

Un diario de *bartlebys*: Intimidad y memoria en Enrique Vila-Matas

María Victoria Martínez*
Universidad Nacional de Córdoba
victoriamartinezunrc@gmail.com

Fecha de recepción: 30/11/22

Fecha de aceptación: 06/09/23

RESUMEN

En nuestro trabajo analizaremos algunos aspectos de la escritura del narrador de *Bartleby y compañía* (2000) de Enrique Vila-Matas (1948). Marcelo es jorobado y solitario, y escribe un “diario” muy particular. El autor relaciona el cuerpo del narrador con los problemas de la literatura en el fin de siglo. Afirma que las letras contemporáneas se ven afectadas por el “síndrome de Bartleby”: una “enfermedad” que provoca la desaparición del texto y el escritor. En los apuntes de Marcelo se hallan sus reflexiones sobre la literatura: la mirada del autor es positiva, pues sostiene que la literatura tiene posibilidad de redención.

Palabras clave: Literatura de fin de siglo. Enrique Vila-Matas. Síndrome de Bartleby.

A bartleby's diary: intimacy and memory in Enrique Vila-Matas

ABSTRACT

In our paper we will analyze some aspects of the writing of the narrator of *Bartleby and company* (2000), by Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948). Marcelo is hunchbacked and solitary, and he writes a very particular "diary". The author relates the narrator's body to the problems of literature at the end of the century. He affirms that contemporary letters are affected by the "Bartleby syndrome": a "disease" that causes the disappearance of the text and the writer. Marcelo's notes contain his reflections on literature: the author's view is positive, since he maintains that literature has the possibility of redemption.

Keywords: End-of-century literature. Enrique Vila-Matas. Bartleby syndrome.

1. El escritor y sus obsesiones

Enrique Vila-Matas destaca en el panorama de las letras españolas del fin de siglo por su vasta trayectoria narrativa, de estilo único y personal. En sus obras confluyen

diversas obsesiones: la literatura como proyecto vital y el interés en el proceso creativo como fusión entre realidad y ficción; el ingenio argumental, el humor y el dominio de la ironía como recursos

* Doctora en Letras Modernas Universidad Nacional de Córdoba (2006).

Profesora Adjunta por concurso a cargo del dictado de Literatura Española II; Profesora Adjunta por concurso de Literatura Española I Integrante del equipo docente a cargo del dictado de Literatura Europea Comparada (UNC). Integrante del equipo docente a cargo del dictado del Seminario de Posgrado “Presencia histórica y cultural de la migración italiana y española en Córdoba: su impacto en el campo literario.” (Secretaría de Posgrado, UNC). Codirectora del Proyecto “Intimidad y memoria en las escrituras del yo. Segunda etapa” (UNC, 2018-2022).

cardinales; la mezcla de ensayo, cuento, crónica periodística, novela y todas las formas posibles de la escritura, y la reflexión metaliteraria permanente como pilares fundamentales.

En este orden, en *Bartleby y compañía* enfatiza su curiosidad personal por aquellos autores atípicos que crean nuevos sistemas de relación con la literatura, y lo hace en una obra singular, producto de la mezcla entre novela, ensayo, diario íntimo, entre otras variantes de elaboración narrativa. El núcleo temático estructurante de la historia pasa por el rastreo y la notación por parte del yo narrador de una heterogénea serie de escritores que, paradójicamente o no tanto, dejaron de escribir. En la voz de Marcelo, el yo se interroga sobre el lugar actual de la literatura, en tanto se propone repasar un fenómeno al que caracteriza como "laberinto del No". (Vila-Matas, 2016: 13).

La elección del nombre de este mal, "Síndrome de Bartleby", rinde homenaje al protagonista de "Bartleby, el escribiente", el enigmático personaje que no quiere escribir, en el relato de Herman Melville de 1853. Un Melville que se refería por entonces al "gran poder de la negrura" (Vila-Matas, 2016: 106), ese "lado nocturno" (Vila-Matas, 2016: 106) de la conciencia creadora, que lo acompañó durante buena parte de los últimos años de su vida como hombre y escritor. El síndrome es definido en la obra como "la pulsión negativa, o la atracción por la nada, que hace que ciertos creadores (...) no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados" (Vila-Matas, 2016: 12).

2. Problematicar las escrituras del yo

Marcelo, el yo narrador, manifiesta su felicidad por iniciar la escritura de un "cuaderno de notas", con el aparente formato de un diario personal. Por las palabras del narrador colegimos que la intención del autor es visitar la tradición del diario íntimo; sin embargo, dada la naturaleza y complejidad de sus reflexiones sobre el hecho literario, vemos que en *Bartleby y compañía* se ve abocado también a hallar nuevas fórmulas expresivas para su obra. Marcada por un profundo conocimiento del pensamiento francés contemporáneo y el universo de escritores y lecturas en que se arraiga, la escritura vilamatiana abre en este orden la posibilidad de un vasto entramado de significaciones y recreaciones genéricas. El diario íntimo de Marcelo, "quizá el género discursivo que más se sumerge en el yo (...) abierto a la improvisación y multiplicidad de registros del lenguaje" (Rincón Garcés, 2017: 13), fungirá en definitiva como un laboratorio de escritura, una carpeta de fragmentos de un todo que en algún punto se dará (o no) por completado; "el diario como un texto que genera otros textos, en una génesis permanente." (Didier, 1996: 45)

En efecto, la estructuración de las anotaciones del narrador problematiza los formatos clásicos de las escrituras del yo, y del diario en particular; pues se trata de una sucesión de ochenta y seis notas a pie de página, de una obra todavía no redactada. Este "diario" podría situarse en el subgénero de "diccionario de autores literarios", si es que puede hablarse de tal categoría. La obra en sí se conforma como subespecie híbrida de novela - ensayo, constitutivamente intertextual e inclasificable, pues contiene elementos propios de multitud de variantes de la elaboración narrativa: el diario íntimo, el comentario, el texto documental, la crónica, el ensayo, la crítica literaria y cultural, el anecdótico, el subgénero de diccionario de autores literarios, etc.

Marcelo elige, además, situarse en los márgenes de la escritura, y deliberadamente escoge construir su “relato” como material paratextual. Recordemos que para Genette los paratextos son elementos “que no sabemos si debemos [considerar] o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por presentarlo.” (Genette, 2001: 7) En este caso, solo contamos con lo que Marcelo nos provee: un texto construido en los umbrales de otro texto inexistente.

Por lo demás, Marcelo comparte su elección por la escritura de notas a pie de página con uno de los bartleby estudiado, el crítico literario Roberto Bazlen. Nacido en Trieste, consumado políglota dotado de vastos saberes de las más diversas literaturas, Bazlen se negó categóricamente a escribir pues sostenía, según Marcelo, que “casi todos los libros no son más que notas a pie de página, infladas hasta convertirse en volúmenes. Por eso escribo sólo notas a pie de página.” (Vila-Matas, 2016: 31)

Bartleby y compañía se conforma de esta manera como una estructura abierta, de sentido permanentemente inacabado. En efecto, la frecuente incorporación de citas y referencias de lecturas de muy diversos autores conducen al narrador / lector hacia otras citas y lecturas, que abren a su vez la posibilidad de nuevos comentarios.

3. El pensamiento narrado del autor

La marca textual de la primera persona del singular en el texto que analizamos tiende a sugerir, más o menos engañosamente, una lectura en clave autobiográfica; en efecto, por momentos es posible pensar que se nos

están relatando las experiencias y elucubraciones personales del propio Vila-Matas. En este orden, después de Barthes sabemos que “quien habla (en el relato), no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe”. (Barthes, 1998: 34). Por lo mismo, debemos tener presente que aún lo estrictamente autobiográfico es necesariamente ficcional, aunque cumpla el precepto de adecuación a lo “verdaderamente” vivido.

En relación con este punto, José María Pozuelo Yvancos reconoce en la narrativa de Vila-Matas una “consciente mistificación (...) de un yo figurado que (...) marca la distancia respecto de quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma.” (Pozuelo Yvancos, 2010: 29) Por lo mismo, el autor barcelonés enfatiza frecuentemente los trazos irónicos, para incluir en su obra personajes escritores, narradores en primera persona de sus peripecias vitales, creativas y literarias, que muchas veces apuntan directamente a elementos biográficos conocidos del propio Vila-Matas. En este sentido, el crítico admite que este yo figurado, construido tan cuidadosamente, “posee virtualmente algunos rasgos de su autor.”¹ (Pozuelo Yvancos, 2010: 29)

A partir de ello, nos permitimos conjeturar que en *Bartleby y compañía* se condensan muchas de las preocupaciones propias del escritor, trasvasadas a la pluma del redactor solitario. Las notas que ese yo consigna en su cuaderno, como escribiente obsesionado con los problemas de la literatura, trasuntan en realidad las del propio Vila-Matas, quien las apunta y desarrolla en el texto; es decir que en

¹ En una conferencia sobre la obra de Vila-Matas dictada en Zurich en 2013, el crítico postula una “tetralogía del escritor”, conformada por cuatro obras cuyos protagonistas son, precisamente,

escritores: *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano*, *París no se acaba nunca* y *Doctor Pasavento*.

distintos momentos se establece una correspondencia entre el yo del texto y el yo del autor. Las notas así elaboradas conforman un esmerado repaso y un vasto anecdotario de la historia de la literatura de diversos autores, períodos y latitudes; y en ellas se examinan, además, las más variadas excusas, muchas muy jocosas, en relación con el abandono de la escritura creativa. Ese hilvanado conjunto de apuntes, que incluye una aguda visión crítica por parte del autor, compone en definitiva el libro que tenemos entre manos. Un hito más en la extensa trayectoria autorial de indagación y reflexión en torno a las cuestiones de la creación literaria en el fin de siglo, impregnado además por las señas de su invariable buen humor.

4. Una “familia literaria” para el yo narrador

En el primer párrafo de la novela leemos en primera persona las palabras de Marcelo, quien se presenta a sí mismo en estos términos: “Nunca tuve suerte con las mujeres, soporto con resignación una penosa joroba, todos mis familiares más cercanos han muerto, soy un pobre solitario que trabaja en una oficina pavorosa. Por lo demás, soy feliz.” (Vila-Matas, 2016: 11)

Observemos cómo la materia narrada parece acumular aparentes contradicciones, pues se suman los valores negativos (nula suerte con las mujeres, joroba, familiares muertos, soledad, trabajo en una oficina pavorosa), contrastados con un rotundo valor afirmativo (“soy feliz”). Lo que le provee esa felicidad es, precisamente, la escritura, que para Marcelo implica, además, la posibilidad de retomar una tarea abandonada dos décadas atrás. Su interés por los bartlebys debe leerse también como una cuestión personal; de allí que su felicidad del presente radique en la elaboración de este tratado.

Así también, como el protagonista del relato de Melville, Marcelo trabaja en una oficina e igualmente ha preferido dejar de trabajar, para lo cual se finge enfermo y deprimido, a fin de poder regresar a la escritura. El refinado y sutil humorismo vilamatiano se pone de manifiesto, en este caso, cuando elige para Marcelo la condición de oficinista, y la desgracia de su joroba, una deformación / enfermedad del cuerpo físico del yo que resulta asimilable, según creemos, a los problemas que el autor observa en la literatura del fin de siglo. Entendemos, en efecto, que en el diario de Marcelo se produce una identificación entre cuerpo y escritura; por ello, según veremos, resulta posible realizar una lectura en positivo del oficio y la deformación física del narrador, a la luz de la zumbona prosa de sus escritos.

En este orden, en la tradición literaria, resulta posible reconocer una vasta prosapia de oficinistas escritores: para empezar, Bartleby, obviamente; también Kafka, así como Juan Rulfo y Augusto Monterroso. De igual modo, fue oficinista el narrador y poeta uruguayo Mario Benedetti, autor de *Poemas de la oficina* de 1956, tanto como José Saramago, Marco Denevi, Luis Mateo Díez, Hermann Melville, Nikolái Gógol, Fernando Pessoa, Robert Musil o Robert Walser, entre otros muchos escritores que destinaron extensas horas y afanes de su existencia a la rutinaria tarea burocrática. Debemos mencionar así también a Wakefield, el protagonista del relato de Nathaniel Hawthorne de 1837, un oficinista que un día decide no regresar a casa y se refugia en una especie de autoexilio a un par de casas de distancia, para ver pasar la vida de los demás, otra versión del síndrome de Bartleby, según nos aclara el narrador. En efecto, en la nota 44, Marcelo reconoce los relatos de Hawthorne y Melville como “fundadores del síndrome”:

En estos dos cuentos hay renunciadas (a la vida conyugal en el primero, y a la vida en general en el segundo) ... el comportamiento de los protagonistas prefigura los futuros libros fantasmas y otros rechazos a la escritura que no tardarían en inundar la escena literaria (Vila-Matas, 2016: 100)

La joroba, así también, es un atributo que acompaña a una amplia galería de personajes célebres del orbe de las bellas letras, seguramente repasados al detalle por el autor al momento de su creación; veamos algunos de ellos.

5. Luces y sombras de la joroba literaria

En el campo cultural español resulta ineludible, en principio, la referencia a las sátiras entre escritores del Siglo de Oro, incapaces de dejar pasar el menor motivo para atacarse entre rivales. De modo que cualquier forma de “imperfección” física, a los ojos de la época, figuraba una fuente potencial de escarnio y ridiculización. Así, distintos autores se burlaron inmisericordemente de un coetáneo, el dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón, corcovado de pecho y espalda:

Góngora le habla de “la que, adelante y atrás -gémina concha te viste”. Don Antonio de Mendoza le llama “zambo de los poetas” y “sátiro de las musas”. Montalbán lo describe como “Un hombre que de embrión parece que no ha salido”. Quevedo le llama “Don Talegas por una y por otra parte”. Tirso, “Don Cohombro de Alarcón, un poeta entre dos platos”. Salas Barbadillo le dice “que él tiene para rodar una bola en cada lado.” (Reyes, 1951: 35)

Un héroe literario contemporáneo de la tradición anglosajona, el Ricardo III

de Shakespeare (1592), se hallaba también, por su parte, alejado del ideal de perfección: “Yo, privado de la bella proporción, desprovisto de todo encanto por la pérfida naturaleza; deforme, mal fraguado, enviado antes de tiempo a este latente mundo”, dice de sí mismo el infortunado monarca en la escena primera (Shakespeare, 1998: 31-32).

Quizás siguiendo la misma corriente, algo más adelante emerge la tendencia al grotesco del Romanticismo, que favorecerá la aparición de personajes literarios singulares: así el archiconocido Quasimodo, el jorobado de *Notre-Dame de Paris* (1831) de Víctor Hugo, un simbolismo presente también, por lo demás, en la obra de los llamados románticos oscuros, como el ya mencionado Herman Melville, en el que pensaba el autor cuando dio vida al narrador corcovado. Llama la atención en este orden la descripción incluida en el capítulo 32 de *Moby Dick* (1851), titulado “Cetología”: el narrador nos dice allí que la “ballena jibosa” provista de “un gran bulto en el lomo, como los vendedores ambulantes, de modo que podríamos llamarla también ballena elefante o ballena castillo”, es “la más alegre y juguetona de todas las ballenas, y salpica y produce una espuma más festiva y un agua más blanca que las demás.” (Melville, 2008: 126-127). La joroba es presentada entonces como un tema jocoso, con bulliciosos signos positivos.

Mencionemos también en este sentido al protagonista de “La joroba” -uno de los treinta y seis *Cuentos, adivinanzas y refranes populares* (1877) de Fernán Caballero-, quien se casa con una princesa orgullosa que rechazaba a todos los pretendientes; se trata de un mendigo “viejo, jorobado, feo y porfiado”, pero cuya joroba, encantada y traviesa, remedaba voces y “daba saltitos.” (Caballero, 2020: 50).

Debemos recordar también a otro jorobado famoso, ahora de la tradición

romántica italiana: *Rigoletto* (1851) de Giuseppe Verdi, el bufón que se burla de todos los cortesanos del Duque de Mantua. Y la versión local de Rigoletto en “El jorobadito”, el relato de Roberto Arlt de 1933. Ya en el siglo XX mencionemos a Salvatore de Monferrato, el jorobado monje dulcinista de *El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco. También al duque Pier Franceso Orsini, el noble italiano del siglo XVI, protagonista de *Bomarzo*, la novela de Manuel Mujica Láinez de 1962. Rompamos ahora la cuarta pared: la joroba también forma parte de la representación icónica del escritor o artista atormentado, en relación conflictiva con su sociedad; tales los casos de Giacomo Leopardi (1798-1837), entre los italianos, y de Henri Toulouse Lautrec (1864-1901), en el círculo de los artistas galos.

Volviendo a la tradición española, digamos que en el Madrid de la década de 1830 se publicó un periódico satírico humorístico, *El Jorobado*, acusado de desvergüenza y procacidad y falsamente atribuido al genio creador de Mariano José de Larra, como artífice y redactor.² Y como última referencia recordemos a la contrahecha y poco agraciada Martirio, una de las hijas de Bernarda Alba, la hermana amarga de Adela y Angustias, la que nunca alcanzó el amor de Pepe el Romano, la que expresa con su cuerpo la confusión y tormento de sus sentimientos desbordados. En efecto, la cartografía corporal de Martirio revela en los músculos crispados de cuello, hombros y espalda superior su imposibilidad de dar expresión a la energía afectiva de su corazón, “aprisionado” en la contractura posterior.

Como contrapartida paradójica a todas estas referencias, señalemos que al

jorobado se lo considera como símbolo de buena suerte, pues una creencia popular afirma que tocar una joroba atrae la fortuna favorable. Quizás por ello Marcelo, el solitario portador de tal atributo, puede afirmar que “por lo demás, soy feliz”, una muestra más del humorismo del autor puesto en boca del personaje, quien consigna así también: “Me acuerdo de Montaigne, que decía que nuestra peculiar condición es que estamos tan hechos para que se rían de nosotros como para reír.” (Vila-Matas, 2016: 110)

Por ello, en ese cuaderno de notas a pie de página se incluirán referencias a una muy vasta galería de creadores, cineastas, músicos y escritores, entre ellos Salinger y Pynchon, Claudio Magris, Goethe, Tolstoi, Maupassant, Félix de Azúa, Giorgio Agamben, Robert Musil, Jack London, George Simenon, Rimbaud, Wittgenstein, Marcel Duchamp, Kafka, Laurence Sterne y su *Tristram Shandy*, Schopenhauer, Léon Bloy, Vitold Gombrowicz, Alvaro Pombo, Saramago, Borges, Blas de Otero, Michelangelo Antonioni y Chet Baker, Salvador Elizondo, Valéry, Juan Ramón y Zenobia Camprubí, Julio Ramón Ribeyro, Oscar Wilde y Felisberto Hernández, y tantos y tantos escritores y artistas maravillosos... en muchos casos inventados por el propio autor, que si no tuvieron existencia real, sin duda la hubieran merecido.

6. La salida del laberinto

Como venimos afirmando, el texto de Vila-Matas se conforma como una dilatada red en la que se entrecruzan y dialogan múltiples textos y discursos sobre el arte y la cultura en general: un juego discursivo que se erige a partir de

² Las referencias anotadas proceden de la presentación online sin firma de *El Jorobado*, en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional

de España, sección de Revistas satíricas y humorísticas, Periódicos anteriores a 1850.

citadas de obras y autores, breves anécdotas e historias de multitud de personajes, mechadas con vastas reflexiones metaliterarias. Una muestra del diálogo continuo con la tradición literaria se halla en la nota 14, en la que Marcelo menciona su amor por los textos inaccesibles de dos librerías literarias: “la biblioteca imposible de Alonso Quijano o la del capitán Nemo”³ (Vila-Matas, 2016: 43). A pesar de su intangibilidad o su imposibilidad de consecución, el narrador afirma que “Todos los libros de esas dos bibliotecas están en suspensión en la literatura universal, como lo están también los de la biblioteca de Alejandría...” (Vila-Matas, 2016: 43).

Se hace patente aquí la idea de que todo discurso se reproduce infinitamente en otro discurso; de modo tal que la “suspensión en la literatura universal” de todos los libros de las dos bibliotecas aludidas, como así también los de la biblioteca de Alejandría, dan cuenta de alguna manera de la confianza del narrador en cuanto a la pervivencia y transmisión de los saberes en la trama del discurso de la cultura. Una idea que se ve reforzada en un párrafo a continuación:

El fuego parece el destino final de las bibliotecas. Pero aunque hayan desaparecido tantos libros, éstos no son la pura nada, sino al contrario, están todos en suspensión en la literatura universal, como lo están todos los libros de caballerías de Alonso Quijano o los misteriosos

tratados filosóficos de la biblioteca submarina del capitán Nemo. (Vila-Matas, 2016: 43)

La misma idea se hace presente en la paradoja consignada en la nota cuatro de *Bartleby y compañía*, en referencia a Marcel Bénabou, autor de *Por qué no he escrito ninguno de mis libros* (1994): “Sobre todo no vaya usted a creer, lector, que los libros que no he escrito son pura nada. Por el contrario (que quede claro de una vez), están como en suspensión en la literatura universal” (Vila-Matas, 2016: 25).

La preferencia del narrador de *Bartleby y compañía* por bibliotecas y libros antiguos que condensan los saberes de épocas pretéritas parece poner en evidencia, por contraste, su desinterés por los libros que se escriben en su presente, sobre los que también se pronuncia. En efecto, en la nota 16 se refiere a “los poetas de ahora, buitres la mayoría de ellos” (Vila-Matas, 2016: 52); mientras que en la nota 48 transcribe ciertas palabras que atribuye a Maurice Blanchot, quien supuestamente alude a “la apariencia amable de una comunicación achatada, casi siempre vacía, tan en boga —dicho sea de paso— en los literatos de hoy en día” (Vila-Matas, 2016: 109).

En el mismo orden, señalemos aquí la reseña de Marcelo en la nota 63 de la última proposición de Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus logico-philosophicus* (1921), al que entiende un referente ineludible en su catálogo de

³ En la biblioteca de Alonso Quijano, aludida en el capítulo VI de la primera parte de *Don Quijote* (“Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo”), se hallaban mayormente ediciones representativas de la cultura castellana de la época; incluía también algunos títulos en italiano y portugués, y buena parte de los volúmenes mencionados habían sido editados con posterioridad a 1580. La segunda biblioteca literaria mencionada, la del capitán Nemo, hace referencia al título de una novela de Per Olov

Enquist (Suecia, 1934), *La biblioteca del capitán Nemo*, publicada en traducción castellana en 2015. Una biblioteca que atesora doce mil libros de ciencia, de moral, de literatura, escritos en una multitud de lenguas. El capitán Nemo, reconocido protagonista de dos novelas de Julio Verne, *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1871) y *La isla misteriosa* (1875), forzosamente no incluyó en sus anaqueles ningún libro posterior a 1875, supuesto año del hundimiento del Nautilus.

escritores del No. En efecto, la frase más citada del filósofo austríaco, aquella de que “De lo que no se puede hablar, hay que callar”, parece sintetizar a la perfección el nudo del conflicto de la literatura del presente. Sin embargo, a través de unas palabras de Maurice Blanchot, Marcelo manifiesta su desacuerdo con el filósofo; pues si “enunciándolo ha podido imponerse silencio a sí mismo, para callarse hay, en definitiva, que hablar. Pero ¿con palabras de qué clase?”. Una paradoja sentenciada por el autor, quien haciendo uso de fino humorismo desacralizador, salpicado del sentido común de su tierra, manifiesta: “Para semejante viaje no hacían falta tantas alforjas” (Vila-Matas, 2016: 137).

Por otra parte, según nuestra lectura, en una de las notas de Marcelo está contenida la clave de la salida del laberinto conflictivo de la literatura del presente, según lo entiende el autor. En efecto, el narrador consigna en una de sus notas que el escribiente del relato de Melville “es un claro antecedente de los personajes de Kafka”, e “incluso del propio Kafka, ese escritor solitario que veía que la oficina en la que trabajaba significaba la vida, es decir, su muerte” (Vila-Matas, 2016: 105). Concentrado en la lectura de Kafka, Marcelo comienza a experimentar una aguda migraña; esto le recuerda, a su vez, las referencias al mal de Teste en un texto de Salvador Elizondo, en donde se hace alusión al personaje homónimo de Paul Valéry.⁴ Poco después de releer el texto de Elizondo, el narrador termina considerando la enfermedad como un atributo favorable, pues el escritor

mexicano entiende que en esa situación el pensamiento se convierte en “una delicada construcción de la sensibilidad”, una especie de proyección en un “teatro mental” (Vila-Matas, 2016: 118).

Marcelo comprende entonces que este es un símil perfectamente aplicable a la irrupción de la enfermedad por él detectada en las letras contemporáneas; lo que le sugiere un camino a seguir para hallar la cura o el remedio de dicho mal, que tendrá que nacer de su propio seno. Alentado por esta convicción, decide escribir sobre la paradoja del silencio, de la imposibilidad de la literatura como forma de hacerla posible; se nos presenta, por tanto, el propio hecho literario como cura de la enfermedad.

Por nuestra parte, interpretamos estas referencias como una manifestación de la condición singular del propio autor, quien concibe la “realidad” como ficción, como un espacio abierto de múltiples posibilidades discursivas. Vila-Matas elige entonces “confundirse” con la literatura, para ver el mundo a través de ella, pues concibe la escritura y la literatura como un modo de existir, como un proyecto de vida para alcanzar la verdad. Un Vila-Matas positivo, quien frente a lo que advierte como pulsión negativa de la vida y la literatura en las letras contemporáneas, sostiene que “la enfermedad no es catástrofe, sino danza de la que podrían estar ya surgiendo nuevas construcciones de la sensibilidad” (Vila-Matas, 2016: 119).

7. A manera de conclusión

⁴ En el capítulo titulado “La velada en casa del Señor Teste”, perteneciente a *Camera Lucida* (1983), el escritor mexicano reelabora algunos aspectos del pensamiento de Valéry; en especial, se interesa por los procesos de la mente ante el dolor provocado por una migraña, y trata de captar y describir sus procedimientos. Al mismo tiempo, y esta es una de las obsesiones de Vila-

Matas, se abordan los límites de la representación en la unión escritura / vida. Tal como venimos consignando, un rasgo recurrente de la narrativa vilamatiana consiste en que sus voces narradoras están signadas por la visión del mundo a través de la literatura, síntoma que las conduce a una visión como dicotomía del límite entre la referencialidad y la ficción.

Pablo Sol Mora, un estudioso de la obra vilamatiana, sostiene que el escritor catalán ha “metabolizado” de alguna manera sus reflexiones literarias en una forma “no exactamente de la alegría -que suele ser fugaz- sino más precisamente de la felicidad”:

La obra de Vila-Matas es una de las pocas obras *alegres* de la literatura moderna. Se trata, sobra decirlo, de una alegría compleja, como la que encontramos en los *Ensayos* de Montaigne, producto no sólo de una buena disposición natural, sino de la reflexión y la experiencia; una alegría que no ignora los abismos de la melancolía, sino que, precisamente por conocerlos, ha decidido afirmarse como tal”. (Sol Mora, 2020: 51)

Coincidimos con el crítico en este punto, ya que en obras posteriores del autor barcelonés observamos una mirada optimista y constructiva en torno a la cuestión de la escritura. Así, en *Esta bruma insensata*, su penúltima novela de 2019, el conflicto central surge entre dos hermanos que se debaten entre continuar o no escribiendo, entre “el rechazo a la escritura y la consiguiente renuncia a ella” o, por el contrario, “tener fe en la literatura y ponerle a todo alegría y continuar escribiendo” (Vila-Matas, 2019: 225). Ser un *bartleby* -lo que connota renuncia y desprecio- o persistir en la tradición *shandy* de confianza y alegría, en términos vilamatianos. El “triunfo” del hermano optimista acentúa la visión positiva del autor, ya que la novela concluye en que, si decir algo nuevo no es posible, se debe reconfigurar el mensaje personal a partir de las palabras de autores precedentes. Esta es la solución personal de Vila-Matas al conflicto de escribir o no escribir; este es el camino. El hermano optimista afirma así “la posibilidad de montar novelas con tramas intertextuales y contra el

fetichismo de la originalidad” (Vila-Matas, 2019: 287).

La salida del laberinto pergeñada por Vila-Matas, para quien “la literatura se encamina hacia un arte de las citas” (Vila-Matas, 2019: 135), pasa entonces por la apropiación consciente de materiales de otros escritores, una forma “otra” de seguir escribiendo, para elaborar, en definitiva, un mensaje personal. Por ello, en el párrafo final de su novela reflexiona en estos términos:

A veces, cuando veo que he tenido que escribir sobre un tiempo ya tan caducado, me pregunto si no será que a lo mejor, como dicen algunos, a la ficción le gusta el pasado y por eso tiende a correr el riesgo de no ser ya sino cosa del pasado, que es lo que solían decir los hegelianos hablando del arte en general y Borges hablando de la lluvia (Vila-Matas, 2019: 311).

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1998). *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán.
- Caballero, F. (2020). *Cuentos, adivinanzas y refranes populares*. Madrid: Verbum.
- Didier, B. (1996). El diario ¿forma abierta? *Revista de Occidente* (Nº 182-183), pp. 39-47.
- El Jorobado* (s. f.). Recuperado de: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/card?oid=0003869574> (2/11/2022)
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- Melville, H. (2008). *Moby Dick*. Buenos Aires: Losada.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa*.

Javier Marías y E. Vila- Matas.
Valladolid: Universidad/ Cátedra
Miguel Delibes.

(2013) *Aire de Dylan: Vila-Matas frente al espejo literario. Boletín Hispánico Helvético, volumen 22.* Recuperado 14/11/2022 de: <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrpozuelo4.html>

Reyes, A. (1951). *Medallones*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Rincón Garcés, D. (2017). *Análisis del diario íntimo de Julio Ramón Ribeyro: influencia de la conciencia histórica en la construcción del yo.*

Trabajo de grado Licenciatura en Literatura. Universidad del Valle. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10893/17961> (14/11/2022).

Shakespeare, W. (1998). *Ricardo III*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

Sol Mora, P. (2020). *Diccionario Vila-Matas*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana.

Vila-Matas E. (2016). *Bartleby y compañía*. Buenos Aires: Debolsillo.

Vila-Matas E. (2019). *Esta bruma insensata*. Barcelona: Seix Barral.

