, y como resultado de todo esto, el narrador dice que al mirarse al espejo se ve bereber, la etnia a la que pertenecía su supuesta madre. Tanto él como su mujer han bebido alcohol en grandes cantidades y no son receptores idóneos. Además, no se atreve a preguntarle a quien él creía su padre sobre la veracidad de la historia por miedo a que le desherede. Por otro lado, de alguna manera se ve condenado a seguir balanceándose en ese columpio de la infancia, en este caso por la duda sobre quién es su verdadero padre.

Podemos ver entonces que los dos narradores son poco fiables, y al final no sabemos si es cierto lo contado, si el final folletinesco es real, o lo es la historia de los locos, o nada de ello. Así, incluso lo relativo a la visión del padre podría ser también fruto de una deformación que se desarrolla voluntaria o involuntariamente. Y una vez más pocos elementos pueden ayudarnos a discernir la relación entre la anécdota y el hecho histórico que supondría el final de las amenazas al recién instaurado sistema democrático. Tampoco se puede decir que exista un componente antimilitarista importante, al igual que lo relativo a la situación de los hospitales psiquiátricos, pues quedan diluidos en el resto de la trama sin que pueda decirse que suponga una denuncia, y si tenemos en cuenta la anterior versión de la narración, vemos que aquí está más elaborada y distanciada de la experiencia autobiográfica que se estaría en su fondo y que su contexto es más complejo y absurdo.

“Volver a casa (Alkiza, 1970)”

Lo primero que hay que señalar es que la localización geográfica del relato se ajusta a lo verosímil, pues Alkiza es una localidad del interior de Guipúzcoa cercana a Tolosa, a unos 8 kilómetros de distancia, y serían los lugares en que trabaja y vive el protagonista. Y con respecto a la localización temporal nos encontramos con una construcción semejante a las anteriores quizá con algún matiz. El hecho que se menciona, en el año 1970 es el “Proceso de Burgos”, un juicio sumarísimo que comenzó el 3 de diciembre de 1970, y en él se pedía la pena de muerte para seis de los dieciséis miembros de ETA que se vincularon a tres asesinatos. Esas penas fueron conmutadas por reclusión debido a las movilizaciones sociales y a las presiones internacionales. Quizá también hay que señalar, aunque no se aluda a ello en el texto, que ese año se produjeron numerosas huelgas en la mayor parte de las grandes ciudades españolas.

Los escenarios corresponderían predominantemente a un mundo rural, en el que el protagonista vive, y que como en otras ocasiones no se describe, y solo encontramos reiterada una indicación de lo que le vincula al espacio en que vive, lo que más le gusta de la casa en que vive: “el incomparable olor de las piedras húmedas del zaguán” (p. 157). Sin embargo, a pesar de su vinculación a una pequeña comunidad el protagonista

afirma que se siente diferente, y eso lo percibiremos en las primeras líneas, que parafrasean *La metamorfosis* de Franz Kafka.

La narración, desde la perspectiva de una primera persona, la realiza un comerciante, soltero y solitario, a quien no se da nombre y para quien el mundo es absurdo. Cuando se dispone a dormir, a veces tiene la angustiosa sensación de que se convierte en un coleóptero, sensación que desaparece pronto y que él considera como un precio que debe pagar por su libertad, lo que recuerda inevitablemente a Kafka: en el texto del escritor checo el protagonista es un viajante de comercio, y en su caso la transformación se produce de forma irreversible.

Lleva una vida sin interés, y por las noches le gusta espiar las casas familiares de los demás, “espiaba la felicidad ajena y buscaba para mí algo parecido, algo de lo que ya dispongo en la actualidad, pues hoy en día vivo plenamente feliz en compañía de mi querida soledad” (p. 160). Él se considera un hombre independiente, sin deseos de ser padre:

Nunca he pensado ni pienso tener hijos. No le deseo a nadie lo que, como a mí, le ha ocurrido a todo el mundo: eso de tener que ser, primero, un niño ignorante y estúpido antes de poder ser maduro [...] Estoy en contra de la paternidad (p. 158).

Después de esto, lo que cuenta el relato es el viaje de regreso en coche del comerciante al hogar junto a Joseba, el hijo de unos vecinos, que quiere abandonar el hogar paterno porque ese no es su lugar. Ambos establecen en el recorrido una conversación que recuerda a las que mantienen padres e hijos, y así el protagonista, que no ha tenido hijos, que no quiere formar una familia, debe ejercer como padre aunque sea de manera ocasional.

La conversación que mantiene con Joseba sirve, además, para que conozcamos aspectos del pasado del protagonista, para descubrir, en palabras del propio protagonista, que los sermones que acostumbran a dar los padres a los hijos no tienen ninguna eficacia, no son educativos, mientras que los relatos pueden ser más eficaces, incluso logrando conseguir los objetivos deseados, como sería este el caso. Conseguirá que el muchacho regrese al hogar después de contarle un episodio que marcó la vida del protagonista, el abandono de la mujer amada, Dora, el mismo nombre que el de una de

las mujeres en la vida de Kafka, hecho que ha determinado su forma de vivir, en soledad.

Lo que destacaría es, por una lado, el rechazo del proceso de Burgos y el régimen que lo organizó, y, por otro, la peculiar situación que se desarrolla: el narrador y el joven estarían en una relación semejante a la de maestro/discípulo, pero lo que destaca aquí es la distancia con respecto a la novela de aprendizaje, *bildungsroman*, puesto que poco tiene que enseñar el maestro y desconfía de la transmisión del saber. Incluso en aquello en que podría coincidir con alguno de sus vecinos vemos su situación solitaria: en la primera página aparece la siguiente frase literal, en estilo directo del protagonista: “Hacéis muy mal en compadecerme –les digo entonces–. A mí me sienta bien la independencia” (p. 155). No cabe duda de que independencia tiene aquí un doble significado, y luego sorprenderá cuando añade que desde el día anterior asocia “la independencia con un traje de etiqueta” (p. 156), donde persiste la ambigüedad. El hecho de que esta frase consterne a sus vecinos nos hace suponer que no se trata de una independencia en el ámbito personal, sino que perciben una implicación que alude al País Vasco. Algo que mostraría su situación con respecto al contexto social es que a pesar de mantener la soltería que él quiere tener, sigue amenazante su transformación en coleóptero hasta el final del relato, símbolo de su rareza personal dentro de una comunidad con la que no se identificaría.

“Te manda saludos Dante (Salamanca, 1975)”

Como en otros casos el año que se elige es muy significativo en la historia contemporánea de España, pues es el año en que, con su muerte, acaba el gobierno del general Franco. Este relato, según menciona Vila-Matas en un artículo de su libro *Aunque no entendamos nada*, tiene su origen en un pequeño chiste que escuchó en el País Vasco a un personaje llamado Luis Alegre:

Un niño no habla nunca, no pronuncia palabra alguna para desespero de sus padres. Cuando tiene unos siete años lo llevan al médico para ver qué le sucede, y el médico dice que el niño puede hablar y que si no lo hace es porque no quiere. Pasa el tiempo y el niño ya tiene cuarenta años y su madre sigue poniéndole el plato en la mesa, y una tarde, de repente, habla por primera vez y dice: “Este postre está repugnante”. Los

padres le preguntan cómo es que, pudiéndolo hacer, no ha hablado hasta aquel día. “Es que hasta ahora todo estaba perfecto”, les responde.¹³³

Sabemos que, irónicamente, el chiste estaría en el origen de la escritura del cuento, y según se añade en ese mismo artículo hay una anécdota muy semejante, prácticamente la misma, en la vida de Albert Einstein, que de este modo podría añadirse como origen remoto del cuento.

De este modo conocemos el “taller de escritura” de Vila-Matas y, solo porque él lo ha comentado, vemos que existe una relación entre un género menor y su escritura, puesto que no hay nada en el relato que permita conocer su origen, es decir, su construcción y estilo son semejantes a los de otros cuentos. Este, por tanto, será el tema central del relato aunque desde una perspectiva más dramática: el sufrimiento que acompaña la vida de la narradora porque su hijo de diez años, Dante, no habla hasta que cumple diez años y, coincidiendo con la muerte de Franco, dice sus primeras palabras al haber acabado la perfección de su mundo.

La narración, en primera persona y puesta en boca de una mujer, cuenta la historia de esta madre y su familia, que ve como su vida se arruina por la insistencia de su hijo en no hablar, a pesar de que según los médicos no tiene ningún problema físico que se lo impida. La acción transcurre primero en Madrid, donde estudiarían los padres, y luego en Salamanca. Y casi lo primero que destacamos es que en los juicios de la protagonista, veríamos que no es una narradora muy fiable, pues esa situación que nosotros podemos interpretar como discapacidad (quizá autismo) le merece comentarios peculiares: “Ese impresentable hijo surgido en mal hora de mis entrañas...El desgraciado de mi hijo...” (p. 167), que si tenemos en cuenta que refieren a un niño de diez años no parecen lógicos.

Se produce un salto al pasado en el relato, donde la narradora nos cuenta los principios de la relación con el padre de Dante. Ella, hija de una familia bien, venida a menos, y cuya única intención es “cazar novio en la Universidad”, conoce a Dante

¹³³ Enrique Vila-Matas, “Hasta ahora todo perfecto”, *Aunque no entendamos nada*, Santiago de Chile, J.C. Sáez Editor, 2003, pp. 70-72. Vila-Matas también recuerda que Antonio Lobo Antunes contó que su hermano tardó mucho en hablar y el médico dictaminó que no hablaba porque no quería.

mientras estudian en la Facultad de Derecho, tras enviarle él a través de un camarero el mensaje que aparece en el título “Te manda saludos Dante”. Desde un principio se siente fascinada por él, por su capacidad de hablar, por su espíritu progresista, por los intereses tan variados que tiene (su autor favorito, como no podía ser otro, es Kafka). Se casan, y se convierten en un matrimonio progresista, luchador. Él le habla de algunos hechos históricos de esa época, un concilio en el Vaticano, marchas de ciudadanos negros en Estados Unidos en defensa de la igualdad, que de nuevo tienen una importancia circunstancial pues forman parte de las conversaciones de los novios y tienen una dimensión puntual.

También hay que señalar que este es uno de los pocos relatos donde encontramos una retrospección a un lejano pasado histórico, quizá para establecer una relación con el presente: cerca del lugar en el que viven en Salamanca, en el siglo XVI, habitaba un estudiante portugués, buen guitarrista, en el que se descubrió una naturaleza diabólica, pues un día le vieron comiendo moscas con una cuchara, y que después huyó volando. Llega el nacimiento de su hijo, hijo que debería haber sido la culminación de la felicidad, pero que, por el contrario, será el origen de todas sus desgracias, porque el hijo mostraba una “inclinación al mutismo y a la maldad” (p. 177), según su madre, una inclinación que recuerda a la figura de su abuelo paterno, hombre fascista, autoritario, en absoluta oposición con aquellos valores que representaban los padres. Comienza, entonces, la singular bajada a los infiernos, como recuerda el nombre del niño, de la familia protagonista; su marido, a quien el hijo desearía no tener en casa por sus ideas antifranquistas, es detenido por repartir propaganda clandestina, su hija y ella sufren cada vez con mayor frecuencia un extraño maltrato por parte del niño, pues por ejemplo, emite un chillido parecido al de un murciélago.¹³⁴ Entre otros detalles referentes al hijo nos dice que tiene en el jardín de la casa un lugar secreto, que al mismo tiempo es “un cuarto de juguetes y una catedral” (p. 171), en el que además adoraría a una gallina.

Finalmente, el niño decide hablar, un día después de la muerte de Franco, momento en el que acabaría el mundo que para él es perfecto, diciendo una frase semejante a la del protagonista del chiste, “este flan es una verdadera vergüenza”.

¹³⁴ Según la madre, sería el hijo quien habría empujado al padre a repartir propaganda clandestina en las calles, hasta llegar a vocear ideas subversivas en la Plaza Mayor de Salamanca. Y por otro lado, el parpadeo de un ojo de su hijo sería un indicio de su tendencia al mal (p. 180).

Observamos que en el desarrollo del cuento se muestra el gusto por la paradoja del escritor, puesto que el mundo feliz de la infancia coincide con la dictadura y, por tanto, a partir de ahí, el desarrollo personal y social son contradictorios.

En el relato podría señalarse una crítica a la generación a la que pertenece Vila-Matas, la llamada generación de mayo del 68, que para él ha sido “una generación desastrosa, [...] una generación que a sus supervivientes los ha dejado –nos ha dejado– confundidos a todos en un mismo fracaso, y que conserva, sin embargo, ciertas dosis de humor, de humor y melancolía, lo que no deja de ser un desastre añadido al desastre general”.¹³⁵

En este sentido, sí se puede afirmar que Vila-Matas revisa el mito de los “jóvenes del 68”, teniendo en cuenta que esa fecha tuvo dimensiones muy diferentes en Francia y en España. En muy diversos puntos de vista se suele asumir una identidad entre el 68 francés y el 68 español que no existió, puesto que efectivamente a esas alturas todavía el sistema político español no daba ninguna señal de debilidad y el resultado de la lucha contra él no era, ni mucho menos, el deseado.

“El vampiro enamorado (Sevilla, 1957)”

La narración se desarrolla en tercera persona, como casi siempre con una narración parcialmente omnisciente, desde el ángulo de su protagonista, José Ferrato, hombre de cincuenta años, llamado por sus vecinos Nosferato por su extrema fealdad y su joroba. En el cuento se le describe de la siguiente manera:

aunque es de mediana estatura, [...] nos parece pequeño, la joroba contribuye mucho a ello. Es de manos muy blancas y cortas, de voz queda y de maneras algo afeminadas; cuida con cierto exceso –tal vez porque es barbero– su pelo y bigote, y usa un exagerado perfume en el pañuelo. Cuando sonrío deja entrever dos afilados dientes de vampiro. No es un hombre afortunado en lo físico, pero él siempre ha tratado de compensar su monstruosidad con una constante exhibición de buenas maneras (p. 188).

¹³⁵ “Bolaño en la distancia”, *Desde la ciudad nerviosa*, p. 281.

Se trata de un barbero sevillano que vive fascinado por un muchacho que es monaguillo en la Catedral, un niño que en oposición al protagonista es de una gran belleza, aunque en este caso la belleza la entiende el personaje como sinónimo del Mal. De manera contradictoria, el narrador denomina al protagonista vampiro y San Nosferato, pues es santo pero también tendría tendencias pederastas, vampiro y mártir, porque rechaza esos impulsos, y de esta manera nos sitúa ante un tema de actualidad en los últimos años, pero en una situación ambigua. Sabemos que la admiración del vampiro por el niño es inevitable, y se muestra en dos adjetivos: “murillesco”, que no deja de ser irónico, y perfecto.

La acción del relato transcurre en 1957, justo el día posterior del lanzamiento al espacio de la nave rusa Sputnik en cuyo interior viajaba la perrita Laika, acontecimiento al que dedica un pensamiento, lleno de extrañeza, el protagonista. En ese día posterior al lanzamiento, día que debería ser el más feliz para el protagonista porque ha sido nombrado único heredero de un tío lejano como premio a su infelicidad, por no haberse casado, por no haber formado una familia como él tampoco había hecho, el protagonista ha decidido despedirse de todo y poner fin a su vida. No soporta el tener que estar alejado del muchacho, en el que ve la encarnación de la belleza y recrimina a Dios, ejemplo de justicia, que no le permita poder admirar la belleza absoluta.

Acudiré como todas las mañanas a desayunar al bar, soportará las mismas bromas de siempre. Después irá a despedirse de una amiga que trabaja como carnicera, “la mujer que más se ha compadecido de él” (p. 193). El negocio de la amiga fracasa, estando convencida de que esto ocurre “porque todo el mundo pasa por la otra acera. En la mía, como ves, da el sol, pero parece que a todo el mundo en este barrio le gusta más la sombra” (p. 194). Este tema del fracaso o triunfo en los negocios dependiendo de la acera en la que estén, también aparece en un artículo suyo titulado “La acera sonámbula y verdadera”, llegando a una conclusión distinta, en este caso “a la acera triunfante le da el sol y, en cambio, a la maldita, casi nunca”.¹³⁶ En su deambular por las calles se despide también de un cliente y amigo de la barbería; se despide también de todas aquellas mujeres que nunca han querido compartir nada con él, ni siquiera un día en el cine; se despide del narrador, que se dice conocedor de todo lo que le pasa al

¹³⁶ “La acera sonámbula y verdadera”, *Desde la ciudad nerviosa*, p. 30.

protagonista aunque él no lo sepa, lo que hace que, de nuevo, estemos ante una enunciación metanarrativa.

Finalmente llega a la Catedral, se dirige al niño de belleza perfecta, el origen involuntario de todos sus males, a quien quiere ver por última vez, aunque tiene prohibido acercarse a él. Con este encuentro breve pone fin a su particular procesión de despedidas, concluyendo con un intento fallido de quitarse la vida, único momento en el que tiene suerte en la vida aunque él lo considere como un castigo más, divino, en el que no se le permite realizar sus deseos.

Parte del trayecto al que asistimos, el protagonista lo realizaría caminando con un breve taconeo que recuerda a una danza, un baile que hacía en la infancia junto a su padre, y gracias al cual habría conocido, no se explica muy bien el porqué, el significado de lo prohibido. La historia de José Ferrato es trágica, por su identidad problemática, por quién es el objeto de su amor, por el comportamiento de los otros hacia él, pero aparece matizada por múltiples elementos de humor, como el sueño inicial donde el protagonista es un asno que se quiere convertir en galgo, la calificación de “murillesco”, el baile absurdo que acompaña su peregrinación o el intento fallido de suicidio por haber olvidado las balas de su arma. Además, como ha señalado Fernando Valls, aparecen múltiples detalles costumbristas que usa para componer el relato, pero utilizado en este caso una historia que nada tiene que ver en su resultado final con esta tendencia literaria. En cierta medida, podríamos decir que el relato bordea la ilicitud del deseo, pues el personaje ya sabemos que se acercado al niño pero no se indica que su intención fuera abusiva. Como detalle lateral, que de nuevo homenaja al escritor checo, el tío del que recibe una herencia era un directivo de los ferrocarriles nacionales, como lo era un tío de Kafka, que vivió en Madrid y a quien en alguna ocasión pensó visitar su inquieto sobrino.

“Mirando al mar y otros temas (Palma de Mallorca, 1991)”

Como otros títulos irónicos o alusivos, este refiere a una canción que fue famosa durante el franquismo y que convirtió en éxito Jorge Sepúlveda en 1948, una referencia que ya nos indica una distancia temporal respecto al presente en Palma, en 1991. No obstante, a pesar de que se dice que suena en ocasiones cuando eran niños los

protagonistas o cuando encontramos la frase del comienzo en una sección del discurso, parece difícil relacionarla con el contenido de una historia extravagante, en la que, una vez más, se alude a Kafka y su ciudad natal.

La narración de este relato se lleva a cabo en primera persona, en la voz de la mujer protagonista, que cuenta, a lo largo de trece fragmentos, los recuerdos que componen su vida para lograr entender su presente, para no volverse loca, hechos que concluirían en el año 1991, en el día que su hermano, con el que había mantenido una relación incestuosa, mata a su marido, siendo ella su cómplice. Escribe mientras espera “a los que vendrán a hablarnos del crimen y el incesto” (p. 206).

A la narradora la encontramos en la isla de la Cabrera, isla a la que no regresa desde hace cuarenta y un años que recuerda a los años que tenía Kafka cuando falleció. Y, curiosamente, también podemos recordar que son los mismos años que afirma tener el autor figurado del libro. Aquí se menciona también Sa Ràpita, lugar que aparecía en el anterior, pero el lugar que figura en el título es Palma, y también se produciría un cambio pues ahora es una mujer quien narra. Su revisión del pasado comienza en el año 1951, año del nacimiento de su hermano, que recibirá el nombre Antonio, aunque siempre le llamarán Longplay, en honor a un recuerdo de la infancia. Es en este año cuando aparecen los primeros “longplay”, discos de larga duración, que no son de una sola cara, discos “tan largos como el santo matrimonio”, en opinión de un militar amigo de su familia (p. 204).

Vemos por tanto que sería un relato claramente retrospectivo, con diversos *flashbacks* que ocupan sus comienzos. Recuerda la muerte de sus padres, dieciséis años después, que se estrellaron en una avioneta. Habla de su hermano como un gran desconocido, con una extraña personalidad, que odia a su padre, quizás por el abandono temprano; habla de sus intenciones de ser torero, para luego abandonar la idea y se convierte en un soñador obsesionado por la ciudad de Praga, única cosa que le hacía plenamente feliz, aunque no la hubiera visitado. Hay un momento en la vida de la protagonista en el que decide alejarse del hermano, traicionarlo de alguna forma; abandona la isla y se va a Nueva York, lugar en el que conoce al que será su marido, un ejecutivo de la empresa Disney, “alguien dispuesto a acabar con la poesía, alguien muy diferente de ti” (p. 210).

Al cabo de los años, y llegamos a 1991, regresa a la isla, regresa, para volver a ver al hermano y que este conozca a su marido, sin prever el sangriento final. Salen los tres a navegar, y el marido, Morrison, habla de los proyectos que tiene su empresa en Praga, proyectos absurdos, proyectos que Antonio considera como una profanación a la ciudad y a Kafka, y que son la causa del brutal asesinato de Morrison: “Y tú has comenzado a simular que le banderilleabas”, “con el mejor estilo, le has clavado la banderilla, le has asestado un golpe seco con el remo, se lo has descargado en la cabeza”, “has descargado un nuevo golpe, con mucha violencia, concentrando en él toda tu fuerza”, “has descargado en ese instante un tercer golpe en la cabeza. El borde del remo ha cortado la piel y la herida se ha llenado en seguida de sangre”, “le has golpeado tres veces más en el cuello, y luego lo has estrangulado” (pp. 213-214).

El título del relato, de manera poco lógica, según la narradora, se convertiría en un himno de guerra de los hermanos, como menciona la narradora, una canción que “aunque aparentemente ligera, le anuncia al enemigo, sin que este lo sepa, que vamos a ser brutales con él” (p. 212). La figura de Kafka se entrevé en alguno de los comentarios y descripciones que la narradora hace de su hermano, obsesión por la ciudad de Praga, de su forma de hablar primero de forma obsesiva, inconexa, caótica, para finalmente acabar adquiriendo sentido completo, “algo extrañamente coherente y bello” (p. 206). También hay una referencia clara a su concepción del tiempo, que explicaría no solo la estructura de este relato sino del conjunto del libro, que “jamás ha fluido como un río que va a parar a la mar, que es el morir” (p. 206), según decía Jorge Manrique, sino como “una dulce corriente marina que girara en espiral” (p. 207); el tiempo no se concibe con un desarrollo lineal, sino como un ovillo en el que al final todo adquiere sentido.

Como señala Fernando Valls, en este relato se resumen las características fundamentales del autor en todo el conjunto del libro, no solo por el homenaje, evidente, a la ciudad de Praga y a Kafka, sino también por las reflexiones sobre la forma de narrar y de concebir la literatura.

“Televisión (Valencia, 1963)”

Y el relato final, tal y como espera el lector, es poco concluyente. Se titula “Televisión, Valencia, 1963”. En él encontraríamos un eco del inicial, totalmente ficticio y que nos mostraría a un niño que en la televisión ha visto que han asesinado al presidente Kennedy, y cuando llega corriendo para contárselo a los chicos de su pandilla, el jefe responde con un distante “¿Y?” (p. 215). Y de esta manera percibimos una cierta circularidad, no un desarrollo histórico, puesto que además nos lleva de nuevo a los años centrales del franquismo.

Vila-Matas, combina constantemente vida y literatura, según se ha dicho, hasta el punto en que no se distinguen, y así la guerra o los hechos históricos relevantes representan muy poco para la vida de los personajes.

El libro está compuesto de dieciséis relatos, llevando todos ellos, a excepción del primero, además de un título una fecha y una ciudad, abarcando desde 1952 hasta 1992, comprendiendo cuarenta y un años de la vida española, los mismos que vivió Kafka. La aclaración la encontramos en el relato “Los de abajo (Sa Rápita, 1992)”, cuando el protagonista-narrador, Juan, cuenta que acaba de escribir un libro, compuesto de cuarenta y una secciones, y nos aclara que cuarenta y un años fue los que vivió Kafka, el hijo sin hijos por excelencia. Hay que señalar que el establecimiento de los límites históricos, los cuarenta y uno citados, no puede ser asumido seriamente por ningún historiador, o por una escritura histórica, porque ni siquiera coinciden con los de la vida del escritor checo. Los años que elige como inicial y final serían arbitrarios si pensamos en la importancia de otros que podrían haber ocupado su lugar (1939, 1975).

Para Masoliver Ródenas, la unidad del libro viene determinada por el tema de España, y sin embargo en otras interpretaciones la historia sería un recorrido fragmentario y exterior respecto a los desarrollos ficticios que la componen. Fernando Valls llama la atención la estructura del libro; todos los relatos partirán de una misma idea, y la mayor parte de sus protagonistas, salvo excepciones, comparten una condición semejante, son hijos sin hijos.

Como decía anteriormente, el libro está compuesto de dieciséis relatos, de los cuales cuatro de ellos son microrrelatos. Dos de ellos aparecen al principio y final del

libro; en el primer caso no es una obra de creación del autor sino una cita que proviene de los *Diarios* de Kafka. Los otros microrrelatos aparecen intercalados en el conjunto de la obra y su colocación e interpretación son bastante complejos: constituyen como en el caso de Kafka “obras abiertas”.

En opinión de Fernando Valls, los microrrelatos desempeñan una función muy importante dentro del conjunto. Su importancia se explica en uno de los relatos que aparecen en el libro, “Mirando al mar y otro temas (Palma de Mallorca, 1991)”, donde, hablando de canciones, la protagonista cuenta que hay canciones breves cerrando las primeras caras de los longplay, siendo estas canciones las únicas que dicen la verdad. Estas palabras remiten a la estructura del libro. Como comentaba con anterioridad, lo que podemos considerar como relato inicial, puesto que se titula “Natación”, único que no viene acompañado en el título por una ciudad y una fecha, es una cita kafkiana donde aparecería enunciado el tema fundamental del libro, el contraste entre lo histórico y lo cotidiano, lo general y lo individual. El propio Vila-Matas en un artículo de su libro *El traje de los domingos*, ponía en duda el sentido de la Historia si no se permitía colocarla al mismo nivel de la historia personal, apoyando sus palabras en las dichas por Kafka, “siempre la historia universal cerrada entre las paredes de las habitaciones”, lo que significa para Vila-Matas que la historia no es necesario ir a buscarla lejos porque está en nosotros mismos.¹³⁷

Si la cita de Kafka es la que abre el libro, el relato que lo concluye es “Televisión (Valencia, 1963)”, que completará el sentido del relato inicial, y donde vemos que la muerte de Kennedy representa tan poco como la declaración de guerra de Alemania. Según se dijo, los relatos que componen *Hijos sin hijos*, a excepción del primero, incluyen la mención de un lugar y una fecha, que los sitúa en un espacio y tiempo concretos, fecha que se corresponde con un acontecimiento histórico concreto que se menciona en el mismo texto. Aunque esta información tampoco debemos considerarla esencial, sobre todo si tenemos en cuenta que en la antología personal que realiza Vila-Matas en 1994, *Recuerdos inventados*, una antología donde el propio autor ha escogido sus relatos favoritos, aparecen cuatro relatos de *Hijos sin hijos*, y en su título prescinde de esta información.

¹³⁷ Enrique Vila-Matas, “Drenaje puro”, *El traje de los domingos*, Madrid, Huerga y Fierro, 1995, p. 216.

Lo que parece claro es que la determinación espacial y temporal no hace que varíe el comportamiento de los protagonistas, no les influye en sus actos, no es significativo que haya caído el muro de Berlín, que ocurra mayo de 68, que una perrita sea lanzada al espacio; en algunos relatos, como en “Mandando todo al diablo (Granada, 1968)” ni siquiera se menciona, solo parece ser aludido el hecho histórico. Sí encontramos un caso en el que la fecha determina, en algunos aspectos, el comportamiento de los protagonista, aunque sea de manera paradójica, es en “Un alma desocupada (Meudon, 1974)”. Ese cuento se desarrolla el día internacional de los trabajadores, el 1 de mayo, día fatídico para los protagonistas, día en el que siempre discuten, porque, el personaje masculino, es una persona que solo vive para trabajar y ese día se queda sin ocupación. En otros casos, se habla del hecho histórico, se reflexiona sobre él, pero sin darle relevancia; por ejemplo, en “El hijo del columpio (Barcelona, 1981), el golpe de Estado solo es tenido en cuenta porque si hubiera triunfado, el protagonista habría tenido excusa para no ir a una cena; en el relato “Azorín de la Selva (Arive, 1989)”, el hecho histórico, en este caso la caída del muro de Berlín, sirve para que el protagonista realice una comparación con un episodio del ámbito familiar; en “El vampiro enamorado (Sevilla, 1957)”, el protagonista se pregunta qué razones existen para mandar una perrita al espacio, hasta qué punto esto es lícito y, sobre todo, para llegar a la conclusión, que de nuevo resume la idea del libro, de que la Historia va por un lado mientras los ciudadanos anónimos van por otro y nunca son escuchados.

A diferencia de lo que ocurría en los libros de relatos anteriormente vistos, donde los espacios eran más exóticos, donde el autor nos llevaba a Lisboa, París, Marruecos, etc., los espacios que encontramos en *Hijos sin hijos* son en su mayor parte nacionales, si bien, como se ha dicho, hay muy pocas descripciones y rara vez se va más allá del poder evocativo del topónimo.

Además, junto a ello, aquí nos encontramos con una mayor aproximación a los personajes, una forma que se preocupa más de reflejar su manera de ver el mundo, que de su aspecto físico o rasgos objetivos de su personalidad, pues casi siempre los narradores no son dignos de confianza. En diversas ocasiones en que aparece una descripción de los personajes, será las de aquellos que se singularizan por tener algún tipo de malformación o defecto; se puede ver esto en “El vampiro enamorado (Sevilla,

1957), donde su protagonista, José Ferrato, es un hombre jorobado, con colmillos de vampiro; o en “Una estrecha tumba para tres (Lugo, 1960), donde Leiriñas es un hombre enano, con una nariz con verruga, casposo; o también en “La familia suspendida (Zaragoza, 1952)”, donde el hijo del farmacéutico es descrito como un hombre deforme, con un brazo más largo que otro, con la cabeza ladeada.

ENRIQUE VILA-MATAS

*Exploradores
del abismo*



ANAGRAMA
Narrativas hispánicas

7.4. *Exploradores del abismo* (2007)

En una revisión de conjunto de *Exploradores del abismo*, vemos que de sus diecinueve relatos, ocho podrían ser incluidos en la categoría de microrrelato (“Epílogo”, contiene una sola frase de Peter Handke), y entre los restantes, alguno podría considerarse novela corta (“Porque ella no lo quiso”). Utiliza narradores de muy diverso tipo, en tercera persona, en primera, algún narrador testigo que solo escucha los hechos (“Materia oscura”), narradores de perfil autobiográfico o autoficción. Hay, como veremos, distintos motivos que los enlazan, alguno de ellos tan sorprendente como un funambulista, Maurice Forest-Meyers: algunas veces es el hermano del protagonista (“Así son los autistas”), en otros casos el personaje quiere unirse a su circo, etc. Otro motivo repetido es la operación quirúrgica que sufren los personajes y que se puede relacionar con una enfermedad que sufrió el propio escritor (“Porque ella no lo quiso”), y los “exploradores del abismo” son de muy diverso tipo: el que vive en la soledad en una vida cotidiana aburrida; el falso explorador, según el padre, que finge por medio de sus fotografías; el que escucha a un científico explicar qué es la “materia oscura” del universo; un fiscal ruso, un viajero interestelar, una periodista que teme morir “sedienta”, y el yo autobiográfico, que encontramos en distintas ocasiones.

Este último libro de relatos por el momento, de Vila-Matas, corresponde a una época de gran creatividad, cuando ya está establecido su prestigio y ha recibido numerosos premios y recompensas. Aunque publica una antología en el año 1994, le separan unos trece años del volumen anterior, y luego le seguirá otra antología titulada *Chet Baker piensa en su arte*. Su comienzo recordará la figura de Franz Kafka, una vez más, precisamente con una frase del escritor que sería el origen de las diferentes exploraciones del libro “Fuera de aquí, tal es mi meta” (*Exploradores del abismo*, p. 9). Esa exterioridad o alejamiento sería la incertidumbre vital, el abismo al que se asoma el sujeto cuando realiza las preguntas trascendentales acerca de su vida, un vacío que no es seguro que pueda llenarse con la escritura. También, como ocurre en otros textos, y ya hemos señalado, la combinación de géneros resulta relevante: la función de prólogo la desempeña el relato titulado “Café cubista” y tanto en él como en otros lugares la figuración¹³⁸ del escritor en el texto comentará su escritura y distintos aspectos

¹³⁸ Véase *Figuraciones del yo en la narrativa*. Javier María, Enrique Vila-Matas. (2010)

subyacentes. Recuerda, por ejemplo, que un año antes del momento de la enunciación habría vuelto a escribir cuentos, tras un largo paréntesis, pero esta vez estaría marcado con la escritura de la novela, por su tempo moroso, y, en consecuencia, algo no adecuado en principio para la práctica del relato breve.

El libro teje una red de sutiles referencias con relatos anteriores del autor, en especial con el volumen *Nunca voy al cine*, con otras obras y vidas, y según el procedimiento que Tomás Albaladejo señalaba como “transducción”: citas, alusiones a otros textos, referencias contextuales y biográficas, etc., aunque en este caso podríamos decir que la autoficción es un modo dominante en distintos fragmentos. Y en este sentido hay un comentario acerca de la vida del narrador que se encuentra en el relato prólogo, “Café Kubista”, en el que se indica que un año antes sufrió “un colapso físico, acompañado de una rápida pérdida de peso” (*Exploradores del abismo*, p. 13), algo que puede corroborarse que realmente sufrió el escritor.¹³⁹ Esto le supuso transformarse en otro y, gracias a ello, ha podido escribir los relatos que tenemos delante. Sin embargo, ese otro sucesor del que habría escrito su obra anterior, se diferenciaría del actual por una serie de rasgos que enumera, irónicamente, con brevedad: al actual le interesa la leyenda del Golem, al anterior no; el anterior buscaba a toda costa la novedad, algo que no ocurriría en el presente; el primer escritor habría llegado al final de una trayectoria, a un callejón sin salida, mientras el actual ha decidido ser un “explorador del abismo”. Como puede suponerse nada de esto resulta muy exacto o convincente, del mismo modo que la mención de lo que compartirían el yo anterior y el actual: el recuerdo de la mañana en que vio a “la bella Delia Dumarchey en Delft descender de un coche funerario con su elegante cojera y su ojo de cristal tan legendario”. (*Exploradores del abismo*, p. 14). Tampoco debemos considerar que sea algo casual el escenario, la ciudad de Praga, una constante en la obra de nuestro autor, a la que regresa constantemente en su creación. En nuestra opinión, de este modo, nos encontraríamos con un registro irónico sobre la determinación que puede suponer un incidente vital importante en la creación artística, podría tomarse como una afirmación de la autonomía del arte pero

¹³⁹ Se refiere a ello también en el primer capítulo de *Impón tu suerte* (2018).

también como una problematización de la relación entre experiencia vital y creación artística.

“Otro cuento jasídico”, “La modestia” y “La gota gorda”

Después de “Café Kubista” y un supuesto relato titulado “Otro cuento jasídico”, que en realidad es un fragmento extraído del libro *La partida* de Franz Kafka, aparecen “La modestia”, donde encadena referencias supuestamente autobiográficas o autoficcionales (puesto que habla de unos hijos que no tiene) y “La gota gorda”.

Significativo desde nuestro punto de vista será “La gota gorda”, donde Vila-Matas señala algo que se mantendría en su cabeza a lo largo de este nuevo proceso de escritura: su réplica a algunos críticos de su obra, que denomina “mis odiadores”, quienes echan en falta en su obra “sangre e hígado”, es decir, lo que el lector puede denominar realidad, autenticidad y sucesos normales, y no la reincidencia en los juegos metaliterarios o la mitificación/desmitificación de la literatura que le caracterizan. Así señala que, al mismo tiempo que reconoce el enorme talento de escritores como Raymond Carver y su descripción de un mundo vulgar y anodino, no es el tipo de literatura que él puede escribir.¹⁴⁰ Se trataría de cambiar de estilo, algo que habría intentado, aunque también hay que recordar que el libro no necesita un conocimiento previo de la obra del escritor y, por tanto, no debería resultar muy importante.

“Así son los autistas”¹⁴¹

Como ocurre en numerosas ocasiones con Vila-Matas, una vez más el título del relato resulta ambiguo cuando avanzamos en su lectura, pues la narración no asegura que se trate de la enfermedad mencionada. Esta vez nos encontramos con una

¹⁴⁰ Andrés Ibáñez, en una breve nota que aparece publicada en *ABCD de las Letras*, señala que, en realidad, Vila-Matas no tiene que cambiar en nada, que lo que tendría que ocurrir es que el mundo académico, los críticos cambiasen su forma de ver, y empezasen a valorar la obra del autor.

¹⁴¹ Como mencionaba en la introducción al capítulo, alguno de los cuentos que componen *Exploradores del abismo* son reelaboraciones de relatos que aparecen en *Nunca voy al cine*. Es el caso del relato que estamos comentando, que es una reelaboración de dos cuentos: “Peripecia” y “Al revés”. La idea inicial es la misma (el protagonista resulta ganador de un viaje en un sorteo que se organiza en la parroquia), aunque aquí el desarrollo y la evolución del personaje protagonista es distinta.

descripción del personaje que proviene del narrador en tercera persona, que resulta parcialmente omnisciente, pues conoce sus pensamientos y su biografía. En sus cuarenta años Luc casi no había salido de París:

Luc era un ser muy solitario y triste, carente del menor atractivo. Era uno de esos pobres de espíritu que se habitúan a aplicar su modesta inteligencia a tareas monótonas e ingratas [...] Era realmente muy tímido y también, dicho sea de paso, era la vulgaridad misma. Salvo en su peculiar amor por las plateas vacías, en todo lo demás Luc era de una vulgaridad aplastante. Nunca en la vida se había enamorado. Nunca iba al cine. No hablaba mucho con la gente, no se relacionaba apenas (*Exploradores del abismo*, p. 66)

Hay varios elementos que el lector percibirá en estas primeras páginas: una información que resultaría relevante es ser el hermano mayor del funambulista Maurice Forrest-Meyers;¹⁴² también otro rasgo significativo sería su “amor a las plateas vacías”, fruto de una experiencia infantil cuando una mañana pudo ver el Moulin Rouge vacío. Y, además, los adjetivos que le dedica este narrador que, como suele ocurrir muchas veces, no están justificados sino que parecen juicios arbitrarios, no solo carentes de empatía.

La mención del hermano menor del funambulista, que no se vuelve a mencionar, establece una relación puntual con el cuento anterior, “Niño”, pues el personaje que da nombre al relato, que narra su padre de 80 años, dice que ha pensado enrolarse en la troupe del famoso equilibrista, e incluso dice que está tomando clases de equilibrista. La situación inicial es también extraña pues acaba de sufrir una operación cuando se entera de que le ha tocado en un sorteo de la parroquia un viaje a Estocolmo. Llama por teléfono al párroco y en la conversación que mantiene con él, tras mostrar su clara negativa a recibir el premio, termina sabiendo que todo se ha tratado de una broma (¿?) que no sabemos con qué objeto le han gastado.

¹⁴² Vicent Albiñana menciona a este funambulista en su trabajo sobre “Porque ella no lo pidió”, en su análisis de la influencia de Marcel Duchamp en nuestro escritor. No obstante hay que subrayar que expresiones como “Después de todo, Shakespeare me importa un rábano, no soy su nieto” (p. 186) que casi no merece la pena comentar. También lo menciona Domingo Sánchez-Mesa Martínez en su artículo “Oscilando sobre el cable. Vila-Matas y la escritura funambulista”, donde dice que “Riesgo y vértigo, técnica y esfuerzo, son tan sólo algunos de los factores que pueden haber movido a Vila-Matas a escoger este personaje como emblema de su último libro”.

También en este caso la conversación con el sacerdote tiene tintes absurdos y en su comienzo el párroco le empuja a aceptar el supuesto viaje y Luc le advierte de que no está dispuesto ni a ir al barrio de al lado porque “parece un patio vacío” y afirma: “soy de los que han visto vaciarse todo. Y, por tanto, soy de los que saben de qué se llena todo” (*Exploradores del abismo*, 71). Las respuestas dan a entender que el protagonista padece algún tipo de problema psicológico. Además, las imágenes que ve desde su ventana le producen rechazo (por ejemplo, una mujer gorda mojando miga de pan en mosto).

En este “explorador del abismo” veríamos unos rasgos peculiares: su abismo está compuesto por una vida cotidiana en los límites de unas pocas calles de París, como podría ser cualquier otra gran ciudad; y la calificación que le da la autoridad narrativa como “autista”, pero que no parece corroborada por el texto mismo. Se trata de alguien que puede sufrir algún tipo de alteración, pero que en definitiva supone que está fuera de la corriente central de comportamiento, que es un sujeto marginal.

Por medio de la asociación de palabras, el personaje pasa a reflexionar sobre el “síndrome de Estocolmo”, de manera que aplica ese término a la relación que él mantiene como enfermo con quienes le operaron, especialmente con una doctora: desde que era niño nadie le había escuchado ni se había ocupado de él, y sería la doctora Cadet la primera que lo ha hecho y además es quien le ha diagnosticado su carácter autista. En la conversación en que él pretende que le sigan atendiendo ella dice lo siguiente:

Ya me lo figuraba – dijo la doctora- ¿Lo ve? Es usted de ideas fijas e inamovibles. Así son los autistas. Un autista solo habría querido repetir el mismo método de huida ¿Ve cómo tenía razón en percibirle tal y como le percibo? [...] Pues claro, su cerebro carece de ductilidad para ir adaptándose a las situaciones variables del entorno e ir relacionándose con ellas. ¿Sabe qué es la ductilidad? (*Exploradores del abismo*, p. 78)

Según podemos comprobar el diagnóstico de la doctora tampoco parece tener gran precisión científica. Tras visitar a esa doctora, que insiste en que no le van a seguir tratando pues ya le han dado el alta, irá a la oficina de correos, a saludar a sus

compañeros que a pesar de que no le han visto en cierto tiempo, por su operación, tampoco parecen dedicarle atención ni estar interesados por su estado de salud.

El doble rechazo hace que el personaje, en contra de sus hábitos, viaje a Estocolmo, y por primera vez en su vida siente la experiencia del viaje. Mientras dura el viaje, en el avión y recorriendo en barco el puerto de Estocolmo, lee un libro sobre la teoría de los universos múltiples, que aunque afirma no entender mucho, le fascina especialmente por la posibilidad de que todo ocurra al mismo tiempo en diferentes universos, y por tanto que se den múltiples repeticiones (“Así pues, el pluriverso es autista, pensó Luc”, p. 77) . Estas reflexiones conectan con el relato siguiente, “Materia oscura”, y sin duda se trata de un efecto buscado que relaciona a personajes comunes frente a las teorías de la astrofísica.¹⁴³

El desenlace nos lleva a una situación abierta, y a un final feliz, pues la doctora primero confiesa que ella también es autista (esto le habría servido para diagnosticar su enfermedad) y le ofrece un trabajo en su consulta, como ayudante, de manera que así podrá estar junto a la mujer que le atrae y da sentido a su vida, y en la frase final se recogen parte de los motivos diseminados en el texto. Se da cuenta de lo importante que son los pequeños cambios en su vida: “ahora al menos era un asistente que emitía pequeñas señales de vida en una platea vacía” (p. 94).

“Nunca hizo nada por mí”

Hacia el último tercio del libro se concentran la mayor parte de los microrrelatos. Al menos dos de estos son citas literales de autores, el que se titula “Otro cuento jasídico” y el ya citado “Epílogo”, respectivamente atribuidas a Franz Kafka y Peter Handke, el segundo compuesto solo por dos frases, dos hechos sucesivos. De este modo lleva al límite nuestra habitual concepción de autoría, pues solo lo serían por su posición dentro del conjunto y además cabe discutir si son elementos esenciales, y si su valor depende de esa inclusión en un conjunto. También podemos opinar que mientras que en el texto de Kafka hay escasos elementos por los que el personaje podría ser un

¹⁴³ En “Materia oscura” si no me equivoco, hay una alusión a una de las más famosas fábulas de Franz Kafka, “Ante la ley”, que se incluye en su novela *El proceso*.

“explorador del abismo” en el caso del último nos diría probablemente que la escritura, toda escritura, es una exploración del abismo que constituye el “espacio literario”, por emplear el término de Maurice Blanchot.

Pero también hacia la mitad del libro encontramos el que titula “Nunca hizo nada por mí” que podemos relacionar con relatos más extensos y que como la sección de “Amé a Bo” es un comentario sobre la narración o el arte de narrar:

“Embarulló tanto a los personajes en la larga novela que estaba escribiendo que hasta olvidó quiénes eran y qué hacían esos personajes. A una mujer muerta, la hizo reaparecer a la hora de cenar. Y el día en que suponía que el asesino iba a ser electrocutado, le hizo comprar flores para una niña...” (p. 113, comillas en el original)

Esta frase la lee una segunda voz, mientras vuelve a casa en tranvía. Luego viene una segunda cita en que se menciona un pequeño pueblo “muerto e irrelevante” y luego el lector utiliza esos mismos términos porque sentiría que está también en un pequeño pueblo “muerto o irrelevante”, en donde únicamente cambia la vocal, sin que el significado se modifique.

Así pues, en menos de una página nos encontramos con un breve relato (hay una sucesión temporal en la lectura) en donde encontramos un comentario metanarrativo que se refiere a sus propias preferencias literarias: se trataría de disolver la identidad tal y como la configura la novela realista, o la mimesis en general (como podemos ver en Auerbach), y la ordenación del relato según una cronología temporal común, que responde a nuestra experiencia cotidiana. En numerosos ensayos y entrevistas, como recoge en “Rigor y risa” en *Impón tu suerte*, Vila-Matas ha defendido la “literatura del desatino”, el capricho estético, frente a los escritores rigurosos, realistas y comprometidos. Aquí, en esta breve página también nos dice que no hay ningún contenido moral que aprender, que la *mise en abime*, la imbricación dentro de otra y la enigmática falta de coherencia narrativa constituyen los recursos de la literatura, pues como ya sabemos desde Kant la moral o la bondad del texto o del autor no tienen nada que ver con la calidad artística.

“Fuera de aquí”

Este título lo ha utilizado Vila-Matas de modo polisémico a lo largo de los últimos años, e incluso el libro de conversaciones con André Gabastou se titula así. Respecto de los relatos anteriores cambiamos completamente de atmósfera y por los nombres y las indicaciones referentes al espacio vemos que estamos en un “pastiche” de novela rusa del siglo XIX a la manera de Fedor Dostoievski.¹⁴⁴ Con pastiche queremos decir que no siempre encontramos una clara parodia de ese tipo de novela, sino que a la manera de Italo Calvino en *Si una noche de invierno un viajero*, el texto en parte se construye siguiendo el modelo: por ejemplo al comenzar la acción el 17 de enero de 1904, vemos que el lugar se denomina Novonikolaevsk, el antiguo nombre de la tercera ciudad más importante de la Rusia actual, hoy llamada Novosibirsk, y que en efecto era un núcleo urbano que alcanzaba el estatuto de ciudad y que cobraría importancia en el trayecto del tren transiberiano y también, como veremos, en distintos elementos del argumento. La ironía, creo, la notamos en el mismo nombre del personaje Andréi Petróvich Petreskov, cuyos dos apellidos se repiten siempre en las distintas ocasiones que se menciona, o en la actividad de sus dos hijas gemelas.

El protagonista es un fiscal que se ha quedado viudo en dos ocasiones y que, a pesar de la atracción que siente hacia ella, no se atreve a proponer matrimonio a la institutriz que cuida de sus hijos, seis en total. Tiene tanto trabajo que está constantemente agotado (tiene que preguntar a la institutriz la edad de dos de sus hijos porque no lo recuerda) y al menos 4 de sus hijos resultan problemáticos: la institutriz le informa de la mala conducta de las gemelas. Sin embargo, es de su primer matrimonio de quien ha tenido los dos hijos más problemáticos, Anna y Mijail, de 20 y 18 años:

dos hijos conflictivos, mezclado en conspiraciones y cultivadores de peligrosas amistades con elementos subversivos enemigos no demasiado secretos del Zar de todas las Rusias, planean el derrocamiento violento de muchas instituciones de la sociedad (pp. 117-118)

¹⁴⁴ Incluso algunos aspectos que pueden relacionarse con una de las novelas singulares de Joseph Conrad, *Bajo la mirada de Occidente* (1911).

Las actividades las llevan a cabo no precisamente con gran sigilo, sino que sabe que en cualquier momento la policía puede detenerlos. Pero también se queja de lo absurdo de intentar actuar contra el Zar en una ciudad que está a más de 3000 kilómetros de Moscú. Las meditaciones del fiscal nos llevan a un punto en que coincidiría con otros relatos (“Niño”) pues siente que sus hijos se aprovechan de él y solo les interesa su dinero, mientras que en un diálogo posterior y enlazando con otro relato (“Materia oscura”) nos encontraríamos con otra preocupación y un abismo que señalan precisamente sus dos hijas gemelas, a pesar de su corta edad:

-Es una pregunta sobre el universo -dice Olga.

-Sí, sobre el firmamento -dice Vasha.

-¿Por qué hay algo?-dice Olga.

-¿Cómo? -pregunta el padre.

-¿Qué por qué hay algo en lugar de no haber nada -amplía Olga (pp. 122)

Además de la queja de la institutriz no tenemos otra información sobre las gemelas, y vemos como insisten en la pregunta a la que el padre no puede dar respuesta, ni siquiera la religiosa que primero le viene a la cabeza. Sus preguntas también apuntan al destino de la especie humana y de la existencia individual, y la perplejidad del protagonista quizá nos lleva a una reacción extravagante, le lleva a preguntarse si no serán en realidad hijas suyas, sino viajeras del espacio estelar (el siguiente relato tratará precisamente de un viaje por el espacio).

Quizá, podemos pensar, que con respecto al intertexto al que apunta este relato no incluye algunos de los elementos fundamentales que daban lugar a las extensas discusiones ideológicas, a veces filosóficas, que se dan en la novela rusa, y aquí su lugar lo tomarían las preguntas, con sentido, de unas niñas. El contexto social ruso, y las profundas diferencias sociales que afectan a aquella sociedad, junto al sorprendente alejamiento de la realidad del Zar y sus gobiernos, darán lugar a discusiones como las que encontramos en *Los hermanos Karamazov*, o *Los demonios*, en donde contrastan los puntos de vista reaccionarios, moderados, idealistas, etc., que junto a su dimensión psicológica harán que tengan una amplia difusión e influencia en las literaturas europeas.

El deseo habitual del narrador, como buen padre, de narrarles un cuento para que se duerman sus hijas, contrasta con la continuación de ese diálogo desconcertante que mantiene con su hija, “-¿Qué hay fuera de aquí? ... -Padre, fuera de aquí, fuera del universo -dice Vasha, con su lenguaje quebrado” (p. 125), preguntas a las que no puede tener contestación. Ante la detención de su hijo mayor, como él temía, por participar en una conspiración del “insubordinado Kirov” contra el Zar, el padre se repite la pregunta de las gemelas y también se la repite a los policías que le acompañan a la comisaría, “¿Por qué hay algo en lugar de nada?”, con lo que, por un lado, vemos la soledad y la incomunicación del fiscal y, por otro, el absurdo socaba las bases del relato, no a la manera de las novelas rusas en que este podía ser un tema.¹⁴⁵

La toma de conciencia de los personajes de la novela del XIX, la epifanía, puede darse por distintos motivos, pero aquí se mezcla también con citas de personajes reales, como el científico Robert Hooke, y hacía el final del relato podría decirse que su respuesta inadecuada se da en dos textos: primero en el relato que cuenta a las gemelas, “creyendo que no le escuchan”:

Érase una vez un hombre que siempre pensaba en sus dos esposas heladas, muertas, las dos enterradas en ataúdes de hierro, bajo montones de tierra nevada [...] Ese hombre es vuestro padre, que siempre ha sido tan solo un personaje de cuento, pero también un fiscal de la audiencia de Novonikolaevsk (pp. 131-132).

Es evidente que, a pesar de la fórmula del comienzo, este no es un tipo de relato para contar a niños de siete años para que duerman y, además, sabremos que una de ellas, Vasha, escucha mientras finge dormir.

Al final se repite la fecha que encontrábamos al principio, 17 de enero de 1904, y con la misma precisión que las novela del XIX señala que ese día Antón Chéjov estrenó *El jardín de los cerezos*, en Moscú. Se puede comprobar que este es un hecho histórico pero en lugar de contener un significado contextual, como en las citadas novelas del XIX, creo que aquí es una cita vacía de sentido, de la misma forma que a

¹⁴⁵ Resulta curioso que los dos hermanos que tienen menos relevancia, Dimitri y Sheriozha, solo se les menciona en una ocasión y son definidos por su padre como mediocres, que comparten la grisura de la ciudad de provincia en que viven, y que “cuando sean mayores no podrán ser más que unos imbéciles” (p. 115). Además, y como mencionábamos anteriormente, esa mediocridad la comparte con el protagonista del cuento “Niño”.

veces encontramos en calendarios que recogen distintas esferas, hechos completamente dispares. El relato dentro del relato tendría el componente metanarrativo tan característico del escritor pero, además, en los últimos párrafos el narrador dice ser nieto de un tal Maurice (¿funambulista?), a quien Vasha le habría contado la historia durante el exilio en Berlín. En el momento de narrar está en Málibu y se identifica como alguien que recibió esta narración por vía oral, de otro transmisor, pero que él habría transmitido sin modificaciones. En este caso, junto al tipo de novela que mencionamos se uniría la ironía respecto a los relatos orales, y la descripción de la vestimenta del narrador, su edad y otros detalles que acumula en las últimas líneas, no refuerzan su veracidad o añaden información necesaria para la comprensión del texto. Esa veracidad queda más cuestionada cuando repite con alguna variación frases que se han dicho antes, pero ahora referidas a Málibu (“familias enterradas todas en ataúdes de hierro”), por la afirmación final en que dice respetar la voluntad de alguien que quiso quedar como un personaje de cuento y al añadir que mientras cuenta esta historia siente que un *bloody mary* le coloca en el paraíso.

“El día señalado”

En este relato, en apariencia sencillo en su desarrollo lineal y en su argumento, el escritor presenta la historia de una mujer Isabelle Dumarchay que pone dos abismos en escena: por un lado, las dudas sobre la capacidad del ser humano de poder dirigir sus actos y la existencia de esa fuerza desconocida que denominamos destino y, por otro, la identidad fluida e incógnita del personaje para sí mismo y los demás. Para este objetivo resulta completamente adecuado el uso de un narrador en tercera persona con omnisciencia selectiva, pues junto a indicaciones y comentarios que se le pueden atribuir, el relato está focalizado desde el punto de vista de la protagonista, y el lector no llega a saber más de lo que ella piensa, dice o percibe.

En las secciones de introducción encontramos unas pocas indicaciones sobre su vida pero lo que más llama la atención es que su primer párrafo ya establece la situación de la que parte el argumento:

Isabelle Dumarchey tenía diez años cuando una gitana le pronosticó que moriría sedienta y de pie, tal vez bailando, en un día de invierno muy lluvioso, de un año

imposible de determinar. Sus padres no le dieron mayor importancia a esas palabras. Morir de pie, sedienta, un baile en invierno, la lluvia... Todo era estrambótico, tirando a absurdo y, por otra parte, bastante impreciso (p.137)

No se añade más sobre ese hecho ocurrido a los diez años, aunque luego veremos que ese pronóstico se mantiene en su cabeza, de modo que para ella supone el más concreto temor a la muerte. No obstante, si analizamos las palabras que se recogen vemos que no suelen corresponder con el tipo de augurios que suelen darse en la lectura de la mano, u otro método practicado por las gitanas, que con frecuencia lo expresan como “la buenaventura”. Se trata, como sus padres piensan, de algo extravagante y absurdo: sedienta, de pie, tal vez bailando y en un día de invierno lluvioso, pero el relato nos mostrará que esa extraña unión de circunstancias puede darse en el momento más inesperado.

También, en el relato flota en Isabelle una personalidad normal, que no presenta mayor problema que el recuerdo de ese pronóstico, lo que nos permite pensar que los pensamientos de la protagonista pueden dar lugar precisamente a lo temido, como una profecía autocumplida. El título del relato también apoya lo relevante de ese suceso a los diez años, pues solo a él puede referirse “El día señalado”.

Se nos dice que en poco tiempo olvida aquel suceso al cambiar de colegio y pasar a tener preocupaciones de adolescente. Y sin embargo, como un trauma de su niñez, ese hecho vuelve a su cabeza a los veinte años cuando sueña que ella es Calpurnia , la mujer de Julio César, que según la tradición predijo su asesinato.¹⁴⁶ Más adelante, ella misma, siguiendo al sueño y a una voz interior que luego escucha en su cabeza, añade varios elementos más a esa profecía: que su muerte ocurriría un dos de febrero, que estaría vestida de negro y que todo ello estaría relacionado de alguna manera con la película *El Álamo*, que fue dirigida y protagonizada por John Wayne en

¹⁴⁶ En el relato a César se le denomina “emperador”, cargo que con seguridad no ejerció . Y, según algunas versiones es un adivino quien le pronostica la fecha de su muerte en “los idus de marzo”, y Calpurnia es quien, tras el sueño que ha tenido, le pide que no vaya al senado. La versión quizá más conocida es la de *Julio César* de William Shakespeare, (“guárdate de los idus de marzo”) en donde la crítica ha subrayado la creencia generalizada en las profecías en la Inglaterra de Isabel I.

1960, una película que había visto la protagonista y que pone en escena hechos de la guerra de la independencia de Texas en 1835-6. Evidentemente esta acumulación de detalles resulta aún más inesperada: el plazo en el caso de su sueño sobre César, la fecha se sitúa en los idus de marzo; la película sería una más de las muchas que vería de pequeña, y que solo de una manera muy general podría relacionarse, pues lo que quizá puede resultar más impresionante a un joven espectador es el sacrificio de todos los defensores del fuerte de El Álamo.

Estos nuevos pensamientos vuelven a afectar a su vida y se da cuenta de que el miedo constante a la muerte impide una vida normal, por lo que decide casarse con un novio teólogo, del que casi únicamente sabemos que no era muy entretenido, y aceptar un trabajo en la redacción de una televisión privada. En años sucesivos algunos 2 de febrero ha resurgido la vieja profecía pero nunca pasaba de suponer un cierto sobresalto.

Cuando podemos decir que pasamos a la sección central y al desenlace encontramos que el narrador de una manera decimonónica nos informa de algo que Isabelle no sabe: “Ignoraba Isabelle, aquel día, que le esperaba para el año siguiente un dos de febrero que no olvidaría” (p. 141). Esta prospección intensifica el interés del lector, y supone en cierta medida una paradoja, pues el lector posiblemente no tome muy en serio la profecía. Por modificaciones en la plantilla de la televisión para la que trabaja la nombran corresponsal en México, lo que también para ella supone un ascenso. Su marido no solo no muestra interés en desplazarse a México, por sus costumbres, y como se convierte en un “inconveniente” para ella decide abandonarle y viajar a México, y de su capital a Veracruz, pues se prevé la llegada de un huracán que tendrá que transmitir su televisión. Durante el vuelo, en una conversación casual con el ocupante del asiento vecino, un abogado mexicano, se produce una revelación que marcará su actitud posterior. Le dice, tras una conversación en que le informa de algunas peculiaridades de su país: “Cada vez que el mexicano se confía a alguien, cada vez que se abre, abdica. Y teme que el desprecio del confidente siga a su entrega” (p. 144). Esta generalización supondrá que con posterioridad utilice esa forma de comunicación para interrumpir su contacto con otras personas.

Resulta curioso que frente a una práctica frecuente, de no caracterizar el espacio ni describirlo, en este relato la llegada a México, desde el aterrizaje en su capital, ya

contiene detalles y descripciones que permiten identificar el lugar, aunque tampoco sea de manera abundante: en efecto el tamaño de México D.F. coincide con la impresión que recibe cuando está aterrizando; el hotel Majestic se encuentra en el Zócalo, y desde algunas de sus habitaciones se puede ver la gran plaza; y en el trayecto en autobús es posible que viera las escenas que describe.¹⁴⁷ Llega a la capital de México el 1 de febrero y por tanto será el día 2, cuando tras pasar la noche en el hotel, viaje hacia Veracruz. Pero también es cierto que en las impresiones visuales que puede producir ese primer encuentro con un país y unas ciudades fascinantes ella señala que lo ve todo “como filtrado por arenilla del desierto” (p. 151), y repite esa expresión para señalar que tiene la sensación de que las imágenes son borrosas.

A la impresión visual imprecisa se sumarán algunas frases extrañas que escucha en el autobús en que viaja hacia Veracruz, un autobús de lujo con pocas plazas que parecen ocupar hombres de negocios. Ya en el hotel había empezado a sentir sed, pero en el autobús se intensifica, lo que le hace beber numerosas botellas de agua mineral y alguna de las frases que escucharía “Aquí la víbora distinta, no potable”, “El agua siempre tiene el color del ahogado”.

El viaje se convierte en una pesadilla inacabable, en el que hasta al quedarse dormida sueña con una situación semejante a la que vive, pero que se desarrollaría en París, de nuevo una variación en los detalles de la profecía de la gitana. Los sueños así no elaboran ya lo traumático reprimido en el pasado sino que intensifica el miedo en el presente al no poder ya escapar de él. Cuando encuentra al equipo de la televisión con el que informará del huracán, su situación se ve afectada por los vientos y la lluvia, y para la retransmisión elige ropa y realiza gestos que se relacionan con el augurio y que afectan negativamente a su trabajo, su primera actuación de cara al público. Sus palabras después son también una continuación del absurdo de los viajeros del autobús, y que muestran que ha dejado de funcionar el principio de cooperación en su comunicación con los demás: “La muerte es agradable. Nos libra del pensamiento de la muerte Me gusta la soledad incluso cuando estoy sola” (p.159).

¹⁴⁷ Hay una coincidencia parcial en su itinerario en México con el que encontramos en *Lejos de Veracruz* (1995), si bien en aquella novela las referencias son muchas veces literarias y apenas encontramos descripciones.

Veremos, por tanto, que sus acciones y sus pensamientos han dado lugar a la situación del augurio, pero también podemos pensar que ha sido ella misma quien ha señalado ese 2 de febrero como día ominoso. Mediante el pensamiento mágico ella ha relacionado elementos aleatorios de la realidad con el augurio de la gitana, reforzándolo. Pero también el narrador en las últimas páginas solo presenta las palabras y las acciones del personaje, aunque es él justamente el que cierra la historia tras decir Isabelle que ya no tiene miedo a nadie: “El mundo parecía seguir su curso habitual, del mismo modo que, incluso en los casos extremos en los que todo está en juego, se sigue viviendo como si no pasara nada” (p. 161). No se trata por tanto de un final cerrado, a pesar de que ya ha transcurrido el día 2 y esto hace que Isabelle supere sus temores. Hay al menos dos elementos inquietantes en esas palabras finales: el que el mundo “parezca seguir su curso habitual” supone que quizá eso es solo una apariencia; y la mención de las situaciones en que “todo está en juego” no precisa si se trata de la que está viviendo el personaje, ni parece aclarar al lector si se trata de algo subjetivo u objetivo. Quizá podemos concluir que no hay importante diferencia entre la creación subjetiva del personaje y la objetividad, la supuesta realidad, que a lo mejor se repite porque habrá otros días 2 de febrero en los que puede ocurrir lo pronosticado, lo imaginado y lo experimentado.

“Amé a Bo”

Mientras que los dos cuentos anteriores se sitúan en tierras rusas y mejicanas¹⁴⁸, este, al hablar en sus primeras líneas de un viaje en una “nave” puede hacer pensar al lector que se trataría de un viaje en barco, sin embargo con rapidez veremos que se trata de una nave espacial y que el viaje es interestelar, con lo que se nos sitúa en el género de la ciencia ficción. Más tarde descubriremos que el texto es el diario del último superviviente en la nave, en la que aunque habla con Bo, nos informa de que ella lleva

¹⁴⁸ En este caso se trataría del cuento “El día señalado”, una de las reelaboraciones de *Nunca voy al cine*, “La danza de la vida”. Además, aparece como publicación exenta en la editorial Nórdica Libros en el año 2015, en la que resultan destacables las ilustraciones que acompañan al texto realizadas por Anuska Allepuz. El cuento, resumido brevemente, narra la historia de Isabelle Dumarchey, cuya muerte pronostica una gitana cuando tan solo contaba diez años, y que pasará el resto de su vida intentando evitar esa muerte que debería producirse en unas circunstancias muy concretas.

muerta ya dos años, y va en un cápsula a su lado. También podemos pensar que este relato lo construye siguiendo un modelo conocido y que hay algunos detalles humorísticos o irónicos que nos distancian del pastiche que lleva a cabo: por ejemplo, el destino de su viaje era Nueva York y, sin embargo, ya la han dejado atrás hace mucho tiempo, una situación de soledad que le produce una “inevitable desesperación sideral y eléctrica” (p. 164). No cabe duda de que los adjetivos aquí no podemos tomarlos en serio y en otras ocasiones nos encontraremos en una situación parecida a la de “Fuera de aquí”.

Dice en las primeras líneas que salió para Nueva York hace diecisiete años y que en unos días el narrador cumplirá cuarenta, pero un poco más adelante dirá que lleva 50 años viajando y que va a cumplir 70. Sería por tanto un diario peculiar, por esos saltos o bien errores significativos de un narrador, una vez más, poco digno de confianza. Cuenta también que pasó años en Marte y que en un mundo por completo artificial no sentiría nostalgia de su infancia, de las nubes que veía en Faial, una de las islas Azores que también aparece en “Porque ella no lo pidió”. Los técnicos que dirigen este mundo que habría fracasado, a la manera de otras obras que nos hablan del fracaso de una civilización, residen en el sector Buzzati de Marte&Xiacow, lo que sin duda debemos entender como un homenaje a Dino Buzzati y *El desierto de los tártaros* (1940) la genial obra en que el vigilante se sitúa frente a un desierto legendariamente ocupado por los tártaros. La soledad y el mundo desconocido, el abismo del universo al que se enfrenta su protagonista serían semejantes.

Entre otros detalles sabemos que recibe alimentación intravenosa, y que aún esto resulta involuntario pues es una máquina la que lo alimenta. Pero también relacionado con ello nos cuenta que el ruido que hacía su amada Bo al comer una manzana fue la causa de que discutieran y que desencadenó su muerte. No cabe duda de que aquí también juega con el motivo bíblico de Eva y la manzana, si bien faltan todos los demás elementos contextuales.

En la información que nos suministra sobre el Nueva York al que le habría gustado llegar señala una topografía marcada por personajes, como Marilyn Monroe o Truman Capote, y otros supuestos que serían posteriores al presente, y a una guerra perdida que habría dado lugar a la demolición de Wall Street, que ya no existiría. Sin que se den fechas concretas, nos habla de un futuro en que habría desaparecido el

mundo que conocemos y también en el mundo del personaje la pérdida del Edén y de la amada.

Avanzar en el tiempo y seguir un viaje inacabable y sentido le hacen decir al narrador que no es cierta la frase hecha de que “la esperanza es lo último que se pierde”, sino que para él en ese mundo de absoluta soledad es el humor lo último que se pierde, “lo único que me queda es el humor”, y para él la esperanza que le queda es que un fallo técnico en la nave “le hiciera desaparecer en el horizonte por la parte opuesta” (p. 172). Aquí de nuevo, como cuando dice que viaja en línea recta, no parece ser muy orientativa “la parte opuesta”. Y, remata, “El humor es la verdadera esencia del cosmos y de lo que hay mucho más allá de este (p. 172).

En cierta medida podemos pensar también que el humor o la ironía es semejante al que experimentan los románticos o luego las vanguardias históricas, frente a lo desconocido, frente a la angustia y la soledad humana. Pero también veremos que el desenlace se sitúa en un inesperado planeta al que llega, y en el que encontramos algunos detalles también peculiares. Se trata de un planeta nevado y superpoblado en el que todos visten de negro y llevan gafas de sol. En él las denominaciones tienen un carácter humorístico: el planeta se denomina Kajada (el final de “carcajada”, con la variación en la grafía), la capital es Karibe y sus habitantes Karibeños. Los seres que lo habitan son bondadosos, educados y no emplean la violencia, mientras que el protagonista se siente como un nuevo “Cristóbal Colón del más allá” (p. 177).

Al decir que se siente como si estuviera viviendo en un “mundo paralelo” podemos relacionarlo con la temática física aludida en “Materia oscura” y “Fuera de aquí”. Pero también, tres años después de haber llegado al nuevo mundo y haber aprendido su lengua, llega a saber que la situación que conoce es el resultado del enfrentamiento entre los habitantes que denomina “serios” y los que tenían “aversión a la seriedad” que finalmente triunfaron. Para los habitantes de este planeta él procede de un “exótico ultramundo” y le han dado un trabajo en una “Oficina de Cartas Perdidas”, en la que se dedica a archivar las cartas que no llegan a su destino, una oficina y oficio con resonancias kafkianas, y en el que -como al escritor checo- le da tiempo a escribir el

diario que leemos,¹⁴⁹ y en el que también incluye contenido de alguna de esas cartas. Como ejemplo cita lo siguiente:

“Primero
pintar retratos sin modelo.
Después, pintar autorretratos sin modelo.
Quizá se pueda entonces
pintar la nada con modelo”¹⁵⁰

Como alguien leyó por casualidad esas líneas pensando que eran suyas pasaron a denominarle “infalible”, lo que en la lengua de los nativos significa “nihilista”, y una ironía más, su clasificación como “infalible” le permitiría jubilarse en un año, ahora que es un anciano, pero en este planeta cada día dura tres meses.

Este nuevo “mundo feliz” que describe, en que todos ríen, es un mundo en el que ha podido integrarse y en el que se puede llegar a contemplar la realidad que los mira. Para ejemplificar lo simple, ordenado e ilusorio que es este mundo, pone el acto de narrar: “ese orden tan simple que consiste en decir, por ejemplo, ‘Pasó esto, y luego pasó aquello, vino lo otro...’” Les tranquiliza la sucesión de hechos y les agradan las ilusiones derivadas de esa sucesión ordenada (p. 182). Es decir, junto a lo metanarrativo encontramos la crítica a la causalidad, que según la crítica, destaca en la obra de Kafka.

En un final contradictoriamente feliz, el anciano protagonista va a casarse con Diaghilev,¹⁵¹ siente que con la desaparición de las ciudades y lugares que conocía deja de sentirse parte del universo. Ella le dice que todavía quedan al menos dos vidas para que ocurra el final del universo que ha conocido y le pregunta si quiere un final feliz (es una experta, pues se doctoró en la asignatura “Finales felices”) a pesar de que ambos saben cómo son los finales. Es ella quien pronuncia las últimas palabras del relato “Amé a Bo, dice Daighilev, secándome las lágrimas” (p. 186). Vemos por tanto que se unen absurdos irresolubles, que, creo, tendrían no solo la función de representar un mundo

¹⁴⁹ Franz Kafka alude a ello muchas veces en la correspondencia con su prometida, editada como *Cartas a Felice*.

¹⁵⁰ En un artículo titulado “Roland bar”, el mismo Vila-Matas atribuye estos versos a Roberto Juarroz (*El País*, 22 octubre 2006).

¹⁵¹ El nombre remite, claro, al conocido fundador de los Ballets rusos, Sergéi Diáguilev (1872-1929), pero tampoco creo que sea muy significativo. Vila-Matas elige la transcripción francesa del apellido.

sino también de socavar su credibilidad y mostrar que no hay una auténtica intención de proponer un mundo alternativo del que le lector pueda aprender algo.

“Iluminado”

Este relato cuenta algunos hechos que podrían relacionarse con los años de colegio en su infancia y juventud en Barcelona, pero también algunos elementos que nos distancian de la lectura autobiográfica. No debe olvidarse también que en ocasiones ha dicho que la infancia y la primera juventud le parecen sobrevaloradas, que él no cree en la importancia de esa época, y que han sido escritores y artistas quien la han dotado de un aura que no merece, por lo que él pudo experimentar.¹⁵²

El punto de vista desde el que se narra primero se acoge en ocasiones al “nosotros”, en el que se incluyen el narrador y los compañeros de clase del personaje que da nombre al relato, y que se apellida Castellort.¹⁵³ Además de los problemas que en ese contexto puede causar un nombre como Iluminado, el personaje tiene la costumbre de apoyar la cabeza en las paredes, y no participa en las actividades y juegos de sus compañeros.

Cuando comienza el argumento el personaje lleva dos meses en el colegio, y ya en ese tiempo el narrador testigo ha sabido que le unen con él varias coincidencias: nacieron exactamente en el mismo día, pero Iluminado una hora antes que él, y descubre que hay pequeñas desgracias que primero las sufre Iluminado y luego él, como caerse, ser castigado o suspender un examen. De esta forma, estaríamos ante una versión del tema del doble, que no es la primera vez que aparece en Vila-Matas.

La acción principal transcurre un día en que el profesor de Historia expulsa a Iluminado y como pregunta por un compañero que le acompañe a casa, el narrador se ofrece a hacerlo. La situación del estudiante parece problemática tanto con los profesores como con sus condiscípulos, relación que se entreve como *bulling*, al utilizar con él nombres como “Radiante”, “Relumbrante” o “Reluciente”.

¹⁵² Junto a estos comentarios en *Fuera de aquí*, el volumen de conversaciones, se incluyen algunas fotos de su niñez curiosas, como por ejemplo, vestido de torero.

¹⁵³ El inicial “nosotros” en el punto de vista se da en el primer capítulo de *Madame Bovary*, donde vemos las burlas que los condiscípulos dedican a Charles, el marido de Emma, cuando asiste a la escuela.

Este hecho se localiza en 1963, en un mes de diciembre, en la Barcelona de posguerra, que más que afectar en el ambiente social a los adolescentes, nos serviría para establecer un contexto en que en el aprendizaje regía la máxima “la letra con sangre entra”, es decir, el recurso a la intimidación y la violencia en muy diversas formas. Sin embargo, no parece que esto tampoco afecte mucho a los dos personajes, aunque el narrador testigo no tenga acceso a la mente y los pensamientos del protagonista.

Esta vez el recorrido que realizan los personajes para llegar a casa de Iluminado corresponde a una geografía real, a las calles del Ensanche (Calle Valencia, Paseo de San Juan, etc).¹⁵⁴ Todo resulta plausible, como también el hecho de que ambos personajes hayan perdido a su padre, primero el amigo y luego el narrador, pero lo que ya no lo es tanto es que Iluminado confiese que apoya la cabeza en las paredes para recibir “información paterna”, desde el otro mundo, que le llega muy troceada y le cuesta entender:

-Se equivoca de mensaje todo el rato. Creo que es porque está cansado. Bueno, eso lo sé seguro. Está muy cansado. Dice que necesitaría descansar más y no estar andando tanto por ahí con sus padres.

-¿Con sus padres?

-Sí, camina todo el día por ahí con mis abuelos y van pensando algo original para mí [...] que me ayude a prosperar, a ser alguien en la vida. (p. 190)

De este modo nos encontramos con una peculiar combinación del tema del doble y el relato de fantasmas, en el que hay unos cuantos detalles que lo singularizan irónicamente: en primer lugar el que sea un relato dentro de un relato, que este narrador resulta poco fiable, que mientras que con frecuencia encontramos el cansancio en fantasmas, esto suele ser por algo que no les deja descansar y no por estar constantemente caminando, lo que supone una extraña “Santa Compañía”, y también el hecho de que la comunicación siempre sea incompleta (y no enigmática).

¹⁵⁴ En distintas declaraciones ha recordado el escritor que el colegio de los maristas al que iba estaba en San Joan.

Cuando van en dirección a su casa encuentran por la calle y luego en una terraza a un grupo de música pop famoso entonces, los *Shadows*. Incluso el nombre de uno de sus miembros al que admira mucho el narrador, Hank Marvin, corresponde a aquel grupo y su admiración concuerda con su éxito en el momento. Esto sería una experiencia extraordinaria en aquel oscuro año de 1963, pero quizá debemos señalar que en ese año el autor no tenía 10 años que se atribuyen a los personajes sino unos 15.

La madre de Iluminado trabaja en la agencia que visita el grupo y luego se une a los músicos en la terraza, pero al darse cuenta de que está cerca su hijo pregunta qué hace ahí, ya que debería estar en el colegio. Al contarle el motivo, la madre despide al extraño compañero de su hijo, lo que supone el final de esta experiencia. Iluminado dejará el colegio y se mudará a Londres, por lo que ya nunca volverá a tener contacto con él, y no podrá predecir con antelación lo que le va a ocurrir. Mientras que, por otro lado, al narrador se le aparecería su difunto padre, “muy sombrío y además iba tropezando con los muebles” (p. 199). Pero este fantasma tampoco es de mucha ayuda. Dirá que en esos días quedó interrumpida su infancia y determinado su destino, porque no ha podido prever la muerte de quien se iba a convertir en el segundo marido de su madre, un vendedor de muebles, que era aficionado a las matemáticas, y que murió atropellado por un coche. Le dejó dedicado un tratado de matemáticas que iba a entregarle cuando murió, el día de Navidad, con las siguientes palabras: “Para mi nuevo hijo, este tratado *amateur* sobre la obstinada posibilidad de la luz” (p. 201).

Después se fueron su madre y él a vivir a Madrid, y nos dice que tiene que ha tenido problemas renales y una operación (una vez más), y añade que ahora, tras cincuenta años, tiene “tres hijos, cuatro nietos, dos casas, dos coches y una infancia suspendida en Barcelona y en el tiempo” (p. 203). En este tiempo, ha soñado con volver a encontrarse con Iluminado, sobre todo en las ocasiones que ha vuelto a Barcelona, pero no ha vuelto a tener noticias de él y por ello sigue sin poder predecir cuál va a ser su futuro. Lo extraordinario, en sus dos dimensiones, igual que aparece desaparece, y así no solo un enigma queda por resolver en el desenlace.

“Porque ella no lo pidió”¹⁵⁵

Este relato es uno de los más destacables de *Exploradores del abismo*, y se muestra en el hecho de que en 2016 apareció en una edición exenta, con dibujos de Sonia Pulido que resultan muy adecuados a su contenido, esta vez en la editorial Lumen.¹⁵⁶ El texto es el mismo e incluso mantiene la única ilustración de la primera edición, un reloj de pared que marca las doce (p. 251), y presenta muy ligeras modificaciones, como denominar “capítulos” sus tres secciones en la reedición.

De nuevo nos encontramos con su universo reconocible en el que son fundamentales el tema de la referencia a la literatura, la verdad y la presencia de elementos autobiográficos (o de autoficción). El yo mantiene la misma dicción que resulta preponderante en el volumen, que será identificado con el autor, y que presentará rasgos contradictorios. Como en otros casos se repiten nombres que ya conocen los lectores de Vila-Matas, pero a pesar de ello no podemos estar seguros de que se trate de los mismos personajes, y como ya se ha señalado, el nombre que en el realismo era una marca de identidad (de la diferencia individual) ahora se convierte en algo impreciso. A diferencia de los “personajes recurrentes” que encontramos en Benito Pérez Galdós, en Honoré de Balzac, que en distintos momentos aparecen en distintas novelas, aquí no estamos seguros de que sean la misma persona, y esto, claro está, nos aleja de su interpretación como signo de la identidad y el reflejo del individuo. Es más, por algunos indicios podemos pensar que con un mismo nombre se esconden dos personajes distintos, o más.

Un ejemplo de esto lo encontramos en la primera sección titulada “El viaje de Rita Malú”, personaje presente también en *Lejos de Veracruz* y en otros textos. De ella, en las primeras páginas del relato, se dice aquí que intenta ser artista, aunque tiene serias dudas de serlo. Además se añade que es una imitadora, por un lado, del aspecto físico de Sophie Calle, “la mejor”, y que incluso guarda cierto parecido con ella y, por otro, en el género de las “novelas de pared”, historias contadas con fotografías según el modelo de esta artista. De este modo, podemos decir que estamos ante una variación del

¹⁵⁵ Recoge Diómedes Cordero, en el “Dossier Vila-Matas” en la *Revista Quimera*: “Si alguien no me ha leído nunca y quiere saber cómo escribo, lo mejor que puede hacer es acercarse a *Porque ello no lo pidió*, que es el texto más representativo de toda mi obra”. (p. 48).

¹⁵⁶ Las ilustraciones de Sonia Pulido están en la línea de otros magníficos trabajos suyos que han aparecido en *The New York Times*, *The Wall Street Journal*, *El País*, entre otros.

tema del doble, lo que por la voluntad imitativa podría derivarse de una psique no muy equilibrada, que solo conocemos a través de la voz del narrador. Su punto de vista es el que nos guía, con una omnisciencia perceptible pero limitada, y en el caso de la segunda edición también las ilustraciones que acompañan inciden en esa línea interpretativa pues se muestra a una mujer con una careta: en una de ellas no se ve la cara de la mujer, de manera que la máscara sería su único rostro.

La narración salta en la vida del personaje, en una sola página se pasa de los treinta a los treinta y cinco y a sus cuarenta años, cuando ve la posibilidad de que imitar a otra mujer pueda llenar el vacío en su existencia, el abismo al que se asoma como otros personajes del libro. El tedio que sufre podríamos relacionarlo con la experiencia existencialista del vacío: le aburren los hombres, sus pretendientes, le aburre su casa y por eso decide mudarse y cambiar de vida a comienzos de 2006. De este modo, como en otros lugares del texto, se indica la cercanía temporal del presente de la enunciación, en el momento de la publicación del texto, algo que incide en nuestra perspectiva lectora, pues quizá toda la historia no esté completamente cerrada y acabada. Uno de los detalles de esa personalidad efímera es rechazar a los pretendientes, lo que quizá unido a su labor central, le convertirían en una peculiar Penélope, pero cuyo rechazo no se explica de ninguna manera: ni hay un Odiseo que vuelve, ni una Ítaca que gobernar ni un hijo testigo de los hechos. Incluso la repetición de ese rasgo, rechazar a los pretendientes, que ella enuncia exactamente así, tiene el aire que en algunos cuentos folclóricos caracteriza esa situación, saliéndose de la normalidad y la tradición.

Para el realismo los nombres o los rasgos de un personaje eran parte del eje central que ordenaba la narrativa, pues como señala Ian Watt en *The Rise of the Novel* (1957), la novela surge cuando la Teología deja de ser el centro del conocimiento y el hombre puede construir un saber a partir de su propia experiencia, a partir del individuo, que se convierte en el centro de la literatura sobre todo tras el Romanticismo. Y de este modo el individuo concreto será el centro de una obra que a menudo lleva el nombre propio en el título, como *Ana Karenina* o *Mme. Bovary*. Aquí, sin embargo, vemos que los nombres son etiquetas, que no se relacionan con el ser y que son insuficientes, variables o carecen de utilidad. De hecho vemos que tras comentar la similitud física, y la imitación, que Rita hace de Sophie Calle, la primera decide convertirse en detective,

cambiar su nombre a Spade, según la novela y la película titulada *El halcón maltés*, y decorar su casa según el mobiliario que aparecía en la película de ese título.¹⁵⁷

La acción se sitúa primero en París, pues era el barrio en que vivía Calle y al que se muda Rita Malú para imitarla. También se menciona una exposición en una galería de una “novela de pared”, en la rue Marseille. Como se ve en otros casos, no encontramos detalles que corroboren el relato (descripciones de espacio, aspecto físico, etc.), si bien sabemos que realmente existe Sophie Calle y elabora “novelas de pared”, y otros personajes que se mencionarán en la continuación del texto (Ray Loriga, Sergi Pàmies, etc.), y al mismo tiempo el transcurso temporal aparece demasiado esquemáticamente resumido. Por otra parte, solo se nos dice que la casa de Rita sigue el modelo de la película, y copia el despacho y detalles de Spade, de manera que la supuesta realidad es copia de una película, que puede o no conocer el lector.

Rita empieza a trabajar como detective, y como no recibe ningún encargo, se hace una foto en la que tiene el aspecto “de un hombre de expresión vil” y se dedica a preguntar en hoteles y bares de Montparnasse por ese sujeto. La situación absurda de buscarse a sí misma en realidad proviene de uno de los proyectos de Calle, titulado Detective, y en ese caso fue la madre de la artista quien, siguiendo sus instrucciones, encargó a un detective que la siguiera.¹⁵⁸ Luego se produce otro giro absurdo pues cuando, por fin, consigue que alguien contrate a Rita como detective se trata de un caso de búsqueda: una mujer le encarga que encuentre a su exmarido, un escritor que ha contado su propia desaparición en su última novela. A la mujer le han llegado rumores de que están refugiado en Pico, una de las islas Azores, y debe encontrarlo para que vuelva a recibir la paga mensual que ha dejado de ingresarle.

A pesar de las dudas que le produce la mujer, decide viajar a las Azores en busca del escritor desaparecido, y esa acción la compara a las aventuras de Alicia de Lewis Carroll, aunque para ese viaje lleva solo en su equipaje una reproducción de la obra de Calle y un libro de Simone Weil.

¹⁵⁷ La novela de Dashiell Hammett se publicó en 1930, tras *Cosecha roja* (1929) y es una de las narraciones fundadoras de la “novela negra”. Tras el éxito de la novela vino la adaptación al cine de John Houston (1941), que cuenta con la actuación de Humphrey Bogard, que le convierte en una referencia para el cine policíaco.

¹⁵⁸ Ese hecho, según se puede documentar en la obra de la artista ocurrió en 1981, y en él contrastó el material recogido por el detective con el suyo propio durante esos días.

En esta primera sección, cuando viaja a Lisboa, antes de ir a las Azores, la protagonista encontramos una curiosa digresión, como ocurre tantas veces en estos relatos: va a un lugar en la costa, la Boca do Inferno, al que también fue Aleister Crowley, famoso astrólogo y ocultista, y finge como él un suicidio en ese lugar. Se menciona la relación que el ocultista mantuvo con Fernando Pessoa, y en cierta medida esto sugiere que esto podría tener importancia en nuestro relato.¹⁵⁹ Ya en las Azores figura el café que hemos encontrado en otro relato del escritor, y que también apunta a la intertextualidad. El lugar en el que tenía que buscar al desaparecido escritor, encontrado por casualidad cuando decide volver, presenta caracteres oníricos:

Le pidió al taxista que se detuviera , y no le extrañó demasiado ver que, al igual que en el sueño, el camino subía enroscándose brevemente hacia la pequeña cima de la frondosa colina y le dejaba ante la casa roja, cuyos menores detalles comenzó a recordar ella en ese momento con la máxima precisión.

Era como si hubiera estado siempre allí desde que había soñado con esa casa, cuya puerta le había abierto en el sueño un anciano” (p. 230).

Y en efecto quien le abre la puerta es un anciano, y al preguntarle si puede comprar esa casa, la respuesta del anciano es que no la compre, porque en habita en ella un fantasma, le dice, que es Rita. La tipificación del espacio, la respuesta del supuesto escritor, dejan un marcado sello “literario” en toda la escena final.

Esta sería la narración nuclear, pues en la segunda sección del relato, el narrador, que puede identificarse con el autor, confiesa que inventó “El viaje de Rita Malú”, y que es solo una ficción, tal y como ocurre, por ejemplo, en *El mal de Montano*. Las dos siguientes secciones se titulan “No juegues conmigo” y “El embrollo mismo” (en la edición exenta, capítulos 2 y 3) y complican las relaciones entre la ficción y la realidad, entre lo real y lo inventado.

En la segunda sección, “No juegues conmigo” tenemos además de una explicación un salto a otro nivel, pues nos explica que la sección primera la habría

¹⁵⁹ Numerosas páginas web dan cuenta de la “extraña amistad” entre Crowley y el gran poeta, e incluso de las vicisitudes que han sufrido la correspondencia que intercambiaron. Incluso es cierto que Crowley simuló un suicidio en la Boca do Inferno.

escrito para Sophie Calle, para que ella pudiera vivir lo que él escribe. Se habría puesto en contacto con el escritor (a quien no se da nombre pero identificamos como el autor) y nos da para estos hechos una fecha coherente pues es anterior a la publicación del libro, además de otro detalles y da otros detalles que corresponden a la biografía de Vila-Matas (lugar de residencia, amigos, mujer, enfermedad, etc.) .

Pero también se nos dice, lo que hace posible una segunda lectura, o una complicación de la que podíamos ir desarrollando, que este relato tendría su origen en una obra de Paul Auster, *Leviathan* (1992), donde aparece un personaje, María Turner, que intentó vivir la vida de otros, en particular la de otra mujer, y se trata de un personaje para el que Auster se inspiró en Sophie Calle. Calle le habría pedido a Auster que escribiera un personaje para que Calle pudiera imitar su vida, a lo que Auster se negó. Posteriormente Vila-Matas habría recibido de Calle una petición semejante, lo que no ocurrió. Habría tenido con Calle una cita en París, lo que le sirve para mencionar alguna de las obras que realmente elaboró Calle, y el escritor le dice que ahora está buscando “trasladar la literatura a la vida”. Da una fecha exacta en que habría enviado “El viaje de Rita Malú”, el 12 de enero (suponemos que de 2006), pero una serie de circunstancias impedirían que Calle viviera ese relato. En esta sección aparecen algunos amigos que intervienen brevemente (Sergi Pàmies, Ray Loriga, Isabel Coixet) que se unirían a otros indicios de verosimilitud, pues aunque el lector no tenga esa información nada parece contradecirla. Y también en esta sección se detiene en comentar la enfermedad que ha sufrido, una insuficiencia renal, de la que recuerda algunas escenas en el hospital, que le recuerdan una de las páginas iniciales de la magistral *Los anillos de Saturno* (1995) de W.G. Sebald, pero también *La metamorfosis* y *La condena* de Franz Kafka, si bien de este último relato da una versión distinta de su final.

Tendríamos, por tanto, que ni siquiera en estas páginas en que parece estar hablando de la vida, “sangre e hígado” quedan al margen del excipiente en que nos llegan, que, claro está, solo puede ser la literatura. Además, en el tercer capítulo, o tercera sección, “El embrollo mismo”, reconoce que todo lo que cuenta en el anterior, quizá menos su enfermedad, en sus puntos más importantes es una ficción. No le habría pedido Sophie Calle nada, ni habría viaje a París. Se nos resume que a partir de algunas conversaciones, por ejemplo, con Ray Loriga, él habría construido una ficción a espaldas de la artista, luego también podemos decir que a pesar de su apariencia, la

“sangre y el hígado” serían construidas como una ficción, de manera que en su opinión la novela “sería el debate entre vida y literatura”, y cuando en realidad en el final Calle le pide que escriba algo para ella, él se niega porque dice que no está interesado en ir más allá de la literatura. Aquí junto a esta confesión encontramos las referencias más dramáticas a su enfermedad, a la “sangre”, que en realidad es la sonda que debe llevar hasta que pueda ser operado.

Si el título de Auster sería “Porque ella lo pidió”, el de Vila-Matas irónicamente nos lleva a una compleja situación metanarrativa en que tenemos distintos niveles: el literal, la vida que se imita, la literatura que se crea para que sea imitada, la literatura que se basa en la literatura anteriormente citada.... Este juego de espejos supondría que es imposible determinar si algo queda fuera del texto.

En la novela de Paul Auster, justo al mencionar al personaje inspirado en Calle nos dice su narrador en primera persona:

Todo está relacionado con todo, cada historia se solapa con las demás. Por muy horrible que me resulte decirlo, comprendo ahora que yo soy quien nos unió a todos. Tanto como el propio Sachs, yo soy el punto donde comienza todo. (Auster, p. 66)

Sachs es un personaje central en el relato, y el párrafo citado, al comienzo de la segunda sección de la novela de Auster, está dedicado a comentar la serie de casualidades que tuvieron que darse para que se conocieran los personaje, para que sus caminos se cruzaran, y los efectos inesperados de esas relaciones y encuentros casuales. Uno de esos efectos es el relato de Vila-Matas, que a su vez causará otros.

Enrique Vila – Matas

Prólogo de Liz Themanón

Perder teorías

Sao Paulo  Unleash

7.5. *Perder teorías* (2010)

Perder teorías es uno de los relatos del escritor y que, como *Ella era Hemingway. Yo no soy Auster* (2008), se publicará de manera independiente. Tiene una corta extensión y se incluía en una colección en donde aparecen también otros textos breves y algunos de difícil clasificación.

Contiene un prólogo de Liz Themerson, en el que curiosamente esta se queja de que en esta edición se le atribuyen palabras que no son suyas, sino que procederían de Saul Bellow. En la pestaña del libro vienen ciertos datos de esta hispanista norteamericana como, por ejemplo, que daría clase en la George Washington University. Se da también una lista de los autores que ha traducido al inglés: latinoamericanos, españoles, y también alguno probablemente inventado. La sorpresa viene cuando introducimos el nombre Liz Themerson en un buscador y los únicos resultados que encontramos refieren a la obra citada de Vila-Matas, y comprobamos que es una irónica invención.¹⁶⁰

Parte de este prólogo ficticio incide en la desconfianza hacia el realismo que manifiesta Themerson, y que ejemplifica con palabras de Bellow y con el ejemplo de Gustave Flaubert: “Lo que vino a decir Flaubert es que el tema podría ser corriente, bajo, degradante, pero el arte lo redimiría todo” (pp. X y XI). Es decir, en su ocupación de representar la vida corriente emplearía una visión que es su antítesis, y por lo tanto amenaza con derrumbar su propia base. De este modo a través de la autora inventada Vila-Matas nos transmitiría una crítica de su obra, o si queremos la *intentio auctoris*: en Dublinesca “se aborda el reto de contar cuando todo es seco y no pasa nada, o casi nada” (p. XI) y esto es, en efecto, lo que se propone como objetivo Flaubert. Más adelante en el relato veremos que el narrador, trasunto de Vila-Matas, una vez más, también se refiere a las concepciones literarias del escritor francés. Por otro lado, encontramos en el prólogo una dimensión cómica al resumir la prologuista el argumento y atribuir a un profesor de Lógica, de la Universidad de Oxford, la frase “Estos son mis

¹⁶⁰ Hay que recordar que también es un personaje inventado quien pone un prólogo a *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno, en el que además contradice lo que dirá el narrador en el texto, en un punto crucial. También, claro está, según sabemos, Luigi Pirandello desarrolló sus personajes independientes en la conocida *Seis personajes en busca de autor* (estrenada en 1921).

principios y si no le gustan... pues tengo otros” que, según se sabe, procede de Groucho Marx.

Ricardo Senabre, al reseñar el libro, subrayaba que este libro sería una ampliación (o derivación) de uno de los primeros capítulos de *Dublinesca*, publicada en el mismo año, y señala que también contiene algunas secciones que provienen de artículos anteriores del autor como, por ejemplo, los comentarios sobre la escritura de Raymond Roussel.¹⁶¹ Senabre evalúa negativamente la obra porque le parece que tiene solo un delgado enlace en el argumento que contiene y que al final constituiría una serie de recortes y fragmentos, en buena parte publicados ya.

Efectivamente, la obra se nutre fundamentalmente de literatura, pero no solo la literatura del pasado, sino que también aquí Vila-Matas se convertiría en su propio antecesor, sería heredero de sus propias ideas contemporáneas, pues la conexión con *Dublinesca* solo algunos lectores la conocerán.¹⁶² Puede ser que teóricamente también esta obra sea para él un producto de la ficción (y no de su voluntad) y que al mismo tiempo se sitúa como una variación, que dependerá, según confiesa luego, de su inconsciente y no de su voluntad.

El relato está narrado en primera persona por un narrador que tiene los rasgos habituales en los textos autoficticios de Vila-Matas, y cuenta que ha viajado a Lyon para participar en una charla sobre las relaciones entre la ficción y la realidad, a las que le ha invitado una asociación cultural, junto a John Banville y Rick Moody, escritores a los que él admira.¹⁶³

Al llegar a Lyon un taxista peculiar se encarga de trasladarle al hotel en que se alojará, pero no solo no conoce el camino, sino que también le importuna con sugerencias sobre restaurantes en los que comer, y le hace preguntas un tanto inadecuadas. Así al preguntarle por su profesión y contestar el narrador que es escritor,

¹⁶¹ Véase en <https://elcultural.com/Perder-teorias>

¹⁶² Hay que recordar que Ramón del Valle-Inclán publica con distinto título y pocas variaciones en el texto alguno de sus relatos o colecciones de relatos breves, o incluso fragmentos que luego incluirá en alguno de sus ciclos narrativos como *El ruedo ibérico*.

¹⁶³ La invitación a un coloquio o un congreso aparece en varios relatos y artículos de Vila-Matas, por ejemplo en *Doctor Pasavento*, en una historia dentro de una historia. Se trataría también de un coloquio sobre el mismo tema, y se localizaría en Sevilla, teniendo como invitado a Bernardo Atxaga. Da incluso la fecha concreta de ese evento, 16 de diciembre de 2003 (unos antes de la publicación del libro) y el capítulo inicial en que aparece se titula “La desaparición del sujeto”.

le dice: “Y dígame ¿se lo pasa uno bien siendo escritor?” (p. 7), lo que él interpreta como una burla.

No cabe duda de que pueden gustar o disgustar los taxistas que intentan mantener una conversación trivial, o que no conocen el camino para llegar a su destino, pero quizá la irritación y las suposiciones dan la impresión de ser un narrador “no digno de confianza”, a lo que se suman otras imprecisiones, como que el centro Artístico Desbordes-Valmore, que le habría invitado, al parecer, es otra invención (no el nombre, que corresponde a una poeta romántica). Como en otros relatos de Vila-Matas esa condición *unreliable* (la ambigüedad) no se refiere a sus juicios morales, o al desconocimiento de algunos hechos en la narración, sino que tiene que ver con su arbitrariedad, sus suposiciones respecto a otros personajes, que a veces podían interpretarse como resultado de una personalidad neurótica pero también como una muestra de perspicacia.

La situación en que se encuentra en el hotel, esperando a que alguien le llame o se ponga en contacto con él, le hace reflexionar y darse cuenta de que siempre ha sido un “esperador”, pues siempre ha esperado algo, y eso le lleva a recordar el conocido cuento de Kafka, “Ante la ley”, y otros relatos, entre los que cita a Julien Gracq, en los que el tiempo se dilata mientras se produce la espera de los personajes: de una expectativa pasan a otra, y a otra, y su situación siempre se abre a una nueva espera. Luego hila una serie de citas, de Fernando Savater, de Robert Louis Stevenson, de Maurice Blanchot, que relaciona con la situación de espera como una afirmación de la vida y del presente. En vista de las atribuciones engañosas, imprecisas de las primeras páginas también podemos dudar de estas pero, en definitiva, no importa su origen pues se adaptan a su argumentación y no supone una simple yuxtaposición.

Podría citar otras obras relacionadas con la espera pero no menciona algo que desde luego se puede relacionar con Kafka: entre las religiones que conoce con seguridad el lector hay dos en que resulta fundamental la espera, el Cristianismo y el Judaísmo, con la primera o segunda llegada del mesías. No cabe duda de que podemos encontrar un eco irónico de esa espera en un escritor que está en un hotel, pero este personaje que duda entre seguir esperando o “pasar a la acción,” sigue escribiendo en su habitación lo que él denomina “escritura automática”, aludiendo en su colección de

menciones y citas a Breton y el surrealismo. No obstante, poco tiene que ver en apariencia su escritura con la de los surrealistas, por su desarrollo lógico y la vuelta a una situación de origen, por la construcción gramatical y estructural del texto. El narrador recuerda los tiempos en su juventud en París, cuando triunfaba el *nouveau roman* y en los años setenta cuando causaba gran impacto la teoría de la literatura incluso en los creadores. Recuerda a Philippe Sollers y a Marguerite Duras, que en efecto destacaron por sus reflexiones en torno a la novela y su formato clásico, y también recuerda que ese peso ha sido importante para los escritores actuales, para él. Y efecto, según hemos visto, esto se comprueba en sus primeras obras así como en el hecho de que viviera en París y conociera personalmente a Marguerite Duras, según cuenta en *París no se acaba nunca*.

De hecho, en uno de los saltos a los que nos acostumbran los narradores al borde del abismo, dice que va a aprovechar esta espera para escribir una “teoría general de la novela”, que sería lo que estamos leyendo. Sin embargo, finalmente sale a dar un breve paseo por el centro de Lyon y cuando lo hace nos señala que se imagina a sí mismo escribiendo un relato titulado “La espera”, y cuando sale a la calle se siente protagonista de ese relato. Tendríamos, de nuevo, un relato dentro de un relato y, una vez más, de la experiencia de pasear por el centro de esa ciudad destaca el pavor que le produce ver gran cantidad de rostros y personas desconocidas, lo que se relaciona con su confesión de tener un carácter tímido.¹⁶⁴

Como durante el día, no sabemos exactamente cuánto tiempo, no recibe ningún aviso de los organizadores del coloquio nos dice que disfruta de su soledad imaginándose como el protagonista de *La espera*, de manera que vemos que lo que imagina y lo que vive se solapan sin que puedan señalarse importantes diferencias entre la realidad y su imaginada narración, de tal manera que hay momentos en que se juntan lo vivido y lo imaginado, como ocurre en la obra de Vila-Matas en muchas ocasiones.

¹⁶⁴ Emmanuel Le Vagueresse analiza el recorrido espacial en el relato y la relación con Gracq, que señala el narrador al comienzo. Véase, “*Perder teorías* (2010): entre Gracq et Lyon, réflexions autor de la *presq’ille* ou la questions de u perdu” (p. 96 y ss.).

Y después de volver del paseo escribe, nos dice, en los márgenes de un artículo suyo que encuentra en una revista literaria, una teoría general de la novela del futuro, señalando los cinco componentes que tiene que reunir:

Encontré cinco rasgos esenciales, irrenunciables:

La “intertextualidad” (escrita así, entrecomillada)

Las conexiones con la alta poesía.

La escritura vista como un reloj que avanza.

La victoria del estilo sobre la trama.

La conciencia de un paisaje moral ruinoso (p. 28)

Estos rasgos, que forman parte del vagabundeo del narrador, son en realidad una buena definición de lo que sería la novela para el autor, no solo futura, sino también actual. El comentario de esos cinco puntos nos resulta conocido, y en parte solo añade algunos modelos que ejemplificarían esos rasgos.

De la intertextualidad nos dice que, como puede verse en Gracq, la literatura elabora y transforma los textos del pasado en otros que son originales y presentan su herencia al observador atento. En esta técnica en Gracq ya ve rasgos que han sido denominados posmodernos, como en algunos de sus autores favoritos. A él le viene de Nerval, y el lenguaje de la locura de Rimbaud y los surrealistas, y de todos ellos pasaría a nuestro autor. La vida y la literatura están transformadas por un nuevo espíritu difícil de definir pero no de percibir que es el “espíritu creador”. También recordará que a Sterne se le acusó de plagiar a otros autores, pero señala que no solo el escritor deja las pistas suficientes para señalar cuál es su fuente, sino que también podemos ver que en el nuevo contexto son “adaptaciones” de otras frases, de otras citas que se incluyen en un nuevo discurso. “La cita ayuda a crear un sentido diferente” (p. 38).

Con respecto a la influencia de la “alta” poesía, en *El mar de las Sirtes* (1951), de Julien Gracq encuentra él esa relación. No se trata de que la novela tenga el lenguaje poético de la novela lírica, sino que las combinaciones fonéticas queden distorsionadas, y que lo poético funcione como una sintaxis. Quizá lo podríamos explicar siguiendo la definición de la función poética de Roman Jakobson, según el cual el lenguaje no se

utiliza en su función designativa, sino que llama la atención sobre sí mismo.¹⁶⁵ El tercero de los rasgos que nombra creo que es el que menos clarifica, “la escritura vista como un reloj que avanza”, ya que puede ser interpretado como una ironía sobre esta sección del relato que leemos en donde parece que no ocurre nada, pero que también podríamos señalar que el tiempo si avanza en la espera, y que la narración debe ser tan precisa como el funcionamiento de un reloj. Paradójicamente este narrador cree poco en la capacidad del ser humano, frente al azar, para decidir su destino, pero al mismo tiempo por muy azaroso que sea el origen de la escritura esta no será un simple flujo del inconsciente como querían los surrealistas, sino que se debe elaborar.

El cuarto de los rasgos que menciona, la prelación del estilo sobre la historia que se cuenta, la concepción de que la historia narrada importa poco porque lo esencial es “cómo se narra”, es una idea que ya defendían Juan Benet y otros narradores experimentales en los años sesenta, al igual que también la defiende el austríaco Thomas Bernhard durante décadas. Es muy probable que todos ellos continúen la línea que comienza Flaubert, quien tenía como objetivo escribir una obra que solo se sostuviera por el estilo, y que sigue después Henry James.¹⁶⁶ En opinión de nuestro autor, hasta el siglo XIX coinciden el lenguaje del escritor y el lenguaje del político, pero a partir de ahí se produce la escisión, que se mostraría claramente en Flaubert, y luego en Kafka, donde ya son lenguajes completamente incompatibles. Respecto al quinto rasgo, “conciencia de un paisaje moral ruinoso”, se puede decir que no necesita argumentar: la Segunda Guerra Mundial, lo que hereda Occidente después de 1945, solo en su aspecto material habría sido recuperado, pero no desde el punto de vista moral. También aquí se puede citar a Flaubert quien pronosticaba que la estupidez humana, retratada en su inacabada *Bouvard et Pécuchet* (1881) se extendería en el futuro, y tanto en él como en otros escritores ya citados, la literatura tendría la capacidad de prever cómo será el futuro, algo sobre lo que no alberga muchas esperanzas.

Lo que está claro, como resumen de estos cinco puntos, es que para Vila-Matas la tradición novelesca se ha convertido en un lastre, su misión de reproducir el mundo y

¹⁶⁵ Ver su conocido “Linguistics and Poetics”. En cierta medida podemos decir que si Jakobson intenta responder qué hace de un mensaje una obra de arte, Vila-Matas seguiría intentando responder a esa pregunta con esta clasificación.

¹⁶⁶ Flaubert, según se sabe, leía todos los años el *Quijote*, y también aquí citará Vila-Matas la práctica de Laurence Sterne en *Tristram Shandy*.

encontrar un sentido que se establece en esa reproducción. No obstante, en el final, quita importancia a estas reflexiones y su definición de la novela del futuro, y solo encuentra interés en abandonar/perder Lyon lo mismo que pierde teorías como la que acaba de exponer. Todas estas páginas quedan así como un juego sin trascendencia y la teoría como una ocupación innecesaria de alguien desocupado que escribe en los márgenes de una revista. De esta forma, también nos encontramos con una negación de la modernidad, que al lado de la ficción necesitaba una teoría de la misma, y así niega lo que antes había afirmado, ¿por qué va a ser mi teoría la única válida?: “Es decir, que mi teoría de Lyon no había sido más que una acta levantada con el único propósito de liberarme de su contenido, tal vez un acta levantada con el único propósito exclusivo de escribir y perder países, de viajar y perder teorías, perderlas todas” (p. 64). Y solo se añade en el texto una fotografía, la única que hay en todo el texto, en el que muestra que hay dos topónimos idénticos (Bray) en Irlanda y en Francia.

Por tanto, la narración termina con una foto que no documenta nada, y sobre la que cabe dudar sobre la relación que mantiene con el texto que cierra. Tal y como señalaba Linda Hutcheon de la literatura posmoderna, el texto propone y subvierte una teoría, enhebra un relato del que poco podemos decir, y la mezcla de teoría y narración se muestra como una construcción elaborada, asistimos a esa elaboración y comprobamos que no se trata de una representación mimética de una realidad previa.

7.5. OTROS RELATOS

La obra narrativa breve de Enrique Vila-Matas no se circunscribe a su colección de cinco libros de relatos y a las novelas cortas. Por una parte, existe una variedad de relatos publicados en diversos medios. Por otra, también se encuentran narraciones sueltas en las dos antologías que ha preparado hasta ahora, *Recuerdos inventados* (1994) y *Chet Baker piensa en su arte* (2011). Estas piezas dispersas forman parte de una poética narrativa unitaria y esta no puede darse por analizada en su alcance global sin tenerlas en cuenta. Por eso es necesario incluir estos textos independientes en nuestro estudio de las formas narrativas breves del escritor barcelonés.

Según se ha señalado, en la época de madurez de Vila-Matas distintos textos que aparecieron en primer lugar como artículos en un periódico, o como ensayos, pasarán a ser definidos como relatos, y un aforismo puede ser narrativo o un diálogo dramático tener un carácter ensayístico, de manera que la división genérica es siempre imprecisa o poco relevante.¹⁶⁷

Aquí nos vamos a ocupar de alguno de esos relatos que han quedado fuera de sus cinco colecciones, contando con que al igual que ocurre con “La gallina robada. Un cuento de Navidad”, recogido en un volumen de ensayos titulado *El traje de los domingos* (2006), luego pasa a ser recogido como relato en *Chet Baker piensa en su arte*, de manera que no solo lo que todavía no ha publicado sino que otros textos pueden cambiar de género, sin duda mostrando las fronteras fluidas de su escritura.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Laura Pache señala los distintos géneros que incluyen las dos antologías que el escritor ha publicado hasta ahora en “Narrativa voluble de la antología: *Recuerdos inventados* y *Chet Baker piensa en su arte* de Enrique Vila-Matas”

¹⁶⁸ Un caso también singular es la inclusión del prólogo de la *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), un texto de difícil clasificación, publicado en una colección de novelas. En esta su primera antología, incluye el prólogo de *Historia abreviada de la literatura portátil*, texto de difícil clasificación pero que aparece publicado en una colección de novelas.

Enrique Vila - Matas

Recuerdos inventados

Primera antología personal



COMPACTOS  ANAGRAMA

Recuerdos inventados. Primera antología personal. (1994)

Esta “primera antología personal” del autor recoge cuentos aparecidos en otros volúmenes publicados anteriormente (*Nunca voy al cine*, *Una casa para siempre*, *Suicidios ejemplares* e *Hijos sin hijos*) además del prólogo a *Historia abreviada de la literatura portátil*, que aquí funciona como un relato independiente; un artículo aparecido en *El viajero más lento* (“El otro Frankfurt”), que aquí trata como un cuento; y “Recuerdos inventados”, “La vendedora de biblias” y “Por un viejo sendero chino” que aparecieron en la prensa. Como podemos observar, la selección hecha por el autor podría considerarse como un ejemplo de esa ruptura genérica que mencionábamos anteriormente y que es característica de su obra. Los relatos no aparecen en esta primera antología de manera cronológica, y el último publicado, y que da título al libro, figura en primer lugar.

“Recuerdos inventados”

El relato que da título a la antología que ahora me ocupa es una buena muestra de las muestras de la complejidad de su escritura. Apareció primero en el *Diario de Caracas*, en noviembre de 1993, y luego en *La Jornada Semanal*, en México DF, antes de ser recogido al año siguiente en el volumen que subtitula “Primera antología personal”. En esos años, puede verse ya su amplia recepción en Latinoamérica al mismo tiempo que sus lecturas de los autores posteriores al “boom”, como, por ejemplo, Sergio Pitol.

En este y otros textos del escritor vamos a encontrar una imprevisible yuxtaposición de pequeños fragmentos narrativos, citas o falsas citas, anotaciones, que se caracteriza por tener su elemento aglutinador en el tablón de anuncios del Peter’s Bar de Horta, en las islas Azores.¹⁶⁹ Es muy posible que este lugar haya sido, como afirma

¹⁶⁹ Si se consulta en Google se puede encontrar el Peter’s Café Sport, en Rua Jose Azevedo 9, Faial, 9900-027. En las fotos de este interesante lugar se pueden ver numerosas fotos, banderines, planos, pero no el tablón de anuncios

el narrador, “taberna, lugar de encuentro, agencia de información y oficina postal” (p. 171).¹⁷⁰

Según avanzamos por los veintisiete fragmentos de que consta “Recuerdos inventados” veremos que no existe un argumento definido (lo que entendemos habitualmente por tal), ni unos personajes, ni un espacio o tiempo que sirvan de referencia al lector. Pero parece que la alusión a un espacio, el tablón de anuncios del bar de las Azores, sería el elemento vertebrador, el que más se repite, sin que sea único. De esta manera, podemos interpretar que casi todos los fragmentos pueden ser mensajes que se fijarían en ese tablón, del mismo modo que la literatura es lanzada al vacío para llegar, en algún momento, a desconocidos que serán los lectores.

En la línea que venimos comentando, cuando se publica en sus dos primeras ediciones es un “texto” que aparece en un periódico en la sección que se distingue de otras; sin embargo, cuando aparece en la antología que lleva ese mismo título, lo hace en la posición del prólogo, si bien su comienzo *in medias res* también puede impulsar la interpretación de que se trataría del primer relato (las últimas líneas nos empujan a atribuirle la función de prólogo), y cuando vuelve a ser editado en la última antología vuelve a ser un cuento más, hacia la mitad del volumen, de manera que ya no tendría esa función. De esta forma, vemos que hay distintos matices en su lectura, que dependen solo del lugar de publicación, y ya desde su título nos enfrenta a lo paradójico, que reaparece a lo largo de su obra como un rasgo característico: si son recuerdos no pueden ser inventados, y viceversa, claro, de manera que el texto se sitúa en el territorio de la ficción, en donde es imposible precisar la realidad o la irrealidad de lo contado. Además, una de las peculiaridades que encontraremos es la utilización de textos de otros autores como si fueran propios, y a su vez otros escritores utilizarán textos de Vila-Matas en primera persona.¹⁷¹

Evidentemente, las primera líneas señalan la combinación de memoria e invención, con un pequeño matiz que podemos añadir: juega con la ambigüedad al

¹⁷⁰ Cito por la edición en *Chet Baker piensa en su arte* (2011). Las diferencias entre las dos ediciones no son relevantes: la primera se organiza con números arábigos y la última con números romanos, añadiendo al final de esta el año de publicación.

¹⁷¹ En distintas entrevistas ha afirmado el escritor que “Vila-Matas” es un personaje de sus textos (lo mismo que afirmaba Borges), y entre otros, Agustín Fernández Mallo lo ha utilizado también en su “Proyecto Nocilla”, al igual que numerosos autores, en especial, latinoamericanos.

señalar el Peter's Bar como un lugar de balleneros al mismo tiempo nos remite a la realidad histórica, pues lo fue y actualmente es uno de los santuarios más importantes para distintas especies de ballenas, y al mismo tiempo alude a Hermann Melville y su famosa novela. Pero lo importante no es solo el aspecto material ya que el “tablón” del bar pone en primer plano la comunicación humana, el trayecto de las palabras entre un emisor y un receptor “notas, telegramas, cartas a la espera de que alguien venga a reclamarlas” (p. 171).

Nos llamaría la atención sobre lo que Antonio Tabucchi ha señalado como un carácter inesperado de la literatura: ser como el manuscrito en una botella arrojada al mar. No sabemos ni quién lee, ni dónde, ni podemos asegurar la posibilidad de que el lector/a entienda su sentido “recto”, puesto que desconocemos las circunstancias y el sujeto de la lectura y, sin embargo, en ese espacio virtual que es la literatura hay que señalar la importancia de lo que la “Estética de la recepción” denomina “horizonte de expectativas”. Esto es, tal y como han señalado Hans Robert Jauss y otros, cada obra literaria se lee en un contexto que cambia a lo largo de la historia, en base a los conocimientos y lecturas que tiene una comunidad cultural, y que explica por qué algunos escritores no fueron entendidos en su momento, no se percibió la calidad de su obra.

A esto se añade rápidamente el problema de la identidad¹⁷², pues denominando el recorrido de estos fragmentos “la caravana de Tabucchi”, nos dice primero “Cuando yo me llamaba Carlos Drummond de Andrade, escribí este verso: ‘A veces un pitillo, a veces un ratón’” (p. 172).¹⁷³ Y en la página siguiente afirma: “Me llamo Sergio Pitol”, con lo cual subraya que cuando citamos algo, nos citamos a nosotros mismos, a esa transformación en que diferentes sujetos asumen la enunciación, sin que podamos fijar la identidad del emisor. Luego, de manera consecutiva encontramos afirmaciones como “Fui amigo de Roberto Arlt”, “yo soy la sombra de Tabucchi”, “Valery vino a verme”,

¹⁷² Julia González Canales en su comentario del texto presta atención a la temática de la identidad, al deseo de ser otro. Véase en “*Recuerdos inventados: cuando el vértigo irrita*”, (2013), pp. 275-283.

¹⁷³ Se refiere al poeta y periodista Carlos Drummond de Andrade (1902-1982), uno de los impulsores del modernismo brasileño. En el blog del escritor hay un texto que nos puede explicar el significado: “Cambia lo colosal por lo exiguo, la inmensidad de la biografía de un muerto por un verso vivo, por ejemplo, de Drummond de Andrade, que habla de lo diminuto (“A veces un pitillo, a veces un ratón”) o, mejor todavía, cámbialo por el libro más profundo –aunque más ligero de peso– de Kafka”. Ver en el texto titulado “Comenzar en Zúrau (Café Péric)”.

“recuerdo haber sido el barman que inventó el cocktail Janelas Verdes Dream” y, entre otras, llegar a decir “soy la muerte”. En la caravana imaginaria no se produce un desplazamiento por el espacio físico sino por el de la literatura, por la obra y la vida de algunos escritores favoritos de Vila-Matas y que reaparecen en otras obras, sin que haya aquí tampoco un desplazamiento en el tiempo pues no hay avance ni retroceso en el espacio literario

Dos de esos fragmentos, IV y VI, son clave en la formulación literaria a que ha llegado el escritor:

Fuego. Deseo quemar este triste tablón. Será la venganza de quien recuerda haber pasado la vida buscando en vano, al igual que Borges en un poema sobre el tigre, el otro tigre. Más allá de las palabras, yo anduve buscando siempre al otro tigre, el que se halla en la selva y no en el verso. Mi vida, a causa de esto, bien arruinada quedó. Fuego (p. 173).

La referencia al conocido poema de Jorge Luis Borges supone una paráfrasis, una apropiación que también nos lleva a otro texto de Borges y que podría firmar nuestro escritor. En “Borges y yo” se oponen el personaje real y el escritor llamado Borges, y se dice del escritor: “Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición”. Del mismo modo la voz de Enrique Vila-Matas se mezcla, asume el tono y el timbre de otras que admira, y se incluyen en este texto de manera polifónica, sintiendo que hay un Vila-Matas que escribe y otro que está al tanto de esa actividad y lleva una vida distinta, uno es un ser que tiene una existencia pública y otro que no termina de encajar en esa biografía.

La relación de la vida y la literatura también le lleva a admitir que aunque no está claro que pueda ser la vida, esta solo existe si se narra, solo la narración hace que podamos hablar de una vida, una afirmación en la que coincide con alguna de Javier Marías en sus novelas, si bien Marías suele dirigir su atención a los efectos incontrolables que tiene narrar. Así, por ejemplo, dice en *Tu rostro mañana*: “Contar es siempre un regalo, incluso cuando lleva e inyecta veneno el cuento, y otorgar confianza y rara es la confianza que antes o después no se traiciona” (*1 Fiebre y lanza* p. 13).

Y la vida no puede contarse completa, de manera que solo puede hacerse de manera fragmentaria, sin que podamos estar seguros de lo que recordamos y lo que imaginamos. En otro fragmento alude a Fernando Pessoa, uno de los autores fundamentales para él, y vemos el modo en que opera muchas veces la intertextualidad en su narrativa: “Si recuerdo que soy Pessoa, entonces solo me quedan ganas de decir que estoy dividido entre la lealtad que debo al estanco de enfrente, como cosa real de lo exterior, y la sensación de que todo es sueño, como cosa real de lo exterior” (p. 175).

Aquí sin duda parafrasea un extraordinario poema de Pessoa, “Tabaquería”, que Octavio Paz tradujo magistralmente:

No soy nada.
Nunca seré nada.
No puedo querer ser nada.
Aparte de esto, tengo en mí todos los sueños del mundo.
[...]
Hoy estoy perplejo, como quien pensó y encontró y olvidó.
Hoy estoy dividido entre la lealtad que debo
A la tabaquería del otro lado de la calle, como cosa real por fuera,
Y a la sensación de que todo es sueño, como cosa real por dentro.

(“Tabaquería” pp. 142-143)

Pessoa utiliza su heterónimo Álvaro de Campos para expresar sus dudas existenciales, su yo carente de certidumbres y en el que se oponen realidad e imaginación, sujeto y mundo, el yo y el otro que no tiene necesidad de conocer la metafísica (p. 148). Le interesarán a Vila-Matas, tanto la extraña vida del poeta portugués como sus poemas, y será también una presencia reiterada el póstumo *El libro del desasosiego* (escrito entre 1913 y 1935), que se publicó póstumamente. Su forma fragmentaria, y el hecho de que lo firme otro heterónimo, Bernardo Soares, supone una peculiar despliegue autobiográfico que resultan del mayor interés para Enrique Vila-Matas.

Para terminar, tras las amistades imposibles, los sucesos que no han ocurrido (como escaparse de un manicomio, escribir novelas en los muros, embarcarse, etc.), tras considerar como “propios los recuerdos de otros”, y por tanto confundir su identidad con la de otras personas, termina con un fragmento que aludiría al carácter de prólogo de todo el texto, pues el hablante recuerda que respecto a su obra sus preferencias son

volubles, “varían cada día y a cada instante” pero “llegó un día y un momento en que caprichosamente las fijé en una antología personal de invenciones recordadas que titule *Recuerdos inventados*” (p. 181). Con la doble antítesis, que intensifica la paradoja, el lector percibe la circularidad y la apertura hacia lo indeterminado.

*Ella era
Hemingway
No soy Auster*

**ENRIQUE
VILA-MATAS**

CUADERNOS A ALFABIA

Ella era Hemingway. No soy Auster. (2008)

Estos dos textos aparecieron en un pequeño volumen de ediciones Alfabetia y podemos considerarlos dos microrrelatos por su corta extensión. En ambos nos encontramos ya en el título una indicación de su contenido pues aluden a la literatura: *Ella era Hemingway. Yo no soy Auster*, que yuxtapuestos constituyen el título.¹⁷⁴

En ambos casos nos encontramos con historias alrededor de la literatura, más metanarrativo el primero que el segundo, que es sobre todo un ensayo. El primero de ellos “Ella era Hemingway” tiene una estructura ficticia pues narra una clase en la que un profesor, que no se identifica con el autor, decide leer y comentar un cuento de Ernst Hemingway del que, al parecer, en una ocasión dijo García Márquez que era el mejor cuento del mundo. Evidentemente viniendo del gran García Márquez esto le hace leer el relato cuyo título es “El gato bajo la lluvia”. Y en efecto, si no lo conocemos, podemos comprobar que “Cat in the Rain” es una obra temprana en la carrera de Hemingway, publicado en el volumen *In our Time* en 1925.¹⁷⁵

En “Ella era Hemingway” no tenemos ninguna precisión sobre el espacio o el tiempo en que nos encontramos, pero por los escasos datos mencionados, necesariamente podría situarse en algún momento posterior a la “canonización” de Gabriel García Márquez que podemos situar entre los años setenta y el momento de la publicación del texto de Vila-Matas, es decir, un amplio periodo.

No conoceremos la identidad del narrador, ni de los estudiantes de su clase, con lo cual el texto se centraría en la petición de ese profesor: que le ayuden a entender ese cuento que a él le parece incomprensible, incluso también la valoración de García Márquez. A ello se suma, el que el profesor les dice a los estudiantes: “Es más, voy a convertirlos en carne de cuento, porque lo que suceda a lo largo de la próxima hora en esta aula pienso convertirlo en un relato” (p. 10). De este modo nos encontraríamos en una metanarración, advertida tanto a los personajes como al lector, que además versará sobre la interpretación de un cuento.

¹⁷⁴ El libro tiene un tamaño agenda, con 32 páginas de extensión que incluyen la nota de la editorial, los dos relatos, y varias páginas, al final, en blanco, bajo el rótulo “Notas”. Citamos por esta edición, que muy posiblemente sea la única hasta ahora.

¹⁷⁵ Se incluye en la segunda edición del que sería su primera colección de relatos publicada originalmente un año antes, en 1924.

En el comentario inicial sobre la lectura el profesor recuerda que Ernest Hemingway fue un maestro de la elipsis, de manera que en su escritura nunca aparecía lo más importante, “lo no dicho”, y por ello resultará fundamental lo sobrentendido y la alusión. Luego, el profesor hace un breve resumen del relato citado y si bien recoge algunos elementos vemos que ese resumen ya supone una interpretación, una selección de parte del relato y también la utilización de valoraciones que no se dan en el cuento:

una pareja de jóvenes americanos, de viaje por Italia, están en un cuarto de hotel: mientras él lee en la cama, ella se encandila de un pobre gato al que ve bajo la lluvia y dice que le gustaría tener un gatito que se acostara en su falda y, en definitiva, que le hiciera compañía (p.12).

Este resumen se sitúa entre paréntesis y como tal resumen hay elementos que no incluye: personajes secundarios, como el recepcionista del hotel y la empleada que le trae al final un gatito a la mujer; los pensamientos de ella hacia el recepcionista o su deseo, que el hombre no comparte, de dejarse el pelo largo. A ello se suma que al menos hay un término que podemos considerar marcado: “se encandila”, que parece tener un sesgo negativo, con respecto a ese singular deseo de recoger a un gatito que se esconde de la lluvia bajo la mesa de una terraza, para ponerlo en su falda y que le hiciera compañía. Creo, no obstante, que no se menciona la falda, aunque por el momento histórico sería probable.

Luego el relato ofrece distintas interpretaciones que, podríamos decir, ejemplifican distintos tipos de lectura: la primera de ellas, relaciona este cuento con otro cuento de Hemingway, cuyo título no se menciona, pero que escondería un problemático embarazo; otra lo explicó por la insatisfacción sexual de la mujer; otra por el deseo oculto de ser madre; y otra, que parece estar llorando es quien sugiere que la mujer, “ella era Hemingway”, lo que nos recuerda el famoso “yo soy madame Bovary”.

Podemos identificar esas interpretaciones con diversas líneas, que se han aplicado a las narraciones de Vila-Matas, con las propias interpretaciones del escritor, que aquí termina admitiendo que el relato le resulta incomprensible, es decir, ninguna

de las interpretaciones propuestas sería del todo convincente. O dicho de otra manera, ¿es necesario que tenga un significado para que lo valoremos como literatura?

Finalmente reconoce que solo aquello que no comprende es lo que le atrae en literatura, y que en respuesta a la estudiante emocionada, que le pide después que tenga en cuenta a los lectores, admite que tampoco del cuento que estamos leyendo él entiende nada. De este modo creo, el texto libera al lector de su obligación de encontrar un sentido, y solamente le queda lo que Roland Barthes denominaba “el placer del texto”.

El segundo relato que incluye el volumen estaría dentro del grupo de relatos que, como “Chet Baker piensa en su arte” están casi en su totalidad dedicados a la crítica literaria, o más en concreto, a nuestra reacción como lectores ante las obras de los demás. Aquí el narrador tiene un tono semejante al anterior, y en este caso se refiere primero a lo que puede ser la valoración del escritor Paul Auster en nuestro país. Esto se puede inferir porque cita a Fernando Savater, y por algunos indicios más que localizarían al escritor como un escritor nacional, que vive en Barcelona y se llama Enrique Vila-Matas. Tendería más a lo autobiográfico porque no encontramos nada que no corresponda a su perfil biográfico, empezando por su admiración por ese escritor, que nos dice que en el momento en que escribe ha empezado a caer un poco su valoración al enterarnos de que es un escritor más famoso en Europa que en su país.

Entre lo paradójico de este caso, en que desarrolla una defensa del escritor norteamericano, se da el que lo defiende mediante un argumento que emplea Fernando Savater en uno de sus escritos, que no se precisa, pero cuyas palabras resultan acordes con el autor de *La infancia recuperada*. Paul Auster tendría lo que Savater encuentra en algunos escritores, *encanto*, que es una categoría poco científica pero en la que podemos estar de acuerdo muchos lectores. El narrador cita literalmente las palabras de Savater, argumentando que el *encanto* es una categoría que es más fácil de definir negativamente, pues no equivale ni a genio, ni a clásico, ni a perfección formal o voluntad innovadora, y que es semejante a la simpatía que despiertan ciertas personas casi a primera vista.

Pero además el narrador añade a la obra de Auster una extraña propiedad: que casi siempre no puede terminar la lectura de un texto suyo, o de una entrevista, porque

tiene que lanzarse inmediatamente a escribir. En él encuentra un rasgo opuesto al que se daría en los escritos de Unamuno pues este al bucear en su interior, al profundizar en su conciencia solo se encontraría a sí mismo, e incluso los otros serían una construcción suya. El narrador ironiza sobre ello y dice que aunque en ocasiones ha intentado creer que los otros eran creación suya, cuando hablan dicen cosas que él no ha pensado.

En Auster se daría lo contrario, pues el viaje al interior le lleva al mundo, a los otros, y ese sería también el objetivo del narrador, que suponemos es Enrique Vila-Matas.¹⁷⁶ Esto es, más que la admiración que comparten a Cervantes, Kafka, Dickens o Beckett. Aquí tenemos que recordar que Auster ha sido considerado en repetidas ocasiones como un ejemplo de escritor posmoderno, y en cierta medida, como Nabokov y otros, en escritor que busca construir artefactos literarios pero no muy interesado en lo “humano, demasiado humano”. A diferencia de lo que, en su opinión, ocurre con la literatura de Unamuno, al experimentar la soledad, al ir hasta el fondo de ella, no es a uno mismo a quien se encuentra sino la necesidad de comunicarse con el mundo, el otro. Así, vemos que no es esa la lectura de lo posmoderno lo que Vila-Matas propone y, para él, los artificios que imagina Auster le empujan a construir su propia literatura, no a imitarle, pero sí a intentar conseguir el efecto de sus textos.

¹⁷⁶ Un detalle que corrobora esa identificación es que coincidieron en Nueva York, y en ese encuentro se detendrían en buscar las similitudes entre ellos. También se cita a Ignacio Martínez de Pisón cuya relación de amistad con Vila-Matas es comprobable.

Contemporánea

ENRIQUE
VILA-MATAS

Chet Baker
piensa
en su arte

Relatos selectos

DEBOLSILLO

Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos. (2011)

En esta segunda antología Vila-Matas selecciona cuentos que parten de los mismos volúmenes que la anterior, pero que en pocos casos coinciden. De nuevo, encontraremos cuentos de *Nunca voy al cine*, *Una casa para siempre*, *Suicidios ejemplares*, *Hijos sin hijos* y *Exploradores del abismo*, último volumen de cuentos publicados por el autor. Además, incluye “Recuerdos inventados”, cuento que da título a su primera antología; “La gallina robada. Un cuento de Navidad”, que aparece en su libro recopilatorio de artículos *El traje de los domingos*; “Sucesores de Vok”, que aparece publicado en prensa; y, por último, “Chet Baker piensa en su arte”, que aparece publicado por primera vez en el volumen al que da título. Como ocurría con la primera antología, *Recuerdos inventados*, los textos tampoco aparecen ordenados de manera cronológica.

“Chet Baker piensa en su arte”

Según se ha dicho, este relato también se publica como parte de una antología sin haber sido publicado antes, aunque, y tal como señala Pujante Segura, se trata de una reelaboración de dos artículos aparecidos en el periódico *El País*: “Doctor Finnegan y Monsieur Hire”, del 10 de octubre de 2009; y “Chet Baker piensa en su arte” del 31 de enero de 2010.¹⁷⁷ En la nota inicial del editor del volumen se subraya que es “una obra indispensable para entender la literatura de Enrique Vila-Matas” (*Chet Baker piensa en su arte*, p. 7). En este caso además lleva un subtítulo que avisa de la doble vertiente del texto “Ficción crítica”.

Como el anterior relato “Chet Baker piensa en su arte” es un texto que tiene como tema la literatura, la escritura, las posibilidades de la narración escrita en el mundo actual, un mundo “no narrativo” en donde la imagen aislada, dispersa, de vagas connotaciones, de constante presencia es lo que domina en la conciencia contemporánea.

¹⁷⁷ *La novela corta contemporánea*, p. 198.

En esta “ficción crítica” encontramos una combinación entre narración y ensayo que, sobre todo en las primeras páginas, poco parece diferenciarse de un ensayo literario y solo cuando avanzamos en la lectura empezamos a encontrar algunos elementos de la “figuración”: por un lado, entre comentario y comentario, nos dice que escucha música en su *ipod*, que es crítico profesional, es decir, detalles biográficos que no corresponden a Enrique Vila-Matas; mientras que, por otro lado, sus opiniones literarias corresponden a las que el escritor manifiesta en distintos lugares, según apuntábamos en el capítulo dedicado a su poética y en otros lugares.

De nuevo vamos a encontrar algunas citas que no sabemos si corresponden a la autoría que menciona, como la siguiente que aparece nada más comenzar: “ni siquiera la música me impide pensar en esa realidad ‘bárbara, brutal, muda, sin significado, de las cosas’ de la que hablaba Ortega” (p. 245). Para un público desconocedor de la obra de Vila-Matas quizá es indiferente que la frase corresponda al filósofo, pero el lector de Vila-Matas siempre tiene la sospecha de la posibilidad de la “falsificación en toda regla” que señalaba Túa Blesa al hablar de su “historia de la literatura portátil”. Veremos la narración esquiva, el saber como autoridad y, de manera irregular, prosigue con ese cuestionamiento, que es al mismo tiempo el de todo saber sobre el fugaz presente, el arte y la literatura en una época aparentemente posliteraria.

Al comienzo de esta obra podemos pensar que continúa “Recuerdos inventados” pero de una manera más discursiva, menos fragmentaria, pero al avanzar se irá complicando. “Todo se ha vuelto ahora no narrativo”, dice la cita que el narrador atribuye a Robert Musil, y este es el motor del ensayo-ficción. Sea o no cierta, la cita responde a la preocupación fundamental del ensayo. La narración, argumenta, respondía a una situación ingenua, en que se podía decir “Cuando hubo pasado aquello, pasó esto, y luego pasó lo otro, etcétera” (p. 245). En las distintas opiniones que se citan al principio se reitera la idea de que esa situación debió existir, pero se añade que la narración habría desaparecido en la civilización occidental antes del siglo XX, una idea que presenta alguna similitud con el famoso ensayo de Walter Benjamin dedicado al narrador, donde oponía la narración oral con la novela de la modernidad.

No obstante, no es exactamente ese el contraste que le interesa al autor de este texto, pues queda claro que reflexiona sobre dos formas de narrar, de hacer literatura, si bien debemos anudarlo con la situación inicial descrita: la posibilidad de la narración. Lo que contrasta el crítico que firma el texto, partiendo de la disociación entre realidad

y narración, serían dos formas de narrar que grosso modo podemos definir como vanguardista y tradicional: como ejemplo de experimentación sitúa *Finnegan's Wake* (1939) de James Joyce, mientras que como ejemplo de la narración tradicional o mimética cita *La prometida de Monsieur Hire* (1933), una novela de Georges Simenon (al margen de la serie del comisario Maigret).¹⁷⁸

Es curioso que elija como representante de la experimentación la obra de James Joyce que menos lectores y defensores ha tenido: por ejemplo, Jorge Luis Borges la calificaba de “inextricable y ciertamente ilegible”. Mientras que como ejemplo de narrativa argumental elige a un autor que sobre todo es valorado por el gran público como escritor policiaco, más que por otras novelas suyas, y que ha sido situado junto a otros autores populares como Agatha Christie.

Uno de sus autores preferidos, Witold Gombrovich, le sirve como ejemplo de narración que siendo claramente experimental no renuncia a lo argumental, y mantiene claros lazos con ese tipo de relato, algo que podía entenderse como un compromiso o bien como una apuesta estética, lo que parece ser la hipótesis más plausible. En la contraposición de modos de narrar podemos pensar que sigue la crítica del Modernism, luego en el *nouveau roman*, a las novelas realista y naturalista, pero en este caso se evalúa y se examina dicha oposición, quizá de un modo en el que destacaría su distanciamiento del logocentrismo y del ensayo “puro”: en primer lugar no manteniendo denominaciones y categorías definidas: cambian los nombres, y en lugar de decir experimentalismo o neovanguardismo utiliza “Finn”, y en lugar de realismo o narración mimética utiliza “Hire”; en otros casos para hablar de la dificultad de la primera vía narrativa emplea el neologismo “Difuclyatd”, como si fuera uno de los neologismos y juegos de palabras que aparecen en la obra de Joyce.

Por otro lado, según veremos, el segundo elemento que desestabiliza el ensayo “puro” y lo convierte en “ficción crítica” procede de asumir una identidad, poco caracterizada, y que no corresponde a quien firma el texto: dice que es crítico de profesión, un viajero solitario que vive en Madrid, donde ha dejado a su mujer y sus dos hijos, y algunos datos que resultan imposibles de comprobar. Es decir, se trata de un

¹⁷⁸ Esta novela supuso su consagración como escritor no solo de obras “populares”. Patrice Leconte la llevó al cine como *Monsieur Hire* en 1989. Esta y otras obras de Simenon, fuera de la serie Maigret, ha sido valorada, entre otros por François Mauriac, Max Jacob, o recientemente por Julian Barnes.

personaje creado por el escritor, y sus reflexiones no tendrían por tanto que coincidir, y al final queda desplazado por diálogos de dos personajes que quizá son producto de un segundo narrador.

A lo largo del texto encontramos, como ya es frecuente en las novelas y el resto de la obra del escritor, anécdotas de la vidas de distintos escritores, citas de distintas obras, paráfrasis, comentarios, a veces una breve reseña e incluso actos de lectura en torno casi siempre a la oposición de las dos corrientes, Finnegans y Hire. El texto avanza poco, sistemáticamente recordando, por ejemplo, como Samuel Beckett encontró en Joyce un modelo, de “irreprochable integridad artística” con su distanciamiento y a continuación recuerda una de las frases del último Beckett que puede aplicarse al primer tipo de narración que comentamos “Da igual. Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor” (pp. 251 y 252). A estos dos innovadores se va a sumar una larga lista de autores que buscaron o buscan hacer las cosas de “otra manera” (Louis Ferdinand Céline, William Gaddis, Jean Luc Godard, Nabokov) y esto resulta relevante porque:

La historia de la novela ha sido desde sus inicios la historia de una rebelión constante y extrema contra las leyes y costumbres inventadas por la propia novela. Las creaciones nada ortodoxas de Laurence Sterne, Gustave Flaubert, Susan Strand [...] crearon leyes atractivas y nuevas para la narrativa, leyes que nacieron ya, sin embargo, proyectadas hacia su inevitable muerte, hacia esa destrucción (p. 253)

De este modo, con esa valoración del lado de Finn, sobrevuela a lo largo del texto la impresión de que como Gombrowicz, y su aparente facilidad, para el autor la narración, la novela, debería intentar conciliar los dos lados, en principio irreconciliables y, por ejemplo, con respecto a la utilización de distintos moldes conocidos (narrativa decimonónica, policiaca, autobiográfica) se puede explicar por lo que comentó el escritor polaco “Para mí la forma es siempre la parodia de una forma” (p. 254), esto es, una contradicción irresoluble.

Con respecto al elemento narrativo, además del aspecto que podemos relacionar con la “autoficción”, podemos decir que se distribuye de manera irregular: al comienzo, de manera muy atenuada, pues únicamente la voz narrativa nos dice que es de noche, que escucha una canción “Bela Lugosi’s Dead”, en versiones de diferentes grupos,

primero Nouvelle Vague, luego Bauhaus e incluso una tercera versión.¹⁷⁹ ¿El hecho de que la mención de esa canción esté en la primera línea puede entenderse como provocador? Quizá, porque en la primera página, junto a ella se cita a Robert Musil y a Rainer María Rilke, lo que uniría en poco espacio “cultura popular” (o subcultura) y “alta cultura” que Andreas Huyssens entiende como uno de los signos de la posmodernidad.¹⁸⁰ Además, aunque esto lo averigüemos solo al terminar la lectura, Chet Baker, que da título a la obra, solo aparece mencionado casi al final cuando se dice que un personaje se parece a él, y por tanto no puede ser el sujeto de esta enunciación, y resulta un título que nos remite a la música de uno de los más importantes trompetistas de jazz.¹⁸¹

La frase exacta con la que el narrador responde cuando le preguntan a qué se dedica es “Soy alguien que se hace pasar por un crítico” (p. 257), lo que supone, irónicamente, no responder, puesto que quien finge o representa es alguien diferente, a lo que añade esas otras informaciones inexactas, como que trabaja en una Biblioteca Municipal, que viaja a Turín, se aloja en la vía Po y desde la ventana puede ver a cierta distancia a dos borrachos a los que atribuye las identidades de Finn y Hire, y sitúa temporalmente esa escena un año antes del momento de la enunciación. Y esta anécdota en Turín le lleva a enlazar con citas de Borges y con el menos conocido Xavier de Maistre y su peculiar *Viaje alrededor de mi habitación* (1794).

Veremos, en definitiva, también un cambio fluido de identidades, de manera que en juego joyceano quien se parece a Chet Baker pasa a ser Stanley Elkin, al que luego denomina “Unidad Vagabunda”, y son manejados en los últimos fragmentos como personajes novelescos, de modo que en las últimas líneas Stanley y Susan Strand visitan un circo. A todo ello, nos dice el narrador, aplica lo que denomina una interpretación “horoscopol”: según nos dice, siempre encuentra un modo de relacionar los enunciados abiertos de los horóscopos. En cierta medida, y a lo largo de estas páginas hay bastantes ejemplos, estaríamos cerca de una interpretación cabalística, que

¹⁷⁹ Según puede comprobarse, existen al menos dos de las versiones citadas de esta canción que dio origen al Rock Gótico y que dará lugar a la subcultura Gótica. Al parecer, la primera grabación corresponde la banda post-punk Bauhaus en enero de 1979.

¹⁸⁰ Las ideas de Andreas Huyssen sobre la posmodernidad en literatura, muy influyentes, se exponen, entre otros, en *After the Great Divide* (1986). Parcialmente se puede consultar en “En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70” y “Cartografía del posmodernismo”, en J. Picó, ed. *Modernidad y posmodernidad*.

¹⁸¹ También en otro lugar se refiere a John Lennon y a la que considera su mejor canción “I am the walrus” que estaría influida por *Finnegans wake* (p. 265).

permite encontrar los significados ocultos de un texto (a veces de forma semejante a la interpretación de algunas alusiones cripticas del *Finnegans Wake*).

Al igual que antes el narrador afirmaba que por su concepción de la literatura y la narrativa, no se le podía incluir en el “idealismo” o entre los “idealistas”, parte de su argumentación y sus ejemplos pueden relacionarse con la tipología de textos que Roland Barthes propone en *S/Z* (1970) que diferenciaba entre “textos legibles” y “textos escribibles”. La primera categoría, simplificando su argumentación, refiere a la situación del escritor ante la escritura, mientras que la segunda tendría que ver con la literatura ya publicada, ya leída, desde los clásicos a la masa de la literatura comercial. Hay que señalar quizá que en *El placer del texto* (1973), uno de los últimos textos de Barthes que probablemente ha leído el autor de esta “ficción crítica”, presenta una organización fragmentaria, donde alternan citas, comentarios, reflexiones acerca del “goce” en la literatura como un elemento al margen de las teorías, las ideologías, e incluso en alguna de sus citas recuerda al texto de Vila-Matas. Así, al comentar lo que supone para él en cuanto referencia personal la obra de Marcel Proust señala:

Proust es lo que me llega, no lo que yo llamo; no es una autoridad, simplemente un *recuerdo circular*. Esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito -no importa que ese texto sea Proust o el diario, o la pantalla televisiva: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida (Barthes p. 59; cursivas suyas)

Esto es, para él, que no es un especialista en la obra proustiana, “el mandala” de toda la literatura, y a través de él lee en cualquier obra, como la de Stendhal, aquello que resultará característico en la obra de Proust.

La novela actual está dominada por la tendencia Hire, pero al mismo tiempo que hay en ella una esencia literaria, sus productos comerciales que buscan el beneplácito del público, le producen un profundo rechazo, pues es algo que el arte “auténtico” debe evitar. En cualquier caso el escritor, para el narrador, es alguien que tiene una duda constante, pues el arte debe mostrar el misterio de las cosas.

En definitiva, la “ficción crítica” difícilmente puede proponer una decálogo, sobre todo porque la creación, tal y como señala Vila-Matas, debe ir precisamente contra las recetas, no puede consistir en la repetición exacta de lo que ya ha funcionado. A lo largo del desarrollo de este texto no hay una voluntad de construir una “crítica

pura” y por eso en cierta medida las secciones narrativas en los fragmentos finales, serían la plasmación -siempre imperfecta- de lo que quiere decir, en parte asimilación de las tendencias Hire y Finnegan y en parte autoironía sobre sus propios postulados.

8. CONCLUSIONES

En líneas generales puede afirmarse que la obra de Enrique Vila-Matas se desarrolla en tres etapas consecutivas, en las que no hay contradicción entre ellas sino que suponen distintas variaciones en una propuesta literaria que parte de una voluntad de innovación con respecto a la tradición nacional.

Contando con la enorme capacidad para la escritura que ha mostrado Enrique Vila-Matas, sobre todo en los últimos años, su narrativa breve no puede ser interpretada como marginal o secundaria en el conjunto de su producción. En las distintas etapas va a mostrar los rasgos que singularizan al autor, como la metanarración y la combinación y falsificación de géneros, y al mismo tiempo las peculiaridades que se derivan del formato de la novela corta y el cuento, entre ellas un mayor peso de elementos clásicos como el personaje o el argumento, una historia que atrapa al lector por su interés y que al menos en parte es posible reconstruir en la interpretación.

Las primeras obras que escribe y publica el autor son novelas cortas, y forman parte de una trayectoria de aprendizaje en la que hay que destacar su voluntad innovadora y su búsqueda de vías narrativas alternativas, alejadas de lo que el público y la crítica en general podía entender como la “vocación realista” de la tradición española, que venían defendiendo, entre otros, los portavoces de la cultura oficial del régimen. Su primera narración, *En un lugar solitario* (1971) debe entenderse como parte del experimentalismo (o neovanguardismo) que, impulsado por el *nouveau roman* y distintos narradores anglosajones, se convierte en la principal tendencia narrativa española desde *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, hasta mediados de los años setenta, y en la que destacan también Juan Goytisolo y Juan Benet, entre otros. Esta primera narración de Vila-Matas a veces tiene matices poéticos, y en ella desaparecen los elementos tradicionales del relato y pasa a convertirse en un monólogo, difícil de interpretar y que muestra la capacidad lingüística y retórica del escritor. Para los detractores de esta corriente, pueden quedar en simples ejercicios de estilo, pero hay que recordar el ejemplo de Samuel Beckett desde los años cincuenta, la dirección que conduce al silencio que tiene en cuenta desde muy temprano Vila-Matas.

Hacia finales de los años setenta descende el número de obras y la calidad de las obras experimentales, pero no desaparece ni en él ni en unos cuantos escritores la

inquietud y la voluntad innovadora, y de ahí que la primera obra que escribe con el objetivo de publicarla, *La asesina ilustrada* (1977) se distancia unos cuantos años de su obra anterior. El autor ha señalado que era tal el miedo que tenía a ser leído, el miedo al fracaso, que le llevó a inventar un libro que tuviera la capacidad de poder matar a sus lectores. La obra está formada por distintos textos, que en un juego de encajes y reflejos, muestra la primacía de todo lo que podemos denominar con Gerard Genette el paratexto (prólogo, epílogo, etc.) sobre la diégesis e impulsa al lector a tomar conciencia de los momentos de la enunciación, las interpretaciones posibles, constituyendo una clara incursión en el terreno metanarrativo que tan importante resultará en obras posteriores. También con distintas alusiones y omisiones, de otras obras y autores, podía entenderse dentro de lo que Harold Bloom ha denominado “ansiedad de influencia”, que afectaría a las relaciones de una obra con sus importantes antecesores, con el canon que le precede.

Impostura (1984) es, en mi opinión, una de las primeras obras redondas, una de las más interesantes que ya junto a *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) se sitúan en la transición y el comienzo de su etapa de madurez en la que destacará sobre todo como novelista. El tema central de esta novela corta es la identidad, la definición del individuo en relación con su entorno, con el medio que contribuye a crear una “imagen”, una impostura, que es lo que constituye nuestra identidad. A través de sus disparatados protagonistas, un doctor, su secretario y un paciente amnésico al que se disputan dos familias, vemos que se distancia de su base, una historia realmente ocurrida en Italia, y nos presenta un mundo a través del filtro irónico que se extiende a lo largo del argumento. La idea surgió de la lectura de Leonardo Sciascia, que recoge la historia real ocurrida en Italia, pero, tal y como creo que se muestra en el análisis que proponemos, el resultado es completamente original, no solo porque encontramos algunas sustanciosas escenas de la Barcelona de la posguerra en que se sitúa el relato.

También los primeros cuentos de *Nunca Voy al cine* (1982) suponen una alternativa al realismo, o una crítica a este, lo que no significa que haya una ruptura total con él, sino simplemente una distancia de sus pretensiones y su configuración. Lo que el narrador de Vila-Matas presenta es una interpretación de la realidad que le rodea, que prescinde de alguno de los elementos de la narrativa realista clásica: por ejemplo, la descripción de personajes, la descripción espacial o la precisión temporal, rasgos que también encontraremos en otras narraciones. Para Enrique Vila-Matas, lo que hace la

literatura es intentar entender la vida, y para ello poco a poco gana importancia la introducción de elementos de “extrañamiento”, en palabras de Víctor Sklovsky, un elemento o una óptica que singularizan la realidad representada. A veces ese elemento extraño es menor, en otras se trata de la singularidad de un individuo que difícilmente representa a un grupo social, pero que en su singularidad representa al hombre.

El predominio del extrañamiento, la exploración de la metaficción y de la relación entre el lenguaje y el mundo corresponden a lo que hasta ahora es su tercera etapa, que según algunos críticos comenzaría con la *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) pero cuyo comienzo puede situarse también en los años 90. Después de la lectura de sus narraciones breves, observamos que muchos de los relatos tienen en común su protagonista, un escritor, generalmente escritores que no quieren que su condición de escritores salga del ámbito privado, o de escritores que sienten su incapacidad para la escritura. El uso de este personaje también lo encontraremos en obras posteriores como *Bartleby y compañía*, *El mal de montano* o en *París no se acaba nunca*.

Generalmente los relatos de Vila-Matas están narrados en primera persona, suelen ser voces muchas veces subjetivas que hablan de sí mismas y parecen desentenderse de los demás. En el caso de *Nunca voy al cine*, nos encontramos con cuentos que muestran una gran imaginación, lo que hace que en algunos casos sean contruidos como sueños o delirios, que irán más allá de los márgenes de la realidad. La originalidad de este conjunto de relatos ya la encontramos en su estructura pues algunos se presentan formando parejas, en tándem. Estas parejas estarán compuestas por relatos que a veces presentan versiones distintas de un mismo argumento, y en otras prolongarán el hilo argumental.

Por otro lado, los personajes no están definidos psicológicamente, podrían pertenecer a distintos países o lugares. En realidad, y debido a la preponderancia que según se desarrolle, su obra va cobrando el presente, podemos pensar que se trata de reflejar al hombre contemporáneo, que ya no es el personaje del siglo XIX dotado de una psicología interesante, y que podía reconocerse como miembro de un grupo social y una época.

A diferencia de lo que ocurre con este primer libro, donde no encontramos un elemento unificador en los relatos, en los tres siguientes sí aparece. En el caso de *Una casa para siempre* será el protagonista, el ventrílocuo; en *Suicidios ejemplares* el tema del suicidio o los diferentes modos de abandonar la vida; y en *Hijos sin hijos* el tema de las relaciones paternofiliales y de estas con la historia.

Una casa para siempre (1988) muestra su originalidad en su propia estructura, ya que podemos leerlo como una novela o una colección de cuentos, poniendo esto de manifiesto la intención de Vila-Matas en no distinguir entre géneros. Por un lado, se puede leer como una novela primero por el elemento unificador que es el personaje central, el ventrílocuo, que excepto en dos relatos, que no son los más significativos, siempre tiene gran relevancia; y luego por su concepción, es decir, como un libro de memorias, pero no como unas memorias que intenten abarcar una vida completa sino diferentes fragmentos de esta. La narración no será lineal, yendo desde el pasado hasta el presente más inmediato, y la vida del ventrílocuo se presenta de forma fragmentada y sin un claro orden cronológico. Por otro, puede leerse como una colección de relatos porque cada uno de ellos, además de estar diferenciado por un título puede leerse de forma independiente teniendo sentido en sí mismo.

Dentro de las “obsesiones” que caracterizan la obra de Vila Matas, el tema de los escritores y la literatura aparecen como una constante, y aquí el personaje del ventrílocuo puede entenderse como una representación de la figura del escritor, por su multiplicidad de voces y la capacidad de ser otro. Además, otro de los rasgos originales que presenta el volumen es que algunos relatos están conectados entre sí; según se dijo, los relatos pueden leerse de forma independiente teniendo sentido en sí mismos, pero la conexión que encontramos entre ellos plantea la posibilidad de que tengan un significado completo.

También aparecerá un componente característico de toda su obra, que es la reflexión sobre la propia literatura; en este caso lo encontraremos en el relato titulado “La fuga en camisa”, donde habla de la ruptura de los límites entre los géneros y de la literatura de tradición oral. El autor mostrará su interés por presentar las acciones de sus relatos en lugares cosmopolitas, como París, Lisboa, etc., y por describirnos acciones, en algunos casos, inverosímiles. Por último, encontraremos también el elemento autobiográfico dentro del libro, en el relato “Mar de fondo”, donde el protagonista es un

escritor que llega a París con la intención de escribir su primer libro, datos que corresponden con la información que tenemos de la vida de Vila-Matas.

El caso de *Suicidios ejemplares* (1991) se presenta como un auténtico desafío para el propio escritor, pues explora las diferentes posibilidades para “salir de la vida”, tema que siempre ha estado muy presente en toda su obra, y que aquí aparece en una serie de variaciones como pueden ser las variaciones musicales con distinta tonalidad y melodía.

Los relatos que componen el conjunto del libro están narrados en primera persona, llamando la atención que el tema del suicidio está siempre presente aunque ninguno de sus narradores-protagonistas acabe con su vida. Esos personajes hablarán de ello, conocerán muertes diversas, se plantearán hacerlo, pero finalmente ninguno de ellos lo llevará a cabo. El único caso que encontramos en el que el protagonista se suicida será el que está en los márgenes del libro, el único que es real, el del último relato titulado “Pero no hagamos ya más literatura”, que procede de una carta del poeta suicida Mario de Sà-Carneiro. El tema del suicidio, que durante mucho tiempo obsesionó al autor, se presenta desde una perspectiva cotidiana, cercana, sin que sea definitiva la posición moral en torno a un hecho que puede tener las motivaciones más variadas. Escapar de la vida a veces es una opción para abandonar una vida indigna, como forma de escapar de un estado depresivo, como ocurre en “Rosa Schwarzer vuelve a la vida”, o como un acto tan carente de motivación como la decisión de vivir, según podemos ver en “Las noches del iris negro”. Además, los relatos recogidos en este volumen, técnicamente son cuentos mejor acabados en cuanto a su estructura y lenguaje. Técnicamente, aunque haya saltos constantes en el tiempo y en el espacio, el autor dará información, voluntariamente limitada, que nos ayudará a situarlos. En cuanto al lenguaje, en unos casos adquirirá un tono poético, y en otros utilizará los múltiples recursos del humor y la parodia, como en “Busca de la pareja eléctrica”, aunque se trate, como era de esperar, de humor negro.

Hijos sin hijos (1993), según se ha visto, es un libro original y valioso, quizá puede situarse entre los más interesantes del escritor, y alude, por un lado, a la historia reciente de España y, por otro, incluye la ficción de los individuos inventados por el autor, que resultan reconocibles en muchas ocasiones como nuestros vecinos o nuestros semejantes, pero que solo conectan de manera casual con el referente histórico, de

manera semejante a la idea de “intrahistoria” que planteaba Miguel de Unamuno, pero una intrahistoria en la que ya no se reconoce el pueblo, el sujeto colectivo. Hay una ruptura de la visión convencional de la realidad y de tópicos como patria y familia.

A diferencia de lo que ocurre en los libros anteriores, los relatos de este libro están situados en un espacio y tiempo concretos, en un contexto histórico-social en España, (salvo en el caso de “Un alma desocupada” que lo sitúa en Meudon, y en otro caso de manera parcial), y lo hace de una manera en que ese contexto no es suficiente para definir a los personajes, aunque el lector tiene que tener en cuenta la relación compleja que se establece entre el espacio y tiempo (el cronotopo) y el sujeto. Habría que añadir que el autor creería posible una lectura también al margen del contexto histórico y social puesto que cuando estos cuentos aparecen publicados en su antología personal desaparecen las referencias espacial y temporal en su título. Además, el libro tiene un pie forzado puesto que el escritor que sirve como punto de referencia en numerosas ocasiones es Franz Kafka, cuyos cuarenta y un años de vida tendrían una correspondencia con los años que abarcan los relatos de este volumen.

En el libro se da relevancia a la historia individual frente a la Historia, pues la Historia rara vez afecta al individuo, o hace que varíe su comportamiento y cambie su vida. En el libro también nos encontraríamos, como en varios textos del autor, con una referencia metaliteraria, puesto que el primer cuento, “Los de abajo”, que funciona a manera de prólogo, explica numerosas claves del conjunto. A diferencia de los anteriores, es mucho más descriptivo, tanto de los espacios como de los personajes, pero curiosamente, quizás las descripciones más detalladas son las que tienen como objeto la deformidad y la enfermedad.

Hasta ahora su último libro de relatos, *Exploradores del abismo* (2007) es, según he intentado mostrar, un libro complejo que presenta distintas posibilidades de lectura. En primer lugar, contiene distintas referencias a *Nunca voy al cine*, a veces reelaborando por completo narraciones de aquel libro. El abismo al que se asoman los personajes, a veces en microrrelatos y otras en narraciones extensas que pueden considerarse novela corta, es la existencia humana, la incertidumbre que rodea la vida y sobre la que dan vueltas los distintos personajes, alguno de ellos trasunto claro del escritor, “figuraciones” o ejemplos de autoficción, según queramos. Además, en sus primeras páginas sitúa una referencia autobiográfica con respecto a sus críticos que

quieren que en sus narraciones haya más “sangre e hígado”, es decir algo que tenga una consistencia “real” o realista, que vaya más allá de la dimensión literaria del texto. Irónicamente se refiere a los críticos como “mis odiadores”, lo que en definitiva supone relativizar esas críticas: tras atender a esas sensatas interpretaciones Vila-Matas elabora uno de sus libros más personales en donde no solo no reniega de sus mundos inverosímiles y ficticios, sino que insiste en su exploración. Para quienes conozcan los textos anteriores podrán considerar cómo su imaginación reabre los mundos ficticios que inauguraba en el pasado; para quienes no los conozcan encontrarán toda una serie de indicaciones que señalan el carácter literario de los textos, en particular “Porque ella no lo quiso”, insistiendo en la metanarración e incluyendo incluso textos que se situarían dentro de la ciencia ficción.

Exploradores del abismo es un libro pensado como conjunto, pero vuelve a cambiar su registro y esta vez sus relatos tienen un carácter muy heterogéneo: un narrador inicial, que parece reaparecer en otros lugares, comienza hablando de un tema que parece relacionado con la vida del escritor y que podemos interpretar como un texto “autoficticio”, en cuanto a que reconocemos algunos datos que pertenecerían a la biografía del autor y otros que probablemente son inventados. En otro de los más interesantes, se une la autoficción con la metanarración, pues contiene diferentes “niveles” que a posteriori, según avanzamos en la lectura, pierden su carácter inicial mimético, para convertirse en historias inventadas. Aquí encontramos elementos que pertenecen al modelo de la novela policiaca, y uno de los relatos podría incluirse en la ciencia ficción. De manera que puede decirse que es aquí donde lleva a un máximo la intertextualidad que ya ha señalado Tomás Albadalejo.

Resulta curioso que en las dos antologías de cuentos que ha publicado hasta la fecha incluya un relato inédito que resulta realmente importante en el conjunto. En ambos casos tienen un carácter metaliterario y teórico, de exposición de su poética personal. En los dos casos lo inédito da título a lo ya publicado: en *Recuerdos inventados* (1994) el texto tenía un carácter retrospectivo e incluía referencias a algunos autores, espacios y temas que vamos a encontrar de manera reiterada también en sus novelas. *Chet Baker piensa en su arte* (2011) alcanza la extensión de una novela corta y veremos en él que también predomina el fragmentarismo, y que sus ideas sobre la literatura y el arte se yuxtaponen a unos pocos elementos narrativos de manera que

podríamos decir que se trata de una poética que tiene un origen en la ficción, que no es una reflexión de un autor, sino de un personaje en un mundo imaginario.

Para Vila-Matas la literatura va más allá de la ideología, de las nacionalidades y de otras diferencias. Esto no quiere decir que la literatura sea un ejercicio vacío, al contrario, la literatura no solo puede afectar nuestra vida privada sino también a la sociedad, y el ejemplo de ello lo tenemos en los grandes escritores: su influencia no se puede medir a corto plazo, ni en una dimensión semejante a la de la actividad política característica de otras épocas literarias.

Desde esta visión la literatura conllevaría una serie de emancipaciones y rebeliones, contra el pensamiento único, contra la inmovilidad y el control de aquellos que no aceptan más que sus ideas y opiniones. Dice así, en uno de sus ensayos: “lucharé contra la máquina retórica del mundo actual, esa máquina que incita a la velocidad y al futuro y nos arrebatata el presente, que es el fondo la única vida verdadera en la que podemos realmente vivir y amar y ver y gozar”.¹⁸² De esta forma, la nacionalidad, la visión del autor como representante de una literatura nacional, o el objetivo de representar una ideología política, la que sea, le parecen al escritor formas de limitación innecesaria, no porque no crea posible mejorar el mundo, sino al contrario, porque para hacerlo puede haber un camino más eficaz. La literatura es un espacio de libertad, y en ella cabe la contradicción, la afirmación y la negación en un mismo párrafo, la ficción y la historia, la verdad y la mentira o la verdad fingida.

¹⁸² Enrique Vila-Matas, *Aunque no entendamos nada*, p. 168.

9. BIBLIOGRAFÍA

A. Obras de Enrique Vila-Matas

Narrativa

En un lugar solitario [Mujer en el espejo contemplando el paisaje], Barcelona, Tusquets, 1973.

La asesina ilustrada, Barcelona, Tusquets, 1977.

Al sur de los párpados, Madrid, Fundamentos, 1980.

Nunca voy al cine, Barcelona, Laertes, 1982.

Impostura, Barcelona, Anagrama, 1984.

Historia abreviada de la literatura portátil, Barcelona, Anagrama, 1985.

Una casa para siempre, Barcelona, Anagrama, 1988.

Suicidios ejemplares, Barcelona, Anagrama, 1991.

Hijos sin hijos, Barcelona, Anagrama, 1993.

Recuerdos inventados. Primera antología personal, Barcelona, Anagrama, 1994.

Lejos de Veracruz, Barcelona, Anagrama, 1995.

Extraña forma de vida, Barcelona, Anagrama, 1997.

El viaje vertical, Barcelona, Anagrama, 1999.

Bartleby y compañía, Barcelona, Anagrama, 2000.

El mal de montano, Barcelona, Anagrama, 2002.

París no se acaba nunca, Barcelona, Anagrama, 2003.

Doctor Pasavento, Barcelona, Anagrama, 2005.

Exploradores del abismo, Barcelona, Anagrama, 2007.

Dietario voluble, Barcelona, Anagrama, 2008.

Ella era Hemingway. No soy Auster, Barcelona, Alfabia Ediciones, 2008.

Dublinesca, Barcelona, Seix Barral, 2010.

Perder teorías, Barcelona, Seix Barral, 2010.

En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984, Barcelona, Debolsillo, 2011.

Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos, Barcelona, Debolsillo, 2011.

Aire de Dylan, Barcelona, Seix Barral, 2012.

Mi primer Enrique Vila-Matas. Niña, Madrid, Alfaguara Infantil, 2013.

Kassel no invita a la lógica, Barcelona, 2014.

El día señalado, Ilustraciones de Anuska Allepuz, Madrid, Nórdica, 2015.

Porque ella no lo pidió, Ilustraciones de Sonia Pulido, Barcelona, Lumen, 2016.

Mac y su contratiempo, Barcelona, Seix Barral, 2017.

Esa bruma insensata, Barcelona, Seix Barral, 2019.

Recopilaciones de artículos, ensayos, conferencias y entrevistas

El viajero más lento, Barcelona, Anagrama, 1992.

El traje de los domingos, Madrid, Huerga y Fierro, 1995.

Para acabar con los números redondos, Valencia, Pre-Textos, 1997.

Desde la ciudad nerviosa, Barcelona, Alfaguara, 2000.

Aunque no entendamos nada, Santiago de Chile, J. C. Sáez Editor, 2003.

Extrañas notas de laboratorio, Mérida (Venezuela), El otro, el mismo, 2003.

El viento ligero en Parma, Madrid, Sexto Piso 2008 [2004]

Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos, Barcelona, Debolsillo, 2012.

Impón tu suerte, Madrid, Círculo de Tiza, 2018.

Prólogos

Marcel Schwob, *Viaje a Samoa*, José J. de Olañeta Editor, 1982, pp. 9-13.

Jules Barbey D'Aurevilly, *La hechizada*, Barcelona, Destino, 1991, pp. 9-20.

Soledad Puértolas, *Burdeos*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pp. 9-18.

AAVV, *Galería de elegidos (Doce escritores andaluces entrevistados por Pedro M. Domene)*, Almería, Batarro, 1993, pp. 9-13.

Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 11-16.

Franz Kafka, *Els fills*, Barcelona, Empúries, 1999, pp. 7-15.

AAVV, *Volver a verla*, Chile, Alfaguara, 2000, pp. 9-11.

Jose Agostinho Baptista, *Ahora y en la hora de nuestra muerte*, Zaragoza, Olifante, 2001, pp. 9-10.

Nathaniel Hawthorne, *El velo negro del ministro y otros cuentos*, Barcelona, Sirpus, 2001, pp. 9-13.

Íñigo García Ureta, *Todo tiene grietas*, Madrid, Trama, 2002, pp. 9-12.

André Gide, *Paludes*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra / Destino, 2003, pp. 9-24.

Sergio Pitol, *Los mejores cuentos*, Barcelona, Anagrama, 2005, pp. 7-38.

B. Obras sobre Enrique Vila-Matas *

Libros y artículos

Albiñana Navarro, Vicent, “Porque ella no lo pidió. Duchamp y Vila-Matas des(a)nudando a la novia”, en *Géographies du vertige dans l’oeuvre de Enrique Vila-Matas*, dir. Alain Badia, Anne-Lise Blanc et Mar García, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2013, pp. 185-198.

Alonso, Santos, *La novela española en el fin de siglo, 1975-2001*, Madrid, Mare Nostrum, 2003.

Andres-Suárez, Irene y Ana Casas, eds., *Enrique Vila-Matas*, Universidad de Neuchâtel, Suiza, 2002.

Badia, Alain, Anne-Lise Blanc et Mar García, dir, *Géographies du vertige dans l’oeuvre d’ Enrique Vila Matas*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2013.

Bartolomé Porcar, Cristina, *El cuento literario español (1991-2000). Aportación a su poética*. Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009, pp. 237-240. Consultado *on line* <https://eprints.ucm.es/9605/> [julio 2018]

Bergonzoni, Gisela, “Entre legível e ilegível: uma poética em forma de ficção”, *Revista Universidad de Campinas*, Brasil, diciembre de 2017, pp. 597-612.

Blesa, Túa, "Un fraude en toda regla. *Historia abreviada de la literatura portátil*, 1", Túa Blesa y María Antonia Martín Zorraquino, eds., *Homenaje a Gaudioso Giménez Resano*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Departamento de Lingüística General e Hispánica de la Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 123-133.

---, "Un fraude en toda regla. *Historia abreviada de la literatura portátil*, 2", *Tropelías*, 12-13, 2003, pp. 45-58.

Calvo Carilla, José Luis, *La mirada expresionista: novela española del siglo XX*, Madrid, Mare Nostrum, 2005.

* La bibliografía sobre el escritor ha aumentado enormemente en la última década. Aquí intento recoger sobre todo lo referente a su narrativa breve.

---, *Novela española contemporánea. Lecturas asimétricas*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Cátedra, Miguel Delibes, 2016.

Cordero, Diómedes, ed., "Dossier Vila-Matas", *Revista Quimera*, 295, 2008, pp. 48.

Corral, Wilfrido H., "¿Teoría de los raros?", *Paréntesis* (México), t. 1, núm. 8, marzo de 2001, pp. 8-13.

Corral, Wilfrido H., "Enrique Vila-Matas", *Spanish Narrative. Dictionary of Literary Biography*, Marta Altisent y Cristina Martínez-Carazo (eds.), Detroit, Gale Research, 2004.

Crusat, Cristian, "Prácticas de la repetición y el recuerdo en la obra de Enrique Vila-Matas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 813, 2018, pp. 4-25.

Díaz Navarro, Epicteto, "El cuento español a finales del siglo XX: Antonio Muñoz Molina y Enrique Vila-Matas", *Tonos Digital* 14 (2007).

Florenchie, Amélie "Enrique Vila-Matas", en Noyaret, Natalie, ed., *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (I)*, *Leia* Université de Caen n° 20, Bruxelles, Peter Lang, pp. 177-196.

Gómez Trueba, Teresa y Morán Rodríguez, Carmen, *Hologramas. Realidad y relato en el siglo XXI*, Gijón, Ediciones Trea, 2017.

González de Canales, Julia, "Recuerdos inventados: cuando el vértigo irrita", en *Géographies du vertige dans l'oeuvre de Enrique Vila-Matas*, dir., Alain Badia, Anne-Lise Blanc et Mar García, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2013, pp. 275-283.

Gracia, Jordi, "Crónica de la narrativa española", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 565-566, julio-agosto de 1997, pp. 257-261 (dedicado, entre otras obras, a *Extraña forma de vida*).

Grossegese, Orlando, "La caravana de Tabucchi: la poética heteronímica española contemporánea", en Hans Felten y Ulrich Prill, eds., *Juegos de la interdiscursividad*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1995.

Guelbenzu, José María, "¿Otro camino para la novela?", *Claves de razón práctica*, núm. 115, septiembre de 2001, pp. 61-65.

Le Vagueresse, Emmanuel, "Perder teorías (2010): entre Gracq et Lyon, réflexions autor de la *presq'ille* ou la questions de u perdu", en *Géographies du vertige dans l'oeuvre de Enrique Vila-Matas*, dir. Alain Badia, Anne-Lise Blanc et Mar García, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2013, pp. 96 y ss.

Martínez, Gabi, "¿La letra con baile entra?", *Ajoblanco*, 76, julio-agosto de 1995, pp. 44-52 (dedicado, entre otros autores, a Enrique Vila-Matas).

Mascarel, Purificació y Martínez Rubio, José, "El cuestionamiento de un género: la narrativa breve de Enrique Vila-Matas", *Polifonía Scholary Journal*, Austin Peay University, n°1, septiembre de 2011, pp. 3-12.

Oñoro Otero, Cristina, *Enrique Vila-Matas: juegos, ficciones, silencios*, Madrid, Visor, 2015.

Pache Carballo, Laura, "La fantasía del suicidio en los cuentos de Enrique Vila-Matas", en coord.. Barbara Greco y Laura Pache Carballo, *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, pp. 297-306.

---, "Narrativa voluble de la antología: Recuerdos inventados y Chet Baker piensa en su arte", *Cuadernos de Aleph*, núm. 10, 2018, pp. 60-78.

---, *Al final de la escapada. Sobre 'Suicidios ejemplares' de Enrique Vila-Matas*, Trabajo de Investigación, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2011 https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2011/hdl_2072_166998/Treball_de_recerca.pdf [consultada en marzo 2020]

---, *La heterodoxia de las formas narrativas breves en Enrique Vila-Matas*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2019.

Pantel, Alice, *Mutations contemporaines du roman espagnol: Agustín Fernández Mallo y Vicente Luis Mora*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2012. Consultada en <http://www.theses.fr/2012MON30062> [consultada en diciembre 2019]

Pozuelo Yvancos, José María, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, 2004.

---, *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Cátedra Miguel Delibes, 2010.

---, *Novela española del siglo XXI*, Madrid, Alianza, 2018.

Pujante Segura, Carme M^a, *La novela corta contemporánea (desde mediados del siglo XX hasta hoy a través de Ayala, Vila-Matas y Barba)*, Madrid, Visor, 2019.

---, "La novela corta en el mundo hispánicos desde 1940: problemas y estrategias", *Ínsula* 882, 2020.

Rodríguez Fischer, Ana, "Las novelas peligrosas de Vila-Matas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 635, mayo de 2003, pp. 85-92.

Rueda, Ana, "Juegos a muerte en unos cuentos de Robert Saladrigas, Cristina Fernández Cubas y Enrique Vila-Matas", *Las nuevas letras*, 1988, pp. 104-107.

---, *Relatos desde el vacío*, Madrid, Orígenes, 1992, pp. 97 y ss.

Sánchez-Mesa Martínez, Domingo, Oscilando sobre el cable, Vila-Matas y la escritura funambulista, en *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre*, coordinado por Salvador Crespo Matellán, 2009, pp. 417-424.

Tasset, José L., "Suicidio y fiesta del yo. El suicidio como transgresión moral definitiva. A propósito de *On suicide* de David Hume". *Telos* Vol. I, 1. Febrero 1992, pp. 149-166.

Zékian, Stéphane, "Vila-Matas existe-t-il?", *Nouvelle Revue Française*, 564, enero de 2003, pp. 235-243.

Reseñas *

AA.VV., "Críticas na imprensa espanhola sobre *A viagem vertical*", *A Phala*, núm. 76, enero-febrero de 2000, pp. 189-190.

* La mayor parte de las reseñas periodísticas pueden consultarse *on line*, de ahí que en algunas no figure paginación.

---, "El espejo de la crítica. Enrique Vila-Matas y *El mal de Montano*", *Lateral*, núm. 101, julio-agosto de 2003, p. 27.

Acín, Ramón, "De mentiras y realidades", *Hijos sin hijos, Heraldo de Aragón*, 4 de marzo de 1993, p. 3.

Aguado, J. A., "Espiar vidas por el ojo de la cerradura", *Extraña forma de vida, Diari de Terrassa*, 20 de febrero de 1997.

Aizarna, Santiago, "Enfermo de literatura", *El mal de Montano, El Diario Vasco*, 12 de enero de 2003.

Alcoba, Daniel, "La escritura como atmósfera", *Una casa para siempre, La verdad*, 1988, p. VIII.

Almeida, Sergio, "Descer ás profundezas para atingir a quietude", *Jornal de Notícias* (Oporto), 9 de marzo de 2000.

Alonso, Santos, *Al sur de los párpados, Reseña*, núm. 126, 1980, p. 15.

---, "*Una casa para siempre*, de Enrique Vila-Matas: redobladas voces", *Ínsula*, núm. 508, abril de 1989, p. 17.

---, "Inquietante y excelente novela", *Lejos de Veracruz, Reseña*, núm. 265, octubre de 1995, p. 29.

---, "Para vivir dos veces", *El traje de los domingos, Diario 16*, 20 de enero de 1996, p. 16.

---, "El novelista mirón", *Extraña forma de vida, Reseña*, núm. 282, abril de 1997, p. 29.

Anónimo, "Enrique Vila Matas: un híbrido de las letras", <http://svwww.123.cl/candles/agendacultural/literatura/vilamata.htm>

Arpaia, Bruno, "La vertigine del silenzio", *Bartleby y compañía, Il Sole*, 21 de abril de 2002, p. 37.

Ayala-Dip, Ernesto, *El viajero más lento, Diario Córdoba*, 4 de junio de 1992.

---, "Vila-Matas: Paisaje de Literatura y Vida", *El traje de los domingos*, *El País*, 24 de febrero de 1996.

---, "El intimismo de Vila-Matas", *Extraña forma de vida*, *El País*, 22 de febrero de 1997, p. 11.

---, *Bartleby y compañía*, *El País*, 23 de agosto de 2000, p. 38.

---, "Corporeidad kafkiana", *Babelia*, *El País*, 1 de septiembre de 2007.

---, "Los hilos de la ficción crítica", *Babelia*, *El País*, 9 de marzo de 2011.

Ayen, Xavi, "El rey de Caracas", *La Vanguardia*, 10 de septiembre de 2001, p. 9.

Azancot, Leopoldo, *Impostura*, *ABC*, 26 de mayo de 1984, p. VIII.

---, "Fantasía irresponsable", *Una casa para siempre*, *El País*, 9 de octubre de 1988, p. 17.

Bach, Mauricio, "El naufrago ejemplar", *Lejos de Veracruz*, *Lateral*, núm. 6, abril de 1995, p. 11.

---, *El traje de los domingos*, *Lateral*, núm. 15, marzo de 1996, pp. 20-21.

---, "El libro asesino", *La asesina ilustrada*, *La Vanguardia*, 19 de julio de 1996, p. 46.

---, "Viajes, libros y amigos", *Desde la ciudad nerviosa*, *La Vanguardia*, 1 de diciembre de 2000, p. 4.

Basanta, Ángel, *Suicidios ejemplares*, *ABC*, 11 de mayo de 1991, p. V.

---, *Hijos sin hijos*, *ABC*, 18 de junio de 1993, p. 10.

---, *El viaje vertical*, *La Razón*, 21 de marzo de 1999, p. 15.

Bettencourt, Urbano, "Paísagens desde a cidade nervosa", *Atlântico Expresso* (Ponta Delgada), 25 de junio de 2001, p. 7.

Bolaño, Roberto, "Una casa para siempre", *Diari de Girona*, 24 de enero de 1999, p. 15.

---, "L'ultim llibre de Vila-Matas", *Bartleby y compañía*, *Diari de Girona*, 17 de marzo de 2000, p. 5.

Bonilla, Juan, "La secta Bartleby", *El Mundo*, 20 de marzo de 2000, p. 47.

Bravo F., Matías, "Hundirse después de caer", *El viaje vertical*, *El Mercurio* (Chile), 18 de marzo de 2000, p. 7.

Brodsky, Roberto, "Crónica de un hombre enfermo de literatura", *El Mercurio* (Chile), 2 de febrero de 2003, pp. 1-3.

Caballero, Óscar, "Enrique Vila-Matas, primer español que consigue el premio Medecis, en Francia", *La Vanguardia*, 28 de octubre de 2003, p. 39.

Cabré, M^a Ángeles, *El viaje vertical*, *Quimera*, núm. 187, 2000, pp. 70-71.

---, *Bartleby y compañía*, *Quimera*, 193-194, 2000, pp. 103-104.

Camargo, Shidarta y Pablo Ortiz, "Libros que no pesan", *Historia abreviada de la literatura portátil*, *La Jornada* (México), 2002, p. 14.

Camps, Susana, "El juego de la realidad", *Hijos sin hijos*, *Clarín*, 25 de noviembre de 1993.

Cândido da Silva, Joao, "Em busca da Atlântida", *El viaje vertical*, *O Independente* (Lisboa), 17 de marzo de 2000, p. 5.

Cárdenas, Noé, "Manifiesto (escrito) contra la escritura", *Bartleby y compañía*, *El Semanario* (México), 25 de junio de 2000, p. 2.

Carvalho, Antonio, "Viagem de um homem em busca da vida per viver", *El viaje vertical*, *Diario de Notícias* (Lisboa), 6 de marzo de 2000.

Casals, Montserrat, "Literatografía", *Historia abreviada de la literatura portátil*, *El País*, 31 de octubre de 1985.

Castañón, Adolfo, "Silueta de Enrique Vila-Martas", *Reforma* (México), 1 de diciembre de 1996.

Castro, Antón, "Vila-Matas cierra un ciclo de siete años con la obra *Lejos de Veracruz*", *El País*, 23 de marzo de 1995, p. 35.

---, "El desencanto de los Tenorio", *Lejos de Veracruz, Diario de Teruel*, 28 de mayo de 1995, p. 1.

---, "El destino del artista", *Lejos de Veracruz, Turia*, núm. 34, octubre de 1995, pp. 260-261.

---, "Héroes, dioses y tumbas" *Para acabar con los números redondos, El Periódico de Aragón*, 10 de enero de 1998, p. 43.

---, "Los pasos del conjurado", *El viaje vertical, ABC*, 20 de febrero de 1999, p. 18.

Catelli, Nora, "Hablemos de escritores", *El mal de Montano, El País*, 7 de diciembre de 2002, p. 7. También en *El Mercurio* (Chile), 21 de diciembre de 2002, p. 12.

Cercas, Javier, "Vila-Matas contra el infantilismo", *El País*, 4 de marzo de 2000, p. 2.

Cervera, Alfons, "La larga noche decisiva", *Extraña forma de vida, Levante*, 28 de febrero de 1997.

Chrisostomidis, Anteos, "La locuacidad del silencio", *El País*, 29 de julio de 2000, p. 12.

Conte, Rafael, *Lejos de Veracruz, ABC*, 21 de julio de 1995, p. 9.

---, "La aventura de la «no» escritura", *Bartleby y compañía, ABC*, 4 de marzo de 2000, p. 9.

Corral, Wilfrido H., *Bartleby y compañía, World Literature Today* (Universidad de Oklahoma), vol. LXXIV, núm. 4, otoño de 2000, pp. 898-899.

Costa, Jordi, "Vivir en un cuento", *Una casa para siempre, Quimera*, núm. 83, 1988, p. 71.

Crépu, Michel, "Vila-Matas, un Kafka d' Espagne", *Hijos sin hijos, L' Express* (París), 27 de mayo de 1999, p. 106.

Dalmau, Miguel, "A favor del silencio", *Bartleby y compañía, Revista de Libros*, núm. 40, abril de 2000, p. 47.

Dias de Almeida, Pedro, "O catalão errante", *El viaje vertical, Visdão* (Lisboa), 30 de marzo de 2000.

Domene, Pedro M., "Voces: *Una casa para siempre*, de Enrique Vila-Matas", *Ideal*, 30 de octubre de 1988, p. 14.

---, *Una casa para siempre, Vuelta* (México), núm. 157, diciembre de 1989, pp. 33-34.

---, "La pérdida del sentido: *Hijos sin hijos*, de Enrique Vila-Matas", *Ideal*, 10 de julio de 1993, p. VII / 35.

---, "Los recuerdos inventados", *Diario Córdoba*, 9 de junio de 1994, p. 30.

---, "El descenso", *Lejos de Veracruz, Diario Córdoba*, 18 de mayo de 1995.

---, "Un traje a la medida", *El traje de los domingos, Ideal*, 11 de febrero de 1996, p. VI.

---, "El veracruzano imaginario", *Reforma* (México), 14 de julio de 1996, p. 4.

---, "Extraña gran inventiva", *Extraña forma de vida, Diario Córdoba*, 17 de abril de 1997, p. 39.

---, "Extraña fabulación", *Ideal*, 17 de mayo de 1997, p. 6.

---, "El péndulo caótico", *Para acabar con los números redondos, Ideal*, 10 de enero de 1998, p. 6.

---, "Vida del turista accidental", *El viaje vertical, Diario Córdoba*, 22 de abril de 1999, p. 43.

---, "Atracción hacia la nada", *Bartleby y compañía, Ideal*, 4 de abril de 2000, p. 6.

---, "Crónica del artista", *El mal de Montano, Diario Córdoba*, 24 de abril de 2001.

---, "Cónica del artista enfermo", *El mal de Montano, Ideal*, 11 de enero de 2003, p. 7.

---, "Vacíos", *Revista TURIA*, Teruel, 2008.

Domínguez Rey, Antonio, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje. La Estafeta Literaria*, núm. 526, 15 de octubre de 1973, p. 1493.

Doria, Sergi, "Metabolizar la decadencia", *El mal de Montano, Revista de Libros*, núm. 74, febrero de 2003, p. 46.

Dorndorf, Johannes, "Der Autor als Spion", *Extraña forma de vida, Hannoversche Allgemeine Zeitung* (Hanover), 13 de septiembre de 2002.

Dumontet, Fabienne, "Enrique Vila-Matas et ses étranges doubles. *Loin de Vera Cruz et Etrange façon de vivre*", *Le Monde* (París), 21 de julio de 2000, p. 30.

Dupin, Jean Patrice, "Sur le teme du suicide", *Suicidios ejemplares, La Quinzaine Littéraire* (París), 667, abril de 1995, p. 11.

Echevarría, Ignacio, "Ignorar la vida", *Suicidios ejemplares, El País*, 24 de marzo de 1991, p. 4.

---, "La escritura como supervivencia", *Lejos de Veracruz, El País*, 22 de abril de 1995, p. 11.

---, "Destilación de una inquietud", *Bartleby y compañía, El País*, 19 de febrero de 2000, p. 7.

---, "Retrato del artista incipiente", *París no se acaba nunca, El País*, 18 de octubre de 2003, p. 3.

---, "Sombras checas", *Hijos sin hijos, El País*, 20 de febrero de 1993, p. 11.

Enrigue, Álvaro, *Suicidios ejemplares, Vuelta* (México), 189, agosto de 1992, pp. 45-46.

Eriksson, Ulf, "Själv mord som hyllning till livet", *Hijos sin hijos, Dagens Nyheter* (Suecia), 8 de febrero de 1994, p. 14.

España, Ramón de, "El placer del viajero", *El viajero más lento, El País*, 18 de abril de 1992.

---, "Nostalgia veracruzana", *El País*, 28 de marzo de 1995, p. 22.

---, "Planeta Vila-Matas", *El País*, 17 de febrero de 1997.

Espinosa de los Monteros, Silvia, *El mal de Montano*, "La enfermedad literaria", *Financiero*, 17 de diciembre de 2002, p. 63.

Ezquerria, Iñaki, "Un problema cómico", *Suicidios ejemplares*, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 22 de marzo de 1991, p. 53.

Fagnani, Fernando, *Recuerdos inventados*, *El Cronista* (Argentina), 10 de febrero de 1995, p. 5.

Fancelli, Agustí, "El viaje horizontal", *El País*, 15 de mayo de 1999, p. 2.

Faria, Natália, "Enrique Vila-Matas. Retrato de um espião catalão enamorado por Pessoa", *O Comércio do Porto* (Oporto), 12 de marzo de 2000, pp. 8-9.

Fernández Cavia, José, "¿Qué mejor suicidio que la literatura?", *El Observador*, 4 de mayo de 1991, p. V.

Fernández Porta, Eloy, *Bartleby y compañía*, *Lateral*, núm. 100, abril de 2003, pp. 22-23.

Fernández, Felipe, "Refinado juego intelectual", *El mal de Montano*, *La Nación* (Buenos Aires), 22 de junio de 2003, p. 5.

Ferrer Solà, Jesús, "El escritor no existe, ni se le espera", *Bartleby y compañía*, *La Razón*, 18 de febrero de 2000, p. 45.

Freixas, Ramón, *Nunca voy al cine*, *Quimera*, núm. 20, junio de 1982, p. 60.

Fresán, Rodrigo, "Historia abreviada de un Vila-Matas portátil", <http://www.puntog.com.mx/20010713/IDA130701.htm>

---, "La conjura de los re(a)cios", *Página 12* (Buenos Aires), 27 de febrero de 2000.

---, "Exploradores del abismo, de Enrique Vila-Matas", *Letras Libres*, octubre de 2007.

Gabriel, Fabrice, "*Le voyageur le plus lent*", *Les Inrockuptibles* (París) 292, 2001, p. 62.

----, "Shandy, Bartleby et tutti quanti", *Les Inrockuptibles* (París), 327, 2002, p. 50-51.

García Abreu, Alejandro, "La inauguración de la Biblioteca Vila-Matas", *El Economista*, México DF, 24 de febrero de 2011.

García, Salvador, "El triunfo de la literatura", *El mal de Montano*, <http://www.literateworld.com/spanish/2002/portada/mar03/wo1/portada.htm>.

García-Huidobro, Cecilia, "Vila-Matas: Crónicas Nerviosas", *El Mercurio* (Chile), 31 de marzo de 2001, p. 8.

García-Posada, Miguel, "El filtro irónico de Vila-Matas", *El viaje vertical, El País*, 27 de febrero de 1999, p. 4.

---, *Historia abreviada de la literatura portátil*, *ABC*, 9 de noviembre de 1985, p. IV.

---, *Una casa para siempre*, *ABC*, 29 de octubre de 1988, p. IV.

Garrido, Germán, "Teoría del diario", *El mal de Montano, Archipiélago*, núm. 57, septiembre de 2003, p. 127.

Gascón, Daniel, "Vila-Matas: literatura todo el rato", *París no se acaba nunca, Heraldo de Aragón*, 6 de noviembre de 2003, p. 8.

Giralt Torrente, Marcos, "Se rescata una novela de 1977 de Enrique Vila-Matas", *La asesina ilustrada, El País*, 20 de julio de 1996, p. 9.

Gistain, Mariana, "Dejar de escribir", *Bartleby y compañía, El Periódico de Aragón*, 29 de marzo de 2000.

González San Martín, L. "Las luces del camino", *El viajero más lento, El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 26 de agosto de 1992, p. 34.

González, Aurelio, "Extraña forma de vida", *Lateral*, núm. 17, abril de 1997, p. 17.

González, Carmen, *Lejos de Veracruz, España Contemporánea*, vol. X, núm. 1, primavera de 1997, pp. 116-120.

Goñi, Javier, "En fin, literatura", *Historia abreviada de la literatura portátil Cambio 16*, núm. 725, 21 de octubre de 1985.

---, "Impostura para varias votes", *Una casa para siempre, Cambio 16*, núm. 882, 24 de octubre de 1988, p. 196.

Gracia, Jordi, "Vila-Matas y la ley de extranjería", *El Periódico*, 19 de febrero de 1999, p. 4.

Gudiño Kieffer, Eduardo, "Desengaños y hartura", *Suicidios ejemplares, La Nación* (Buenos Aires), 27 de octubre de 1991, p. 4.

Guillamón, Julia, "Por la frontera", *El viajero más lento, Diario 16*, 30 de abril de 1992.

Guzmán Moncada, Carlos, "El mal de la literatura", *El mal de Montano, Lateral*, núm. 96, enero de 2003, p. 28.

Hac Mor, Carles, "Més enllà de la veritat", *Una casa para siempre, El País*, 19 de enero de 1989.

Haubruge, Pascale, "Vila-Matas, l'original", *El viaje vertical, Le Soir* (Bruselas), 13 de marzo de 2002, p. 42.

Heyl, Tobias, "Die Stimme des Bauchredners", *Una casa para siempre, Falter* (Viena), núm. 14, 1990, p. 14.

Hidalgo, Manuel, "Seguimos el paseo", *El Mundo*, 4 de marzo de 2000.

Homero, José, "Pequeñas Historias Minerales", *Hijos sin hijos, Novedades* (México), 3 de abril de 1994, pp. 2-3.

Horst, Doortje ter, "Met de grote teen van zijn rechtervoet", *Suicidios ejemplares, Vollskart Kunsthyllase* (Holanda), 8 de enero de 1993.

Iriarte Oñate, Víctor, "Mirar, mirar", *Desde la ciudad nerviosa, Nuestro tiempo*, núm. 558, diciembre de 2000, p. 60.

Ibáñez, Andrés, "Sangre e hígado", *ABCD*, 15 de noviembre de 2008.

Iriarte, Víctor, "Profundísima *saudade*", *El viaje vertical*, *Nuestro Tiempo*, núm. 538, abril de 1999, pp. 24-25.

Ivars, M^a Jesús, "D' aquí a l'eternitat", *Para acabar con los números redondos*, *Avui*, 2 de enero de 1998, p. XV.

Izquierdo, Paula, "En el estudio de Enrique Vila-Matas. ¿Un Dalí sin bigote?", *El Mundo*, 20 de marzo de 1999, p. 19.

J. B. S., "Al sur de los párpados" *Hispanic Journal*, vol. V, 1983, pp. 224-225

Jaccard, Roland, "Chorégraphie de la destruction", *Suicidios ejemplares*, *Le Monde*, 6 de mayo de 1995.

Jacobus, Simone, "Zelfdoding als de ultieme autor", *Suicidios ejemplares*, *Humanist*, mayo de 1993, pp. 20-22.

Jakob, Marcus, "Wechselfälle der Prosa", *Reve Bürcher Zeitung* (Suiza), 4-5 de enero de 2003, p. 50.

Jarque, Fietta, "Kafka, el padre de todos", *Hijos sin hijos*, *El País*, 23 de junio de 2001, p. 23.

---, "Inéditos de V-M", *El País*, 28 de febrero de 2011.

Jiménez Palencia, Daniel, "Vila-Matas, etc. (Diario de lecturas de un joven escritor)", *Diario crítico*, 11 de abril de 2011.

Juristo, Juan Ángel, "Ser brillante es un valor", *Hijos sin hijos*, *Ajoblanco*, núm. 51, abril de 1993, p. 71.

Krauss Cebalos, Edgar, "*Lejos de Veracruz y La asesina ilustrada*", *Reforma* (México), 14 de julio de 1996, p. 4.

Lacombe, J. P. , "*Suicides exemplaires*", *Les Inrockuptibles*, 4, 1995, p. 59.

Lansu, Alle, "De kunst van bet koorddansen", *Suicidios ejemplares*, *Parool* (Holanda), 13 de febrero de 1993.

Larios Vendrell, Luis, *Hijos sin hijos*, *World Literature Today* (Universidad de Oklahoma), verano de 1994.

Lindon, Mathieu, "Vila-Matas le suicider", *Liberation* (París), 16 de marzo de 1995, p. VII.

---, "Vila-Matas, les petits d'Espagne", *Hijos sin hijos, Lbératiion*, 11 de febrero de 1999, pp. 1-11.

---, "Vila-Matas déplace l'espion", *Liberation*, 8 de junio de 2000, p. IV.

---, "Mort à celui qui lira", *La asesina ilustrada, Liberation* (París), 9 de enero de 2003.

Llop, José Carlos, "Espejismo del crimen" [*La asesina ilustrada*], *Camp de l' Arpa*, núm. 50, abril de 1978, p. 54.

Llorente, Manuel, "El miedo al miedo", *El Mundo*, 20 de marzo de 2000, p. 47.

Lloveras, Xavier, "La isla de las voces", *Una casa para siempre, Diario 16*, 12 de noviembre de 1988.

Llovet, Jordi, "Lo verosímil como impostura" *Impostura, La Vanguardia*, 17 de mayo de 1984, p. 41.

---, "No volen escriure més", *Bartleby y compañía, El País*, 17 de febrero de 2000, p. 4.

---, "Lectures paral·leles", *El mal de Montano, El País*, 5 de diciembre de 2002.

López, Óscar, "Realismo fado", *Extraña forma de vida, Ajoblanco*, núm. 94, marzo de 1997, p. 70.

Lorenzo, Laura G., *El traje de los domingos, Diario Córdoba*, 29 de febrero de 1996, p. 38.

Losilla, Carlos, "El núcleo de la ficción", *El viajero más lento, El Observador*, 14 de mayo de 1992, p. III.

Lupu, Coman, "Boom-ul litemturii tinere", *Una casa para siempre, Supliment Literar-Artistic Timeretul Liber* (Bucarest), núm. 38, diciembre de 1991, p. 8.

M. A. M., "El viaje horizontal", *Desde la ciudad nerviosa, La Rioja*, 14 de julio de 2001, p. VII.

Manera, Danilo, *Bartleby y compañía*, *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericana*, vol. XXVII, 1999-2000, pp. 154-156.

Manuel, Alberto, "Placeres de la lectura", *El País*, 31 de agosto de 2002, p. 16.

Manzano, Emilio, "Otro modo de cantar fados", *La Vanguardia*, 8 de febrero de 1997.

Marco, Joaquín, *La asesina ilustrada*, *Destino*, núm. 2107, 23 de febrero - 1 de marzo de 1978, p. 31.

Marey, Juan, "La déraison sans bien des formes", *Hijos sin hijos*, *La Création* (París), julio- agosto de 1999.

Mariénbad, Mario, "La fe portátil", *Historia abreviada de la literatura portátil Puerta oscura*, núm. 2, otoño de 1985, p. 66.

Marín, Paco, "El héroe de sí mismo", *El viaje vertical*, *Ajoblanco*, núm. 117, abril de 1999, p. 61.

Marks, Camilo, "El futuro de los recuerdos", *El viaje vertical*, *Qué pasa* (Chile), 17 de julio de 1999, p. 86.

Márquez, Julio César, "Vila-Matas y la evolución de las obsesiones", *La Jornada*, México, 27 de noviembre de 2005.

Martí, Octavi, "Enrique Vila-Matas gana el Premio Medicis francés con *El mal de Montano*", *El País*, 28 de octubre de 2003, p. 45.

Martín Ahumada, José María, "Caer al fondo de uno mismo", *El viaje vertical*, *Diario Málaga-Costa del Sol*, 12 de septiembre de 1999, p. 10.

Martín, Rebeca, "Enrique Vila-Matas en Neuchâtel", *Quimera*, núm. 226, febrero de 2003, pp. 6-7.

Martínez de Pisón, Ignacio, "¡Larga vida a lo efímero!", *Diario 16*, 6 de enero de 1996, p. 2.

---, "El notario de lo raro", *El Periódico*, 9 de febrero de 2001.

Martínez, Gabi, "Tiempo de descenso", *El viaje vertical*, *Qué Leer*, núm. 31, marzo de 1999, p. 18.

---, "Metaliteratura a todo tren", *El mal de Montano*, *El mal de Montano*, *Qué leer*, enero de 2003, p. 76.

Martínez, Guillem, "Do the shandy", *El País*, 13 de febrero de 1996, p. 14.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio, "Una coreografía de la destrucción", *Suicidios ejemplares*, *La Vanguardia*, 5 de abril de 1991, p. 3.

---, "Historias de un heterodoxo español", *Hijos sin hijos*, *La Vanguardia*, 5 de marzo de 1993, p. 39.

---, *Hijos sin hijos*, *Vuelta* (México), núm. 199, junio de 1993, pp. 45-46.

---, "El viajero inmóvil de Sant Gervasi", *Lejos de Veracruz*, *La Vanguardia*, 24 de marzo de 1995, p. 45.

---, "El rigor de la invención", *El Urogallo*, mayo de 1995, pp. 46-48.

---, "Héroes de nuestro tiempo", *Extraña forma de vida*, *Revista de Libros*, núm. 3, marzo de 1997, p. 45.

---, "Una calle melancólica", *Extraña forma de vida*, *La Vanguardia*, 28 de febrero de 1997, p. 42.

---, "El privilegio sobre la imaginación", *Extraña forma de vida*, *La Jornada* (México), 4 de enero de 1998, p. 18.

---, "El extraño viaje de Enrique Vila-Matas", *El viaje vertical*, *La Vanguardia*, 12 de marzo de 1999, p. 5.

---, "El visitante de las islas", *El viaje vertical*, *Letras Libres* (México), núm. 18, agosto de 1999, p. 94.

---, "Escritores que no escribieron", *Bartleby y compañía*, *La Vanguardia*, 10 de marzo de 2000, p. 3.

---, "El nuevo Don Quijote", *El mal de Montano*, *La Vanguardia*, 27 de noviembre de 2002, p. 12.

---, "Luces de bohemia", *París no se acaba nunca*, *La Vanguardia*, 22 de octubre de 2003, pp. 8-9.

---, "Vida de los cuentos", *La Vanguardia*, 5 de septiembre de 2007, p. 6.

Miguel, Pedro de, "La ruta del turista solitario", *El viaje vertical*, *El Mundo*, 6 de marzo de 1999, p. 12.

Miñambres, Nicolás, "Friso de la vulgaridad", *Hijos sin hijos*, *El Norte de Castilla*, 3 de abril de 1993.

Molina, César Antonio, *Al sur de los párpados*, *Quimera*, núm. 2, diciembre de 1980, pp. 63-64.

---, "Catorce relatos de Enrique Vila-Matas" *Nunca voy al cine*, *Pueblo*, 23 de marzo de 1982.

Montmany, Mercedes, "Recordar es ser", *Impostura*, *Diario 16*, 8 de julio de 1984.

---, "Manual para conspiradores", *Historia abreviada de la literatura portátil*, *La Vanguardia*, 28 de noviembre de 1985, p. 44.

---, "Otras voces y otras memorias", *Una casa para siempre*, *La Vanguardia*, 14 de octubre de 1988, p. 45.

---, "Y Kafka se fue a nadar", *Hijos sin hijos*, *Diario 16*, núm. 9, 20 de febrero de 1993, p. XIII.

---, "El último Tenorio. La batalla de la vida", *Lejos de Veracruz*, *Diario 16*, 8 de abril de 1995, p. 15.

---, "Enrique Vila-Malas: el principio de la realidad", *Extraña forma de vida*, *Ínsula*, núms. 620-621, agosto-septiembre de 1998, pp. 18-20.

Monteys, Mónica, "Recuerdos de un escritor en ciernes", *París no se acaba nunca*, *Qué Leer*, núm. 83, diciembre de 2003, p. 88.

Morel, Xavier, "Enrique Vila-Matas arremete contra los números redondos", *El País*, 27 de noviembre de 1997, p. 42.

Moreno, Víctor, "Delicias de una historia atrevida", *Impostura*, Eguin, 9 de junio de 1984.

Morillas, Esther, *Suicidios ejemplares*, *El Sol*, núm. 3, 1991.

Nadeau, Maurice, "Journal en public", *El mal de Montano*, *La Quinzaine Littéraire*, 16-31 de septiembre de 2003, p. 27.

Navarro, Justo, "La Literatura es Mito", *Para acabar con los números redondos*, *El País*, 27 de diciembre de 1997, p. 15.

Navarro, Nuria, "El síndrome del No", *El Periódico*, 18 de febrero de 2000, p. 13.

Netcháiev, Juan Ramón, "Espía de sí mismo. *La asesina ilustrada y Extraña forma de vida*", Archipiélago, núm. 29, verano de 1997, pp. 129-130.

---, "Estética y voyeurismo", *Extraña forma de vida*, *Turia*, núm. 41, junio de 1997, pp. 223-225.

Neves, Susana, "Preferia não escrever", *Bartleby y compañía*, *O Público* (Lisboa), 31 de marzo de 2001, pp. 1-2.

Obermüller, Klam, "Der Spion, der aus der Calle kam", *Extraña forma de vida*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Frankfurt), 19 de noviembre de 2002, p. 34.

Ollé, Martel, "Les obsessions són el motor", *Lejos de Veracruz*, *Avui*, 22 de junio de 1995.

---, "Diumenges que també tenen raó", *El traje de los domingos*, *Avui*, 31 de octubre de 1996, p. V.

Ordóñez, Marcos, "Impostura, de Enrique Vila-Matas, o la suplantación como vía de escape", *El Correo Catalán*, 30 de abril de 1984, p. 24.

Ordovás, Julio José, "Viaje al fondo de uno mismo", *El viaje vertical*, *Clarín*, núm. 20, marzo-abril de 1999, pp. 64-65.

Ortega, Carlos, "Todo a la literatura", *El viajero más lento*, *Cambio 16*, núm. 3, 18 de mayo de 1992, p. VII.

Ossorno, Mariano H. de, "Razones que V.-M. olvidó recoger, incluso", *Bartleby y compañía, Archipiélago*, núm. 42, junio-julio-agosto de 2000, p. 35.

Paillardet, Pascal, "Les mots et la mort" [*La asesina ilustrada*], *Le matricule des anges*, núm. 42, 2003, p. 38.

Pámies, Sergi, "Operación rescate", *El País*, 24 de julio de 1996, p. 16.

---, "A la manera de Enrique Vila-Matas. Sudor", *El País*, 11 de agosto de 2001.

Parra, Ernesto, "El laberinto barroco de Enrique Vila-Matas", *La asesina ilustrada, El Viejo Topo*, núm. 27, diciembre de 1978, pp. 58-59.

Peña, Ángel, "Enfermos de letra", *El mal de Montano, La Gaceta de los Negocios*, 15 de enero de 2003, r. 54.

Peña, Luis de la, *Lejos de Veracruz, Quimera*, núm. 136, mayo de 1995, p. 73.

Pérez de Mendiola, Mire, "La magnificencia de la literatura", *Una casa para siempre, Diario de Mallorca*, 9 de marzo de 1989.

Pérez de Pablo, Susana, "El escritor Enrique Vila-Matas augura el final de los géneros literarios", *El País*, 21 de julio de 2000.

Pitol, Sergio, "Vila-Matas, premio Rómulo Gallegos", *Letras Libres* (México), núm. 32, agosto de 2001, p. 101.

Pohlenz, Ricardo, *Recuerdos inventados*, "Monitor literario", *Economista* (México), 31 de mayo de 1994, p. 50.

Pozuelo Yvancos, José María, "Enfermo de literatura", *El mal de Montano, ABC*, 23 de noviembre de 2002, p. 9.

---, "La vida, la tinta, la escritura", *París no se acaba nunca, ABC*, 25 de octubre de 2003, p. 9.

---, "Solitario de sí mismo", *ABC*, 8 de septiembre de 2007, p. 13.

Prado Coelho, Eduardo, "A literatura portátil", *Historia abreviada de la literatura portátil, O Público*, 16 de abril de 1993, p. 12.

Pritchett, Kay, *Extraña forma de vida*, *World Literature Today* (Universidad de Oklahoma), primavera de 1998, pp. 342-343.

Puértolas, Soledad, "El sobreviviente", *Lejos de Veracruz*, *Letra internacional*, núm. 38, junio de 1995, pp. 69-70.

---, "La novela vertical", *El viaje vertical*, *Letra International*, núm. 63, julio-agosto de 1999, pp. 66-67.

Puigdevall, Ponç, "Record, cites, rareses", *Desde la ciudad nerviosa*, *El Punt*, 3 de diciembre de 2000.

Reixach, Jaime, *El mal de Montano*, *El Ciervo*, núm. 622, enero de 2003, p. 42.

Rérolle, Raphaëlle, "La réalite en trompe-l'oeil", *Hijos sin hijos*, *Le Monde* (París), 2 de abril de 1999, p. 2.

Rocha, Rui, "O Narrador Implacável", *El viaje vertical*, *Expresso* (Portugal), 11 de marzo de 2000, p. 26. También en *Correo dos Açores* (Azores), 27 de abril de 2000, p. 7.

Rodríguez Barrón, Daniel, "Un Escritor de Brevedades", *Recuerdos inventados*, *Novedades* (México), 29 de mayo de 1994, p. 6.

Rodríguez Court, Elisa, "La ilegibilidad del mundo", *La provincia. Diario de Las palmas*, 13 de abril de 2011.

Rodríguez Fischer, Ana, "El paseante *Shandy*", *Desde la ciudad nerviosa*, *ABC*, 4 de noviembre de 2000, p. 23.

---, "Pipa i desesperació: París, estació Termini", *París no se acaba nunca*, *Avui*, 13 de noviembre de 2003, p. XI.

Rodríguez, Carmen, *El viajero más lento*, *ABC*, 10 de julio de 1992.

Rodríguez, Emma, "Las razones del «non»", *El Mundo*, 20 de marzo de 2000, pp. 46-47.

Rojo, José Andrés, "El nervio de la escritura", *Desde la ciudad nerviosa*, *El País*, 23 de diciembre de 2000, p. 8.

- , "En las entrañas de las tres ciudades", *El País*, 26 de enero de 2001.
- Romeo, Félix, *El mal de Montano, Heraldo de Aragón*, 28 de noviembre de 2002, p. 1.
- Rubio, Carlos, "Describen el mal de los escritores", *Reforma* (México), 26 de diciembre de 2002, p. 15.
- Ruiz Garzón, Ricardo, *El mal de Montano*, "Diario del artista seriamente enfermo", *La Razón*, 22 de noviembre de 2002, p. 33.
- Sabugo Abril, Amancio, *Suicidios ejemplares, Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 503, mayo de 1992, p. 152.
- Sada, Daniel, *El viajero más lento, Vuelta* (México), núm. 198, mayo de 1993, pp. 50-51.
- Sagarra, Joan de, "La bien «pagá»", *El País*, 29 de marzo de 1998, p. 16.
- , "El monarca", *El País*, 21 de Febrero de 2002, p. 2.
- , "Enrique sonrío", *El País*, 19 de octubre de 2003, p. 2.
- Salbarrey, Gloria, "Enrique Vila-Matas. El escritor lector", *El País* (Uruguay), 23 de agosto de 2002.
- , "Incertidumbre y desencanto", *El mal de Montano, El País* (Uruguay), 21 de marzo de 2003.
- Sánchez, Nuria, "Per a mi un descobriment com a autor", *La finestra digital*, Barcelona, 16 de marzo de 2011.
- Sánchez Lizarralde, Ramón, *Hijos sin hijos, El Urogallo*, núms. 88-89, septiembre-octubre de 1993, pp. 39-40.
- Santonja, Gonzalo, "En cualquier tiempo, en otro país", *Hijos sin hijos, El Mundo*, 24 de julio de 1993, p. 11.
- Santos Costa, Linda, "A janela indiscreta", *Extraña forma de vida, O Público* (Lisboa), 31 de enero de 1998, p. 4.

Santos, Dámaso, "Humor y fantasía", *Suicidios ejemplares*, *El Sol*, núm. 43, 19 de abril de 1991, p. 5.

Santos, Marta, "Enemigos", *El correo*, enero de 2003, p. 30.

Sanz Villanueva, Santos, "La inconsistencia de la realidad", *Extraña forma de vida*, *El Mundo*, 24 de mayo de 1997, p. 13.

Senabre, Ricardo, *Extraña forma de vida*, *ABC*, 4 de abril de 1997, p. 9.

---, *Bartleby y compañía*, *El Mundo*, 27 de febrero de 2000, p. 15.

---, *El mal de Montano*, *El Mundo*, 19 de diciembre de 2002, p. 20.

---, *París no se acaba nunca*, *El Mundo*, 30 de octubre de 2003, p. 14.

---, "Exploradores del abismo", *El Cultural*, 6 de septiembre de 2007.

---, "Perder teorías", en <https://elcultural.com/Perder-teorias>, 2010.

Sepúlveda, Torcato, "A literatura come espionagem", *Extraña forma de vida*, *Semanário* (Lisboa), 10 de enero de 1998.

Serra, Márius, "El síndrome Bartleby", *La Vanguardia*, 28 de febrero de 2000, p. 31.

Solano, Francisco, "La gracia de la muerte", *Suicidios ejemplares*, *Reseña*, núm. 217, 1991, p. 3.

Soler, Jordi, "Detrás del Janelas Verdes's Dream", *Lateral*, 9, septiembre de 1995, pp. 8-9.

Sotelo, Eduardo, *El traje de los domingos*, *Ajoblanco*, marzo de 1996, p. 66.

Stéphane, Nelly, "Une mansión pour toujours", *Europe* (París), enero-febrero de 1994, p. 214.

Tabucchi, Antonio, "Escribir, no escribir", *Letras Libres*, núm. 18, marzo de 2003, pp. 32-35.

Tarifeño, Leonardo, "Imposturas ejemplares", *Hijos sin hijos*, *El Observador*, 4 de marzo de 1993, p. 111.

---, "Antología de la memoria", *Recuerdos inventados*, *Diario 16*, 23 de abril de 1994.

Thays, Iván, "Vila-Matas desde el comienzo", *Moleskine Literario*, 19 de marzo de 2011.

Trejo, Juan, "Entre Dostoyevski y Mr. Magoo", *El viaje vertical*, *Lateral*, 51, marzo de 1999, p. 22.

Trigo, Xulio Ricardo, "Malalts de Vila-Matas", *El mal de Montano*, *Avui*, 16 de enero de 2003, p. XI.

Turpin, Enrique, "Oficio de impostor", *El viaje vertical*, *El Periódico*, 19 de febrero de 1999, p. 4.

---, "Rebeldes sin causa (conocida)", *Bartleby y compañía*, *El Periódico*, 7 de abril de 2000.

---, "Una fiesta portátil", *París no se acaba nunca*, *El Periódico*, 31 de octubre de 2003.

---, "Vampiros de las letras", *El mal de Montano*, *El Periódico*, 20 de diciembre de 2002.

Ullán, José-Miguel, "Una pausa: Veracruz", *El País*, 24 de marzo de 1995, p. 34.

---, "Del danzón a lo legionario", *El País*, 1 de mayo de 1997, p. 32.

---, "Fado del agente doble", *El País*, 21 de Febrero de 1997.

Uribe, Eduardo, "Enfermo de literatura", *El mal de Montano*, *Reforma* (México), 23 de febrero de 2003.

Urtaza, Federico, "Vida al pie de la letra", *Recuerdos inventados*, *Siempre* (México), 3 de agosto de 1994, p. 65.

Usandizaga, Helena, "Las huellas del autor" *Al sur de los párpados*, *Letras*, noviembre-diciembre de 1980, p. 3.

Valencia Assogna, Leonardo, "Silenciosa turba. Pseudoentrevista con Enrique Vila-Matas", *Paréntesis* (México), año 1, núm. 3, febrero de 2000, pp. 84-87.

---, "Silenciosa turba. Vila-Matas ante los artistas del No", *Lateral*, núm. 64, abril de 2000, pp. 14-15.

Vallés, Matías, "De cuando Vila-Matas se convirtió al periodismo", *Desde la ciudad nerviosa, Diario de Mallorca*, 16 de noviembre de 2000.

Valls, Fernando et al., "De los últimos cuentos y cuentistas" (coloquio), *Ínsula*, núm. 568, abril de 1994, pp. 3-7.

---, "Unas cuantas verdades fingidas", *Lejos de Veracruz, El Mundo*, 10 de junio de 1995, p. 8.

---, "Del orden clásico al juego", *Extraña forma de vida, Quimera*, núms. 158-159, junio- julio de 1997, pp. 135-136.

---, "Mudar de piel", *El viaje vertical, Revista de Libros*, núms. 31-32, julio-agosto de 1999, p. 51.

---, "Don Quijote de las Azores o el último novísimo", *El mal de Montano, Quimera*, núm. 226, febrero de 2003, pp. 68-69.

Vaz Pereira, José, "Escrevo, logo espio", *Extraña forma de vida, Diario de Notícias* (Lisboa), 14 de febrero de 1998, p. 52.

Viches, Carles, "La mirada portátil de Vila-Matas", *Desde la ciudad nerviosa, Diari de Girona*, 5 de enero de 2001.

Vidal-Folch, Ignacio, "Un prestidigitador", *Tiempo de Hoy*, 30 de diciembre de 2002, p. 98.

Vila-Matas, Enrique y Juan Manuel de Prada, "Cara a cara", *El Mundo*, 10 de mayo de 2000, pp. 16-21.

Villena, Luis Antonio de, "Artículos y diarios", *Para acabar con los números redondos, El Mundo*, 7 de febrero de 1998, p. 15.

Vinogradoff, Ludmila, "Enrique Vila-Matas defiende la rebelión de la novela", *El País*, 4 de agosto de 2001.

---, "Enrique Vila-Matas gana el Premio Rómulo Gallegos con *El viaje vertical*", *El País*, 7 de junio de 2001, p. 32.

Vives, Victoria, "No soy raro", *El Periódico Mediterráneo*, 17 de diciembre de 2000.

Weitzmann, Marc, "Une vie moins ordinaire. Loin de Vera Cruz et Etrange façon de vivre", *Les Inrockuptibles* (París), 249, 2000, pp. 54-55.

Zambra, Alejandro, "La literatura soy yo", *El mal de Montano, Las Últimas Noticias* (Chile), 8 de enero de 2003.

Entrevistas

Aranda, Quim, "M'agradaria ser immortal, pero també m'aterriria ser-ho", *Avui*, 18 de marzo de 1999, p. 68.

Ayén, Xavier, "He escrito mi libro más autobiográfico", *La Vanguardia*, 18 de octubre de 2003, p. 41.

Azancot, Nuria, "Enrique Vila-Matas: «Dejaré de escribir el día que no tenga enemigos»", *El Mundo*, 21 de noviembre de 2002, pp. 7-8.

Barranco, Justo, "Vila-Matas se aleja de la impostura", *La Vanguardia*, 13 de febrero de 1999, p. 49.

---, "No se puede escribir como si no hubiera existido literatura antes", *La Vanguardia*, 15 de febrero de 2000, p. 40.

Basualdo, Ana, "Vila-Matas: la literatura es una máquina de Duchamp", *La Vanguardia*, 19 de noviembre de 1985, p. 49.

Beltrán, Mercè, "Me gusta trabajar en agosto, cuando los demás descansan", *La Vanguardia*, 15 de agosto de 2000, p. 27.

Berger, Beatriz, "Profesional de la Mentira", *El Mercurio* (Chile), 18 de marzo de 2000, p. 7.

---, "Novelas y artefactos literarios", *El Mercurio* (Chile), 22 de febrero de 2001.

Carvajal, Alfonso, "La pulsión negativa de escribir", *El Tiempo* (Bogotá), 9 de marzo de 2002, pp. 2-3.

Centeno, Daniel, "Tras la voz de un premiado", <http://vwww.anlitica.com/cyberanalitica/icono/8504453.asp>

Ciércoles, María, "Enrique Vila-Matas: `La mayoría d'escriptor copien fórmulas ja fetes'", *Avui*, 11 de marzo de 1999, pp. I-III.

Contreras, Gabriel, "Barcelona es como Madame Bovary", *Reforma* (México), 16 de marzo de 2001, p. 6.

Costa, Jordi, "Vila-Matas: `Mi último libro ha generado una conspiración shandy en Suecia'", *ABC*, 7 de julio de 1988, p. XI.

Domene, Pedro M., "Recuerdos de Enrique Vila-Matas", *Diario Córdoba*, 28 de julio de 1994, p. V.

Díaz, Lola, "El maligno Vila-Matas", *Cambio 16*, núm. 660, 23 de julio de 1984, pp. 77-79,

Echevarría, Ignacio, "Enrique Vila-Matas: «Un escritor solemne es lo menos solemne que hay»", *El País*, 19 de febrero de 2000, p. 7.

Esquinca, Bernardo, "Las conspiraciones del novelista. Escribir una caja de Pandora", *Reforma* (México), 13 de abril de 2003.

Estaben, Paula, "Mi vocación literaria está muy ligada a Marcelo Mastroianni", *El Mundo*, 17 de agosto de 2000, p. 8.

Frías, Roberto, "Un hombre de letras", *Cambio* (México), 10 de noviembre de 2002, pp. 84-87.

Gabastou, André *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.

García, Txema, "Enrique Vila-Matas. Periplo hacia uno mismo", *Gara*, 8 de Mayo de 1990, p. 3.

Gafarot, Xavier, "El articulismo sirve para estar en la acción literaria", *Diario 16*, 24 de febrero de 1996, p. 30.

Gamero, Natalia, "El autor de mis escritos no soy yo mismo", *El Mundo*, 19 de marzo de 2000, p. 30.

González Jordán, Héctor, "Entrevista con Enrique Vila-Matas", *El informador* (Guadalajara, México), 17 de enero de 2003.

Kohan, Silvia Adela, "El espía del mundo", *La Nación* (Buenos Aires), 18 de febrero de 2001, pp. 1-2.

Lindon, Mathieu, "J' adore faire l'espion", *Liberation* (París), 11 de febrero de 1999, p. III.

López, Óscar, "Enrique Vila-Matas. Escritor, espía y ladrón", *Qué leer*, núm. 8, febrero de 1997, p. 8.

Marques Gastao, Ana, "Não somos o que pensamos", *Diário de Notícias* (Lisboa), 1 de marzo de 2000, pp. 38-39.

Martínez de Pisón, Ignacio, "Mi personaje reinventa la cultura", *ABC*, 20 de febrero de 1999, pp. 16-18.

Massis, Diana, "Enfermo de literatura", *Caras* (Chile), 2003, pp. 76-78.

Matus, Álvaro, "Enrique Vila-Matas: «Me despedí de la novela»" <http://www.quepma.cl/revista/2001/07/15/t15.07.QP.SOC.VILA.html>

Méndez, Iván R., "Enrique Vila-Matas: cuando el azar descansa", <http://w.analitica.tom/eyberanalitica/icono/4779126.asp>

Mora, Rosa, "Vila-Matas reúne textos desperdigados que incitan apasionadamente a la lectura", *El País*, 3 de noviembre de 2000, p. 48.

Morel, Xavier, "Espías y escritores tienen en común una extraña forma de vida", *El País*, 7 de enero de 1997, p. 42.

Navarro, Nuria, "El Figo de las tetras", *El Periódico*, 19 de febrero de 1999, pp. 2-3.

Ordovás, Julio José, "Una conversación vertical con Enrique Vila-Matas", *Clarín*, núm. 38, marzo-abril de 2002, pp. 23-27.

Pàmies, Sergi, "Vila-Matas: súbdito de la ficción", *El País*, 11 de febrero de 1999, pp. 1-3.

---, "Enrique Vila-Matas. La vida como novela", *El País*, 18 de octubre de 2003, pp. 1-3

Pascual, Vicente, "Definitivo: el hombre", *Las Últimas Noticias* (Chile), 28 de diciembre de 2002, pp. 34-35.

Peña, Ángel, "La literatura conspira contra las tiranías cotidianas", *La Gaceta de los Negocios*, 15 de enero de 2003, p. 54.

Pedrós, M^a Luisa, "Para escribir necesito tener enemigos literarios, y mi enemigo es el realismo español", *Diario de Avisos*, 29 de marzo de 2003, p. 84.

Posadas, Claudia, "Enrique Vila-Matas. En caída vertical", *Excelsior* (México), 2 de enero de 2000, p. 3.

Prieto Avedillo, Manuel, "Espío a la gente en los autobuses", *Tribuna de Salamanca*, 30 de mayo de 1998, pp. IV-V.

Quemain, Miguel Ángel, "El espionaje de sí mismo", *El Nacional* (México), 9 de marzo de 1997, pp. 2-4.

Ridao, J. M., "Charlando con Vila-Matas. España como espectáculo de provincias", *El Siglo de Europa*, núm. 465, 11-17 de junio de 2001, pp. 49-51.

Rivière, Margarita, "El escritor es casi como un ama de casa", *La Vanguardia*, 11 de febrero de 1997, p. 72.

Rubio, Carlos, "El viaje de la imaginación", *Reforma* (México), 14 de abril de 1999, p. 8.

Santos, Mario, "Estranha forma de vida é escrever", *O Público* (Lisboa), 22 de marzo de 1997, pp. 1-3.

Souza, Patricia, "Conozcan a Vila-Matas", *El Sol* (Lima), 25 de abril de 1999.

Tejeda, Armando G., "Enrique Vila-Matas: «El canon literario español está dictado por las mafias»", <http://www.babab.com/no06/enriquevilamatas.htm>

Tramullas, Gemma, "El cierre de Bikini fue el final de todo", *El Periódico*, 6 de abril de 1994.

Vázquez, Juana, "Enrique Vila-Matas", *Diario Córdoba*, 14 de octubre de 1999, p. 3.

---, "Vila-Matas", *Diario Córdoba*, 24 de abril de 2003.

Vidal-Folch, Ignacio, "Odio los mamotretos narrativos, como voy a intentar demostrar en *La Vanguardia*", *La Vanguardia*, 11 de agosto de 1991, p. 37.

---, "Llego al final de una búsqueda", *La Vanguardia*, 28 de marzo de 1995.

---, "Soy un forajido de mí mismo", *Diario 16*, 20 de abril de 1996.

---, "Vila-Matas raro entre los raros", *Qué leer*, 41, febrero de 2000, pp. 24-30.

---, "La realidad ganará siempre al escritor realista", *El País*, 12 de diciembre de 2002, p. 38.

Yániz, Juan Pedro, "Vila-Matas, el último shandy", *El Noticiero Universal*, 16 de marzo de 1985.

Sobre la Biblioteca Vila-Matas, Radio Exterior de España, 24 de marzo de 2011, en http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_chetbakerpiensaensuarte.html

C. Otras obras citadas y consultadas

Alonso, Santos, “Poética del cuento. Los escritores actuales meditan sobre el género”, *Lucanor* 6, 1991, pp. 43-54.

Andres-Suárez, Irene, *La novela y el cuento frente a frente*, Lausanne, Hispanica Helvetica, 1995.

---, “Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo”, *Lucanor* 11, 1994, pp. 69-82.

---, “El cuento fantástico actual: la influencia de Julio Cortázar”, *Lucanor* 14, 1997, pp. 131-151.

---, *Antología del microrrelato español (1906-2011)*, Madrid, Cátedra, 2012.

Antonaya Núñez-Castelo, M^a Luisa, “El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española”, *RILCE* 16.3, 2000, pp. 433-478.

Arbona Abascal, Guadalupe, *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo. Las historias de José Jiménez Lozano*, Madrid, Arco, 2008.

Auerbach, Erich, *Mímesis. La realidad en la literatura*, México, FCE, 1975.

Auster, Paul, *Leviatán*, Barcelona Anagrama, 2001 [1992]

Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974.

---, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991.

Ball, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1985.

Baldeshwiler, Eileen, “The Lyric Short Story: the Sketch of a History”, en *The New Short Story Theories*, ed. de Charles E. May, Athens, Ohio University Press, 1994, pp. 231-241.

Baquero Escudero, Ana Luisa, *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.

Baquero Goyanes, Mariano, *El cuento español: Del romanticismo al realismo*, Madrid, CSIC, 1992.

Barrero, Oscar, ed., *El cuento español 1940-1980*, Madrid, Castalia, 1980.

Barthes, Roland, *S/Z*, México, Siglo XXI, 1984.

---, *El placer del texto y Lección inaugural*, México, Siglo XXI, 1982.

Beltrán Almería, Luis, *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992.

---, “Lo grotesco, categoría”, en *Cartografía literaria. En homenaje al profesor José Romera Castillo*, vol. I, eds. G. Laín Corona y R. Santiago Nogales, Madrid, 2018, pp. 1125-1139.

---, “¿Es necesaria una teoría de la novela corta?”, 2020, en https://www.researchgate.net/publication/331097872_JORNADA_SOBRE_LA_NOVELA_CORTA_5_de_abril

Brandenberger, Erna, *Estudios sobre el cuento español actual*, Madrid, Editora Nacional, 1973.

Borges, Jorge Luis, “El inverosímil impostor Tom Castro”, en la *Historia universal de la infamia*, Jorge Luis, Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 301-305.

Brown, Joan L., ed., *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, Newark, University of Delaware Press, 1991.

Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 2018.

Carrillo, Nuria, *El cuento literario español en la década de los 80*, Valladolid, Fidescu-Universidad de Burgos, 1997.

---, “La expansión plural de un género: el cuento 1975-1993”, *Ínsula* 568, 1994, pp. 9-11.

--- y otros, “El cuento español actual”, *La nueva literatura hispánica* 2, 1998, pp. 91-185.

Casas, Ana, *El cuento español en la posguerra. Presencia del relato breve en las revistas literarias (1948-1969)*, Zaragoza, Mare Nostrum, 2007.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, RAE, 2004.

Cortázar, Julio, “Del cuento breve y sus alrededores”, en *Último round*, México, Siglo XXI, 1969.

Díaz, Felipe, “El cuento breve: Neus Aguado y Pedro Ugarte”, *Lucanor* 15, 1998, pp. 79-119.

Díaz Navarro, Epicteto y José Ramón González, *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002.

Doman Myers, Eunice, “El cuento erótico de Marina Mayoral: transgrediendo la Ley del Padre”, en Susana Cavallo y otros, eds., *Estudios en honor de Janet Pérez: El sujeto femenino en escritoras hispánicas*, Potomac, Maryland, Escripta Humanística, 1998, pp. 39-51.

Eco, Umberto, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1985.

Eliot, T. S., *Cuatro cuartetos*, Barcelona, Lumen, 2016.

Ena Bordonada, Ángela, ed., *La otra Edad de Plata: temas, géneros y creadores (1898- 1936)*, Madrid, Editorial Complutense, 2013.

---, *La mujer moderna en la Edad de Plata*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2018, en <http://www.madgazine.com/revista/?h=46f185c3185976675&r=2362611>

Encinar, Ángeles, “Escritoras españolas actuales: una perspectiva a través del cuento”, *Hispanic Journal* 13, 1992, pp. 181-192.

---, “Lo fantástico: una tendencia sobresaliente en el cuento español actual”, en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 1995*, ed. Derek W. Flitter, Tomo V, Birmingham, University of Birmingham, 1998.

--- y Percibal, Anthony, eds., *Cuento español contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1993.

---, y Valcárcel, Carmen, *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*, Madrid, Sial, 2011.

Ette, Ottmar, Ingenschay, Dieter et al., *MicroBerlín. De microficciones y microrrelatos*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2015

Ferguson, Suzanne C., "Defining the Short Story. Impressionism and Form", en *The New Short Story Theories*, ed. Charles E. May, Athens, Ohio University Press, 1994, pp. 218-230.

Fraille, Medardo, "Los recuentos inútiles. Sobre el cuento español contemporáneo", *Atlántida* 3, 1990, pp. 95-100.

Fröhlicher, Peter y Güntert, Georges, eds., *Teoría e interpretación del cuento*, Berna, Peter Lang, 1997.

García Berrio, Antonio, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1989.

---, y Huerta Calvo, Javier, *Los géneros literarios: Sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.

--- y Hernández Fernández, Teresa, *Crítica literaria. Introducción al estudio de la literatura*, 2008.

Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.

Genette, Gerard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

Gómez López-Quiñones, Antonio, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones de contemporáneas de la guerra civil española*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2006.

Gómez Trueba, Teresa, ed., *Mire a cámara por favor. Antología de relatos sobre tecnología y simulacros*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020.

González, José Luis, y Miguel, Pedro, ed., *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona, Hierbaola, 1992.

Huerta Calvo, Javier, "Notas sobre la cuentística de algunos autores leoneses", *Congreso Internacional de escritores castellano-leoneses*. Valladolid, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1995.

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Londres, Routledge, 1988.

Huysen, Andreas, ““En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70” y “Cartografía del posmodernismo”, en J. Picó, ed, *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, pp. 141-164 y 189-248.

Izquierdo, Luis, “Una aproximación a los relatos de Javier Marías”, *Ínsula* 568, 1994, pp. 19 y 21.

---, “La ironía en París de Enrique Vila-Matas”, en *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*, El Puerto de Santamaría, Fundación Luis Goytisolo, 2002.

Jakobson, Roman, “Linguistics and Poetics” en Thomas A. Sebeok, *Style in Language*, Massachusetts, Cambridge, MIT Press, 1960.

Kafka, Franz, *Cartas a Felice*, Vol. 1 (1912); Vol. 2 (1913); Vol. 3 (1914-1917). Madrid, Alianza, 1977.

---, *La transformación y otros relatos*, Madrid, Cátedra, 2011.

---, *Diarios (1910-1923)*, Madrid, Austral, 2017.

López Guil, Itziar y Albizu Yeregui, eds. *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2015.

Lozano Mijares, Pilar, *La novela española posmoderna*, Madrid, Síntesis, 2014.

McHale, Brian, *The Cambridge Introduction to Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

Mainer, José-Carlos, *Tramas, libros, nombres,. Para entender la literatura española 1944-200*, Barcelona, Anagrama, 2005.

Martín Nogales, José Luis, “El cuento español actual. Autores y tendencias”. *Lucanor* 11, 1994, pp. 43-68.

---, “La edición y difusión del cuento”, *Ínsula* 568, 1994.

Martínez Arnaldos, Manuel, “Deslinde teórico de la novela corta”, *Monteagudo*, 1, 1996, pp. 47-66.

May, Charles E., ed., *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.

- Marías, Javier, *Tu rostro mañana. 1 Fiebre y lanza*, Madrid, Alfaguara, 2020.
- Mayoral, Marina, *Análisis de textos*, Madrid, Gredos, 1982.
- , coord., *La risa y la sonrisa*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- Merino, José María, ed., *Cien años de cuentos (1898-1998). Antología del cuento español en castellano*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- Navales, Ana María, “El auge invisible. Notas sobre el cuento español en la actualidad”, *República de las Letras* 22, 1988.
- Nicol, Bran, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares, comp., *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, 1993.
- Paredes Núñez, Juan, *Algunos aspectos del cuento literario (Contribución al estudio de su estructura)*, Granada, Universidad, 1986.
- Peraile, Meliano, “Un preciso género: el cuento literario”, *Turia* 4-5, 1986, pp. 34-40.
- Pessoa, Fernando, “Tabaquería”, en Octavio Paz, *Versiones y diversiones*, México Joaquín Mortiz, 1978, pp. 142-148.
- , *Libro del desasosiego*, Traducción Perfecto Cuadrado, Barcelona, Acantilado, 2013.
- Poe, Edgar Allan, “Twice-Told Tales” [de Nathaniel Hawthorne], *Graham’s Magazine*, 1842, pp. 298-300.
- Pozuelo Yvancos, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006.
- Ranciere, Jacques, *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- Rey, Antonio del, “Claves del cuento actual”, *Lucanor* 16, 1999, pp. 89-113.

Rodríguez-Fischer, Ana, “Materia y forma en los relatos de Antonio Muñoz Molina”, *Ínsula* 568, 1994, pp. 22-24.

Rodríguez Pequeño, Javier, *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida, 2008.

Romera Castillo, José y F. Rodríguez Carbajo, eds., *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, 2002.

Sanz Villanueva, Santos, “La novela” en *Historia y crítica de la literatura española*, vol. IX, Barcelona, Crítica, 1992.

---, “En la hora presente del cuento”, prólogo a *Últimos narradores. Antología de la reciente narrativa breve española*, en Joseluís González y Pedro de Miguel, eds. Pamplona, Hierbaola Ediciones, 1993, pp. 7-16.

---, “El cuento, de ayer a hoy”, *Lucanor* 16, 1999, pp. 13-25.

---, *El último Delibes y otras notas de lectura: posguerra, exilio y letras en Castilla y León*, Valladolid, Ámbito, 2007.

“Juan Eduardo Zúñiga, entre amigos y en el realismo socialista” *Cuadernos Hispanoamericanos*, 832, 2019, pp. 14-32.

Sciascia, Leonardo, *El teatro de la memoria*, Barcelona, Tusquets, 1981.

Sobejano, Gonzalo, *Clarín, en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1985.

---, *Novela española contemporánea 1940-1995 (doce estudios)*, Zaragoza, Marenostrom, 2003.

---, *La novela española durante el franquismo. Itinerarios de la anormalidad*, Madrid, Gredos, 2010.

Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993, Ed. de Fernando Valls, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

Sotelo Vázquez, Adolfo, “En torno a *Memorial de hierbas*, de Luis Mateo Díez”, *Ínsula* 568, 1994, pp. 16-18.

Últimos narradores. Antología de la reciente narrativa breve española, Ed. de Joseluis González y Pedro de Miguel, Pamplona, Hierbaola, 1993.

Valls, Fernando (1991): “El renacimiento del cuento en España (1975-1990)”, *Lucanor* 6 (1991) , pp. 27-42.

---, “El cuento español actual. Bibliografía”, *Lucanor* 6, 1991, pp. 93-100.

---, “Lo que dijo el mayordomo, de Javier Marías, o la disolución de los géneros literarios narrativos, en Irene Andrés-Suárez, ed. *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum, 1998.

---, “Los microrrelatos de Luis Mateo Díez. A propósito de *Los males menores*”, en *Luis Mateo Díez*, ed. Irene Andrés-Suárez. Neuchatel, Centro de Investigación de Narrativa Española, 2000, pp. 191-203.

---, *Sombras del tiempo: estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015)*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2016.

--- y Carrillo, Nuria “El cuento español actual. Cronología”, *Lucanor* 6, 1991, pp. 83-92.

Vauthier, Bénédicte, “Las teorías sobre los ciclos de cuentos integrados a prueba de cuatro Cuentarios sobre la destrucción del idilio de la tierra natal de Juan Eduardo Zúñiga,(*Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la gloria y la Trilogía de la guerra civil*), *Hispanófila*, 179, 2017, pp. 41-59.

Villanueva, Darío, *Curso de teoría literaria*, Madrid, Taurus, 1994.

---, *El comentario del texto narrativo: Cuento y novela*, Zaragoza Mare Nostrum, 2007.

