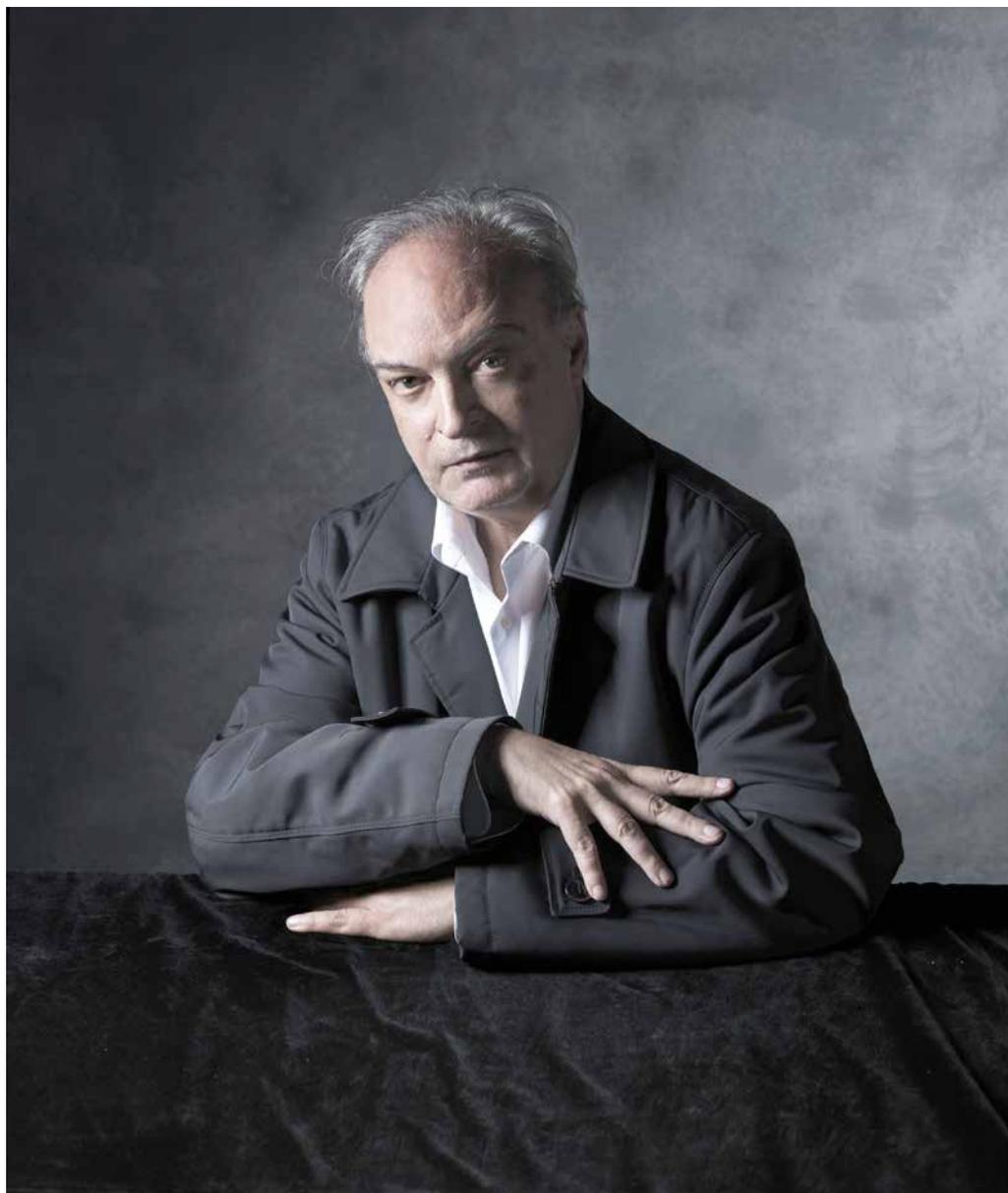


# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## **DOSIER**

VILA-MATAS, ESCRITOR DE FRONTERAS  
**Coordina** Cristian Crusat

## **ENTREVISTA**

Enrique Vila-Matas

## **MESA REVUELTA**

José Lasaga y  
Roberto González Echevarría

## **CUADERNOS** HISPANOAMERICANOS

Avda. Reyes Católicos, 4  
CP 28040, Madrid  
T. 915838401

Director

**JUAN MALPARTIDA**

Becas Redacción

**Alba Ramírez Roenillo**

Administración

**Magdalena Sánchez**

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Suscripciones

suscripcion.cuadernohispanoamericanos

@aecid.es

T. 915827945

Imprime

**Estilo Estigraf Impresores, S. L.**

Pol. Ind. Los Huertecillos

Nave 13

CP 28350-Ciempozuelos

Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

502-15-003-5

Nipo impreso

502-15-004-0

Edita

**MAEC**, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación

**AECID**, Agencia Española de Cooperación Internacional para

el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación

**Alfonso María Dastis Quecedo**

Secretario de Estado de Cooperación Internacional  
y para Iberoamérica

**Fernando García-Casas**

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional para  
el Desarrollo

**Luis Tejada**

Director de Relaciones Culturales y Científicas

**Roberto Varela Fariña**

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

**Jorge Manuel Peralta Momparler**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, fundada en 1948, ha sido  
dirigida sucesivamente por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José  
Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI (Hispanic  
American Periodical Index), en la MLA Bibliography y en el catálogo  
de la Biblioteca.

La revista puede consultarse en:

[www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

[www.cuadernohispanoamericanos.com](http://www.cuadernohispanoamericanos.com)

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## DOSIER

### DOSIER: VILA-MATAS, ESCRITOR DE FRONTERAS

- 4 *Cristian Crusat* – Prácticas de la repetición  
y el recuerdo en la obra de Enrique Vila-Matas
- 26 *Carlos Fonseca* – Enrique Vila-Matas, desaparición  
y reencarnación de la vanguardia
- 40 *Lorena Amaro Castro* – Para acabar con los números  
redondos
- 58 *Enrique Vila-Matas* – Máquina de interrumpir prólogos



## ENTREVISTA

- 62 *Carmen de Eusebio* – Enrique Vila-Matas: «Siento  
que la obra escrita está fundada sobre la nada»



## MESA REVUELTA

- 68 *José Lasaga* – La segunda muerte de don Juan
- 88 *Roberto González Echevarría* – Una introducción  
a las *Novelas ejemplares*



## BIBLIOTECA

- 110 *Daniel B. Bro* – La casa de la transparencia
- 113 *José Luis Gómez Toré* – Una amistad improbable
- 117 *Mario Martín Gijón* – Caleidoscopio del exilio
- 121 *Julio Serrano* – Ritual en el jardín
- 125 *Juan Carlos Abril* – El lobo que llevamos dentro
- 129 *Juan Carlos Méndez Guédez* – Entre muerte y vida
- 133 *Juan Ángel Juristo* – El simbolismo circular  
de Malcolm Lowry



# Vila-Matas, escritor de fronteras

*Coordina* Cristian Crusat

# PRÁCTICAS DE LA REPETICIÓN y el recuerdo en la obra de Enrique Vila-Matas

## 1. LA LECCIÓN DE REESCRITURA

Sostenía el formalista ruso Víctor Shklovski (1984, p. 233) que el legado literario de un escritor –al igual que la tradición del inventor– consiste en la suma de todas las posibilidades técnicas que su época le brinda, a lo que Enrique Vila-Matas añadiría, tal vez, el delirante compendio de todas las frases, de todos los periodos sintácticos, de todas las citas que en este mundo caben: su característica, felicísima e imperativa necesidad de relacionarlo todo en un tejido intertextual. La premisa de Shklovski fue adoptada de manera incondicional, entre otros, por el fronterizo Danilo Kiš, quien la elevó a emblema de su propia literatura. En el caso de Kiš, la asunción de un postulado semejante no sólo denotaba el tamaño de su ambición y su compromiso intelectual; era, sobre todo –para desgracia de la crítica literaria de su país–, el argumento universalista a partir del cual articuló *Lección de anatomía*, un libro que es, al mismo tiempo, un tratado de estética, una valiente e inteligente réplica poética –la única que cabía en su caso– y, en lo fundamental, una lúcida disección de su programa literario. *Lección de anatomía* fue publicado en 1978 como consecuencia de la triste polémica florecida en Yugoslavia entre 1976 y 1977 tras la aparición de *Una tumba para Boris Davidovich*, el buque insignia de la literatura de Kiš: «Por otra parte, nadie ha escrito

抗服洋輝鴻陳  
CHAN HUNG WAI  
TAILOR

新  
建國  
影攝

牙科  
陸貫如  
DENTIST  
K.Y. LOK  
196-E1

舖記酒家

合記

新  
建國  
影攝  
SUN KIN KWOK STUDIO

新  
建國  
影攝  
SUN KIN KWOK STUDIO

陸和生  
CHAN HUNG WAI  
TAILOR

新  
鐘錶  
MAYS CO. Watches  
鐘錶時美

鐘  
MAYS CO.  
鐘錶金銀行

MAYS CO.  
鐘錶金銀行



como escribió Danilo Kiš, al que leo y releo mucho últimamente. Es un antecedente para mí muy claro de Sebald. Fue uno de los escritores más importantes del siglo pasado, aunque en España no puede decirse que le hayan hecho excesivo caso [...]», afirmó Vila-Matas en una entrevista (VV. AA., 2004).

Danilo Kiš, miembro de la primera promoción de licenciados en Literatura Comparada de la Universidad de Belgrado, traductor y profesor de serbocroata en varias universidades (Burdeos, Estrasburgo, Lille), estaba, además, enormemente familiarizado con la obra de los principales críticos estructuralistas. Es evidente que el programa literario de Kiš incluía entre sus principales objetivos el desvelamiento del infame totalitarismo soviético, tarea para la que las técnicas realistas, naturalistas y psicologistas le resultaron insuficientes. Su ambicioso proyecto le exigió echar mano de todos los recursos y mecanismos que la época le ofrecía (razón por la que su ejemplo resultará tan útil a la hora de convocar las estrategias discursivas de Enrique Vila-Matas). De este modo, la audaz combinación de ficción y documentalismo inherente al método borgiano, en libros como *Historia universal de la infamia* (1935) o *Ficciones* (1944), encontró una magnífica reelaboración en las fábulas ancladas en episodios históricos de Danilo Kiš, quien –eludiendo la intemporalidad metafísica del argentino– se centró en el obvio carácter político de las narraciones contenidas en *Una tumba para Boris Davidovich*.

El caso que acaba de resumirse –el cual, no por casualidad, desemboca en Jorge Luis Borges, autor que, junto con Ernest Hemingway, moldeó el semblante bifronte de una de las principales deidades literarias a las que se encomendó desde sus comienzos Enrique Vila-Matas (sin menoscabo de su fascinación por el cine de vanguardia de los años sesenta, en particular por las películas de Jean-Luc Godard y Alain Resnais)– pretende servir de prólogo al fascinante empeño literario de este escritor barcelonés, así como al conjunto narrativo que ilustra de manera pertinente su labor mistificadora y fecundamente reescritora, erudita y figuradora: la antología *Recuerdos inventados* (1994), auténtica bisagra programática en el conjunto de la obra de Enrique Vila-Matas. En cierto modo, gracias a la oportunidad de reunir y seleccionar su obra cuentística –en una época, además, en la que la labor ensayística del autor aumentaría notablemente–, *Recuerdos inventados* asumió y consolidó la multiplicidad de voces que ya se abría paso de forma significativa en sus libros, reorientando la narrativa de Vila-Matas hacia la segunda gran etapa de su trayec-

toría, aquella en la que se dedicó a construir una «automitografía» (Vila-Matas, 2013, p. 209).

Por suerte, la desconfianza suscitada en algún momento entre los críticos literarios por los libros de Vila-Matas no alcanzó el voltaje ni el furor de la querrela de Kiš, a pesar de que alguno de sus reseñadores llegó a achacarle ridículamente algún que otro veraneio en Cadaqués, como rezaba la recensión aparecida en el periódico *El País* sobre el libro *Historia abreviada de la literatura portátil*, ese rompedor *ready made* literario que Vila-Matas publicó en 1985. Deudora de la personalísima poética de la inmadurez de Witold Gombrowicz –para quien las formas maduras y experimentadas de nuestra existencia espiritual no son sino un «*pium desiderium*» (Schulz, 1990, p. 158)–, la inclinación de Vila-Matas por el humor absurdo, la ironía y el sinsentido fue interpretada como un síntoma de bisoñez creativa o como un rasgo *naïf* de su pensamiento literario. Sí coincidieron ambos escritores –Enrique Vila-Matas y Danilo Kiš– a la hora de asumir que la poética de la literatura moderna se funda en la aceptación de que «el tiempo de la invención ha pasado, que el lector ya no se cree las fantasías» (Kiš, 2013, p. 64) y que, como se ha dicho a menudo de Borges –«En su momento, leer a Borges representó para mí lo que a san Pablo caerse del caballo camino de Damasco» (Vila-Matas, 2012, p. 155)–, la erudición no sería sino la genuina forma moderna de lo fantástico: «No hay duda, la narración, con más exactitud el arte narrativo, se divide en el que había antes de Borges y el de después de Borges» (Kiš, 2013, p. 52). Ciertamente, la veta fantástica de la literatura había dejado de entenderse como un fenómeno contrapuesto a lo real, tal y como Michel Foucault (1995, p. 9) sugirió a propósito de *La Tentation de Saint Antoine* (1874), de Gustave Flaubert; más bien debía interpretarse como un fenómeno surgido de las bibliotecas y, en definitiva, como un espacio imaginativo que el siglo XIX había redescubierto. Este hecho, unido al nuevo panorama historiográfico de la época (definido por la creación de cátedras universitarias de historia literaria), provocaría una reacción en numerosos escritores, los cuales –como Des Esseintes, el protagonista de *À rebours*, de J.-K. Huysmans– plantearon, combinando al mismo tiempo erudición y fantasía, historias alternativas o revisadas frente a las oficializadas historias de la literatura, concebidas como un manual cerrado, unívoco y excluyente. En suma: con el cambio de siglo y, en especial, tras la arribada de las vanguardias históricas, el mundo empírico dejó de ser definitivamente el perno sobre el que gravitaba el mundo

artístico, razón por la que, desde entonces, los autores se dedicaron a concebir textos que «manipulan la tradición y avanzan en una espiral de complicidades y de eclecticismo» (Aparicio Maydeu, 2008, p. 286).

En 1969, en pleno auge del palimpsesto posmoderno y de la prisión circular del intertexto, Roland Barthes decretó la muerte del autor: si el surrealismo lo había desacralizado (merced a la escritura automática y a la experiencia de la escritura colectiva), la lingüística le había propinado el golpe de gracia a la dizque «imagen del autor» (el lenguaje –se afirmó– asume un «sujeto», no una «persona»). Cuatro años después, en 1973 –año en que Vila-Matas publica su primer libro: *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*–, Barthes reconoció, sin embargo, una especie de nostalgia, de explícito deseo por aquella difunta figura institucional; anhelaba secretamente su presencia, la necesitaba en ese fetiche llamado texto (1973, pp. 45 y 46). A fin de cuentas, Barthes acabará componiendo una genuina autoficción: *Roland Barthes par Roland Barthes*, publicada en 1975, una «autobiografía que se volvía contra la narratividad y el carácter unitario de su yo autor» (Pozuelo Yvancos, 2010, p. 15), dos años antes de que Serge Doubrovsky definiera el término «autoficción» como la representación de un sujeto parcelado que no coincide consigo mismo. Si no muerto, el sujeto salió definitivamente fragmentado de todas estas disquisiciones.

De Roland Barthes tomará Vila-Matas desde el principio uno de sus procedimientos literarios fundamentales: la creación de sentidos diferentes por medio del robo y la mixtificación cultural. También –puede aventurarse– uno de los más firmes ejemplos a la hora de desarrollar la plétora de figuraciones del yo que ha acabado por distinguir la propia obra de Vila-Matas, nacida, entre otras alfauaras teóricas, de la crisis del personaje narrativo, la búsqueda de un tipo de lector modelo, la crítica al sentido, la textualidad omnipresente –la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito– y la deconstrucción del yo autobiográfico. Paralelamente, Vila-Matas ha practicado un fenómeno análogo, heredado de Borges: la lectura como forma de apropiación y de invención refleja una actividad en última instancia utópica y excesiva, según Gérard Genette: «Pero la idea *excesiva* de la literatura, a la que Borges se complace a veces en arrastrarnos, designa tal vez una tendencia profunda de los escritos, que consiste en atraer físicamente a una esfera la totalidad de las cosas existentes (e inexistentes) como si la literatura sólo pudiera mantenerse y justificar-

se ante sus propios ojos dentro de esta utopía literaria» (1976, p. 205). El natural empeño de Vila-Matas por delinear y proponer un canon reformado procede, sin duda, de la faceta divulgadora de Borges, en especial de su vertiente más excéntrica.

Asumiendo con Barthes la invasión del lenguaje por la ideología burguesa, el autor barcelonés resolverá tomar partido por la falsa erudición y la asimilación de otras voces, nutrientes esenciales de su sintaxis personal, tan fecunda y distorsionada como singular: «La única reacción posible no es el desafío ni la destrucción, sino, solamente, el robo: fragmentar el antiguo texto de la cultura, de la ciencia, de la literatura, y diseminar sus rasgos según fórmulas irreconciliables, del mismo modo en que se maquilla una mercadería robada» (Vila-Matas, 2012, p. 310). En el arte todo es transmisión, colaboración, repetición y alteración de ideas ajenas, parecen decirnos –saturados de lecturas de Roland Barthes, de caóticos laberintos borgianos y de un continuo trajín de *boîtes-en-valise* de Marcel Duchamp, obsesionados por la desaparición del sujeto moderno– los narradores de numerosos libros de Enrique Vila-Matas. Al abundar felizmente en esta reconocible inclinación, Vila-Matas ha llegado al extremo de aplicar tal designio a su propia bibliografía, enmarañando aún más la red de complicidades. *Mac y su contratiempo* (2017), última novela publicada por Vila-Matas, auténtica *summa* literaria del autor, fagocita, repite y altera *Una casa para siempre*, un conjunto de relatos dados a la imprenta en 1988 y que, al trasluz de las modificaciones de *Mac y su contratiempo* –como si se tratara de una representación sinecdótica de toda la tradición literaria–, encuentra nuevas e inagotables resonancias mediante el imprevisible, exuberante arte de la reescritura.

## 2. EL AUTOR NO MUERE, SÓLO DESAPARECE

En efecto, la miopía crítica que Danilo Kiš atribuyó a los difamadores de *Una tumba para Boris Davidovich* en su *Lección de anatomía* residía en la ignorancia de éstos en relación con los métodos y técnicas que, en el ámbito de la literatura, habían ampliado el «campo de realidad» durante la misma época en que empezaba a publicar Enrique Vila-Matas: así, el simbolismo narrativo de las ficciones de Jorge Luis Borges, las maniobras de focalización del *nouveau roman*, las contribuciones teóricas de la narratología, los mecanismos transtextuales de Genette y, en un plano más general, la omisión de todos los asedios estéticos promovidos por la vanguardia –caracterizados por «la violencia de las actitudes y

los programas, el radicalismo de las obras» (Paz, 1974, p. 159)–, incluidos los del cine de los años sesenta del siglo xx (además de todos los irracionalismos, onirismos y la consolidada caterva de narradores poco fiables, aporísticos y metaficcionales que se habían asomado a la ficción narrativa tras la liquidación del empirismo realista). En resumen, Kiš abogaba por la reconsideración de la idea de *tradición* más allá de esquemáticos árboles genealógicos, mitos locales y una anticuada concepción diacrónica de la misma, entendida durante mucho tiempo como un proceso de transmisión regido por automatismos, amén de un acta notarial de la realidad más espesa y municipal. En palabras de Javier Aparicio Maydeu, esta idea debería dar paso a otra mucho más dinámica y flexible a la hora de asumir la naturaleza de *repertorio* de la tradición, como así la han interpretado Kiš o Vila-Matas, por otra parte: «Preferimos una definición de tradición que la considere, en cambio, como *repertorio a disposición*, regida por una concepción sincrónica y cedida entonces la iniciativa al artista, que ejercerá su potestad de activar o no la tradición a la que de forma axiomática está sometido» (2013, p. 42). La inversión de los cánones de Des Esseintes en *À rebours* confluye así en la natural visión dialógica de la historia literaria, alejada de cualquier pretensión de imparcialidad y acabamiento. Los clásicos del siglo xx de Vila-Matas no procederán entonces de viejos manuales plagados de omisiones; sí, en cambio, de una experiencia lectora y vital regida por el azar, el placer y los gustos personales. Son, en este sentido, radicales «clásicos cotidianos» (García Jurado, 2001, p. 153) que se apilan de forma amistosa en una muy personal «biblioteca de cuarto oscuro» (Vila-Matas, 2012, p. 154). La siguiente aseveración de Susan Sontag sobre Danilo Kiš sería, entonces, perfectamente aplicable a Vila-Matas: «Su talento para la admiración también hizo de él un escritor sumamente fraterno» (2007). Este convencimiento se manifestó desde muy temprano en la obra de Enrique Vila-Matas, desatada «figura articuladora de tradiciones dispares» (Villoro, 2007), no sólo como relector de raros, excéntricos e irregulares del siglo xx, sino como formulador de historias y tradiciones literarias alternativas: entre ellas, la de la conjura *shandy* que protagoniza *Historia abreviada de la literatura portátil* y la de la estirpe de escritores sin obra (o que huyeron de la literatura y se convirtieron en ágrafos) de *Bartleby y compañía* (2000). La tensión sobre la naturaleza y el estatuto del autor en los libros de Vila-Matas no responde al hecho de si éste ha muerto o no, sino en qué circunstancias y cuándo desapareció,

y en qué medida su desaparición constituye un relato significativo o es susceptible de alterar la tradición.

La pulsión negativa que late de fondo en *Bartleby y compañía* –plagado de escritores y de casos concretos–, precisamente, constituye la contrafaz de ese proceso mediante el que, durante el último siglo, la tradición –encarnada en un arsenal de nombres propios– fue obligada a renunciar a algunas de sus prerrogativas: «Quienes compartan conmigo la sensación de que Walser y Kafka son, en su pequeñez, los más grandes –al final de sus vidas ambos deseaban ver destruidos sus escritos, preferían no haberlos hecho– me comprenderán si digo que la obrita de Melville sobre Bartleby fundó la más innovadora, inteligente y perturbadora tendencia de la literatura de este siglo» (Vila-Matas, 1992, p. 179). Ciertamente, la figura del autor llevaba tiempo siendo acosada y desacralizada antes de la muerte decretada por Barthes, dando lugar a una suerte de «tradición negativa en la literatura moderna», como la ha denominado y estudiado Patricio Pron en *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura* (2014). De hecho –lo recordó Georges Perec en una de sus primeras entrevistas tras publicar *Les choses* en 1965–, hacía ya un buen rato que la literatura se encaminaba hacia un arte «citacional», lo cual, en su opinión, representaba un cierto progreso (si es que ese término puede aplicarse alguna vez a la actividad humana que nos ocupa), toda vez que tomaba como punto de partida aquello que había representado un logro o un hallazgo para nuestros predecesores (Perec, 2012, p. 15), es decir, tomaba y se apropiaba de aquello que le parecía más conveniente del repertorio disponible.

Si bien las manifestaciones tendentes a socavar la interioridad del literato no son exclusivas del siglo xx, tanto el dadaísmo como el surrealismo habían elevado el azar a método compositivo y privilegiado la combinatoria lingüística, menoscabando la autoridad especulativa del escritor como intérprete del mundo: entre otros recursos, se pusieron en práctica «los procedimientos aleatorios y los textos “encontrados” de Tristan Tzara, la escritura automática de los surrealistas, el letrismo y la “novela hipergráfica” de Isidore Isou, Maurice Lemaître y Gabriel Pommerand», como recuerda con gran minuciosidad Patricio Pron (2014, p. 23), quien consigna, asimismo, proyectos y fórmulas tan fecundos para la escritura de Enrique Vila-Matas como la técnica de producción infinita, mediante audaces combinaciones fonéticas, de Raymond Roussel: «A veces, pienso que si en

mi literatura he exasperado y llevado al límite el uso de las citas literarias distorsionadas, es decir, si en ocasiones mi falsa erudición ha funcionado casi como una sintaxis o modo de darle forma a los textos, todo eso es deudor de la distorsión de los ecos de aquel procedimiento rousseiano descubierto a una edad en la que aún sabía canalizar mis hallazgos de lector» (Vila-Matas, 2012, p. 488). El *cut-up*, el *collage* o los cadáveres exquisitos son técnicas que ahondaron en este fenómeno «negativo» y que, sin duda, han marcado la escritura del autor barcelonés: «No nos engañemos: escribimos siempre después de otros. En mi caso, a esa operación de ideas y frases de otros que adquieren otro sentido al ser retocadas levemente, hay que añadir una operación paralela y casi idéntica: la invasión en mis textos de citas literarias totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas» (Vila-Matas, 2013, p. 124). Tal vez, como sugiere Pron, el examen y la sistematización de los fenómenos transtextuales ha constituido una respuesta a la sensación de asfixia que la tradición ejercía sobre muchos escritores o, incluso, al descontento con el sujeto nacido en la época romántica (de ahí, también, el surgimiento de esos héroes centroeuropeos de la otra negatividad –esenciales en la obra de Vila-Matas– que confirmaron la imposibilidad de representar el mundo de una forma total y completa: Robert Musil, Franz Kafka, Robert Walser), así como a las múltiples ansiedades derivadas de la influencia: «Creo a partir de otros, y los otros me juzgan a partir de todos los demás» (Aparicio Maydeu, 2013, p. 80). Pero, en última instancia, los héroes librescos de las historias de Vila-Matas se enfrentan a este borrado sobre la autoría. Son más genuinamente modernos que posmodernos, es decir, son personajes refractarios al consenso, los modelos sociales y la realidad. Reivindican, en todo caso, la autoridad del escritor individual. Convencidos de que la vida es una confluencia de ecos singulares, afirmarán su propia identidad a través de la memoria –retocada y alterada– de una constelación de escritores. Ante las murallas vencidas de la Cartago literaria, se dedican a elevar una columna de humo con los nombres de los autores que desperdigaron tales ecos, la cual se alza hasta las entrañas del cielo y se eleva simbólicamente sobre sus puertas selladas para siempre. Tal vez el mejor ejemplo de esto en la trayectoria de Vila-Matas sea *El mal de Montano* (2002), soberbia novela intelectual cuyo narrador se subleva contra la insignificancia de la literatura en el mundo contemporáneo.

Antes de proceder a la construcción de su gigantesca automitografía a partir de *Bartleby y compañía*, estos fenómenos «negativos» de raigambre vanguardista resultan decisivos para comprender el gran primer periodo creador de Enrique Vila-Matas, una etapa en la que sobresalen libros como *Nunca voy al cine* (1982), *Impostura* (1984), *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), *Una casa para siempre* (1988), *Suicidios ejemplares* (1991) o *Hijos sin hijos* (1993). En ella, desplegando una intensa «indagación sobre el sinsentido» (Vila-Matas, 2013, p. 209), recurriendo al absurdo y el disparate, mediante la inobservancia del decoro literario, el autor consigue sacudirse el estigma de la originalidad y, paradójicamente, hallará los temas y modulaciones que lo distinguirán del resto de escritores de la época: «Son personajes que afirman el simulacro y la ficción como formas de vida, poniendo en jaque toda una lectura del mundo: aquella que fundamenta, lejos de una estética lúdica, un proyecto artístico realista» (Oñoro, 2008, p. 36). Mientras tanto, las artes plásticas ya habían consolidado audaces mecanismos de plagio y apropiación a partir de los *ready mades* de Marcel Duchamp (otro insigne veraneante de Cadaqués), cuyos diálogos con Pierre Cabanne en *Conversaciones con Marcel Duchamp* se convirtieron desde 1972 en un libro esencial en la formación intelectual de Vila-Matas: «Vi muy pronto que había comprado mi biblia personal, pero tardé más en enterarme de que ya no me separaría nunca de aquel libro» (Vila-Matas, 2012, p. 291). Así, mediante los mecanismos anteriormente descritos y el recurso al archivo general de la cultura, la literatura era capaz de poner no sólo en entredicho la figura del autor, sino también la pretendida naturaleza estable de los textos (mientras se afirmaba su caleidoscópica creación de «sentidos diferentes» à la Raymond Roussel). En el caso de Vila-Matas, un escritor que ha fundado su originalidad en la asimilación de otras y muy variadas voces literarias, sus colaboraciones con las artistas Sophie Calle o Dominique Gonzalez-Foerster han constituido una natural confluencia de intereses artísticos y literarios y, aún más, una definitiva consolidación de la sintaxis personal del escritor barcelonés: «Ambos empleamos técnicas parecidas: reutilizamos materiales ya producidos, trasladamos piezas a sitios inesperados, colocamos en relación elementos muy distintos. Parece que esto no sea gran cosa, pero no importa si no lo es: esas conexiones –esas sinapsis– hacen girar lo que estaba estancado, resignifican aquello que empezaba a vaciarse de sentido...» (Vila-Matas, 2016, p. 82).

En un primer momento, Vila-Matas supo apropiarse y adueñarse, alterándolos, de un puñado de procedimientos, fórmulas y asuntos; más tarde, profundizando radicalmente en su programa literario, hizo lo mismo con los recuerdos y voces de una amplia constelación de escritores, alcanzando de este modo una singularísima e inconfundible personalidad literaria.

Como se verá en los textos seleccionados de *Recuerdos inventados*, estos retoques, alteraciones, travestismos y desplazamientos han sido una continua seña de identidad de la obra de Vila-Matas, amén de un obvio posicionamiento en congruencia con los vaivenes teóricos alrededor de la figura del autor, en cuya desaparición profundizará el escritor barcelonés en su segundo gran periodo tras haber explorado el alegre sinsentido de la existencia. Parafraseando a Don DeLillo a propósito de las piezas musicales cuajadas de notas en conflicto de Thelonious Monk: «Está haciendo arte moderno, tenso y salpicado, al modo de Pollock o de Godard» (2005, p. 20). En cierto sentido, esta poética desestabilizadora, su particular sintaxis de la cita salpicada, el sinsentido, el carácter lúdico y vanguardista de su escritura y la tensa apropiación, significó el necesario enmascaramiento de un autor que, tiempo después, se fue configurando a sí mismo –a través de la articulación de tradiciones muy dispares– como un «delirio de muchos», tanto reales como imaginarios, para afianzar su propia automitografía. Al fin y al cabo, como le reconoció a André Gabastou: «Me gusta lo que ha escrito Julia González de Canales, una joven hispano-suiza que está haciendo una tesis sobre mi obra. Ella dice que, si Valéry afirmó que “el tema de la obra es la toma de conciencia de sí misma”, el tema de mis libros es la toma de conciencia de mi propia persona; es una búsqueda de mí mismo que se va desarrollando lentamente a través de las obras. Pero también dice que llevo a cabo dicha búsqueda –y creo que tú habrás observado perfectamente esto– enmascarándome a mí mismo y utilizando el libro como una máscara, como un disfraz que me permite ser, desde la aparente incógnita, auténticamente yo, auténticamente literario, auténticamente Mastroianni, auténticamente ficción...» (Vila-Matas, 2013, p. 149).

Si «sinsentido» y «automitografía» han fundado dos provincias perfectamente demarcadas de su obra literaria –y los textos de *Recuerdos inventados* que a continuación se analizarán significan una brecha consciente entre ellas–, «narración» y «toma de conciencia» compondrán un binomio inseparable en lo sucesivo, además de constituir el explícito subtítulo de «Mastroianni».

ni-sur-Mer» –uno de sus ensayos fundamentales, en especial, por el modo en que influirá estructuralmente en el diseño de *Bartleby y compañía* o *París no se acaba nunca* (2003), dos de los libros más representativos del segundo periodo–: «Para complicar más las cosas –o tal vez al revés: para simplificarlas–, decidí que el título secreto de la conferencia sería “Mastroianni-sur-Mer” y que “Narración y toma de conciencia” en el fondo no sería más que el subtítulo»; es decir, todas esas figuraciones del yo que, como un permanente rumor de fondo, subyacerán bajo cada una de sus historias. En efecto, en *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano*, *París no se acaba nunca* o *Doctor Pasavento* (2005), emblemas de la segunda etapa de Vila-Matas, esas figuraciones, esas tentativas identitarias, quebrarán el sujeto en distintos personajes mientras, al mismo tiempo, se irán conformando a sí mismos durante una ardua e inagotable búsqueda creadora.

### 3. POR UN VIEJO SENDERO HIPERTEXTUAL

A tenor de todo lo anterior, el conjunto de relatos que conforman *Recuerdos inventados* (1994) –algunos de cuyos principales rasgos se comentarán en estas páginas– resulta pertinente por cuanto representa un punto de inflexión decisivo en el conjunto de la obra literaria de Enrique Vila-Matas. Tal si se tratara de una exposición artística, dicha selección y reinterpretación antológica, así como la ubicación de cada pieza dentro de la nueva serie dispuesta por el autor, arrojará una luz bien distinta sobre sus libros precedentes, focalizando la atención en el proceso figurativo de las voces narradoras que estaba teniendo lugar en el seno de la obra de Vila-Matas y que, en lo sucesivo, se iría acentuando. Sobre la base de estas consideraciones, la inclusión de un primer texto como «Recuerdos inventados» es elocuente. A modo de equívoco prólogo y prácticamente de manifiesto literario, se interna de manera resuelta en esta senda del sujeto en absoluto unitario: a lo largo de veintisiete breves textos, asume múltiples identidades de escritores (desde Antonio Tabucchi a Arthur Rimbaud, desde Sergio Pitol a Fernando Pessoa) para consolidar de manera decisiva su reconocible poética figurada. Así, se dice en el fragmento noveno: «Como nada memorable me había sucedido en la vida, yo antes era un hombre sin apenas biografía. Hasta que opté por inventarme una. Me refugié en el universo de varios escritores y forjé, con recuerdos de personas que veía relacionadas con sus libros o imaginaciones, una memoria personal y una nueva identidad» (Vila-Matas, 2002, p. 10). Como sucederá más tarde en obras tan representativas como *Bartleby y*

compañía, *El mal de Montano* o *París no se acaba nunca*, relatar consiste en asumir una identidad ficticia «que se va inventando al mismo tiempo que se desarrolla el relato» (Díaz Navarro, 2007); esas voces son ya un antecedente claro de la *performance* narrativa de Vila-Matas, cuyas figuras escriturales no serán el mero asunto de esos libros, sino «el dispositivo que gobierna la escritura, también en la dimensión del trazado de la escritura» (Pozuelo Yvancos, 2010, p. 180).

Resulta muy significativo que tanto «Recuerdos inventados» como «Por un viejo sendero chino», los dos textos que no procedían de ninguno de los libros de relatos anteriores –*Nunca voy al cine*, *Hijos sin hijos* y *Suicidios ejemplares*, aunque el volumen, en congruencia con la libérrima concepción de los géneros del autor, incluya también textos de supuestas novelas como *Una casa para siempre* e *Historia abreviada de la literatura portátil*, o del libro de ensayos *El viajero más lento* (1992)–, hubieran sido publicados en prensa o publicaciones periódicas: una decisión que evidencia la relevancia que, dentro de su producción, estaba adquiriendo el trabajo como articulista y ensayista de Vila-Matas, esencial para comprender tanto la deriva que tomaría su escritura como las claves literarias que en ella iba esparciendo. Como afirmó Pozuelo Yvancos: «Quiero decir que el articulista Vila-Matas de principios de los ochenta se parecía más al del año 2006 que el novelista de entonces al de ahora» (2010, p. 155), entre otras cosas porque en esa labor ensayística se fraguó «esa voz mitad autobiográfica, mitad ensayística, muchas veces humorística y juguetona con el límite de la ficción» (Pozuelo Yvancos, 2010, p. 150) que caracterizará esos futuros libros, de adscripción genérica ambigua, problemática o sencillamente múltiple, cuyo sujeto narrador fantasea con subjetividades complejas y se desdobra en rostros, máscaras y variadas tentativas identitarias. Textos como «Mastroianni-sur-Mer» o «Un tapiz que se dispara en muchas direcciones» (otra nueva conferencia que anticipa una sección de *El mal de Montano* o la estructura de *París no se acaba nunca*) resultaron decisivos en esta etapa de Vila-Matas, los cuales han tenido continuidad en otros de semejante espíritu, como «Porque ella no lo pidió» –previamente publicado en *Exploradores del abismo* (2007)– o «Chet Baker piensa en su arte. (Ficción crítica)», integrados ambos, sin embargo, en la segunda antología de relatos de Vila-Matas: *Chet Baker piensa en su arte* (2011). Tras publicar *El viajero más lento* en 1992, Vila-Matas publicará, sólo entre 1995 y 2000, tres colecciones más de ensayos y artículos:

*El traje de los domingos* (1995), *Para acabar con los números redondos* (1997) y *Desde la ciudad nerviosa* (2000). Para cuando se publica este último título, las regiones críticas y ficticias de Vila-Matas se habrán fecundado ya mutua y felizmente.

Al incluir textos de *Historia abreviada de la literatura portátil* y *Una casa para siempre* entre los relatos reunidos en *Recuerdos inventados*, el autor parece ir cediendo el espacio que ya reclamaba la necesidad de escribir obras alejadas tanto de la causalidad narrativa como de la estética realista, por un lado, y de diluir su voz en un magma de voces, por otro, como le había sucedido de manera explícita al ventrilocuo de *Una casa para siempre*: «De esa disolución total de su voz entre el resto de voces surge, sin embargo, una nueva conciencia de ser que lo lleva a afirmar con seguridad que todas las voces son otras y son la suya, aunque él ya no sepa quién es. Presencias del yo o proyecciones de ese mismo personaje que ahora escribe sus memorias» (Casas Baró, 2007, p. 103). Presencias del yo y proyecciones de esos narradores que en «Recuerdos inventados» hallarán, más que su definitivo cauce literario, su lugar y su tema dentro del programa de Vila-Matas: «Consideraré como propios los recuerdos de otros, y así es como hoy en día puedo presumir de haber tenido vida. Después de todo, ¿no es lo que hace todo el mundo? Mi vida no es más que una biografía como la de todos, construida a base de recuerdos inventados» (Vila-Matas, 2002, p. 10). Por lo demás, esa voz, tan característica de Vila-Matas, delatará en todo momento su deuda, pues, sin ser plenamente novelesca, nunca dejará de ser narrativa, proyectando «sobre su materia una mirada típicamente reflexiva que provendría del ensayo» (Pozuelo Yvancos, 2010, p. 151).

El otro texto que se reseñará aquí, «Por un viejo sendero chino», lleva a un punto de máxima tensión la técnica apropiacionista, humorística e incluso paródica que distinguió desde el principio la obra de Vila-Matas (ese declarado maquillaje de la mercadería robada), sobre todo, hasta que sus ficciones empezaron a articularse de forma explícita en torno a la práctica de la escritura –mediante un tipo de escritura fragmentada– desde *Bartleby y compañía*: «Al igual que hizo Duchamp al situar objetos corrientes en un museo, arrancándolos así del *continuum* del mundo ordinario para lanzarlos a un tiempo puramente estético, Vila-Matas arranca citas y fragmentos del *continuum* que forma nuestra tradición literaria [...] y también los lanza, manipulados, hacia un tiempo puramente estético: el del libro que leemos» (Oñoro, 2008, p. 38). Es decir,

«Por un viejo sendero chino» puede interpretarse como un punto de no retorno en las relaciones de Vila-Matas con la ficción, a partir del cual empezó a configurarse su característica «multiplicidad del yo figurado» (Pozuelo Yvancos, 2010, p. 149), instalada con gran originalidad en el sujeto narrador de libros como *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano*, *París no se acaba nunca* o *Doctor Pasavento*. Antes, a lo largo de la década de los noventa, Vila-Matas habrá dado muerte de manera definitiva no al autor –quien únicamente, ya se sabe, desaparece–, sino a un muy determinado tipo de autor: «[...] Al menos el autor tal y como ha sido entendido en la tradición realista: una conciencia total y demiúrgica capaz de instaurar un mundo dotado de sentido» (Oñoro, 2008, p. 39). Conscientes de que la ironía puede definirse como una presencia que se distingue por su ausencia (Schoentjes, 2001, p. 211), los narradores de Vila-Matas alzan frente a la realidad un sofisticado muro de referencias y alusiones tras el que resguardarse de los incontables vaivenes del mundo. La ironía, de este modo, se convierte en un atajo hacia la desaparición, pues se apoya en la levedad y en las calculadas omisiones. Se trata, por supuesto, de una ironía de raíz ciertamente kierkegaardiana: «En la ironía, el sujeto está siempre queriendo apartarse del objeto, y lo logra en tanto que toma a cada instante conciencia de que el objeto no tiene realidad alguna» (Kierkegaard, 2006, p. 284). Y, dado que en la ironía el fenómeno no es la esencia, sino lo contrario de la esencia, el sujeto hablante –el narrador, en este caso– se vuelve definitiva y negativamente libre: libre respecto de los demás y libre, incluso, de sí mismo.

#### 4. EL GATO DESAPARECE

Merece la pena, entonces, detenerse en «Por un viejo sendero chino», texto de fina naturaleza hipertextual que narra, en Hong Kong, con los rascacielos de Kowloon recortados contra la luz del atardecer, una desgraciada historia de amor (y, de paso, refleja óptimamente el original método apropiacionista de Vila-Matas). Una habitación de hotel. En ella, una pareja: se trata del maduro señor Camprubí, empleado de la empresa de Tabacos de Filipinas, y de su joven esposa, quienes se encuentran celebrando su luna de miel bajo una atmósfera de mortal aburrimiento. Él parece haber perdido todo rastro de *élan* vital. Debido a ello, básicamente, se dedica a escuchar la retahíla de reproches y provocaciones que le dirige su mujer, con la que se ha casado con el único propósito de dar un braguetazo. Al final, tras superar la pereza y el hastío que inundan su ánimo, el señor Camprubí accede a la pe-

tición de la joven esposa y, con gran disgusto, se dispone a guiarla por la noche, aparentemente intoxicada por el vicio y el opio, de Hong Kong: «Llévame a ver un buen *striptease*» (Vila-Matas, 2002, p. 169), le pide ella, ansiosa. En uno de los barrios turbios de la ciudad, la pareja acaba asistiendo a una triste proyección de películas pornográficas suecas. Tras esto, se produce el acontecimiento central del relato: cuando, sudorosos, salgan a la calle y contemplen la gran variedad de vídeos X que se exponen en un local con cabinas de proyección, ella se asombrará del parecido de su marido con un joven occidental que figura en la carátula de una de las películas. A través de un melancólico desenlace, el lector conocerá que sí, que aquel joven de la foto era, en efecto, el señor Camprubí y que la chica con la que grabó aquellas escenas de amor fue el auténtico, único amor de su vida (y a la que, de algún modo, siente que ha traicionado definitivamente).

El texto de Vila-Matas es, en realidad, una reescritura paródica de un cuento de Graham Greene, «Un film verde», que formó parte de la segunda edición inglesa de *Twenty One Stories* (1954), la cual conoció una traducción al español en 1960 firmada por el legendario Juan Rodolfo Wilcock para la editorial Emecé. Las diferencias son mínimas, no así los procedimientos: a su manera, Vila-Matas *está repitiendo y diseminando* a Greene. En lo esencial, la historia de Greene no se localiza en Hong Kong, sino en alguno de los característicos enclaves asiáticos de «Greeneland», con probabilidad, Tailandia: desde el principio, Greene –como Lawrence Durrell o Anthony Burgess– se distinguió naturalmente por su visión forastera de Inglaterra y por localizar sus historias en el sombrío mundo que emergía, tras los peores conflictos bélicos del peor siglo, en África, Extremo Oriente, América Central y el Caribe. No es Graham Greene un autor habitualmente asimilado a la órbita vilamatiana –no, en cualquier caso, en la medida que lo están Robert Walser, Sergio Pitol, Fernando Pessoa, Georges Perec, Witold Gombrowicz, Jorge Luis Borges, Raymond Roussel, Franz Kafka, Michel de Montaigne o Antonio Tabucchi, por citar a unos pocos– y, sin embargo, el propio Vila-Matas le dedicó un texto en *Para acabar con los números redondos* donde se relata una supuesta visita al inmueble en el que moraba el admirado Greene en Antibes, en la Costa Azul francesa: «Acababan de secuestrar al futbolista Quini y no habían pasado ni treinta días del intento de secuestro de nuestra joven democracia. El ambiente estaba sumamente enrarecido. Yo mismo lo estaba, recuerdo que deseaba marcharme al extranjero y allí ser otro. Me pasaba los días releyen-

do *El otro y su doble*, un libro de entrevistas con Graham Greene» (Vila-Matas, 2012, p. 381).

El mecanismo desestabilizador de Vila-Matas consiste en introducir un personaje cuyo apellido catalán acentúa el carácter simultáneamente lúdico e impostor de la situación (tanto del hecho de ser un texto reescrito a partir del original de Greene como del secreto que guarda la vida del señor Camprubí), al tiempo que refuerza el matiz humorístico de la literatura de Vila-Matas, quien parece convocar, sutilmente, el mismo tipo de sobreentendidos que concurren en cualquier chiste multicultural («Resulta que llega un catalán a Hong Kong y...»). En todo caso, el personaje del señor Camprubí acentúa el exotismo del argumento, en particular por cuanto supone un llamativo contraste con la dizque interioridad de Cataluña: «El catalán, en su región, se siente intensamente “en casa”; cuando está fuera, es tan fuerte la querencia, echa de menos tanto ciertas formas de familiaridad muy inmediatas que se siente en alguna medida “forastero”, y esto predomina en él sobre su conciencia de pertenecer a una casa más amplia. [...] Mientras no se vea el carácter familiar y doméstico de la vida catalana no se entenderá una palabra de Cataluña, y menos que nada de sus problemas “políticos”» (Marías, 1972, pp. 150 y 151). Esta tensión entre «la casa» y «el mundo» fue objeto de análisis por parte de Juan Antonio Masoliver Ródenas a propósito de una de las novelas posteriores de Enrique Vila-Matas, *Lejos de Veracruz* (1995), la cual guarda varias similitudes, asimismo, con la trama de *El viaje vertical* (1999), protagonizada por el nacionalista catalán Federico Mayol: «Esa autoficción, cada vez más visible en su escritura, precisamente a partir de *Lejos de Veracruz*, que le permite moverse en un amplísimo terreno de libertad reflexiva e imaginativa, está apoyada por una estética en torno a la escritura, a la necesidad de escribir y a la relación entre la vida y el arte, la realidad cotidiana simbolizada por Barcelona y la realidad profunda, secreta o subterránea que encuentra su punto más “alejado” en el Puerto Metafísico de *El viaje vertical*» (2007, p. 131). En el caso del relato «Por un viejo sendero chino», Hong Kong –como Veracruz en *Lejos de Veracruz* y como tantas otras geografías a las que se fugan o en las que se pierden los protagonistas de las obras de Vila-Matas: París, Lisboa y el archipiélago de las Azores, Praga, Budapest...– representa esa experiencia única, ese difuso punto de referencia que, a menudo, se transforma en un recuerdo

inventado o vagamente irreal y que contrasta con la consabida existencia cotidiana, con la «casa catalana», refugio de la vida privada, que le aguarda a Camprubí tras el viaje de novios. Al mismo tiempo, no puede faltar la referencia libresca: es inevitable pensar en Gil de Biedma cuando se refiere que Camprubí es un empleado de Tabacos de Filipinas.

La –aparentemente– sencilla parodia que Vila-Matas compone a partir del cuento de Greene en «Por un viejo sendero chino» se complica, de repente, durante los diálogos de la pareja, justo antes de que salgan en busca del vicio nocturno de la ciudad y de que acontezca el definitivo y sorprendente reconocimiento. Mientras la joven señora Camprubí se estudia el perfil y se acerca al espejo del tocador, le pregunta a su marido: «¿No te parece que me convendría dejarme crecer el pelo?» (Vila-Matas, 2002, p. 168). De súbito, la geografía literaria del relato se desplaza, temporalmente, desde una de las provincias de Greeneland hasta la ciudad italiana de Rapallo, emplazamiento del enigmático cuento de Hemingway «Un gato bajo la lluvia» (integrante de *Fifth column and first forty-nine stories*, de 1938). El texto de Hemingway, además de ser uno de los relatos favoritos de Vila-Matas –enumeración que lleva a cabo en «Los cuentos que dibujan la vida» (2012), texto incluido originalmente en *Desde la ciudad nerviosa* (2000)–, reaparece años más tarde para formar parte de la trama de *París no se acaba nunca* y de *Ella era Hemingway/No soy Auster* (2008). El elusivo diálogo del matrimonio en Rapallo, recreado en «Por un viejo sendero chino», sirve para enfatizar la desconfianza y la incomunicación que presiden el viaje del señor Camprubí y su mujer. Se trata, descaradamente, de un cuento construido a la manera de Hemingway, donde lo esencial no se explicita. Y, aunque no aparece por ningún lado la enigmática figura del gato –la conversación del matrimonio de Vila-Matas emplea las últimas réplicas del diálogo, las que siguen a la caprichosa búsqueda del animal y preceden a su misteriosa aparición en brazos de una camarera del hotel en «Un gato bajo la lluvia»–, sí se convoca su misterio o simbolismo, ese que resulta imposible de esclarecer y que admite múltiples interpretaciones, desde la tediosa manifestación de la *tristitia post coitum* hasta la identificación de la esposa del cuento con Francis Scott Fitzgerald, incluso la de que se trate, sencillamente, de la narración del momento en el que, durante unas vacaciones, la lluvia no permite hacer nada más que resguardarse, tan sólo esperar a que el tiempo mejore (West, 2015, p. 109).

En cualquier caso, «Por un viejo sendero chino» representa una golosina hipertextual, toda vez que, mediante la combinación de dos cuentos de tradición realista, logra componer una pieza narrativa plenamente coherente con el conjunto de su obra: incapaz de renunciar al humor y a los continuos guiños dirigidos a su lector modelo. Al integrar unas breves líneas de diálogo del cuento de Hemingway en la sutil parodia de la historia de Greene, Vila-Matas resignifica la trama de «Un film verde». A su manera, abordando el cuento de Greene desde la óptica de Hemingway, Vila-Matas consigue maquillar toda esa mercadería robada, tal y como reclamaba Roland Barthes. En cierto sentido, reescribe de un modo *sui generis* la teoría del iceberg de Hemingway, aquella que estipula que lo más importante no se cuenta: en este caso, que «en el centro neurálgico del proceso de creación reside, orgulloso y soberano, el proceso de imitación» (Aparicio Maydeu, 2013, p. 80).

##### 5. FIGURAS, TANTÍSIMAS FIGURAS

La salida nocturna del señor Camprubí responde a la necesaria búsqueda de su particular e indefenso gato bajo la lluvia: el recuerdo de la amada Fuong, la bella mujer a cuya petición de formar parte de una ficción pornográfica (*Fuego de muslos tenaces*, según el relato de Vila-Matas) accede porque, sencillamente, «ella me lo pidió» (Vila-Matas, 2002, p. 171). Años más tarde, después de establecer desde la publicación de *Bartleby y compañía* a la de *Doctor Pasavento* un retorcido vaivén en su obra entre la ficción y la realidad, del cual se vio obligado a salir, Vila-Matas encontrará su particular solución creativa en narrar un reto que le había planteado la *performer* Sophie Calle: «Su propuesta fue para mí paradójica: tras años de jugar con la literatura y la vida, encuentro que alguien quiere quedarse con mi literatura para pasarla a la vida..., pero a la suya, con lo cual yo lo perdía todo. Por eso, para salvarme, escribí ese relato» (Geli, 2007). En el caso del autor, sin embargo, y a diferencia de su personaje, ese relato se titulará «Porque ella no lo pidió», incluido en *Exploradores del abismo*. Pedir o no pedir. He ahí dos razones para la ficción en la literatura de Vila-Matas; verbigracia, los supuestos encargos de conferencias que estructuran algunos de sus textos. «Conferencias como islas volantes a punto de estrellarse...» sugiere un verso del poema *Sobre la historia*, de Tomas Tranströmer (2012, p. 59): sí, portátiles, fragmentadas lecturas, susceptibles siempre de proyectarse en otras.

Tal y como se ha indicado, la inclusión en la antología *Recuerdos inventados* de textos procedentes de *Historia abreviada de la literatura portátil* (en su caso, el prólogo del libro) y de *Una casa para siempre* («Mar de fondo» –precedente obvio de *París no se acaba nunca*, cuya trama se articula en torno a la buhardilla de París que alquila Marguerite Duras– y «La fuga en camisa» –nuevo tropel de voces literarias: «Yo soy uno y muchos y tampoco sé quién soy» [Vila-Matas, 2002b, p. 131]–) significa la definitiva toma de conciencia de un autor en trance de descubrir uno de los principales ejes temáticos que vertebrarán su obra, así como la definitiva reorientación hacia ella de su trabajo narrativo anterior. Por este motivo se privilegian en *Recuerdos inventados* los textos de su trayectoria donde se está anunciando la instalación de la multiplicidad del yo figurado «en el sujeto narrador, en la voz narrativa, no como objeto de representación sino como figuración ella misma» (Pozuelo Yvancos, 2010, p. 149), al tiempo que se coloca una suerte de elocuente declaración de principios como primer texto del libro; esa sucesión de voces y recuerdos literarios que exigen el compromiso del lector: «Un alguien que más que destinatario será cómplice» (Vila-Matas, 2002, p. 8). En este proceso, sin duda, coadyuvó la labor ensayística y como articulista de Vila-Matas, pues, a partir de *Bartleby* y *compañía*, el autor incorporará a su obra definitivamente el tono y el estilo que llevaba cultivando en sus piezas a medio camino entre la crítica y la ficción, donde se había consolidado como el postulante de un auténtico canon:

*Ningún otro escritor contemporáneo, al menos en español, ha resultado tan fértil en ese sentido, lo cual es más sorprendente por ser consecuencia de un carácter novelesco y no de una intención apologética. Vila-Matas le ha dado orden y concierto a una literatura que ya estaba en las librerías, como lo estaban, en 1940, los libros de Wells y de Chesterton que reseñaba Borges. [...] Que esta empresa de reconocimiento no provenga de una revista literaria ni del cenáculo de una generación ni de esta o aquella universidad y sus predicaciones teóricas es la originalidad de Vila-Matas. Se trata de una escuela del gusto que sigue brotando de una obra literaria nutrida del cuento, de la novela, del diario íntimo, del ensayo, del artículo periodístico y de la cita literal traicionada por el escoliasta [...]. Escritor canónico y hombre representativo del cambio de siglo, a Vila-Matas (que ya cumplió sesenta años) se le puede halagar diciéndole que no es tanto el autor de una obra como el padre de una literatura, viejo y hermoso elogio (Domínguez Michael, 2008).*

Textos como el de la caravana de voces del texto «Recuerdos inventados» que abre y condiciona la lectura de la antología, el prólogo a la conjura *shandy* o la ficción que ya recurre a la mítica buhardilla parisina de Marguerite Duras –el gran episodio de aprendizaje en la obra de Vila-Matas–, tomados así en conjunto y considerados en perspectiva, representan la antesala del gran intervalo creador del autor, la transición «a su nueva voz narrativa, vinculada a la figuración de una pesquisa sobre la vida y obra de escritores diversos» (Pozuelo Yvancos, 2010, p. 151), así como a las reflexiones o meditaciones de orden literario y, sobre todo, a las recurrentes simulaciones autobiográficas. Por otro lado, la curiosa pirueta hipertextual que lleva a cabo un cuento como «Por un viejo sendero chino» constituye una suerte de desaparición paródica del narrador clásico de Vila-Matas: agazapado humorísticamente tras la pura derivación de los textos originales, parece disponerse a su sacrificio figurativo y figurado. Intuye que pronto se consumará la disolución del sujeto en un «delirio de muchos» –expresión que el autor toma de Robert Musil– y, de alguna manera, ya anhela «ese deseo de figurar en el texto bajo la forma de un yo autorial proyectado en una serie de *alter ego*» (Decock, 2015, p. 24); ese deseo de encarnar múltiples figuraciones de escritores que, en última instancia, libren un feroz combate con la tradición y consigan narrar «la historia imaginaria de la literatura contemporánea» (Piglia, 2011).

Después de culminar con éxito este titánico proyecto, parece lógico que, cuarenta y cinco años después de la publicación de su primera novela, Vila-Matas se disponga a cerrar magistralmente el círculo de sus obsesiones en sus libros más recientes, como sucede en *Mac y su contratiempo*, y, convertido ya en el lector modelo de su propia obra, sea también lo más parecido a la figura de un autor (*auctor*) que pueda imaginarse en estos cínicos tiempos; es decir, alguien que, como indica la etimología, se dedica a *augere*: a aumentar, a agrandar, a multiplicar las coordenadas de nuestra ambigua y escurridiza realidad. El *auctor*, por eso mismo, se apoya en lo que ya existe y en lo que, ya existiendo, tiene autoridad. En definitiva, aumenta la cultura; acrece el tiempo de la vida; coloca, en mitad de un viejo sendero chino, un invisible gato bajo la lluvia. «Igual que un recuerdo –dice el último verso del poema ya mencionado de Tranströmer (2012, p. 61), y aquí “recuerdo” significa, por supuesto, también literatura y sobre todo ficción– se va convirtiendo lentamente en ti mismo».

## BIBLIOGRAFÍA

- Aparicio Maydeu, Javier. *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- . *Lecturas de ficción contemporánea*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. París: Seuil, 1973.
- Casas Baró, Carlota. «Las voces del ventrílocuo», en Andrés-Suárez, Irene y Casas, Ana (eds.), *Enrique Vila-Matas*, Madrid/Neuchâtel: Arco Libros/Université de Neuchâtel, 2007, pp. 95-105.
- Decock, Pablo. «El simulacro de la desidentidad: las figuras autoriales en el espacio autoficcional de Aira y Vila-Matas». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, núm. 1, invierno de 2015, pp. 15-28.
- Delillo, Don. *Contrapunto*. Trad. de Ramón Buenaventura. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- Díaz Navarro, Epicteto. «El cuento español a finales del siglo xx: Antonio Muñoz Molina y Enrique Vila-Matas». *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, núm. xiv, diciembre de 2007, <<http://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-7-cuento.htm>>.
- Domínguez Michael, Christopher. «*Dietario voluble*, de Enrique Vila-Matas, y *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, de Margarita Heredia (ed.)», en *Letras Libres*, 30 de septiembre de 2008, <<http://www.letraslibres.com/mexico/libros/dietario-voluble-enrique-vila-matas-y-vila-matas-portatil-un-escritor-ante-la-critica-margarita-heredia-ed>>.
- Foucault, Michel. *La bibliothèque fantastique. À propos de La Tentation de Saint Antoine*. Bruselas: La Lettre Volée, 1995.
- García Jurado, Francisco. «Melancolias y “clásicos cotidianos”. Hacia una historia no académica de la literatura grecolatina en las letras modernas», *Tropellás*, núm. 12-14, 2001-2003.
- Geli, Carles. «Soy un explorador de mi propio abismo. Entrevista: Enrique Vila-Matas», *El País*, 10 de septiembre de 2007, <[https://elpais.com/diario/2007/09/10/cultura/1189375201\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/09/10/cultura/1189375201_850215.html)>.
- Genette, Gérard. «La utopía literaria», en Alazraki, Jaime (ed.), *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 1976.
- Greene, Graham. *A través del puente*. Trad. de Juan Rodolfo Wilcock. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- Kierkegaard, Sören. *Escritos, 1. De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*. Edición de Rafael Larrañeta, Darío González y Begonya Saez Tajafuerce. Madrid: Trotta, 2006.
- Kiš, Danilo. *Lección de anatomía*. Trad. de Luisa Fernanda Garrido y Tihomir Pištelek. Barcelona: Acantilado, 2013.
- Marías, Julián. *Nuestra Andalucía y Consideración de Cataluña*. Madrid: El Alción/Revista de Occidente, 1972.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. «Enrique Vila-Matas. La casa y el mundo: en torno a *Lejos de Veracruz*», en Andrés-Suárez, Irene y Casas, Ana (eds.), *Enrique Vila-Matas*, Madrid/Neuchâtel: Arco Libros/Université de Neuchâtel, 2007, pp. 125-141.
- Oñoro, Cristina. «Del juego a la ficción, de la ficción al silencio. Los trayectos literarios de Enrique Vila-Matas», en *Quimera*, núm. 1, 2008, pp. 34-40.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Perec, Georges. *En dialogue avec l'époque (et autres entre-tiens)*. Nantes: Joseph K, 2012.
- Piglia, Ricardo. «Sobre *Dublinesca*» (texto de contraportada de la edición brasileña), 2011, <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrpiigliar1.html>>.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2010.
- Pron, Patricio. *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*. Madrid: Turner Noema, 2014.
- Schoentjes, Pierre. *Poétique de l'ironie*. París: Seuil, 2001.
- Schulz, Bruno. *Letters and drawings of Bruno Schulz*. Ed. de Jerzy Ficowski. Nueva York: Fromm, 1990.
- Shklovsky, Viktor. *A Sentimental Journey. Memoirs, 1917-1922*. Trad. y ed. de Richard Sheldon. Ithaca: Cornell University Press, 1984.
- Sontag, Susan. *Cuestión de énfasis*. Trad. de Aurelio Major. Madrid: Alfaguara, 2007.
- Tranströmer, Tomas. *Bálticos y otros poemas*. Trad. de F. J. Uriz. Madrid: Visor, 2012.
- VV. AA. «Entrevista a Enrique Vila-Matas por su obra», *Anika entre libros*, febrero de 2004, <<http://www.anikaentrelibros.com/entrevista-a-enrique-vila-matas-por-su-obra>>.
- Vila-Matas, Enrique. *El viajero más lento*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- . *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- . *Marienbad eléctrica*. Barcelona: Seix Barral, 2016.
- . *Recuerdos inventados*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- . *Una casa para siempre*. Barcelona: Anagrama, 2002b.
- . *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*. Barcelona: Debolsillo/Random House Mondadori, 2012.
- Villoro, Juan. «La escritura desatada. Vila-Matas rumbo a *Doctor Pasavento*», en Heredia, Margarita, *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Canet de Mar: Candaya, 2007.
- West, Kevin R. «What He Says about “the Cat”»: Enrique Vila-Matas on Hemingway’s “Cat in the Rain”». *The Hemingway Review*, vol. 34, núm. 2, primavera de 2015.

# ENRIQUE VILA-MATAS, desaparición y reencarnación de la vanguardia

## I

Apenas tomar asiento recordé la frase de Enrique Vila-Matas que de alguna manera me había llevado hasta allí. «Lo mejor del mundo es viajar y perder teorías» (p. 20). Me la había topado leyendo *Dublíneca* y una semana más tarde ahí estaba yo, sentado en el avión que me llevaría a Lausana, tratando de perder teorías, pero siempre buscándolas. Viajaba a Suiza convencido de que un cambio de aire sería providencial en mi búsqueda del tema para un ensayo en torno a la obra de Vila-Matas. Partía esperanzado de que la tierra del silencioso Robert Walser sería capaz de darle un último aliento de vida a esa serie de alocadas ideas que en Londres habían terminado por convertirse en pesadas, tediosas e infértiles divagaciones. Más que para perder teorías –comprendía ahora–, viajaba para encarnarlas. Hacía años que me atraía Lausana, esa ciudad a las orillas del lago Lemán, en la que el artista Jean Dubuffet había escondido su fascinante colección de arte marginal, o *art brut*, como lo había denominado él. Recientemente había llegado a pensar que, en esos esbozos trazados con obstinación desde manicomios o cárceles, por pacientes psiquiátricos o reos, se encontraba la esencia fugitiva de toda verdadera vanguardia. Sólo allí el arte se atrevía a llegar hasta el límite de la obsesión y dar, como pedía Maurice Blanchot, el paso más allá. Arriesgarlo todo, la locura y la soledad. O por decirlo de un modo más cercano a Vila-Matas: sólo allí el arte se arriesgaba finalmente a des-



*Interior de Strandgade, 30, de Vilhelm Hammershøi*

aparecer. Viajaba, entonces, a Suiza, guiado por una intuición: la de que, junto a los nevados Alpes, se escondía la esencia de algo que no comprendía muy bien. Tras un mes inmerso en la lectura de su obra, un mes inmerso en su laberinto de citas y teorías, una segunda intuición había llegado a obsesionarme. Recordando las misteriosas desapariciones de Arthur Cravan y Hart Crane en el golfo de México y la famosa desaparición de Ambrose Bierce junto a las tropas de Pancho Villa, había llegado a pensar que el destino de la vanguardia era, precisamente, el de la desaparición. La vanguardia había sido el *happening* fundamental del arte de nuestro siglo y, como tal, se había esfumado detrás de su leyenda. Como el gran *happening* que fue, desde entonces se había convertido en el fantasma de la historia del arte y la literatura, el enorme vacío en torno al cual, como bien sugería Roberto Juarroz en un poema citado en *Exploradores del abismo*, se establecía la fiesta de la escritura:

*A veces parece  
que estamos en el centro de la fiesta.  
Sin embargo  
en el centro de la fiesta no hay nadie  
en el centro de la fiesta está el vacío  
pero en el centro del vacío hay otra fiesta.*

La historia del arte y de la literatura era, desde entonces –según esa teoría apenas esbozada–, la fantasmagórica historia de esa desaparición y la fiesta de sus múltiples reencarnaciones. Una serie de novelas recientes, todas marcadas por su cercanía a la obra de Vila-Matas, me había dado a entender que la intuición no era del todo errada. Leyendo *Los detectives salvajes* o *2666*, de Roberto Bolaño; *El testigo*, de Juan Villoro; *La muerte feliz de William Carlos Williams*, de Marta Aponte; *Los ingrátidos*, de Valeria Luiselli; *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, o *La gran novela perdida*, de Carlos Cortés, había llegado a la conclusión de que la vanguardia, siempre evanescente, pedía de un autor que la narrase. Independientemente de si eran las huellas de Cesárea Tinajero o de Archimboldi las que perseguíamos, de si se perseguía el espectro de Gilberto Owen, de Macedonio Fernández o de Yolanda Oreamuno, o de si en cambio le seguíamos los pasos a William Carlos Williams o a Ramón López Velarde, lo que importaba era que en cada una de estas novelas se narraba la búsqueda –siempre fantasmagórica– de una vanguardia evanescente. Marcada por esa *pulsión negativa* que tan bien había delineado

Vila-Matas en su clásico *Bartebly y compañía*, la vanguardia desaparecía para dar paso al relato de su búsqueda. De ella se podía decir lo que César Aira había dicho sobre el arte contemporáneo: que, a falta de imagen que pudiese reproducirlo, éste pedía relato. ¿No era acaso la obra de Vila-Matas, desde *Historia abreviada de la literatura portátil* hasta *Kassel no invita a la lógica*, un extenso relato de la historia de la vanguardia que servía, a su vez, de malla de seguridad para las acrobacias conceptuales del arte contemporáneo? ¿No era acaso esta obra una apuesta por narrar la historia de la vanguardia precisamente allí donde ésta llegaba a su fin? Insatisfecho con estas teorías, deseoso de perderlas, viajaba ahora a la Lausana de Dubuffet, convencido de que las teorías, como los relatos, sólo valen si nos atrevemos a encarnarlos.

Para mí, al cabo de los años, Lausana, hogar de la enigmática colección de *art brut*, había terminado por convertirse en la última guarida de la vanguardia. Mi imaginación, o tal vez mi fantasía, había depositado allí la esperanza de encontrar un verdadero arte de la obsesión. Por años, cada vez que, a falta de energía o a falta de inspiración, las ideas no salían, las biografías de esos locos tan lúcidos que eran los artistas del *art brut* me habían servido de cura homeopática. Hombres y mujeres un paso más allá del abismo de la locura. Artistas que finalmente cumplían a cabalidad el mandato de Breton de fundir el arte y la vida. Ellos, solía decirme entonces, sí habían sido capaces de perder todas las teorías, arriesgando incluso algo mucho más intenso: la razón. Si viajar era perder teorías, los artistas de Dubuffet proponían el viaje más radical. Una gran marcha hacia los límites del arte, donde, frente al abismo, el artista se atrevía a dar un paso adelante, arriesgando esa verdadera desaparición de la que hablaba Vila-Matas en el ejemplar de *Doctor Pasavento* que ahora me acompañaba en pleno vuelo: «Si alguien de verdad quiere ir más allá de su obra, primero debe ir más allá de su vida y desaparecer, lo cual es ante todo muy poético, pero también muy arriesgado, que es lo que debe ser en el fondo la poesía o cualquier desaparición total y verdadera: puro riesgo» (p. 143). Viajaba, entonces, a Suiza –país del famoso Cabaret Voltaire del dadaísmo y del café Odeón de Joyce– en búsqueda de las últimas huellas de la vanguardia, esas mismas que tantas grandes nevadas se habían encargado de borrar. Repetía, de alguna manera, ese viaje suizo que llevaba al protagonista de *Doctor Pasavento* hasta el manicomio de Herisau en el que Walser había pasado las últimas décadas de su vida y ante el cual exclamaba: «En el mundo de hoy el único lugar que

le queda a un poeta verdadero es el manicomio» (p. 153). Walser –pensé mientras el avión despegaba– bien pudo haber sido otro artista del *art brut*, un verdadero caballero del abismo que desde la locura más serena se había dedicado a trazar en diminuta letra esa serie de relatos ahora conocidos como «microgramas», en los que en microscópica caligrafía había esbozado un idioma privado que, sin duda, hubiese fascinado a Dubuffet. La vanguardia, me dije, siempre pedía repeticiones, pues sólo repitiéndola éramos capaces de dar testimonio de ese magnífico vacío detrás del cual parecía esconderse.

Tal vez por eso viajaba yo ahora a Suiza, en pleno periodo de Navidad, tal y como lo hacía el doctor Pasavento, convencido de que tal vez repitiendo aquel viaje llegaría a entender el costado más secreto de la obra de Vila-Matas. La repetición entendida como un remedio ante la realidad de que a la vanguardia siempre se llega tarde, el día después de la fiesta. Recuerdo que, mientras las azafatas se movían sigilosas por los pasillos, llegué incluso a pensar en el extraño caso de dos escritores que, llegando tarde a la fiesta, habían decidido repetirla: Malcolm Lowry y Antonin Artaud. Volví a imaginar a Lowry en Acapulco, descendiendo junto a su esposa del *SS Pennsylvania*, precisamente, en el Día de los Muertos de 1936, día en el que luego decidiría ubicar la acción de su mítica novela *Bajo el volcán*, donde se narraba la desaparición y muerte de un cónsul alcohólico con mucho de él mismo. Imaginé también a Artaud, que ese mismo año había llegado a México, quien, insatisfecho con la vertiente europeizante del arte mexicano de la capital, había decidido tomar rumbo al norte hasta perderse tras el peyote y los ritos de los indios tarahumaras. En ambos casos, me dije, se llegaba tarde a la fiesta y ante el vacío se decidía optar por la repetición y el relato. Lowry terminaba narrando la desaparición en *Bajo en volcán* mientras Artaud convertía a la vanguardia en relato vital en su libro *Viaje al país de los tarahumaras*. Incapaces de compartir el destino de Cravan, Crane y Bierce, pasaban de la desaparición al relato de la desaparición. México, pensé entonces, sería otro nombre para una modernidad que devoraba a toda vanguardia posible. Andaba recordando todo aquello, la eventual muerte étlica de Lowry en tierras canadienses y el eventual periplo de Artaud por los manicomios franceses, cuando el piloto anunció nuestra inminente llegada y vi surgir por la ventanilla la silueta iluminada de Ginebra en la oscuridad. Tan pronto abrieron las puertas fui el

primero en salir. La vanguardia, como bien se sugería en *Historia abreviada de la literatura portátil*, siempre pedía equipaje ligero.

La próxima imagen que tengo de ese viaje a tierras suizas es la de estar montado en un tren que atraviesa una noche perfectamente oscura, sobre la cual la única certeza era aquella que trazaban las puntuales luces que, de vez en cuando, se interponían ante la oscura silueta del lago Lemán. Recordé entonces, en aquel silencio, otra frase de la novela que ahora volvía a abrir: «Escribí mentalmente un poema que hablaba de mis ansias grandes de realizar una excursión al fin de la noche, un deseo total de viajar sin retorno» (p. 157). Y temí, por un breve instante, estar dentro de ese poema que narraba uno de esos viajes sin retorno que tanto le gustaban a Vila-Matas. A mi alrededor los pasajeros dormían, mientras el tren completaba el trayecto que separaba Ginebra de Lausana. Yo me limité a prender la luz sobre mi asiento mientras volvía a adentrarme en la lectura de *Doctor Pasavento* y recordaba una escena de lectura que rescataba Ricardo Piglia en *El último lector*: esa escena en la que Anna Karénina, a bordo de un tren nocturno que cruza la llanura rusa, saca su pequeña linterna y se pone a leer una novela. Esa imagen siempre me había fascinado por su aura de soledad y silencio: la historia de la lectura, pensé entonces, también era una historia de linternas personales, de pequeñas obsesiones que nos ayudaban a anclar una realidad que se nos escapaba con el mismo vértigo con el que el tren ahora corría fugitivo hacia lo oscuro. La imagen ferroviaria de Anna Karénina leyendo al amparo de su linterna sugería que la literatura siempre era un viaje inmóvil. Un *voyage autour de ma chambre* como aquel que imaginó, hace ya tres siglos, el militar Xavier de Maestre. Atlas inmóvil, repetí en voz baja, como si buscara un título capaz de sintetizar esa extraña coincidencia de movimiento e inmovilidad que esbozaba la línea de fuga del lector moderno. Algo así también era la vanguardia, una silueta aparentemente inmóvil que en secreto ejercía su derecho a desaparecer.

Hubiese querido, esa noche, haber llegado a una Lausana nevada. Repetir, en tierras suizas, una de esas caminatas solitarias que Walser solía tomar sobre los predios nevados que rodeaban el sanatorio de Herisau. Esas mismas tierras nevadas sobre las cuales lo encontraron muerto el día de Navidad de 1956. Me hubiese gustado llegar a esa nieve tan literaria. El clima, las nubes o la meteorología trabajaron contra mi mal gusto. Llegué a una Lausana helada pero desprovista de nieve, entre cuyas empinadas calles las personas parecían pasear escurridizas, livianas, siempre

en tránsito. Incapaz de fijar los rostros de aquellos ciudadanos del frío, recordé una escena de *Dublín* en la que el protagonista cree advertir, en repetidas ocasiones, la elusiva silueta de un joven que lleva una chaqueta Nehru azul. Recordé cómo, en aquella novela, la enigmática figura de ese joven enchaquetado le servía a Vila-Matas para esbozar la huidiza presencia de una vanguardia siempre en proceso de desaparición. En la noche helada de Lausana todos parecían una reencarnación de aquel fugaz personaje. Había en ellos la misma mezcla de presencia y ausencia, de fijeza y mudanza. Una convivencia de fugacidad y eternidad que los emparentaba con las esculturas de Giacometti. Pensé entonces en aquella hermosa definición que, en torno a la modernidad, había esbozado Baudelaire: la modernidad como la sincronía entre lo efímero y lo eterno. Lo eterno desapareciendo en lo efímero y lo efímero en tránsito hacia lo eterno, repetí, mientras rememoraba que en aquella novela la figura del joven enchaquetado era apenas una forma de llegar a otra figura aún más enigmática: la de un extraño personaje del *Ulises* de Joyce que aparece en el entierro de Paddy Dignam y cuya identidad siempre permanece envuelta en misterio. Ese personaje, caracterizado por su gabardina Mackintosh, era el acompañante secreto del protagonista en su viaje a Dublín para celebrar el aniversario de la publicación de la gran novela de Joyce, pero era a la vez una suerte de fantasmagórica silueta de la vanguardia. Su presente fugitivo y la frase, extraña, me regaló una teoría que hasta entonces no había formulado: la de que la vanguardia era el *presente fugitivo* del arte, la temporalidad constitutiva de su historia. Cesárea Tinajero, Benno von Archimboldi, Macedonio Fernández, Robert Walser, Marcel Duchamp: todas esas inapresables figuras remitían a un pasado que, sin embargo, siempre se hallaba muy lejos, en un futuro hacia el cual apenas nos dirigíamos. Fantasmas futuros, me dije, mientras pensaba que la paradoja de la vanguardia tenía mucho de fantasmagoría y que su desaparición siempre pedía reencarnaciones futuras: neovanguardias que retomasen la imposible utopía de retratar ese presente fugitivo. Tal vez por eso la vanguardia daba paso al relato de la vanguardia, a su búsqueda narrativa: sólo así podíamos entender la fuerza motriz que regía la historia del arte y de la literatura. Cesárea Tinajero, Benno von Archimboldi, Macedonio Fernández, Robert Walser, Marcel Duchamp: detrás de esos nombres se hallaba la paradoja de que el arte se mueve adelante retrocediendo, produciendo novedades que hacen eco de un pasado inaccesible. Pero atrapar al joven Mackintosh era siem-

pre imposible y, tal vez por eso, aquella noche en Lausana sentí que la ciudad se me escurría de las manos, inapresable y eterna, dejándome vagamente perdido ante un sinnúmero de ventanas cerradas que me hicieron pensar en los extraños inviernos de los pueblos de la costa italiana, esos pueblos olvidados por meses antes de que el verano les recordase a los turistas que existían sus cálidas playas. No nevaría en Lausana, porque la nieve –como la vanguardia– era algo que ocurría en pasado o en futuro, pero nunca en presente. Buscando escapar de tantas teorías, o tal vez meramente tratando de refugiarme del frío, entré en un pequeño bar a la puerta del cual creí vislumbrar a un joven en cuyo rostro sentí reconocer la silueta de un jovencísimo Enrique Vila-Matas. La vanguardia me impulsaba hacia adelante como un fantasmagórico *déjà-vu*.

Todavía con aquel extraño *déjà-vu* en mente me senté en una mesa esquinera. A mi lado, una mujer mayor de pelo rojo leía periódicos y yo pensé que era extraño leer noticias llegada la noche. Me sedujo, sin embargo, la idea de que tal vez aquella escena escondía la idea de que el truco era aprender a leer el pasado anacrónicamente, aprender a estar un poquito fuera de tiempo. Como no tenía mucho más que hacer, saqué la pequeña libreta de cuero rojizo en la que solía tomar apuntes y me puse a esbozar teorías con la misma libertad absoluta con la que los artistas del *art brut* garabateaban líneas sobre sus cuadernos. Reflexioné sobre aquel presente fugitivo bajo el cual había imaginado la vanguardia y me dije que mucho de *déjà-vu* tenía todo aquello: también en el caso de ese presente fugitivo del que hablaba se trataba de un pasado que, de repente, aparecía como presente para desaparecer inapresable hacia el futuro. Sentí que toda verdadera vanguardia era *déjà-vu* de una vanguardia anterior, olvidada y desaparecida. Toda vanguardia intentaba hacer surgir lo nuevo repitiendo el vacío de la vanguardia inicial, repetí, mientras copiaba en el cuaderno una frase que creía haber leído en *Mac y su contratiempo*, la última novela de Vila-Matas: «El oscuro parásito de la repetición que se esconde en el centro de toda creación literaria» (p. 20). Sobre aquella cita, a modo de título, escribí *Repetición y diferencia* y me alegré al pensar que tal vez aquel texto, de haber sido escrito en letra diminuta, podría haber sido uno de los microgramas de Walser. Tal vez, asimismo –*Repetición y diferencia de la vanguardia*–, podría titularse mi ensayo, me dije, mientras regresaba a aquella última novela de Vila-Matas en la que, quizá cansado del mito de la originalidad, el escritor se lanzaba contra la voz propia y pro-

ponía, en cambio, una teoría del autor como copista. Recordé a Piglia y su defensa del plagio en *Homenaje a Roberto Arlt*, recordé la poética de ventrílocuo con la que Cabrera Infante llenaba las mejores páginas de *Tres tristes tigres*, recordé la forma en la que cita literaria se convertía para el propio Vila-Matas en un dispositivo poético y comprendí que la vanguardia desaparecía en su repetición. Como decía Kierkegaard en esa frase que le atribuía Vila-Matas: «La repetición recuerda avanzando» (*Mac y su contratiempo*, p. 23). Aprender a repetir la vanguardia era otra forma de vivirla, aventuré, mientras en la libreta esbozaba una historia del arte como una gran lista de plagios y repeticiones: Cervantes plagiado por Laurence Sterne, a su vez plagiado por Xavier de Maistre, a su vez plagiado por Machado de Assis, a su vez plagiado por Macedonio Fernández, a su vez plagiado por Marcel Duchamp, a su vez plagiado por Walter Benjamin, a su vez plagiado por Jorge Luis Borges, a su vez plagiado por Italo Calvino, a su vez plagiado por Lorenzo García Vega, a su vez plagiado por Enrique Vila-Matas. La historia del arte y de la literatura entendida como una infinita cadena de plagios y de repeticiones que iba a culminar allí, en ese bar oscuro en el que una vez caída la tarde una señora mayor se sentaba a leer noticias viejas. A la historia de la literatura, parecía decir Vila-Matas, siempre se llega un poco tarde. Unas cuantas horas después del final de la fiesta. La pregunta entonces era: ¿cómo escribir después del fin? Miré a mi alrededor buscando respuesta, aunque sólo pude pensar en Walser, en la forma en la que de sus últimos años la única obra de arte que quedaba era su propia vida. Esa apuesta total por encarnar la literatura lo emparentaba con los artistas del *art brut* que vería a la mañana siguiente. Para él, concluí, no era suficiente narrar el relato de la vanguardia. Tocaba volverse literatura, darle cuerpo. Luego, volví a tomar una copa de vino y sentí que todo aquello eran meras teorías. Tocaba perder teorías o, por lo menos, encarnarlas. Titulé aquellas reflexiones *Tantas veces Lausana*, convencido de que todo título daba coherencia a los pensamientos más dispares. Después, tomé mi abrigo y volví a salir al frío, convencido de que mañana todo estaría más claro y una extraña lucidez iluminaría lo oscuro. Ya afuera sentí que aquella ciudad era muchas, pero que en ninguna de ellas nevaba.

## II

Esa noche soñé. Soñé que un hombre llamado Sebastián desaparecía en los Pirineos franceses y a mí me tocaba buscarlo. Soñé

que todo aquello tenía algo que ver con la vieja de los periódicos y era precisamente ella la que me recriminaba su ausencia. Al cabo de cuarenta días el hombre reaparecía. Alguien lo ubicaba en un cuarto de la British Library, barbudo y desgarrado, pintando pequeños árboles de Navidad sobre un viejo cuaderno. Me levanté sudando, desesperado por la sensación de que llegaba tarde, convencido de que ese hombre era mi padre. Tomé un café y me puse a releer *Doctor Pasavento*, en busca de ese nombre que me parecía tan familiar. Lo encontré al cabo de una hora, perdido entre las páginas que Vila-Matas le había dedicado al arte de la desaparición. Allí leí sobre el mito de la desaparición del rey portugués don Sebastián en la batalla de Alcazarquivir. Saqué mi cuaderno y copié la siguiente cita:

*Estuve releyendo en mi cuarto ese libro sobre el mito de la desaparición de don Sebastián, mito que no funciona si no va acompañado por la idea de una reaparición, de igual modo que a mí me parece que, en la historia de la desaparición del sujeto moderno, la pasión por desaparecer es al mismo tiempo un intento de afirmación del yo (p. 194).*

Sentí vértigo ante lo que reconocí como un extraño eco de mis propias acciones. La idea, sin embargo, me sedujo: la desaparición de la vanguardia no funcionaba sin su eventual reencarnación. Recordé entonces cómo el propio Roland Barthes, autor de aquel célebre ensayo proclamando la supuesta muerte del autor, dos décadas más tarde había admitido sentirse tentado por una pulsión biográfica: el autor regresaba con su aura intacta. Desaparición y reencarnación, asocié, mientras pensaba que «sebastianismo» rimaba con «cristianismo». Del retorno del autor en Barthes me interesaba el hecho de que, a su regreso, el autor estuviese marcado –más que por su obra– por su vida. De hecho, cuando en 1980, en uno de sus seminarios en el Collège de France, Barthes anunciaba el regreso del autor, lo hacía a modo de confesión: le gustaría escribir una biografía de tres de sus autores favoritos, un tríptico biográfico compuesto por esos instantes mínimos que luego llamaría «biografemas». De esa confesión –huella del génesis de lo que luego sería el libro *Sade, Fourier, Loyola*– me interesaba la idea de que luego del fin de la literatura, tras la muerte del autor, la literatura regresase convertida en una extraña forma de vida. Me di cuenta entonces de que algo parecido sucedía en la obra de Vila-Matas. Tras la pulsión negativa y el arte de la desaparición que habían marcado los libros publicados en

torno al fin de siglo –libros como *Bartebly y compañía* o *Doctor Pasavento*–, la figura del autor parecía reaparecer en sus siguientes textos, ya no como sujeto expresivo, sino como el hombre sin atributos sobre cuyo vacío se encarnaba la historia de la vanguardia. Rememoré que en *El mal de Montano*, confrontado con el fin de la literatura, su protagonista decidía encarnarla, volverse una suerte de memoria universal de lo literario. Busqué en mi mochila la novela y, al cabo de unos minutos, encontré subrayada una frase que funcionaba perfectamente con lo que había pensado: «Me convirtiera yo en carne y hueso en la literatura misma, es decir, que me convirtiera en la literatura que vive amenazada de muerte a comienzos de siglo XXI: *encarnarme* pues en ella e intentar preservarla de su posible desaparición reviviéndola, por si acaso, en mi propia persona, en mi triste figura» (p. 58). El logro de Vila-Matas recaía en haber dado ese paso más allá. Apostar ya no sólo por narrar el relato de la desaparecida vanguardia, sino también arriesgarlo todo al encarnarla.

Extraña forma de vida, me dije, recordando aquel magnífico título de ese autor que como pocos había sabido reencarnar el espíritu de *fin de siècle*. Me vino entonces a la mente una fotografía de Vila-Matas en gabardina y gafas oscuras, en la que aparecía a medio camino entre un detective privado y un *dandy*. Enrique Vila-Matas es nuestro gran decadentista: aquel que –como Wilde o como Huysmans– ha mirado de frente el fin de la cultura y, negándose a aceptarlo, decidió encarnarla. A fin de cuentas, el *dandy* era aquel que decidía un día adoptar el arte ya no como mera expresión, sino como forma de vida. Encarnar la vanguardia, me aseguré, mientras rememoraba esa escena de *París no se acaba nunca* en la que Vila-Matas se inscribe en una competencia de dobles de Hemingway, convencido de su semejanza con el famoso escritor. Llegando tarde a ese París que ya no era aquel que en los años veinte había alojado a Fitzgerald y a Hemingway, a Picasso y a Stein, Vila-Matas comprende que el gesto radical pasa no sólo por reescribir esa historia, sino más bien por darle vida. Otra cita de *El mal de Montano* me salió al paso, una frase que decía: «Es bello luchar y ser, por ejemplo, la literatura misma, encarnarla en *tu* persona cuando ésta agoniza... Es bello luchar, desafiar el abismo ahí frente al vacío, buscar a Musil» (p. 237). Con aquel gesto, Vila-Matas llevaba un paso más allá aquella intuición que Borges esbozaba en su ensayo «Kafka y sus precursores», según la cual cada escritor reescribe la historia de la literatura. Para el *dandy* Vila-Matas, siempre vestido de gabardinas Mackinstosh,

el gesto debía ser incluso más radical: cada escritor debía revivir la historia de la literatura. Encarnarla a su manera, escoger su linaje, marcar el paso vanguardista que lleva del arte a la vida. Ese paso más allá, ese paso de funambulista, lo emparentaba con los artistas del *art brut*: ese paso finalmente abolía la frontera entre vida y arte que la vanguardia se había empeñado en derribar a fuerza de automatismos y cadáveres exquisitos. Derribar aquella frágil frontera tal vez era otro nombre para la locura, esa misma locura que me regresaba a otra frase de Walser, en torno a la cual Vila-Matas, en *Doctor Pasavento*, había creado un pequeño micrograma. Un imaginario micrograma que decía: «Locura: no estoy aquí para escribir, sino para enloquecer» (p. 194). Apunté la frase, terminé mi café y mi cruasán y supe que la hora había llegado: tocaba finalmente visitar la colección de arte bajo cuyo pretexto había viajado hasta allí. Una idea, alocada, me salió al paso. Pensé que tal vez lo mejor sería quedarme allí en el hotel, como bien hubiese hecho Nabokov, imaginando ficciones en torno a aquella colección, pero sin visitarla en realidad. El micrograma recién recordado de Walser terminó por disuadirme: tampoco yo había viajado hasta Lausana para escribir, sino para enloquecer.

Poco después, luego de perderme varias veces entre las cuevas de Lausana, llegué al museo. Más que un museo, parecía una antigua casa de montaña extraviada en medio de aquel paisaje urbano. Me recibió una chica cordial en cuyos rojizos rizos creí reconocer un vago eco de aquella señora que, en un bar cercano, leería horas más tarde noticias viejas. No le comenté nada. Me limité a entrar en aquella colección que ahora más que nunca parecía una casa vacía, hasta que reconocí, en aquella primera sala, una pintura de Wölfli, uno de los artistas de los que tanto había leído. No me detuve, sin embargo, allí. Continué caminando, convencido de que en algún lugar de aquel extraño espacio, perdido entre aquellos garabatos magníficos, se escondía aquel joven Sebastián cuya desaparición había soñado la noche anterior. Reí al imaginar que en esas salas, llegada la noche, se reunía el grupo de *shandys* que Vila-Matas había imaginado en su *Historia abreviada de la literatura portátil*. Habría, incluso, continuado imaginando aquellas extrañas reuniones si no hubiese sido porque, al llegar al tercer piso, me pareció divisar, sentado, al joven del sueño. Sentado, miraba una serie de cuadros y pintaba.

No tendría más de treinta años, pero su mirada estaba marcada por la pasión sin fondo de los obsesivos. Esa misma mirada ausente que sentí haber visto en las pocas fotografías que conocía

de Walser y que, de alguna manera, me hacía pensar en los cuadros de Hopper o de Hammershøi. Un hombre sin atributos en torno al cual se concentraba un profundo silencio, mientras sus ojos vagaban de la serie de cuadros que tenía frente a sí hasta el cuaderno azul en el que parecía dibujar. La escena, teatral y extraña, me recordó el teatro de la escritura que proponía el propio Vila-Matas en *Kassel no invita a la lógica*. También allí un hombre ponía en escena la escritura como arte. También allí un hombre decidía encarnar el arte frente a la mirada ajena. La vanguardia como *performance*, aunque la vulgaridad de la teoría me forzó a añadir que aquello sólo podía ser considerado *performance* si entendíamos por tal una puesta en escena que se atrevía a llevar la actuación hasta el límite. Siempre que alguien actúa arriesga morir en escena, había dicho mi antigua profesora Peggy Phelan, y su frase, olvidada durante tantos años, regresó entonces a mí con la fuerza del peor destino. Brevemente, temí por aquel joven Sebastián y temí por mí. Temí por todos los que se aventuraban hasta aquel extraño museo buscando repetir los pasos de Walser. Tal vez para tranquilizar los nervios, tal vez para disipar la imagen de aquel fatídico destino, me acerqué a la serie de cuadros que el joven pintaba. Se trataba de fascinantes escenas en las cuales, a base de repetición, el pintor lograba un extraño efecto de encantamiento. Una suerte de escritura automática que se repetía hasta degenerar en una serie de trazos elásticos, que terminaban convirtiéndose en dibujos que en algo me recordaron a los *doodles* que solía esbozar en el colegio en momentos de distracción. La escritura desapareciendo hacia el dibujo, la letra esfumándose: aquellas pinturas –reminiscentes de los encantadores garabatos de Cy Twombly– remitían a la vez a la forma en la que en los microgramas de Walser la letra parecía ganar independencia hasta llegar a convertirse en un idioma privado. Junto a los cuadros, una pequeña placa proveía los datos del artista y esbozaba una pequeña biografía. Todavía dándole la espalda al joven, me acerqué hasta la placa y leí: Dwight Mackintosh (Hayward, California, 1906-Berkeley, California, 1999). Una fría punzada me dejó helado tan pronto reconocí ese apellido que me remontaba a Vila-Matas y al *Ulises* de Joyce, a ese joven fugitivo que recorría las páginas de aquella novela como una suerte de espectro vanguardista. Lo imaginé brevemente en California, esbozando aquellas pinturas desde sanatorios norteamericanos y me reí al pensar que tal vez detrás de aquel nombre se hallaba una conspiración transatlántica, un complot vanguardista detrás del cual se escondía la

realidad de que aquel que persigue la vanguardia arriesga desaparecer en la locura. Mejor era partir cuando todavía quedaba tiempo. Me giré, esperando encontrar la imagen del joven pintando, pero ya no estaba. Como buen Mackintosh, se había esfumado. Tomé mis cosas, salí del museo y, al pisar la calle, me pregunté si después, una vez caída la noche, la misma señora de pelo rojo volvería a leer periódicos viejos en aquel bar tal vez soñado. Nunca sabré la respuesta. Dos horas más tarde un avión me llevaba de vuelta a Londres, convencido de que los viajes tienen el poder de convertir las teorías en pesadillas. Una liviana y grácil nieve caía sobre Londres y yo me limité a pensar que ver nevar es siempre ver nevar dos veces. Regresar a una lejana infancia de la que ya no tenemos recuerdo.

# PARA ACABAR CON LOS NÚMEROS REDONDOS

«Dentro de unos meses cumpliré cincuenta años. No me molestaría cumplirlos de no ser por ese odio inmenso que siento por los números redondos», escribía Vila-Matas hacia 1997, en el «Prólogo» a su libro *Para acabar con los números redondos*, recopilación de breves ensayos semanales, publicados en su mayoría en las páginas del desaparecido *Diario 16* de Madrid. En marzo de 2018 se celebran sus setenta años y le guste o no al gran autor barcelonés los críticos e investigadores de su trabajo necesariamente escribimos sobre esos números redondos que hace dos décadas le molestaban. En el primero de los textos de ese compendio, Vila-Matas conmemoraba los noventa y nueve años del nacimiento de Antonin Artaud; en el último, los noventa y ocho del nacimiento de Jorge Luis Borges. Abría con un francés y cerraba con un argentino, un gesto bastante acorde con la originalidad de un autor que ha evitado ser «español»<sup>1</sup> y que, en la huella de aquellos dos grandes, ha escrito una literatura inconfundible y adjetivable: vilamatiana.

Dice el propio Vila-Matas que, con sus breves reseñas biográficas, biografías o, si se quiere, columnas –porque eso fueron antes que nada–, se aproxima, como el Pereira de Tabucchi, al poco atendido mundo de las necrológicas. «¿Qué muerto celebramos hoy?», le preguntó a propósito de ellas el cineasta Ricardo Muñoz Suay, poco antes de morir él mismo. Fue entonces cuando Vila-Matas (según su relato, no siempre confiable) se dio cuenta de que tenía entre manos un libro sobre sus escritores favoritos (muertos) y que escribiría sobre ellos sin necesidad



de justificarse por los números redondos. ¿Qué importaba si se cumplía un lustro, una década o un siglo desde el nacimiento o la muerte de un escritor? El resultado: una serie de breves síntesis biográficas, en que Vila-Matas aborda la anécdota vital con un gran sentido crítico y analítico de la literatura creada por sus autores predilectos (así como de la relación entre sus biografías y sus obras): Cesare Pavese, Ramón del Valle-Inclán, Joseph Roth, Georges Perec, Patricia Highsmith, Stéphane Mallarmé, Virginia Woolf, Paul Celan, Macedonio Fernández, Robert Walser, Marguerite Duras y Fernando Pessoa, entre otros.

De este modo, a través de una textualidad híbrida, posmoderna y muy breve –alrededor de quinientas palabras–, que transita, como es bastante habitual en él, entre la narración y el ensayo, entre la realidad y la ficción, Vila-Matas creaba lo que llamo aquí la «contrafeméride»: no se necesita aniversario alguno para recordar, por añadidura, a una serie de autores inauditos, extraños, «raros». El propio Vila-Matas alude a ello en el artículo «Bolaño en la distancia», cuando pone en palabras del crítico Juan Antonio Masoliver una tendencia de su amigo Roberto y de sí mismo: la defensa de la extravagancia. Vila-Matas se permite al respecto un comentario que refleja bastante bien el espíritu –la estructura– de *Para acabar...: «Extravagancia [...] entendida como la transformación de uno mismo en un “personaje literario”. Vida y literatura abrazadas como el toro al torero y componiendo una sola figura, un solo cuerpo»* (p. 244). Tauromaquia de la que hablara también Michel Leiris y a la que nos expone permanentemente en sus comentarios literarios Vila-Matas, partiendo por las historias de artistas *shandys* que cuenta en *Historia abreviada de la literatura portátil*.<sup>2</sup>

La extravagancia, o lo que otros llaman la rareza, también el «malditismo» (Vila-Matas nos regala su propia lista en «Selección personal de malditos»), están presentes asimismo en *Bartleby y compañía* (2000), quizá su libro más conocido, en donde hace un exhaustivo relato de escritores que dejaron de escribir o que nunca escribieron (este último tipo de ágrafo maldito está muy bien caracterizado en la figura de Pepín Bello). Los escritores allí mencionados por Vila-Matas no tienen que envidiarle sus excéntricas a los que antes fueron compendiados por autores como Pere Gimferrer (*Los raros*, 1985), Rubén Darío (*Los raros*, 1896) o Paul Verlaine (*Los poetas malditos*, 1884). Como sus precursores, Vila-Matas se proyecta en los retratos de otros. La compilación de un grupo de raros, excéntricos, malditos o escritores que

se niegan a escribir entraña una reflexión sobre la personalidad literaria de su autor. Al respecto, me parece que un texto clave de *Para acabar...* es el que dedica a Ramón del Valle-Inclán, donde presenta dos polos de la imagen autorial: la del escritor *gentleman* o profesional y, en el otro extremo, los «raros», por los que no esconde su debilidad:

*Me entero por Juan Villoro de las palabras del escritor argentino César Aira que, [...] en una reciente entrevista, se refiere al mito literario que domina nuestro fin de siglo, el del escritor gentleman, profesional, que no confunde los libros con su persona y desdeña el carisma como prolongación de la obra. Mendoza, Muñoz Molina, Millás y Marías, por ejemplo, ilustran a la perfección entre nosotros este modelo fin de milenio. Están alejados de Gómez de la Serna, que recitaba desde el lomo de un elefante, o de Valle-Inclán, que se quejaba de que no le permitían subir al tranvía con dos leones (p. 389).*

Valle-Inclán es para Vila-Matas uno de los mejores autores españoles del siglo xx, dueño de una «escena», actor, en palabras de Unamuno, de la «farándula» (p. 389). En cuanto al colorido panorama valleincliniano, no puede sino lamentar la imposición finisecular de aquel otro modelo despersonalizado, contenido y reacio a la gestualidad:

*Me entero por Juan Villoro de las palabras de César Aira que proclama que tanta formalidad nos está privando de opciones creativas, circenses, lo que hace que los raros que tanto entusiasmaron a Darío, y los rarísimos del tipo de Raymond Roussel o Felisberto Hernández o José-Miguel Ullán o Licofón [sic] (el oscuro) o Medina Medinilla (el invisible), y ya no digamos Silverio Lanza o el payaso loco que atendía al nombre de Gombrowicz o al hombre que se hacía pasar por Pessoa o el asaltante de caminos que decía llamarse Lautréamont, pertenezcan a la raza de los perdedores y convidados de piedra de la historia literaria: la historia más interesante jamás contada, la historia de los que pensaban –y con ellos lo pienso yo ahora– que el reloj de la vida se ha detenido hace un momento y ya nadie está en el mundo, por mucho que la teología sea seria y el infierno esté realmente abajo y el cielo arriba. Éxtasis, pesadilla, sueños en un nido de llamas (p. 390).*

Cabe hacer notar la repetición «Me entero por Juan Villoro» y la red de citas que Vila-Matas suele tender para abordar el tema: no es él mismo quien se refiere al nuevo modelo de escritor, sino

Aira, y Aira llega a él citado por Villoro, ambos autores a los que aprecia, como antes citaba a Masoliver aludiendo a Bolaño. Es así como no sólo en los contenidos de sus libros hallamos constelaciones, sino también en sus modos de enunciación, en que la intermediación literaria y los juegos de espejos son constitutivos del discurso literario. Cuando digo «constelaciones» pienso particularmente en la lectura que la crítica Graciela Speranza hace de Walter Benjamin, en un libro centrado en las artes visuales contemporáneas, con las que la escritura vilamatiana forma parte de una misma cartografía accidentada y luminosa. Escribe Speranza:

*Las constelaciones del arte contemporáneo parecen haber nacido para albergar el abigarrado paisaje de restos del siglo XXI, pero la metáfora astronómica tiene una larga historia en el pensamiento moderno que destella hasta nuestros días desde las inagotables iluminaciones de Walter Benjamin. «Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a las estrellas», escribió en el prólogo metodológico a su tesis de 1925, El origen del drama barroco alemán, y nombró allí por primera vez una herramienta conceptual capaz de mediar entre los más mínimos fenómenos históricos y las ideas que podrían describirlos, congregarlos sin eclipsarlos y «redimirlos» atendiendo a la configuración de las relaciones espaciales que los reúnen: «Las ideas son constelaciones eternas y, al captarse los elementos como puntos de tales constelaciones, los fenómenos quedan divididos y salvados al mismo tiempo» (p. 189).*

Un planteamiento muy similar se encuentra unas décadas más tarde en los ensayos borgianos: el escritor convocaría tempranamente un concepto similar en su ensayo «Kafka y los precursores», donde describe constelaciones literarias y estéticas, mapas de autores nunca antes vistos, figuras que agrupadas cobran un nuevo sentido o significación.<sup>3</sup> Este ejercicio, por cierto, reúne sin jerarquizar ni opacar cada uno de los elementos que forman parte de una constelación, donde los distintos elementos gozan de un brillo y una vida propias. Constelar es un ejercicio similar al descrito en otros términos por el crítico Cristian Crusat, quien, siguiendo al investigador Francisco García-Jurado, reivindica la idea de una «historia no académica de la literatura»: «Un tipo de relaciones entre autores, de carácter dialógico, que va más allá del tiempo y que se articulan según diferentes tensiones, entre las que se plantean las de cosmopolitismo y localismo, conocimiento y opinión, tradición clásica y tradición moderna o autores raros y autores universales» (p. 31).

En Vila-Matas el ejercicio es sostenido en el tiempo y aparece con distintas formas en sus ensayos y novelas (o en sus novelas-ensayo), y lo hace referido, más que a una cartografía estético-literaria, a una constelación vital: es el detalle, la experiencia vivida la que imprime una huella en las obras o incluso las define y explica. *Para acabar...* nuevamente nos provee de ejemplos para esta afirmación. Uno particularmente bello es el de su texto sobre Georges Perec («La casa natal vista como un solar»), en que de forma muy acertada Vila-Matas aborda la relación del escritor francés con su madre. El texto se articula como otros que ya he mencionado: no entra de manera directa en la vida de Perec, sino que aborda primero a Gerard de Nerval (quien no conoció a su madre) y a Jean Echenoz (un cuento suyo en que un hijo experimenta la inminente desaparición de la imagen materna). Escribe Vila-Matas:

*Perec sí conoció a su madre, y de hecho hay una famosa foto suya al lado de ella y en la que se ve al niño Perec enamorado perdidamente de su madre. Es la foto conmovedora de alguien de expresión idiota en brazos de quien le ha dado la vida y con ella la perplejidad del que no entiende nada de este mundo y por eso, años después, escribirá* (p. 427).

En su breve texto sobre el escritor francés, Vila-Matas tiende diversos hilos entre esa imagen y la construcción de una literatura; alude a *Lo infraordinario* y cierra con *La disparition* (traducida a nuestra lengua como *El secuestro*): «Perec, que escribió *La desaparición*, fotografió la desaparición de su casa natal y la de su madre y poco después desapareció él» (p. 428). Plantea, así, una situación de espejo, que dialoga, con esa brevedad, inmediatez y brillo propios de Vila-Matas, con los sesudos análisis de los especialistas perequianos: la de Perec es una obra que pareciera haber sido construida en torno a ese vacío de la imagen materna, tras la desaparición de ella en un campo de concentración alemán. Una obra que, como un cenotafio, alberga esa oquedad, gira dinámicamente en torno a ella. Y Vila-Matas logra transmitir esta idea a través de un par de imágenes y en cuestión de apenas unos párrafos, en que la convicción sobre la relación entre vida y literatura está siempre latente. Probablemente, la expresión más clara de este vínculo la encontremos en el texto que dedica a Cesare Pavese (en que, por supuesto, no sólo habla de Pavese):

*Y es que, como escribiera Calvino, lo que la literatura puede enseñarnos no son métodos prácticos, sino sólo las posiciones. El*

*resto es una lección que no debe extraerse de la literatura: es la vida la que debe enseñarla. En definitiva: saber tomar posición –o, lo que viene a ser lo mismo, saber plantarse– ante la vida (p. 376).*

A través de sus constelaciones biográficas, lo que Vila-Matas procura mostrar es un cuadro dinámico, hasta cierto punto obsesivo, de esas tomas de posición. *Para acabar...* es una serie de instantáneas muy precisas, muy depuradas, en que el escritor plasma sus observaciones sobre esta relación entre literatura, experiencia, dolor y sabiduría.

#### LA FORMA BIOGRÁFICA

Ya el crítico José María Pozuelo Yvancos subrayaba, en 2010, la importancia de *Para acabar...* en el tramado textual vilamatiano, componiendo un escenario en que el libro aparece como una suerte de bisagra:

*Varios son los mecanismos que Vila-Matas pone en marcha en este libro y que desembocarán con facilidad en Bartleby y compañía: que sea concebido como un mecanismo haciéndose en entradas distintas que tratan todas de escritores, con un trasvase continuo de experiencia reflexiva y anotación propia de la lectura, es decir con apropiaciones autobiográficas o simuladas como tales. También el dispositivo estructural abierto, y la materia de su contenido, dedicado a escritores, guarda semejanza con su Historia abreviada de la literatura portátil (1985) de doce años antes, si bien esta vez el abanico de escritores no es de shandys [...]. Para acabar con los números redondos es un libro que estaría a caballo entre Historia abreviada... y Bartleby, y que por tanto entiendo de transición importante a su nueva voz narrativa vinculada a la figuración de una pesquisa sobre la vida y obra de escritores diversos (p. 151).*

Para expresar ese vínculo crucial de la modernidad, Vila-Matas construye una voz histriónica y hasta cierto punto desplazada, descolocada, rebelde. La fórmula del mismo es iterativa, al tiempo que permite una cantidad infinita de combinaciones; el autor plantea que la fórmula aparece por sí sola, en el mismo ejercicio escritural: «Se hace estructura al andar», escribe en uno de sus más importantes ensayos, «Un tapiz que dispara en muchas direcciones», a propósito de lo que ocurre en *Bartleby y compañía*, libro que, como afirma Vila-Matas, en virtud de la fórmula que lo

caracteriza, podría haber seguido escribiéndose, como un extenso, inaudito recuento de las literaturas del «no».

En lo que respecta a las biografías de *Para acabar...*, si bien sería arriesgado hablar de una «fórmula» (como ocurre con *Bartleby...*), sí se puede observar que Vila-Matas procede conforme a una visión particular del género. Se aproxima a éste no sólo en *Para acabar...* o en *Bartleby...*; aunque no consagra ninguno de sus libros a escribir la vida de un personaje histórico particular, en lo que vendría a ser una aproximación más convencional o histórica de lo biográfico, en varios de sus libros ensayísticos –caracterizados por los críticos como híbridos genéricos– intercala breves reseñas biográficas, modalidad que adquiere protagonismo en *Para acabar...*, libro que, curiosamente (y pese al berrinche contra la exactitud de los ceros, los unos, los dieces y los cincos), contiene la cifra de cincuenta y dos textos, uno por cada semana de un año redondo, en que se dedicó a escribir sobre una serie de escritores muertos, preferidos suyos. Un breve canon personal que antecedió por muy poco a las «notas sin libro» de *Bartleby y compañía*, en que anécdota biográfica y silencio escritural espejean uno en el otro.

¿Aborda Vila-Matas estas vidas –todas de escritores– desde la convención biográfica? La respuesta es no, si consideramos como texto biográfico aquel tipo de relato que Pierre Bourdieu critica en su famoso texto sobre el género, «La ilusión biográfica»: aquel que plantea la vida «como un camino, como una ruta, como un decurso», por la que nos desplazamos lineal y unidireccionalmente, y que proyecta la «expresión unitaria de una “intención” subjetiva y objetiva de un proyecto» (p. 88), postulando una orientación significativa para la existencia narrada. Esto no es novedad, dado que, como el mismo Bourdieu apunta, las narraciones ficcionales, como la novela, han abandonado también esas estructuras lineales, optando muchas veces por el fragmento, el *collage* y el *décollage*.

Más afín con la práctica biográfica vilamatiana parece el enigmático concepto de «biografema», al que Barthes apenas aludiera en *Sade, Fourier, Loyola* y al que volviera en sus últimos años de trabajo, en sus seminarios y proyectos literarios,<sup>4</sup> y que, como veremos, proyecta la escritura biográfica como una relación inestable y compleja entre diferentes subjetividades. Es famoso ya el pasaje en que Barthes plantea que, si él fuese un escritor y estuviera muerto, le agradecería que su vida pudiera ser reducida, gracias a los cuidados de un biógrafo «amistoso y desenvuelto»,

a tan sólo «algunos detalles»: «A algunos gustos, a algunas inflexiones, digamos a algunos “biografemas” cuya distinción y movilidad pudieran trasladarse fuera de todo destino y llegar a tocar, como átomos epicúreos, algún cuerpo futuro, destinado a la misma dispersión, en suma, una vida abierta en brecha, así como Proust supo escribir la suya en su obra...» (p. 15). Barthes se refiere al sujeto, que retorna «en migajas, disperso» (Dosse, pp. 307-316), a partir del concepto de «biografema». Esa subjetividad fragmentaria aparece también cuando Barthes incursiona en lo que se podría llamar su tanatografía: «[...] Si por una dialéctica retorcida debe haber en el texto, destructor de todos los sujetos, un sujeto digno de amor, este sujeto está disperso, como las cenizas que se arrojan al viento tras la muerte (al tema de la urna y de la estela, objetos fuertes, cerrados, generadores de destino, se enfrentan las esquirlas del recuerdo, la erosión que sólo deja de la vida pasada algunos rasgos)» (p. 15). El biografema, como plantea Dosse sobre Barthes, es figurado «en una estrecha relación con la desaparición, con la muerte; remite a una forma de arte de la memoria, a un *memento mori*, a una posible evocación del otro que ya no es» (p. 307), lo que sitúa a la biografía en una singular relación con el obituario (del modo en que la autobiografía ha sido vinculada por Paul de Man, con los epitafios wordsworthianos). La relación no es arbitraria: se puede remontar al origen del discurso biográfico, en que, de manera paralela al desarrollo del género en Grecia, que buscó principalmente alabar las hazañas de sus héroes nacionales (García, p. 9), encontramos el hábito romano de elogiar al «miembro de la *gens* recién fallecido (*laudatio funebris*) por sus descendientes» (García, p. 9).

Lo que Barthes resalta en sus textos es el quiebre contemporáneo de la biografía –o de un tipo posible de biografía– con las biografías totalizadoras, las que buscaban establecer relaciones de causalidad y relatos explicativos de las experiencias vividas por el sujeto biografiado, economizando su sentido. Los textos de Vila-Matas presentan estas líneas de fuga barthesianas. Muestran a sujetos biográficos que no pueden ser captados en una hipotética totalidad o «verdad» biográfica: entonces, se comprende que para escribir, por ejemplo, de Graham Greene, Vila-Matas ficcionalice un tenue, casi inexistente encuentro con el escritor. Relata que un día, movido por su admiración por el autor, decide visitarlo durante un viaje. Al llamar a su timbre, en Antibes, debe enfrentar su enojo: «Fue entonces cuando me

pasó rozando un objeto, un fetiche, que sin duda cayó del ático: una goma de borrar que desde entonces guarda mi novia de Italia como recuerdo de mi fugaz, raro, breve encuentro con el fabuloso [...] Graham Greene» (p. 382). La desaparición del fetiche en manos de una novia del pasado y el hecho mismo de que se trate de una goma de borrar relevan la precariedad biográfica y el arte de ficcionalización que ya Marcel Schwob señalara como fundamental de este tipo de escritura. El biografema aquí actúa como un roce entre dos cuerpos y apenas roza también al lector; es un nexo sutil (también humorístico) tan leve que adquiere ribetes fantásticos. Muy similar a este relato es el texto que Vila-Matas le dedica a Roland Barthes, especie de epitafio en que narra su encuentro con él en un café parisino. En la ocasión conversan:

*«El barrio es horrible: es como una madre fría y seca». Misteriosa frase para la que no tuvimos capacidad de reacción. De pronto se levantó, se puso su chaqueta de cuero y nos dijo adiós. Lo recuerdo todo muy bien, como si fuera ahora. Recuerdo muy bien a Barthes marchándose. Fue el primero de los pensadores de café frío que murió. [...] Yo lo recordaré en el Flore, en una noche de frío y aguacero, próximo sin saberlo a alcanzar la que sería su última meta: viajar al azar en un tren toda la noche para despertar a la mañana siguiente, atropellado y con la madre fría y seca y muerta, bajo la poderosa luz de una ciudad extrema (p. 397).*

Es interesante la insistencia de Vila-Matas en la frialdad: madre, café y noche son adjetivados en proximidad con la muerte tanto de Barthes como con la de su madre. También París queda singularizada como una ciudad de muerte en la alusión a Vallejo («en una noche de frío y aguacero»). ¿Cuál es el biografema? La proximidad de Barthes a la muerte y la muerte como acontecimiento constitutivo del relato sobre la vida. Es la muerte la que arroja una luz gris sobre este encuentro fortuito.

La intersubjetividad, el roce biografemático, se produce también en el texto inaugural del libro, aquel dedicado a Artaud: «Cuando en 1948, unos veinte días antes de que yo viniera al mundo, Artaud se fue del mismo [...]» (p. 374), escribe Vila-Matas. Es evidente que en éste como en otros de estos textos el autor tiende puentes entre sus biografiados y él mismo, también respecto de su generación (suele aludir a un nosotros) o el mundo que le ha tocado vivir, constelando así las vidas de los escritores, sus búsquedas, sus fracasos y sus logros.

Pero hay algo más en el modo vilamatiano de entender la biografía. Que Vila-Matas cierre *Para acabar...* con Borges no es indiferente: a él le debe hasta cierto punto parte de su estructura (marcada y, a la vez, abierta): tanto los títulos como la selección de ciertas escenas recuerdan la manufactura final de *Historia universal de la infamia* (1935), texto que, al igual que el de Vila-Matas, vio la luz primero en prensa y luego en forma de libro: «André Breton, la abeja de este domingo», «Stendhal, el enamorado del amor», «Augusto Monterroso, de un fabulista a otro» son algunos de los títulos que utiliza Vila-Matas, en los que resuena el eco de aquellos otros, escritos sesenta años antes: «El atroz redentor Lazarus Morell», «El asesino desinteresado Bill Harrigan», «La viuda Ching, pirata». Comentarios breves e irónicos que anticipan cierta actitud narrativa, la condensación en unas pocas escenas o imágenes de la totalidad de una vida, con distancia humorística y crítica y especial hincapié en el oxímoron. Estas marcas del escritor argentino se las apropia Vila-Matas, confiriéndoles su propio sello. Pero en tanto Borges escribe biografías de personajes diversos, Vila-Matas –como lo hará también Bolaño por esos mismos años en *La literatura nazi en América*– opta por dar forma sólo a vidas de escritores.<sup>5</sup>

Vila-Matas recoge hasta cierto punto las nociones borgianas de la biografía, que el autor argentino tematizó y llevó a la práctica en una gran diversidad de textos. Para Borges, un texto biográfico debía asumir la existencia de «un destino», definitorio de la vida humana: «Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es» (*Evaristo Carriego*, p. 158); «Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es» («Biografía de Tadeo Isidoro Cruz», p. 562); «La reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas» (*Historia universal de la infamia*, p. 289). Al relato totalizador y exhaustivo de una vida, contraponen la elección de tan sólo algunas escenas, al modo de un montaje cinematográfico. En Vila-Matas el procedimiento se observa en distintos textos, como, por ejemplo, en aquel que ya se comentaba aquí, sobre Perec, en que es la fotografía del autor con su madre la que desencadena y galvaniza la escritura. Una sola imagen, una escena, que será definitoria de la vida y de la literatura.

## ENTRE NECROLÓGICAS Y FÁBULAS BIOGRÁFICAS

*Para acabar...* es un libro que se distancia de las biografías históricas tradicionales también por otros motivos. Sabido es que, en sus orígenes clásicos, las biografías buscaban realzar modelos ejemplarizadores. Esto definía un tipo de relación del biógrafo con sus biografiados, por norma general, de admiración o respeto, que cambia en las biografías modernas, cuando aparece otra clase de sujetos biografiados, principalmente, a partir de la Ilustración).<sup>6</sup> Las biografías literarias, a partir de Marcel Schwob, Lytton Strachey o Virginia Woolf, se arriesgan con otros personajes, quienes pasan a ser sujetos «biografiados». La empatía entre biógrafo y biografiado se da, de este modo, lejos de toda actitud moralizadora o edificante, y se producen otro tipo de identificaciones, en que el fracaso, la crítica social o el escepticismo pueden ser distintivos. En Vila-Matas este rasgo identificatorio es bastante evidente. Así, por ejemplo, cuando escribe sobre Joseph Roth: «[...] La melancolía, en combinación genial con sus silbidos tabernarios y la escritura, le ayudó, hasta poco antes del final, a sobrevivir» (p. 377). Y agrega: «Entonces, sin melancolía, volvió a Dios y le pidió una muerte sencilla y bella tras la cual no tuviera que saber nunca nada más de todo ese espanto, que hoy es el nuestro» (p. 378).

A esta exaltación sombría de sus protagonistas, Vila-Matas añade algo más. Si bien reúne biografías de escritores, procura una incesante desmitificación literaria, un gesto malabarístico en una obra que funda mitos literarios. Particularmente interesante es la biografía de Helenio Herrera, un nombre que dejará indiferentes a los literatos, pero que a los seguidores del fútbol les resultará suficientemente conocido. Vila-Matas incluye en sus textos a este entrenador de fútbol, cuya aproximación a la literatura radica en haber publicado unas dudosas memorias, «casi dalinianas, de un genio del fútbol y de la literatura»:

*De genio de la palabra lo califica Martin Girard en ese libro del año 62 [...] del que tan orgulloso me siento, sabiendo sobre todo que poca gente lo tiene. Herrera siempre ha dicho que la editorial lo estafó, que aún le deben dinero. Creo que sólo él y yo nos acordamos todavía de ese libro, que contiene un juego o una estafa literaria muy divertidos, ya que sobre él cae siempre la sombra de la sospecha de que fue escrito en realidad por Martin Girard. De ser esto cierto, el seudónimo elegido por el periodista Martin Girard sería Helenio Herrera. Y entonces el seudónimo elegido por Herrera*

*para hacer carrera literaria sería Gonzalo Suárez, ya que Girard era el seudónimo de Suárez* (pp. 441 y 442).

¿Por qué Helenio Herrera no puede compartir páginas con Virginia Woolf o Joseph Roth? En este texto, abiertamente humorístico, Vila-Matas despliega las posibilidades del *ghostwriter* y defiende, asimismo, una forma fantasmática de literatura, un divertimento que aúna formas cultas y populares, genialidad artística y periodismo. Del juego de imposturas con que Vila-Matas celebra a Helenio Herrera, a la creación de Robert Derain, uno de los escritores más importantes en el catastro de *Bartleby...*, hay un camino breve, casi predecible. Vila-Matas ensaya una suerte de microgénero, que es el de las fábulas biográficas, biografías de personajes inexistentes, cuya vida y obra son inventadas. El término de «fábulas biográficas» lo propongo como un modo más específico de aludir a este tipo de textualidad que los que observamos en la escasa crítica que se ha encargado del tema.<sup>7</sup> La idea de «fábula», de hecho, inscribe por sí misma una relación con la ficción, con lo fabulado y fabuloso, con lo fantástico, en textos que suelen caracterizarse por la hipérbole y la ironía. Es un oxímoron que recoge el entrecruzamiento de la ficción con la historia y que da cuenta de la hibridez propia de esta modalidad escritural surgida en los albores de la modernidad, con los relatos de William Beckford, *Memorias biográficas de pintores extraordinarios*, en 1780.<sup>8</sup> Helenio Herrera es un personaje real, pero su existencia, conocida en el campo del deporte, se transforma en una suerte de ente lequía en el relato vilamatiano, en que se lo presenta como escritor, pero también como un heterónimo, una creación de otro y, hasta cierto punto –y éste es un tema que le agrada demasiado a Vila-Matas–, como un impostor.

El juego de impostaciones, falsas o erróneas atribuciones, apócrifos y otras delicias metaliterarias que tiene comienzo en nuestra lengua con la literatura cervantina encuentra en las fábulas biográficas una importante expresión. Probablemente hoy, como nunca, se escriban estas vidas embusteras. En 1997, tras la publicación de *La literatura nazi en América* (1996), Roberto Bolaño decía en una entrevista que los textos de ese libro formaban parte de una genealogía que integraba los relatos de Marcel Schwob en *Vidas imaginarias* (1896), en que personajes históricos comparten lugar con otros inventados, como Sufrah, el genio de Aladino, los *Retratos reales e imaginarios* (1920), de Alfonso

Reyes, e *Historia universal de la infamia*, de Borges. En otros textos agrega a Rodolfo Wilcock al grupo, con *La sinagoga de los iconoclastas* (1972). En su libro *Vidas de vidas*, Cristian Crusat hace un inventario de ficciones posteriores a éstas, en que se ocupa el mismo recurso; Patricio Pron agrega también en una conferencia, publicada en Chile, algunos cuantos nombres a esa lista (a la que habría que añadir su última novela, *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles*, en que inventa entradas enciclopédicas para una gran cantidad de escritores fascistas). A esos listados habría que sumar la invención de Robert Derain, autor incluido por Vila-Matas en las entradas numeradas de *Bartleby y compañía*.

*Esto es lo que me ha llevado esta mañana a la osadía de enviarle una carta a París a Robert Derain, a quien no conozco de nada pero que es autor de Eclipses littéraires, una magnífica antología de relatos pertenecientes a autores cuyo denominador común es haber escrito un solo libro en su vida y después haber renunciado a la literatura. Todos los autores de ese libro de eclipses son inventados, del mismo modo que los relatos atribuidos a esos bartlebys han sido escritos en realidad por el propio Derain (p. 45).*

Vila-Matas extrema aquí el recurso, ya que no sólo inventa a un escritor, sino que inventa a un escritor *inventaescritores*. Luego confiesa que Derain no le ha respondido y que se ha escrito él mismo una carta de respuesta de Derain. En el ensayo «Un tapiz que se dispara en muchas direcciones», el escritor dice que es Jordi Llovet «quien se esconde detrás del nombre de Derain» (p. 137). Explica que él ha sido uno de los numerosos colaboradores que ha tenido la elaboración de ese libro y le atribuye una serie de lecturas: «Me envió lo que podríamos llamar, un poco pedantemente, “el corpus intelectual” del tema del síndrome de Bartleby, es decir, me mandó textos claves (Valéry, Mallarmé, Keats, Rimbaud, Broch...)» (p. 137). Es evidente que en el gesto de Vila-Matas se produce una transfiguración: en tanto el escritor Jordi Llovet le provee de ejemplos reales, él fabula a un escritor de escritores inventados, complicando la constelación crítica y biográfica cuyo conato está en *Historia abreviada de la literatura portátil* y, especialmente, en *Para acabar con los números redondos*.

Alejandro Herrero-Olaizola plantea que la diferencia entre «biografías ficticias y ficciones biográficas», como él llama a las biografías literarias y las fábulas biográficas, «reside en el énfasis

del modo factual sobre el ficcional en el primero y del ficcional sobre el fáctico en el segundo» (p. 115). Desde luego que en Vila-Matas ambas formas son perceptibles. Sin embargo, es el segundo, el que despliega realmente la posibilidad de la parodia, desarticulando, como plantea Herrero-Olaizola, los conceptos «de autoría y autoridad» (p. 115), la función estético-política de estas formas híbridas es revisar, dice, «el rol del escritor ante discursos autoritarios», subvirtiéndolos como objetos paródicos (p. 115) y cuestionando la figura del «autor-origen» (p. 116): «Escribir es hacerse pasar por otro» (p. 194), defiende Vila-Matas en el ensayo «Escribir es dejar de ser escritor», una reflexión que concuerda con la pose vilamatiana, ya que en todas sus biografías, tanto aquellas que se basan en la realidad como aquellas en que, como en el caso de Derain, propone una entelequia, es el propio autor el que se encuentra tras los múltiples enmascaramientos de sus enunciados.

Cuando Roland Barthes escribió su famoso ensayo «La muerte del autor», probablemente no imaginó hasta qué punto su argumento sería convertido en elegía. Lejos de morir, la figura del autor campea en los estudios literarios de los últimos cincuenta años y es, sobre todo, una zona de experimentación para escritores que, como Vila-Matas, reescriben la historia de la modernidad literaria, trazando parentescos inéditos y poniendo en espejo a escritores de las más diversas épocas y condiciones, en lo que quizá constituya uno de los misterios más explorados y sin responder: cuáles son los engranajes que unen la experiencia vital y la literatura, que movilizan las imágenes desde el campo de lo real al de la imaginación.

Para concluir, hay que decir que en esta exploración de los límites y en el trabajo biografemático y genealógico de Vila-Matas el escritor español conversa como pocos de su generación con la literatura latinoamericana. Francisca Noguerol ha subrayado estos vínculos transatlánticos, entre los que me resulta fundamental el vínculo con la literatura apócrifa: desde la innegable pero fantasmagórica presencia de Borges hasta la admiración y el entusiasmo que Vila-Matas siente por un escritor como Augusto Monterroso, autor él mismo de otra genial fábula biográfica, *Lo demás es silencio* (donde el mexicano-guatemalteco da vida al apócrifo Eduardo Torres). Los autores mencionados por Noguerol son muchos: Roberto Bolaño, Christopher Domínguez Michael, Sergio Pitol, Roberto Bolaño, Roberto Brodsky, César Aira, Ricardo Piglia, Alejandro Rossi, Alan Pauls, Guadalupe

Nettel. Varios de ellos son también borgianos o han tejido una obra en que la «muerte del autor» se ha convertido en un himno extraño a su aparición/desaparición. De uno y otro lado del océano han reivindicado a sus escritores muertos o han creado otros con los que pudieran formar parte de una brillante constelación: vital y literaria.

## NOTAS

<sup>1</sup> Vila-Matas escribe en su página web que, tras publicar *Una casa para siempre* (1988), se produce una reacción negativa de la crítica española: «Uno de ellos llegó a decir que no debería ni haberla publicado. Al cabo de unos meses, fue el único libro español, junto con otro de Javier Marías, seleccionado en Francia como uno de los mejores que se habían traducido al francés aquel año. Eso me decidió a aplicarme a mí mismo la ley de extranjería y dejé de ser un escritor español» (</http://www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html>). En esa misma página cuenta cómo la editorial argentina Mansalva le ofrece consolidarse «como escritor argentino». Estos juegos son usuales en el escritor y sus imposturas literarias, así se muestra en estas líneas dedicadas al descubrimiento de Gombrowicz: «Quiero ser como él, pensé inmediatamente. No quería ser como Juan Benet o Sánchez Ferlosio. Quería ser un escritor no español, y a ser posible raro y del país más extraño que encontrara» («Gombrowicz en seis horas y cuarto», p. 173).

<sup>2</sup> Vila-Matas escribe, en una nota a pie de página: «*Shandy*, en el dialecto de algunas zonas del condado de Yorkshire (donde Laurence Sterne, el autor de *Tristram Shandy*, vivió gran parte de su vida), significa indistintamente alegre, voluble y chillado» (p. 10).

<sup>3</sup> «Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero, si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema “Fears and Scruples” de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra “precursor” es indispensable; pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro» («Jorge Luis Borges», p. 89 y 90).

<sup>4</sup> Al respecto se puede consultar el artículo escrito en conjunto con la doctora Claudia Amigo Pino, de la Universidad de São Paulo, «Del biografema a la comunidad: dos casos recientes en la literatura latinoamericana», que será publicado en la revista *Alea. Estudios Neolatinos*, de la Universidad Federal de Río de Janeiro, en 2018.

<sup>5</sup> Si bien comparten la admiración por la extravagancia, existe una diferencia fundamental entre el texto vilamatiano y el bolañeano: el chileno escribe en su libro biografías de escritores imaginarios, en tanto Vila-Matas se refiere a escritores históricos. Sin embargo, como se verá más adelante en este mismo artículo, a Vila-Matas le seduce también la idea de lo que llamo la «fábula biográfica» y que otros denominan «ficción biográfica» (Crusat), «...» (Herrero-Olaizola) o «bioficción» (Gras). El concepto será abordado más adelante.

<sup>6</sup> En su libro *Encyclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales*, Philipp Blom narra cómo, a partir del siglo XVII, la enciclopedia comienza a recoger todo tipo de materiales,

entre ellos, listados de «suicidas, parricidas, afeminados y otra gente escandalosa», cuya vida era compendiada en esas páginas, entre muchos otros textos (tratados de todo tipo, antologías, guías de literatura antigua, florilegios).

<sup>7</sup> Se refieren a ellas, entre otros, Iuri Lotman («seudobiografías»), Alejandro Herrero-Olaizola («biografías apócrifas»), Cristian Crusat («ficciones biográficas») y María Teresa del Olmo («falsas biografías»).

<sup>8</sup> He caracterizado con más detalle la fábula biográfica en otro artículo, «De la “vida de artista” a la “fábula biográfica”»: autores quiméricos en las obras de Bolaño, Bisama, Guebel y Pron» (véase la bibliografía).

## BIBLIOGRAFÍA

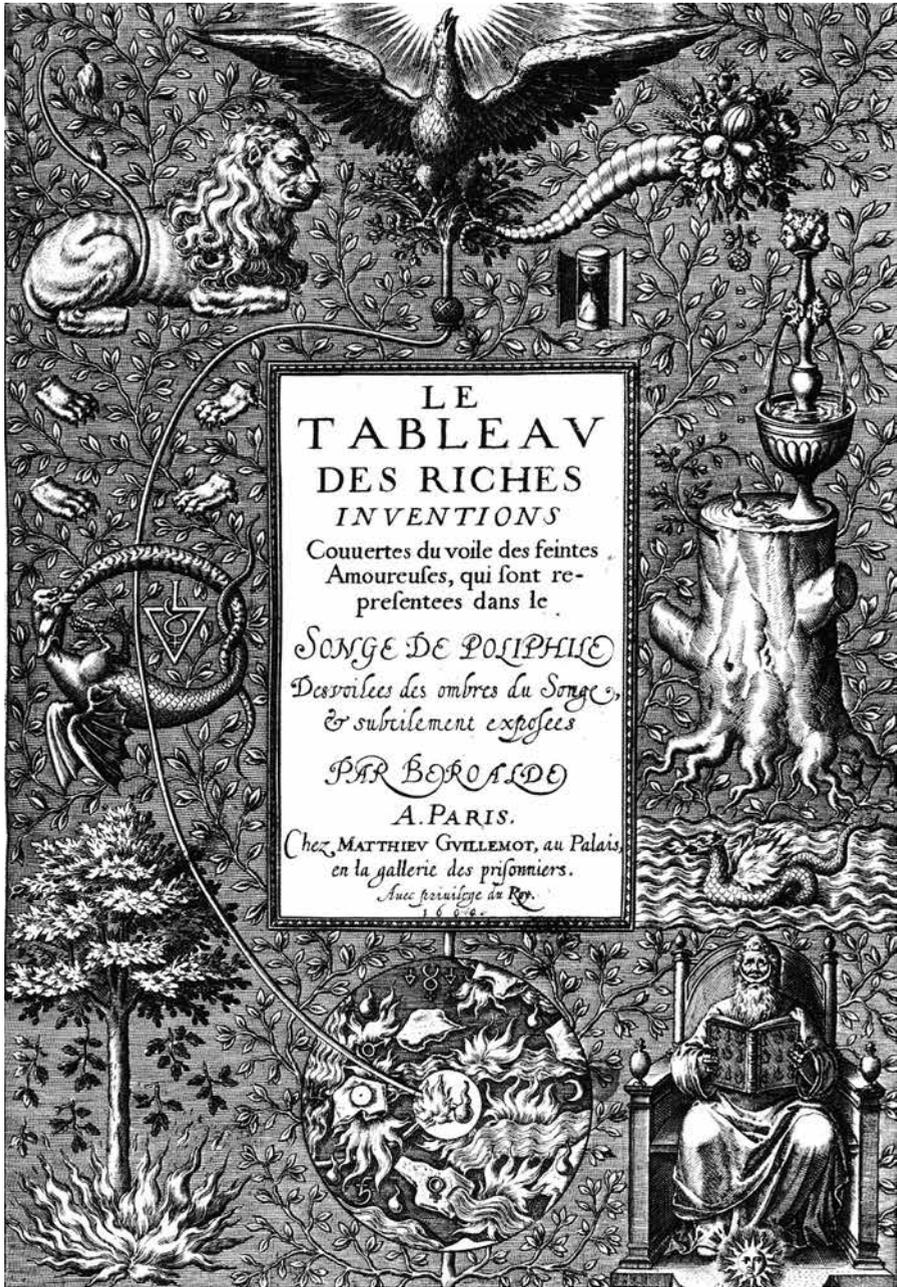
- Amaro, Lorena. «De la “vida de artista” a la “fábula biográfica”: autores quiméricos en las obras de Bolaño, Bisama, Guebel y Pron». *Literatura y Lingüística*, núm. 36 (2017): 149-176.
- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra, 1997 (1971).
- Blom, Philipp. *Encyclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Bolaño, Roberto. *La literatura nazi en América*. Santiago de Chile: Seix Barral, 1996.
- Borges, Jorge Luis. «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz». *El Aleph*. En *Obras completas*, vol. I. Barcelona: Emecé, 1999 (1949), 561-563.
  - . *Evaristo Carriego*. En *Obras completas*, vol. I. Barcelona: Emecé, 1999 (1930), 101-172.
  - . *Historia universal de la infamia*. En *Obras completas*, vol. I, cit., 1935, 289-345.
  - . «Kafka y sus precursores». *Otras inquisiciones*. En *Obras completas*, vol. I, cit., 1952, 88-90.
- Bourdieu, Pierre. «La ilusión biográfica». *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*, 69 (2005): 87-93.
- Crusat, Cristian. *Vidas de vidas. Una historia no académica de la biografía*. Madrid: Páginas de Espuma, 2015.
- Darío, Rubén. *Los raros*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1952 (1896).
- Dosse, François. *El arte de la biografía. Entre historia y ficción*. México D. F.: Universidad Iberoamericana, 2011.
- García, Yolanda. «Introducción general. El origen de la biografía literaria». En *Biografías literarias latinas*. Madrid: Greddos, 1985.
- Gimferrer, Pere. *Los raros*. Palma de Mallorca: Les Edicions de Bitzoc, 1999 (1985).
- Gras, Dunia. «Mario Bellatin y Shiki Nagaoka: la postfotografía como estrategia bioficcional del *fake*». *Literatura y Lingüística*, núm. 36 (2017): 177-204.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. *Narrativas híbridas. Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Madrid: Verbum, 2000.
- Lotman, Iuri. «La biografía literaria en el contexto histórico-cultural (la correlación tipológica entre el texto y la personalidad del autor)». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 4 (1995): 9-25, en lí-

- nea: <[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371741344505955212257/p0000001.htm#l\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371741344505955212257/p0000001.htm#l_0_)>.
- Monterroso, Augusto. *Cuentos, fábulas y Lo demás es silencio*. México D. F.: Alfaguara, 1996 (1978).
  - Noguero, Francisca. «Lecturas casuales: Enrique Vila-Matas y sus vínculos transatlánticos». *Revista Atenea*, núm. 514 (2016): 169-188.
  - Pozuelo Yvancos, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa*. Valladolid: Junta de Castilla y León/Universidad de Valladolid, 2010.
  - Pron, Patricio. *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles*. Barcelona: Random House Mondadori, 2016.
  - Reyes, Alfonso. *Retratos reales e imaginarios*. En *Obras completas*. vol. III, 401-496. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1956 (1920).
  - Schwob, Marcel. *Vidas imaginarias*. México D. F.: Porrúa, 1991.
  - Speranza, Graciela. *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama, 2017.
  - Verlaine, Paul. *Los poetas malditos y otros textos*. Madrid: Júcar, 1985 (1884).
  - Vila-Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2004 (2000).
  - . «Bolaño en la distancia». En *Una vida absolutamente maravillosa*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011, 243-251.
  - . *Enrique Vila-Matas*. Página web del autor: <<http://www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html>>. Última consulta: 7/12/2017.
  - . «Escribir es dejar de ser escritor». En *Una vida absolutamente maravillosa*, cit., 19-194.
  - . «Gombrowicz en seis horas y cuarto». En *Una vida absolutamente maravillosa*, cit., 173-184.
  - . *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985.
  - . *Para acabar con los números redondos*. En *Una vida absolutamente maravillosa*, cit., 1997, 367-478.
  - . «Selección personal de malditos». En *Una vida absolutamente maravillosa*, cit., 58-65.
  - . «Un tapiz que se dispara en muchas direcciones». En *Una vida absolutamente maravillosa*, cit., 128-146.
  - Wilcock, Rodolfo. *La sinagoga de los iconoclastas*. Barcelona: Anagrama, 2010 (1981).

# MÁQUINA DE INTERRUMPIR PRÓLOGOS

He de advertir al lector de que en cualquier momento este prefacio podría quedar interrumpido por la máquina de impedir prólogos que he inventado precisamente aquí mismo en esta casa de Berna en la que vivo desde hace unos meses, a cuatro pasos tan sólo de Kramgasse, 49, donde Einstein a principios del siglo pasado anunció al mundo su descubrimiento de la teoría de la relatividad. Por esos días, junio de 1905, él trabajaba en la Oficina de Patentes y se dedicaba a redactar informes sobre los numerosos inventos que llegaban a Berna, ciudad que ocupaba una posición pionera en el sector de la electrificación y vivía en una incesante y triunfal euforia de inventos –yo diría que la misma que recorre *Inventario de inventos (inventados)*, el libro que el lector tiene en sus manos–.

Si me instalé tan cerca de esa vivienda mágica es porque pensé que, si tenía suerte, me bastaría con ser rozado por una misérrima porción de aire einsteiniano para crear mi máquina de interrumpir prólogos. Era algo que parecía improbable que pasara, pero que había que probar, y que probé, y que a veces creo que pasó. Estaba un día mirando por enésima vez la recargada cuna de 1906 que conservan en el antiguo piso de Einstein en Kramgasse, 49 cuando se iluminó de pronto mi memoria y me acordé de Raymond Roussel, nada menos que del inventor –con patente registrada incluso– de la creación de vacío en las casas. Se sabe que el invento para el que solicitó su patente en la Office Nationale de la Propriété Industrielle consistía en algo que servía para incrementar la comodidad en los hogares: «El procedimiento consiste en instalar, al construir una casa, placas de metal hueco (en cuyo interior se ha hecho el vacío) en las paredes, tejado, tablas del suelo, techo, tabique y puertas...».



LE  
TABLEAU  
DES RICHES  
INVENTIONS

Couvertes du voile des feintes  
Amoureuses, qui sont re-  
presentees dans le

*SONGE DE POSIPHILE*  
Desvoilees des ombres du Songe,  
& subtilement exposees

*PAR BENOIST*

A. PARIS.

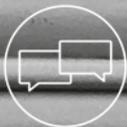
Chez MATTHIEV GVILEMOT, au Palais  
en la gallerie des prisonniers.  
*Avec privilège du Roy.*

Creí de golpe ver claro cómo tenía que construir la máquina de interrumpir prólogos: era necesario que combinara la instalación del vacío en mi hogar suizo –hoy apenas me llegan ruidos externos y en realidad vivo como si lo hiciera en una bombona, y creo que nunca coincido con la temperatura exterior– con el invento rousseliano de la «resurrectina», aquella sustancia de color rojo que, inyectada bajo la oreja derecha de un muerto y mezclada con un líquido llamado «vitalium», causaba una reacción craneal en los cadáveres del jardín de *Locus Solus* y les hacía revivir breve y exclusivamente el instante más emocionante de su vida.

Puse manos a la obra, pero, a lo largo de casi un año, siempre hubo algo que impedía que el invento llegara a buen puerto. Hasta que un buen día decidí analizar seriamente qué fallaba en aquella mezcla de vacío y resurrección y descubrí que el problema estaba en el episodio de turbación que había elegido y que, bien mirado, nunca había sido importante para mí. En realidad, mi mayor emoción la había vivido el día en que, paseando distraídamente por Edimburgo, me encontré de pronto frente al 52 de Queen Street y quedé paralizado al leer de lejos una placa que había allí en la fachada y que hablaba de mí, aunque del que había sido en otro tiempo. Al principio, no podía ni creerlo, pero miré más de cerca y comprobé que había leído bien: «En esta casa nació sir James Young Simpson, el inventor del cloroformo». Eso me produjo un impacto emocional profundo, pues me llegó de un modo nítido y brutal el recuerdo de que, en una encarnación anterior, yo había patentado el cloroformo poco después de que en una infinita noche escocesa hubiera descubierto por casualidad el poder anestésico de aquella sustancia de la que, de haber ingerido algún gramo más, habría muerto y, en cambio, de haberme quedado corto en la ingestión, no habría descubierto nada.

La recuperación de ese recuerdo, el reencuentro con la emoción más profunda, me dio la pista para –mediante una combinación más eficaz de vacío y plenitud– mejorar el mecanismo de mi máquina de interrumpir prólogos, de cortarlos en seco sólo para que de golpe se abra paso, sin mayores y ridículos preámbulos, por fin, la emoción verdadera.





**Enrique Vila-Matas:**  
«Siento que la obra escrita está  
fundada sobre la nada»

*Por* Carmen de Eusebio



632

632

Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) es escritor y colaborador habitual de las más prestigiosas revistas literarias y prensa. En el extenso prólogo de *En un lugar solitario* (2011), volumen que reúne los cinco primeros libros publicados, nos cuenta cómo llegó a la literatura. Su deseo era dirigir cine, pero la obligación de cumplir un año de servicio militar en el norte de África lo llevó a escribir *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973), sólo por no perder el tiempo. A este comienzo lo siguen más de cuarenta libros publicados, que incluyen novelas, ensayos y otros géneros literarios, entre los que destacamos *El viaje vertical* (1999), *Extraña forma de vida* (1997), *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003), *Doctor Pasavento* (2005), *Exploradores del abismo* (2007), *Dublínescas* (2010), *Aire de Dylan* (2012), *Kassel no invita a la lógica* (2014), *Mac y su contratiempo* (2017) y *Bastian Schneider* (2017). Ha recibido numerosos premios, tales como el Internacional de Novela Rómulo Gallegos, el concedido al mejor libro extranjero en Francia, el Heralde de Novela, el de la Crítica, el Fundación José Manuel Lara a la mejor novela del año, el Real Academia Española o el Nacional de Cultura de la Generalitat de Cataluña. Su obra ha sido traducida a más de treinta idiomas.

**Una pregunta un poco orteguiana para comenzar: ahora que ha cumplido setenta años (por cierto, los mismos que nuestra revista), y con una amplia obra en su haber, ¿puede decirme si cuando comenzó su carrera de escritor vislumbraba que era esto lo que quería escribir?**

Al revisar en décimas de segundos casi cincuenta años de escritura, sonrío al pensar en el susto que al acercarse a mi obra actual podría llevarse el joven que fui y que comenzó a escribir en serio en un cuartucho al norte de África en enero de 1971. «Pero, Dios santo, ¿qué es esto?», lo veo preguntarse en un atardecer al entrever mi obra futura con la ayuda de un quinqué en aquel colmado militar de Melilla donde empecé a escribir. «¿Preguntas qué es esto? Pues mira, no te lo voy a contar, porque es muy difícil ser un buen artista y a la vez ser capaz de explicar de un modo inteligente cómo es tu arte», le diría. Y me lo imagino de rodillas, rezando una oración.

**Usted podría afirmar, como Montaigne, que la materia de su libro es su vida misma, pero entonces podríamos preguntarle: ¿quién es usted? No me refiero al Vila-Matas que transcurre entre sus vecinos y acude al café, sino el que ha surgido de su obra.**

Ya sé que una vez le dije a Rodrigo Fresán que me había pasado una gran cantidad de años creyendo que escribir equivalía a empezar a conocerse a sí mismo, aunque, a medida que había ido pasando el tiempo, había comprendido que nunca sabría quién era yo por culpa precisamente de escribir. Pero mire por dónde creo ahora saber quién soy, quizás porque ya tengo la edad del Quijote, aquel que gritaba «¡Yo sé quién soy!» en medio de sus alucinaciones. Soy alguien que se dedica al arte de la ficción, alguien que cree que ésta tiene más posibilidades de acercarse a la verdad que cualquier representación de la realidad. Con esta convicción he trabajado a lo largo de los años, sin moverme jamás del espacio de

la literatura como invención, alejado de la no ficción y de las historias basadas en hechos reales, que, como diría Nabokov, son un insulto al arte y la verdad.

**Entre la memoria y la sensación de un yo, y la obra como forma que trasciende esas experiencias, hay una tensión. ¿Cómo la vive como escritor?**

Pues de muchas maneras distintas, por lo que voy a hablarle de cómo la he vivido esta tarde. Y ya me disculparé, pero sólo puedo contestarle a esto de un modo eficaz si lo hago *narrativamente*. He tenido una discusión a media tarde y, mientras me encontraba duramente enzarzado en ella, me he acordado de que la literatura ayuda a saber que no es verdad eso de que hablando se entiende la gente y que más bien la gente se entiende escribiendo (no mucho más, aunque seguro que un poco más sí). Lo he comprobado poco después de la discusión, cuando desde la lejanía he escrito a la persona con la que había litigado antes en directo y hemos ido llegando a un inesperado punto de encuentro a través de unos razonados mensajes de WhatsApp. ¡Como para no tener una cierta fe en la escritura!

**Ha mezclado en algunos de sus libros listas verdaderas (existentes para un tercero) con ficticias y ha jugado con la imposibilidad de la figura del autor, de este modo, se inserta en la mejor tradición crítica cervantina. ¿Hay algo de esto?**

Lo hay. Pero debo decirle que lo hago sin darme cuenta, que es también una manera de hacerlo. En cualquier caso, es cierto que los libros que no existen también para mí existen, del mismo modo que, si uno va a la cueva de Montesinos real y mira la lla-

nura y los colores que hay a su alrededor y repara en la increíble tierra roja al lado de la cueva, puede que allí se dé cuenta de que la literatura es, asimismo, parte del mundo, como lo son, por ejemplo, las hojas.

---

**EL ARTE DE LA FICCIÓN TIENE MÁS POSIBILIDADES DE ACERCARSE A LA VERDAD QUE CUALQUIER REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD**

---

**¿Para que la vida sea verdadera hay que inventarla una y otra vez? ¿Somos, en este sentido –un sentido muy personal– el producto de una invención?**

Pues sí. Para crear la realidad hay que escribir. El origen de la novela –volvemos a Cervantes– es de cariz radical. Porque entre lo más seductor de la literatura está el hecho de que desequilibra nuestra vida colocando la cuestión de la representación y del lenguaje en primera línea de combate. El lenguaje no es algo que representa la realidad, sino algo que la construye y la deconstruye desde una inapelable propuesta subjetiva. Esto arrastra unas cargas morales, estéticas extremas. Las novelas convencionales que nos rodean hacen lo posible para huir de esto...

**Algunos estudios neurocognitivos actuales nos muestran que muchos de nuestros recuerdos son inventados (como su libro *Recuerdos inventados*), y todo eso nos sitúa ante dificultades serias en relación a cuál sea nuestro verdadero pasado. Como escritor, ¿tiene para usted sentido lo que se puede denominar «un pasado real»?**

---

SIENTO QUE LA OBRA ESCRITA ESTÁ FUNDADA SOBRE LA NADA Y QUE UN TEXTO PARA TENER VALIDEZ DEBE ABRIR NUEVOS CAMINOS Y TRATAR DE DECIR LO QUE AÚN NO HA SIDO DICHO

---

A veces narro en reuniones de amigos historias de mi pasado real, anécdotas de cuando tenía veinte, treinta, cuarenta años y, normalmente, acaban diciéndome que tendría que escribir acerca de todo eso, porque tengo una memoria muy en forma y, además, lo que cuento es muy divertido. Y siempre en silencio desconfío de lo que acaban de decirme, porque pienso que en el fondo me están diciendo: «Pero hombre, si escribieras contando las cosas como nos las cuentas aquí, tendrías más lectores, te entendería todo el mundo». No se dan cuenta de que, en realidad, ya estoy, de algún modo, *escribiendo* ahí, no sobre un papel, aunque escribiendo también. Y tampoco se dan cuenta –reconozco que esto es más difícil verlo– que esas historias orales sólo me interesan para hacer probaturas, ensayos técnicos; muchas de ellas las he contado ya en otras partes antes y, al repetir las como si vinieran a mi memoria por primera vez, busco sólo contarlas cada día mejor –dotarlas, por ejemplo, de un mayor ritmo y efectividad sintética–, en definitiva, seguir aprendiendo a contar. Dicho de otra manera: el pasado lo utilizo para mejorar mi técnica narrativa y el futuro lo coloco aparte, lo reservo para el tiempo de la escritura, para mi literatura.

Hay algo de laberinto y recurrencia sin fin en su literatura, tanto en sus narraciones como en sus ensayos. ¿Hay sa-

lida del laberinto, un acto final, así sea momentáneo, de contemplación, o bien el vértigo de estar siempre en tránsito, en definitiva, de ser transitorio?

No hay salida, ni la quisiera. Desde *Bartleby y compañía* (2000), como si fuera la maldición del «no», terminar mis libros y llevar al límite la obsesión que ese libro encerraba ha significado para mí llegar al fondo de un callejón sin salida y tener que preguntarme cómo lo haría para continuar. Una frase de Bioy Casares me ha acompañado desde entonces: «La inteligencia es el arte de encontrar una brecha por donde salir de la situación que nos tiene atrapados». Recordar esa frase me ha sido con frecuencia útil al terminar un libro, porque supe siempre buscar, incansable, esa mínima brecha que yo sabía que tenía que estar en mi *cul-de-sac* y que, al final, encontraba, pero no para salir, sino para ir hacia otro libro y otra obsesión.

¿Qué le dice la idea, de origen sartriano, del compromiso del escritor, tan cara, por ejemplo, a Mario Varga Llosa? Aquí le voy a repetir algo que ya he dicho otras veces, porque no quiero moverme del mismo guión. Siento que la obra escrita está fundada sobre la nada y que un texto para tener validez debe abrir nuevos caminos y tratar de decir lo que aún no ha sido dicho. En una descripción bien hecha, aunque sea pornográfica, hay algo moral: la voluntad de decir la verdad. Cuando se usa el lenguaje simplemente para obtener un efecto, para no ir más allá de lo que nos está permitido, se incurre, de manera paradójica, en un acto inmoral. Me gustan los escritores en los que hay una búsqueda ética, precisamente, en su lucha por crear nuevas formas.

Desde *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) a *Mac y su contratiempo* (2017), hay una amplísima y admirable investigación del mundo creativo, de los mecanismos de la ficción, tanto psicológicos como formales. ¿Nos podría hablar sobre otros autores con los que comparte esta deriva y diría que concéntrica?

Toda mi obra narrativa propone, de forma indirecta, un canon literario no muy ortodoxo, lo que no deja de ser una labor crítica un tanto especial y hasta sorprendente, por ser consecuencia, como señalara Domínguez Michael, de un carácter novelesco y no de una intención apologética. En cierta forma y salvando las insalvables distancias, he operado al modo de Borges, dando orden y concierto a una literatura que ya estaba en las librerías, como lo estaban, en 1940, los libros de Wells y de Chesterton que citaba o reseñaba el autor de *Ficciones*.

**Cerremos, si le parece, con el taller del autor. ¿Cómo es un día suyo de trabajo?** Fatigado ayer por la noche, dejé esta última amable pregunta suya para contestarle hoy esta mañana cuando me levantara y, como todos los días, hacia las ocho, tras el desayuno –con una taza de café que siempre elevo a la categoría de musa, salvo cuando está la musa real en casa–, comenzara mi día de trabajo. Y, aunque le parezca raro, su pregunta ha condicionado los próximos minutos de mi taller de autor, ya que me ha recordado que ya hace tiempo que quiero escribir acerca del origen de esta pregunta, hoy tan habitual, en las entrevistas a los escritores; esa pregunta que se interesa –por decirlo de un modo general– por el horario de



los escritores. La teoría que busco desarrollar sostiene que esta pregunta se populariza a partir de la entrevista que le hizo George Plimpton a Ernest Hemingway en 1954 para *The Paris Review*. La pregunta –dos en realidad– abría la entrevista: «¿Cuándo trabaja usted? ¿Mantiene un horario rígido?». La respuesta de Hemingway fue memorable, todavía hoy la citan los escritores principiantes y también los no tan principiantes: «Uno escribe hasta llegar a un lugar en el que todavía le queda resto y sabe lo que ocurrirá a continuación y allí uno se detiene y trata de vivir hasta el día siguiente para volver a seguir con aquello». Es una respuesta muy buena y que contiene un consejo interesante, pero yo creo que el éxito de esa respuesta viene de que a la vez contiene un enigma, porque, teniendo en cuenta que, cuando emprendemos un camino, todo va cambiando a nuestro alrededor, es difícil creer que uno pueda saber lo que ocurrirá a continuación.



# La segunda muerte de don Juan

*Por* José Lasaga

«¿Qué hay como el número para albergar estas dos condiciones que lo amado tiene para el que ama: pureza y enigma?».

MARÍA ZAMBRANO

### 1. ¿ACTUALIDAD DE DON JUAN?<sup>1</sup>

¿Sobrevivirá don Juan al siglo xx? ¿Qué sentido tiene que volvamos sobre esta figura que parece escapada del guardarropa de un teatro de provincias? Un amigo me comenta que asiste en Sevilla a la representación de un *Don Giovanni* –cuyo título completo es *Il dissoluto punito, o sia Il D. Giovanni*– en el que, aun apareciendo la estatua del comendador, el burlador no da con sus huesos en el infierno. Mi amigo abandonó el teatro con la sensación de haber sido estafado. Pero ¿quién se atreve a presentar la posibilidad de que un seductor sea condenado por sus conquistas en una sociedad tan radicalmente secularizada que ha perdido la noción de pecado, aunque, quizá no la de culpa?

Don Juan fue declarado impotente por Unamuno y homosexual por Marañón. Valle-Inclán lo imagina «feo, católico y sentimental» y, pese a que no lo diga de forma explícita, un poco perverso. Según Max Frisch, don Juan prefirió la geometría a las mujeres. En cierta ocasión se quedó toda la noche aguardando al comendador, con la esperanza de terminar de una vez por todas, y en otra quiso seducir a su propia hermana y el intento acabó en suicidio. Sesudos filósofos lo han declarado inmaduro e incapaz de adquirir sentido del otro, abocado a un egoísmo sin horizonte. Ha sido confundido con un mafioso italiano de New Jersey. Un perspicaz director decidió que don Juan podía encarnarse en un actor rencoso que se pasó la obra corriendo detrás de las mujeres, a las que nunca quedó claro si las seducía, porque no llegaba a tiempo... En 1992, cuando la modernidad había comenzado a despedirse, un notable escenógrafo, Robert Wilson, concibió una *performance* en la que el inmortal burlador brillaba por su ausencia: una gran sala de colores neutros albergaba un motón de gigantescos bloques de piedra, probablemente, de granito. Entre las grandes piedras mudas, mujeres envueltas en velos oscuros, absortas, tan quietas como las piedras. ¿Eran las abandonadas de don Juan, las seducidas anónimas de la lista numerosa? Es posible. Pero siempre es peligroso interpretar una *performance*, aunque sabemos que, necesariamente, detrás de la visión que se nos

ofrece, hay un texto. Puesto que la alusión al burlador de Sevilla y convidado de piedra era transparente, cabe preguntarse: ¿sugería aquel escenario que ya sólo era posible pensar, representar al burlador *in absentia*, que del mito quedaba la víctima abandonada a sí misma, a su dolor, pero también a su libertad; y el fantasma de la ley, el eco mudo del mandamiento que prohíbe el goce y que Freud resumió como «principio de realidad»? Quizá.

## 2. EL ASUNTO DE DON JUAN

Don Juan, cuyo nacimiento es contemporáneo de los grandes ideales humanistas, como el de la libertad (Pico) o la afirmación del propio yo como orgulloso punto de vista sobre el universo (Montaigne, Descartes), sale de escena en la época del nihilismo, indicio de que dichos ideales dependían de ese mismo Dios al que la Ilustración pretendió ignorar, reconvertido en un Dios matemático moralmente inocuo. Por ello tengo la sospecha de que la posible actualidad de don Juan es tenue, por no decir que está agotada por completo, como una de esas estrellas que ya no irradian luz, aunque ésta viaje aún por el espacio. Pero es imposible ignorar que ha vivido en todos los tiempos y estilos de la modernidad desde que fuera alumbrado en el siglo xvii. La verdad es que sólo encuentro dos justificaciones para escribir sobre don Juan: a) que el juego de la seducción sigue siendo un misterio, como lo es el eros del que ya hablara Platón, se practique o no; b) que nuestro pasado nos condiciona más de lo que podemos a veces sospechar.

De ahí que volvamos a preguntar, ¿quién es don Juan? Lo primero será responder: un personaje literario, como don Quijote o Fausto. Si bien algunos autores sostienen que es algo más. George Steiner propone que es don Juan el único mito que ha sido capaz de crear la modernidad:

*Bien pudiera ser que la figura de Juan Tenorio encarne el único caso que podemos documentar del invento de una «ficción arquetípica» por obra de un autor individual. Persisten dudas acerca de lo que puso de su propia cosecha el autor que usó el seudónimo de Tirso de Molina. Pero, una vez que su [El] burlador de Sevilla fue lanzado, su protagonista y el motivo de la estatua vengadora adquirieron energías y la fuerza metafórica de lo anónimo» (Antígona, Barcelona, Gedisa, 1987, p. 106).*

Ortega, que dedicó algunas páginas a inventarle al burlador una dimensión ética, escribe: «Don Juan no es un hecho, un aconteci-

miento, que es lo que fue de una vez para siempre, sino un *tema eterno* propuesto a la reflexión y a la fantasía».

\*

A mi juicio, la trayectoria de don Juan es inseparable de una época que ha tenido un perfil muy acusado a lo largo de los cuatro siglos que duró: la Edad Moderna o modernidad. Esa «segunda muerte» a la que se alude en el título de este ensayo remite a la definitiva, que habría llegado a don Juan cuando las estructuras y «creencias» históricas y sociales sobre el amor, la identidad sexual, el placer y el deseo, la muerte y el más allá y los vínculos familiares se han transformado tanto que los significantes que el mito ponía en juego han dejado de significar en nuestro tiempo.

No ha sido infrecuente, entre los escritores españoles de principios del xx, compararlo con el otro gran personaje universal que alumbró el genio de un hombre, elevándolo a la categoría de cuasimito: don Quijote.

Don Quijote y don Juan son los dos extremos opuestos de uno de los principios civilizatorios que configuró Europa: el amor cortés. Don Quijote es la encarnación ciega y devota del enamorado que sólo vive para la gloria de su señora Dulcinea. Cuando el bachiller Carrasco le informa que sus andanzas han sido publicadas, la primera preocupación que siente el caballero es por la imagen de su amada: «Temíase no hubiese tratado sus amores con alguna indecencia que redundase en menoscabo y perjuicio de la honestidad de su señora Dulcinea del Toboso; deseaba que hubiese declarado su fidelidad y el decoro que siempre la había guardado, menospreciando reinas, emperatrices y doncellas de todas calidades, teniendo a raya los ímpetus de los naturales movimientos» (segunda parte, capítulo III). Don Juan es la burla y el insulto de ese mismo amor que se entretiene en ofender.

A pesar de alguna coincidencia, como el hecho de que ambos surgen en la Edad Media y que son caballeros españoles que se afanan detrás de un ideal –o un fantasma– imposible de alcanzar: afán, sed, inquietud, cierta incandescencia, las diferencias son sustanciales. Don Juan no tiene rostro o figura, gusta de ir casi siempre embozado, y casi no tiene pasado, habitando, privilegio de los mitos, en una especie de presente ensanchado. Es, en cierta medida, la inversión del primero. Don Quijote, dotado por Cervantes de un inconfundible perfil, es el

personaje literario que pone fin a los mitos de leyenda, a los que encaja como leyenda y mitología en la dura realidad. Y así los destruye. Aludo a la escena del retablo de maese Pedro (capítulos xxv y xxvi de la segunda parte del *Quijote*): en el teatro de marionetas de maese Pedro, los héroes de antaño no prevalecen enfrentados a la «materialidad de lo real», las pobres marionetas despanzurradas por la reacción de don Quijote. Don Juan, en cambio, retiene su privilegio de mito aun siendo personaje. La plasticidad del campeón amoroso quizá se explique por la misma sustancia de que está hecho, *eros*, deseo.

Las poderosas transformaciones, casi podría decirse transustancia-ciones, que el cristianismo operó sobre los dioses griegos, Dionisos, Afrodita, Eros, *daimon* que habita en la proximidad de los hombres, no habrían conseguido borrar del todo su origen. El amor cristiano de *caritas* tan bien perfilado por san Agustín no puede ocultar del todo su origen, que emerge cuando, después de la crisis renacentista, el mundo de los cuerpos se revaloriza. La modernidad ha sido descrita muchas veces, tantas que ya es un lugar común, como un proceso de secularización. También vale esto para las andanzas mundanas de nuestro mito, uno de cuyos problemas fundamentales será mantener su «credibilidad» cuando ya no se sostenga la fe en lo sobrenatural, que justifica con toda naturalidad la intervención del comendador, arrastrando al disoluto burlador a los infiernos. ¿Es posible un don Juan sin comendador? En cierto modo no, aunque las metamorfosis de la estatua de piedra animada retarán sin demasiado éxito la imaginación de los autores desde mediados del xix.<sup>2</sup> Pero, si la modernidad daña la grandeza trágica del deseo de don Juan, también favorece su acercamiento al orden inconsciente, que se va gestando de siglo en siglo desde el fin de la Edad Media: el deseo se instala en el centro mismo del hombre moderno, como supo ver John Locke: «Cualquiera que reflexione sobre sí mismo encontrará pronto que el deseo es un estado de inquietud». Será entonces la ausencia del objeto deseado lo que nos incite a obrar, a vivir. El motor de la voluntad es el descontento y de él se puede concluir que «nacen todas las costumbres de nuestra alma y de nuestro cuerpo». Aunque falta aún mucho tiempo para que los héroes románticos enciendan, con el elogio de la desmesura y el afán de infinito, la imaginación del europeo, un agudo comentarista del *Ensayo sobre el entendimiento humano*, el libro más leído por los pensadores del xviii, Paul Hazard, señala que ya está aquí, en la idea de pasión que elaboran a medias racionalistas y

empiristas, el plan de «pedir al corazón las satisfacciones que le ha negado la razón».

\*

Los dos términos que mejor lo describen son, probablemente, seducción y muerte. En su entrelazo dibujan el horizonte dentro del cual se mueven los incontables donjuanes literarios e incluso algunos de los históricos, como Casanova.

Por eso es importante subrayar el componente «seducción» y no el de «amor», porque –y así ha sido caracterizado en algunas ocasiones– don Juan es el antihéroe amoroso, el inverso, por ejemplo, de Tristán o el propio don Quijote en su condición de enamorado.

A mi juicio, el mito de don Juan se articula sobre tres elementos: el joven que dedica su tiempo a seducir mujeres; la lista numerosa; y la estatua de piedra, ambigua irrupción de lo sobrenatural, imprescindible para dar la medida de la gallardía de don Juan, de la seriedad de su apuesta.

El motivo de la lista numerosa al que todas las variantes del mito recurrirán después de la ópera de Mozart evita algunos inconvenientes, como tener que mostrar en qué consiste el privilegio seductor de don Juan. Tirso lo resolvió con genialidad recurriendo al tiempo, haciendo de su don Juan el seductor más rápido que ha pisado un escenario. La lista numerosa evita también la pregunta «¿cómo seduce don Juan?». Aparentemente, ésta es irrelevante: don Juan es un coleccionista que busca añadir un dígito a su contabilidad. Aunque esto no resuelve el misterio. Sólo lo aplaza. Leporello a doña Elvira: «Madamina, il catalogo è questo / delle belle che amò il padron mio / [...] / in Italia secento e quaranta [...] –sigue el recuento por casi todos los países de la ilustrada Europa y termina en la famosísima cifra–: ma in Ispagna son già mille e tre».

La lista numerosa, en la desmesura del «mille e tre», alude también al ingrediente de absurdo, negación, destrucción de la cotidianidad que acompaña al eros. Enumerar es contar en el doble sentido: seriar, clasificar lo caótico y dotar, mediante una narración, causalidad o ley, de un sentido a los hechos brutos. La cotidianidad es lo profano, el opuesto a la experiencia de lo sagrado, vinculada a la orgía y la transgresión que interrumpen el orden productivo y moral de la comunidad. La desmesura en el deseo de don Juan aparece ya en el personaje de Molière, que compara la ambición conquistadora de su corazón con la de Ale-

jandro Magno: no se resigna a que nada limite su deseo infinito de abrazar los cuerpos de una infinidad de mujeres, a cuya lista siempre se puede añadir un dígito.

Otro implícito en el tema de la lista numerosa, en la medida en que le atribuimos el privilegio de captar la «esencia» de don Juan, consiste en que éste no puede enamorarse. En él se cumple absolutamente la asimetría que algunos creen que caracteriza el amor: el amado permanece tan impassible como el dios aristotélico mientras que el amante en torno a él se agita, se afana y se entrega.

Como mostraremos en el apartado siguiente, don Juan está perdido si se enamora. Es lo que escenificó Zorrilla con su don Juan católico. Por tanto, don Juan es el hombre de quien se enamoran las mujeres; no es un esforzado del amor como Casanova. Ortega y Gasset, que tanta importancia concedió a la dimensión amorosa en la vida humana, ha sabido captar ese aspecto de la leyenda al comparar a dos escritores con fama de seductores, Stendhal y Chateaubriand.

Stendhal, el autor de la famosa teoría del amor como cristalización, se afana con denuedo en torno a la mujer. Según Ortega, es todo lo contrario de un donjuán: «Don Juan es el otro, ausente siempre, envuelto en su niebla de melancolía y que probablemente no cortejó jamás a ninguna mujer». El verdadero seductor, en la medida en que un hombre de carne y hueso pueda acercarse al mito, sería Chateaubriand, según esta deliciosa anécdota que refiere Ortega: «La marquesa de Custine se acerca a los setenta. Un día enseña el castillo a un visitante. Al llegar éste a la habitación de la gran chimenea, dice: “¿De modo que éste es el lugar donde Chateaubriand estaba a los pies de usted?”. Y ella, pronta, extrañada y como ofendida: “¡Ah, no, señor mío, no; yo a los pies de Chateaubriand!”» (*Obras completas*, v, p. 471).

\*

Si algo pretendo que quede claro es que don Juan no es un esforzado del sexo, un salteador de alcobas. Pero es más fácil decir lo que no es. La evolución del mito con la modernidad que lo alumbró, su adensamiento y polisemia, hace difícil ofrecer un perfil claro de quién fue don Juan en su época clásica, antes de que el Romanticismo confíe a la mujer un papel activo en la vida amorosa de Occidente. Hagamos unos breves cortes transversales en los tres don Juanes clásicos: a) el barroco

de Tirso, el de los cuerpos; b) el «clásico» de Molière, de las ideas y c) el ilustrado de Mozart-Da Ponte, de la sensualidad.

Tirso imagina a su don Juan en el mediodía del Barroco católico. De ahí que estén presentes sus grandes obsesiones, como la fugacidad de la vida, al tiempo que resuena un eco ya lejano de la alegría del Renacimiento. Un diálogo imposible entre el instante y la eternidad: don Juan es un héroe con prisa. Nadie ha seducido tanto en tan poco tiempo. Recuérdense la escena con Tisbea, en la playa de Tarragona. Apenas recupera el aliento, sólo tiene voluntad para gozarla. La vida arrimada a la muerte se trasluce en esa coplilla que don Juan cita en varias ocasiones. El juicio habrá de llegar con la muerte. Pero ¿está tan lejos que es como si fuera inmortal!

*Estrellas que me alumbráis,  
dadme en este engaño suerte,  
si el galardón en la muerte  
tan largo me lo guardáis.*

Leer su don Juan como una *vanitas* animada, escenificada.

«Clasicismo», por adjetivar al don Juan de Molière, tan alejado del muchacho que goza de los cuerpos sin mayores preocupaciones. Cabe calificarlo de «don Juan de las ideas», no sólo en reconocimiento de la patria cartesiana en que es concebido, sino porque sus señas de identidad residen en el ateísmo, el libertinaje y cierta preocupación por la moralidad del personaje. Esta moralización del héroe se hará sentir con más intensidad en el siglo XIX: el comportamiento de don Juan es incompatible con una sociedad bien ordenada. La pérdida de la gravedad teológica se compensa con la aparición de una malignidad –intención de dañar al seducir– que está ausente en Tirso. El motivo del libertino es: somos lo que la naturaleza ha hecho de nosotros, seres que viven para el placer. Servimos a un orden superior al perseguir nuestros goces y no dejar que sean importunados por una supuesta ley natural de origen divino, a todas luces injusta, o unos principios morales sin duda absurdos y mal fundados, pues el espectáculo que ofrece la naturaleza a todas horas es el de la ley del más fuerte. Una interpretación contemporánea de este aspecto del mito la ofrece Foucault:

*Quizá se alcance aquí una razón, entre otras, del prestigio de don Juan, que tres siglos no han apagado. Bajo el gran infractor de las reglas de la alianza –ladrón de mujeres, seductor de vírgenes, vergüenza de las familias e insulto de los maridos y padres– se*

*deja ver otro personaje: el que se halla atravesado a despecho de sí mismo, por la sombría locura del sexo. Debajo del libertino, el perverso.*

El don Giovanni de Mozart-Da Ponte es la gran síntesis en donde se reúnen todos los ingredientes de la tradición, formada por las dos grandes obras mencionadas y por una multitud de textos menores que habían disfrutado de una trayectoria irregular, sobre todo en Italia y España. El músico y su libretista retienen los dos ingredientes aparecidos en el xvii y el xviii: don Juan realmente enamora sin enamorarse –doña Elvira, Zerlina, etcétera, gozando con ello (Tirso); y es un coleccionista (Molière)–. En la lista numerosa, subyace el elemento libertino, aunque en el carácter del don Juan mozartiano no aparece el componente de malignidad que hemos detectado en Molière. Don Giovanni es un perfecto egoísta incapaz de acceder al estadio moral en el que el prójimo deja de ser una abstracción para convertirse en una presencia.

Este don Juan musical se convierte en un nuevo nivel estético y simbólico que condiciona la evolución posterior del mito. Es difícil establecer las razones del éxito de la ópera, al margen de la obviedad de mencionar la música de Mozart. Quizá es que la música tiende un puente secreto hacia los orígenes del mito en la Grecia de los misterios dionisiacos. Pero puede haber una razón más concreta. En sus memorias Da Ponte recuerda que estaba trabajando en el libreto del don Giovanni cuando coincidió con Casanova en Praga.<sup>3</sup> Le enseña el libreto y le pide consejo. Es posible que el libertino de carne y hueso le sugiera cómo tratar al libertino de papel. Un soplo de autenticidad atraviesa este don Juan clásico, el más equilibrado de los don Juanes, donde trabajan juntas las dos tradiciones, la pagana y la cristiana, la sensual de Tirso y la libertina intelectual de Molière. El don Juan de Mozart-Da Ponte se mueve en ambientes católicos, lo que subraya la función de la estatua y refuerza la estructura del mito: la tensión entre el gozar de los cuerpos y el pagar con el alma conserva un ingrediente de la tradición cristiana que contrasta vivamente con los nuevos elementos «ilustrados». Mencionemos, a título de ejemplo, cierto escepticismo de don Juan respecto de lo sobrenatural, que lo convierte en una especie de librepensador; también la presencia más enérgica y elaborada de las mujeres víctimas, en especial, la de doña Ana. Esta integración equilibrada de opuestos, tradición y modernidad, justifica la fascinación que ejercerá sobre las generaciones futuras.

Mozart y Da Ponte no dudan en darle a la estatua de piedra todo su relieve. Don Juan *debe* morir por la intervención de una fuerza sobrenatural. Sin dicha intervención, no hay mito. Su evolución posterior justifica sobradamente la copertenencia de transgresión y sanción. Hay una ofensa que trasciende el orden de lo humano. Restituirla no está al alcance de la justicia ordinaria. Pero ¿qué ofensa es ésa? ¿Al honor del padre, a la mujer seducida y abandonada? ¿A la ley moral o a lo que ha llamado Foucault «reglas de la alianza»? ¿A Dios? ¿A la vida misma, por lo que decía un presocrático sobre que todo lo surgido del *ser* debe pagar a su opuesto...? Casi hay unanimidad: sin comendador no hay don Juan. O, mejor dicho, éste se degrada a seductor de barra americana.

### 3. EL DON JUAN ROMÁNTICO DE ZORRILLA (1844)

«Estamos destinados a los fantasmas».

ANÓNIMO

La idea es simple: si don Juan se enamora, ya no puede ser el seductor «absoluto» de su propia leyenda. En la famosa escena del sofá, en que la novicia, de antemano enamorada por los rumores que le llegan de la ciudad, espera a ser seducida, el autor introduce, al gusto popular de la época, una inversión que tendrá graves consecuencias para la posteridad del mito: la muerte del burlador. Basta con evocar una compostura que don Juan no ha adoptado nunca en las decenas de versiones que han precedido a la de Zorrilla: de rodillas ante una mujer. Después de oír la declaración de doña Inés, don Juan reconoce que no es ya un «amor terrenal» el que siente. Y poco después concluye: «Porque me siento a tus pies / capaz aún de virtud» (*Don Juan Tenorio*, Madrid, Castalia, edición de David T. Gies, 1994, versos 2275-2280).

\*

La escena tiene lugar en la segunda parte titulada, justamente, «La sombra de doña Inés». El escenario, según indicación del autor, «representa un magnífico cementerio, hermoso a manera de jardín. En primer término, aislados y de bulto, los sepulcros de don Gonzalo, de doña Inés y de don Luis Mejía, sobre los cuales se ven sus estatuas de piedra» (p. 191). La transformación de don Juan, su conversión, ocurre literalmente a la sombra de la estatua de doña Inés, en el mausoleo que el padre de don Juan, don Diego Tenorio, ha mandado construir para que perdure la memoria

de los crímenes del hijo. Un escultor que da los últimos toques al conjunto, aún cerrado a las visitas, le cuenta al desconocido –el mismo don Juan, ausente de Sevilla muchos años– la historia que las estatuas evocan:

*Tuvo un hijo este don Diego  
peor mil veces que el fuego,  
un aborto del abismo.  
Un mozo sangriento y cruel,  
que con cielo y tierra en guerra  
dicen que nada en la tierra  
fue respetado por él* (versos 2769 y siguientes).

Se inicia así el verdadero arrepentimiento de don Juan, pero va lento. Si bien se reconoce en la mala fama que le da el escultor, afirma aún su voluntad y su estrella: «Porque la fortuna / va tras él desde la cuna» (verso 2777); se sospecha que podría haber muerto, aunque, de estar vivo, no habría de aparecer por Sevilla por temor al «furor popular». El embozado exclama, hablando siempre de sí mismo en tercera persona: «En su valor / no ha echado el miedo semilla» (verso 2783). Y aún amenaza al escultor con derribar el mausoleo y construir encima su palacio, a lo que éste responde: «Tan audaz ese hombre es / que aún a los muertos se atreve» (verso 2808). Pero don Juan no ha reparado en que una de las estatuas representa a doña Inés. La inspiración romántica que guía a Zorrilla acierta al hacer que el cambio de actitud radical que experimenta don Juan, al punto de arrepentirse de sus fechorías, se inicie con el descubrimiento de la estatua de doña Inés y la sospecha de que también falleció:

*Dicen que de sentimiento  
cuando de nuevo al convento  
abandonada volvió  
por don Juan* (versos 2485 y siguientes).

Así lo explica el escultor. Y es don Juan quien, a la luz de este encuentro con otra muerte distinta de la que representa la tradición de la estatua del comendador, pero de idéntica eficacia, desea poner fin a su vida. Hablando de sí mismo en tercera persona ante el escultor que ignora quién es el visitante, exclama:

*Don Juan tan sólo esperó  
de doña Inés su ventura,  
y hoy que en pos de su hermosura  
vuelve el infeliz don Juan,*

*mira cual será su afán  
al dar con tu sepultura  
inocente doña Inés, cuya hermosa juventud  
encerró en el ataúd  
quien llorando está a tus pies...* (versos 2947 y siguientes).

Y, aludiendo a la estatua, una vez más la piedra como símbolo de lo que vence a don Juan: «Si de esa piedra a través / puedes mirar [...] –escribe Zorrilla–, / [...] / prepara un lado a don Juan / *en tu misma sepultura*» (verso 2952).

\*

Este don Juan Tenorio fue escrito en unas pocas jornadas, a mediados del siglo XIX, 1844, en el momento álgido del Romanticismo español que, recordemos, es bastante tardío respecto del alemán –el *Don Juan* de Hoffmann es de 1813 y *Los sufrimientos del joven Werther*, de un año después–. Goethe ha muerto en 1832. Se trata, en el caso del español, de un Romanticismo escasamente religioso o, en todo caso, de religiosidad popular, a diferencia del alemán, que había nacido como reacción al ateísmo y materialismo de la Ilustración. El nuestro, muy influido por el francés, es más político que filosófico. El secreto del éxito del *Don Juan* de Zorrilla se deberá a la costumbre de acudir en masa a la representación del *Tenorio* en torno a la fiesta de Difuntos, el 2 de noviembre. Unamuno, que tan bien comprendió el alma española de su tiempo, dice que este *Tenorio* es como un misterio religioso «en derredor del [Día] de Difuntos, se viene desde hace años celebrando un acto de culto del catolicismo popular, laico, de España. Acto religioso y artístico. Es la celebración del “misterio” de don Juan Tenorio».

Para entender la novedad que Zorrilla aporta al mito, hay que tener en cuenta que recrea una versión católica del mismo, cuya clave reside en la salvación del disoluto, que evita el castigo en el último instante. En sus memorias, *Recuerdos de un tiempo viejo*, habla con displicencia, casi con desprecio, de su héroe, sorprendido y hasta un poco molesto por el éxito inesperado que tuvo un drama que escribió de prisa y corriendo en unas pocas noches, urgido por la necesidad de cobrar los sueldos que le pagaba el empresario teatral para el que trabajaba.<sup>4</sup> La novedad de este don Juan reside en que se enamora, el efecto de su amor le devuelve la fe en Dios y, a pesar de que aun aparece la estatua del comendador (¿por última vez?), en esta ocasión comparece más

como enviado de la misericordia divina que como agente justiciero: «Al sacrilego convite / que me has hecho en el panteón, / para alumbrar tu razón, / Dios asistir me permite» (verso 3425).

El trabajo de elaboración del personaje no es gran cosa. Se parece mucho a los don Juanes anteriores: es pendenciero y superficial. Queda identificado al comienzo de la obra por el recurso a la lista numerosa que, en este caso, elabora él mismo, al estar compitiendo con otro libertino, al que después dará muerte. Zorrilla no se preocupa por la intimidad del personaje ni le añade alguna dimensión inédita. La novedad de la obra reside, paradójicamente, en que *inventa* a doña Inés, una novicia capaz de amar. En sus memorias habla con desprecio de don Juan, a quien trata de botarate, caprichoso, «aborto del infierno», y con admiración de Inés, mujer, dice, de la estirpe de «Eva antes de ser expulsada del paraíso».<sup>5</sup>

Zorrilla altera el mito de raíz al hacer que el seductor múltiple se enamore. Eso termina con su carrera de seductor. Puede decirse sin exageración que es el último de los don Juanes clásicos. La posteridad tendrá que asumir que, si don Juan se enamora, seductor seducido, el elemento del conquistador múltiple se vuelve increíble. Porque el secreto de don Juan es que enamora sin sentir amor.

Un segundo componente del mito, el que le ha dado a don Juan un perfil trágico, que Mozart supo captar como nadie mediante la música, en el momento en que la estatua de piedra le pide la mano y don Juan responde con gallardía «Eccola...» (aquí está), también sale dañado. Un crítico ha observado que la mano del comendador es desplazada, en el drama de Zorrilla, por la mano de doña Inés. La escena transcurre a imitación de la clásica de Tirso: la estatua se dirige a don Juan para conminarlo a que lo acompañe, su tiempo se ha agotado. «Suelta mi mano...», le pide don Juan. Pero la estatua responde: «Ya es tarde».

La presencia del tiempo en las últimas escenas del drama es inteligentemente obsesiva. A don Juan se le recuerda de forma constante, como si tendiera a olvidarlo o le costara trabajo comprender, que el tiempo se le acaba. El primer aviso proviene de la propia doña Inés (de su sombra, para ser más exactos), motor de su salvación, quien le advierte: «Y medita con cordura / que es esta noche, don Juan, / el espacio que nos dan / *para buscar sepultura*» (verso 3020). Y el segundo y más contundente del propio comendador que viene a enseñarle con un deje paternal, a pesar de las ofensas, la lección

olvidada: «Que hay una eternidad tras de la vida del hombre» (verso 3435). Después del aviso que ha tenido lugar en la casa de don Juan, mientras cena con dos secuaces, cuando irrumpió la estatua, don Juan se sume en un mar de dudas. No sabe si lo que le pasa desde que descubrió el mausoleo que su padre mandó edificar para albergar a sus víctimas es real o no. Y, sobre todo, duda del mensaje del hombre de piedra: «¿Dios me da tan sólo un día!». Escéptico, argumenta bien, teniendo en cuenta el montante de sus faltas: «Si fuese Dios en verdad, / a más distancia pondría / su aviso y mi eternidad» (verso 3485). Y, en efecto, don Juan se resiste: «¿Contra Tenorio / las piedras se han animado / y su vida han acotado / con plazo tan perentorio?» (verso 3540). Don Juan decide, tras batirse en duelo con el capitán Centellas, acudir a la invitación de la estatua que, en correspondencia a la suya, cursó la piedra. Pero, a diferencia de las versiones anteriores, no va don Juan por orgullo o pundonor, sino a «buscar prueba más cierta / de la verdad en que dudé obstinado...» (verso 3640). La cena de fuego y cenizas es presidida por un reloj de arena, la «medida de tu tiempo», le dirá poco después la estatua, que le avisa de entrada: «El plazo de tu sentencia / está llegando ya». En realidad, don Juan no se habría salvado sin la ayuda de doña Inés. Será el sino de los tiempos por venir: la mujer, objeto pasivo de seducción, destruye a don Juan finalmente.

Y, en efecto, el tiempo se acaba, en la escena siguiente irrumpen doña Inés:

*¡No! Heme ya aquí,  
don Juan; mi mano asegura  
esta mano que a la altura  
tendió tu contrito afán,  
y Dios perdona a don Juan  
al pie de la sepultura* (versos 3770-3775).

La mano de doña Inés, que los teólogos nos explican que es movida por el amor de la *caritas* y no por el amor de ágape, es decir, amor de Dios y no amor de cuerpos, salva del infierno a don Juan. (Recordemos que el breve acto tercero se titula «Misericordia de Dios y apoteosis del amor»).

Este don Juan que resulta perdonado, redimido por el amor de caridad de Inés, libremente aceptado, deseado por don Juan, transforma la tragedia del deseo oscuro e incierto, que remonta a los misterios dionisiacos, en drama cristiano: la lucha convencio-

nal del bien contra el mal, con el triunfo del bien, no sin intervención de la gracia sobrenatural.

#### 4. EVOLUCIÓN POSTERIOR DEL MITO

Don Juan ya lo habría tenido difícil después del fin de siglo, momento en que la melancolía, el sufragismo con su corriente asociada, el feminismo, y cierto gusto por las perversiones dejan a don Juan sin espacio, oficio ni razón de ser. La psicología, el historicismo y la relajación de las costumbres son incompatibles con don Juan, por no hablar de la absoluta incredulidad que produce la visita de la estatua de piedra, asociada a la imagen del infierno, que se abre a los pies de don Juan para tragárselo tal cual.

Hay críticos que culpan a Zorrilla de aburguesar a don Juan. Ése es un cargo que yo no le imputaría. Es la sociedad la que cada vez se aleja más de los ideales heroicos, aunque, como en el caso que nos ocupa, se trate de heroísmo negativo. Ya las pasiones románticas se atemperan después de la crisis europea de 1848. Llega el progreso técnico y el confort se pone de moda. Las grandes ciudades y la diversión de masas hacen que seducir esté al alcance de cualquier mozo medianamente apuesto y con algo para gastar. El *Tenorio* de Zorrilla está a mitad de camino del *Don Juan* de Byron y de la *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, quizá un poco más cerca de ésta.

El autor de *La educación sentimental* nunca escribió un *Don Juan*, pero sí que se planteó hacerlo. En uno de los cuadernos de trabajo, hay unas páginas dedicadas a bosquejar un posible cuento o una novela corta.<sup>6</sup> Flaubert imagina a un don Juan fatigado que hace un descanso en el camino y dialoga con su criado Leporello:

–*Vamos. La vida que llevo. ¿Acaso es mi culpa también?*  
–*¡Cómo...! ¿No es su culpa?*

Leporello lo cree, pues en él ha visto varias veces la noble intención de llevar una vida ordenada, y don Juan sentencia: «Sí, me anima la inquietud». Y Flaubert añade: «Don Juan siente hastío y hasta el deseo de morir que uno suele experimentar cuando ha pensado mucho, sin descanso».

¡Pensar don Juan! Si no tiene tiempo. Es claro que estamos en las postrimerías del seductor. En efecto, el tiempo se le acaba. Como intuye genialmente Baudelaire en el famoso soneto de *Las flores del mal* que termina con una imagen de rara exactitud.

En la barca que atraviesa la laguna Estigia, camino de la isla de los muertos, conducida por un gran hombre de piedra, don Juan mira al frente, encorvado sobre su espada, sin dignarse mirar atrás.

Los autores de tradición protestante no cayeron en la tentación de salvar a don Juan por medio de la caridad. Pero, conscientes de la creciente incredulidad hacia todo lo que no sea el núcleo esencial del cristianismo, convierten a don Juan en un desolado personaje que, aunque sigue pendiente de las mujeres, sospecha, como el de Lenau, que los cielos están vacíos. Si Dios no existe, se trivializa la rebelión de don Juan, que se convierte en un melancólico ambiguo e insatisfecho. La ausencia del comendador daña el mito. El don Juan del tedio comienza a aflorar. Kierkegaard interpreta el *Don Giovanni* de Mozart como el símbolo del hombre en el estadio estético que vive para la circularidad del deseo, para su repetición sin meta y su consecuencia: hastío y angustia. Se prefigura ya ahí el clima de desesperación del fin de siglo, tan bien captado por Gautier, el amigo de Baudelaire: *Plûtôt la barbarie que l'ennui* («Mejor la barbarie que el aburrimiento»).

Don Juan, sin atributos, termina, a principios del siglo xx, en la mesa de disección de las ciencias humanas.

Su posteridad estará necesariamente filtrada por la ironía o por la erudición o por una mezcla de ambas. Pero nadie que no lo confunda con su doble degradado, el «ligón», puede tomárselo ya en serio o aguardar su regreso.

Y sin embargo...

## 5. HIPÓTESIS SOBRE UN DON JUAN POSMODERNO

«El poder no puede estar unido al amor.  
Sólo puede estar unido al deseo».

PASCAL QUIGNARD

Si, como afirma la tesis de Lyotard, hoy convertida en lugar común, la posmodernidad se caracteriza por el fin de los grandes relatos, parece razonable hacerla extensible al fin de los grandes personajes, incluso al fin de los mitos que tuvieron fuerza, claridad y sentido para reflejar la época que los inventó.

Don Juan no puede seguir vivo como inspiración. En todo caso, seguirá entre nosotros como cita. Ya sólo se ocupan de él los profesores, como profetizó Rostand en los años veinte del pasado siglo, cuando la modernidad había comenzado su fin. Don

Juan fue una forma de encarar el misterio de Eros en un tiempo crecientemente puritano, más puritano de lo que nunca lo fue la cristianísima Edad Media europea. Por eso nació de la fusión de dos tradiciones: la pagana, recuperada gracias al regreso de los clásicos grecorromanos, y la cristiana mediterránea: la *Divina comedia* y el *Decamerón*, amor cortés, en su ideal de pureza y sacrificio, pero junto al amor de los cuerpos. También se leerá con fruición el *Ars amandi*, de Ovidio, y las obritas del Aretino.

Del Barroco y su obsesión por la muerte, último ingrediente que necesitaba don Juan para convertirse en encarnación de un Eros-*daimon* cristianizado, pasando por el siglo de la Ilustración y el libertinaje, se llega muy pronto al tiempo de la creciente normativización de la vida privada al servicio de la producción y de lo social. El sexo se destina a la procreación. La familia, esa institución a medio camino entre la naturaleza y la cultura, funciona como la fuente de la ley que declara prohibida cualquier relación erótica no bendecida por la moral. El siglo xx, con su ciclo de guerras y revoluciones, dará al traste con ese orden que los historiadores dan en llamar «burgués», en cuyos límites vivió cómodamente instalado el don Juan burlador.

La posmodernidad es un tiempo extraño, con muchos reglamentos, pero con pocos principios o valores, por tanto, sin normas efectivas, aunque con penas: las que estipulan los códigos legales. Si bien, desde los sesenta, en materia sexual, todo lo que estaba expresamente prohibido estará tácitamente permitido o tolerado, con pocas excepciones.

Lógico fin de don Juan en un mundo en el que todos seducen a todos, es decir, donde nadie seduce; en un tiempo que declara toleradas casi todas las transgresiones en materia sexual...; en un tiempo donde la igualdad de los sexos es, al menos para las sociedades occidentales, un hecho incontrovertible, el mito del seductor múltiple que permitía dar cuerpo, en el silencio del patio de butacas, a la sospecha de que Eros nunca termina de ser derrotado, se desvanece. El problema podría ser ahora justamente el contrario: que Eros *sin medida* campa a sus anchas.

\*

Cuando hace unos años me hice la pregunta de cómo podía ser un don Juan que hubiera sobrevivido a la crisis de la modernidad que consumió el siglo xx, la respuesta más plausible fue que no había sobrevivido. Esa certidumbre se originaba en que no había

encontrado, bajo ninguna forma de expresión estéticamente relevante, una actualización del mito *en nuestro tiempo*. Concluí, por tanto, que no era posible. Pero creo que el personaje de *Shame*, film escrito y dirigido por Steve McQueen en 2011, podría ser un don Juan –quizá un don Juan fragmentario, incompleto– con algunos de los ingredientes esenciales del mito clásico, aunque, es evidente, ajustados a un tiempo-espacio *nuevo*, siglo XXI, ciudad de Nueva York o, más concretamente, Manhattan, fotografiada como la ciudad de los cuerpos jóvenes y hermosos, presente en el film como si fuera otro personaje que actúa en el drama.

No estoy seguro de que Brendan, interpretado de forma magistral por Michael Fassbender, sea un donjuán. Supongamos, empero, la hipótesis contraria, que fue concebido intencionalmente por su creador como un donjuán *sui generis*. Del mito clásico, retiene una inequívoca inclinación hacia las mujeres y el misterioso don de enamorarlas sin apenas esfuerzo. Pero no es un burlador profesional ni se afana en coleccionarlas. Prefiere pagar a seducir. Por otro lado, la pornografía en la red hace posible la idea absurda de poseer a un número infinito de mujeres, número que deja muy atrás las marcas cantadas por Leporello. Por supuesto, no hay criado que se admire y, al mismo tiempo, condene las hazañas del señor ni, lo que es más importante para la viabilidad de un don Juan, un comendador, una estatua de piedra que aúne, en su inverosimilitud, la magia y el misterio de la seducción con el peso de la ley.

¿Cómo es presentado Brendan al espectador?, ¿como un seductor desganado?, ¿un perturbado del sexo?, ¿un adicto, en la medida en que la adicción es la forma en que nuestra sociedad digiere –y trata– las perversiones? Más bien aparece como un pornógrafo desorientado y avergonzado que recurre al sexo virtual por internet.

Quizá la intención del director es reflexionar sobre las reglas morales (y las emociones) que aún están vigentes en el campo de las relaciones sexuales. La moralidad funciona mecánicamente. Vivimos desde hace tiempo en ese desierto de valores que profetizó Nietzsche cuando terminaba el siglo XIX. Ahora comprendemos lo que eso significa: no que hayan desaparecido las normas, sino que no entendemos bien por qué hay que respetarlas. Vivimos bajo los automatismos de los hábitos sociales; y, cuando fallan, cada vez más deprisa, sólo disponemos del código penal, que suele llegar tarde. Hemos perdido la capacidad de inculcar sentido ético en la propia existencia. Algo de esto se intuye de

forma confusa observando las andanzas de Brendan, un sujeto amoral, una especie de egoísta ensimismado que ha alcanzado un punto de equilibrio en su cotidianidad, gracias a un buen trabajo y a que obtiene satisfacción inmediata a su exigente deseo erótico recurriendo a la pornografía y a las prostitutas.

La visita de la hermana rompe su bienestar, su calculado equilibrio entre placeres y deberes. Llegada de un pasado del que Brendan nada quiere saber, las oscuras alusiones a la familia (irlandesa) que surgen en sus diálogos crean una atmósfera opresiva entre los hermanos. Un erotismo sin objeto parece envolverlos. Ella, inmadura e inestable, caprichosa y frágil, tiene la capacidad de sacarlo de quicio. No sólo con su presencia y sus descuidos, también porque se acuesta con el jefe de Brendan en su dormitorio.

Brendan ha perdido su intimidad, su frágil seguridad. El seductor es sorprendido en sus juegos onanistas por la hermana y este hecho precipita el conflicto. No es menester contarlo en detalle. El sentido de la «pequeña» existencia de Brendan se desmorona como un castillo de naipes. Vivirá un descenso a los infiernos, concebido como una inmersión en la noche oscura del deseo en versión neoyorquina, al tiempo que la hermana, en una especie de movimiento paralelo, se intenta suicidar en la casa que el hermano le ha exigido abandonar. Brendan consigue salvarla y lamenta su desdicha, errando por los muelles helados del Hudson.

El relato termina con una imagen de exquisita ambigüedad: Brendan viaja en metro hacia su trabajo mientras contempla a una mujer hermosa, la misma a la que siguió, perdiéndola, al principio del film. Ella parece reconocerlo y le hace una señal desde la puerta del vagón. Plano del rostro del protagonista antes de que el metro llegue a la estación. Fundido en negro. Fin.

Esa misma ambigüedad con que McQueen ha trazado su aquilatado retrato del seductor puede ampliarse, como si fuera una tesis escolar, al fin de don Juan. No es ya posible seguir recreándolo, seguir pensándolo. Se ha ido, como tantas cosas, por el desagüe de este tiempo sin nombre al que aún nos referimos como después-de-la-modernidad.

NOTAS

<sup>1</sup> Este ensayo es el resultado de dos presentaciones en sendos seminarios: el primero en la Universidad Autónoma de Madrid, «El amor: pensar la experiencia», dirigido por Diego S. Garrocho en el curso 2016-2017, y el segundo en la Coordinación de Humanidades de la UNAM de Morelia (Michoacán), cuya invitación para agosto de 2016 fue cursada por la doctora Aurelia Valero Pie. Una parte del ensayo, la dedicada al don Juan de Zorrilla, sirvió como base para una conferencia en el Ateneo de Logroño, en la primavera de 2017, por invitación de la doctora Alba Milagro. Agradezco a los participantes las sugerencias que me hicieron en el curso de los respectivos debates. Espero que hayan quedado incorporadas al texto.

He decidido prescindir del aparato crítico hasta donde me ha sido posible. Remito para el soporte científico a mi libro titulado *Las metamorfosis del seductor. Ensayo sobre el mito de don Juan*, Madrid, Síntesis, 2004.

Para la cuestión debatida en las primeras páginas sobre si don Juan es un mito, véanse, además del libro de Steiner, *Antígonas*, Maurice Molho, «Tres mitologías sobre don Juan», en *Mitologías. Don Juan. Segismundo* (Madrid, Siglo XXI, 1993); Jean Rousset, *El mito de don Juan* (México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1985); y el reciente de Edgardo Dobry *Historia universal de don Juan* (Madrid, Arpa, 2017).

Las referencias a Ortega se dan por la nueva edición de *Obras completas* (Madrid, Fundación José Ortega y Gasset/Taurus, 2004-2010, vol. vi, p. 184). Los escritos sobre el amor fueron recopilados en una edición especial por Soledad Ortega bajo el título *Para la cultura del amor* (Madrid, Ediciones del Arquero, 1988).

Otras obras que se citan: Paul Hazard, *La crisis de la conciencia europea* (Madrid, Alianza Editorial, 1988), pp. 335 y 336; las citas de Locke proceden del citado *Ensayo* (1690), libro II, capítulo XXI; Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 1. Voluntad de saber* (Madrid, Siglo XXI, 1978), p. 52, y Miguel de Unamuno, «Juan Tenorio», *El Sol*, 1 de noviembre de 1931, en *Obras completas* (Madrid, Afrodisio Aguado, 1958), vol. v, p. 232.

<sup>2</sup> Me refiero a soluciones como sustituir la estatua de piedra por un ataque al corazón, la aparición del diablo o, simplemente, su desaparición. Que la extrema movilidad de don Juan sólo pueda ser detenida por la absoluta rigidez y dureza de una piedra es uno de los mayores hallazgos del mito. Una solución original, por ser consistente con las convicciones de nuestro tiempo, es la que ofrece Derek Walcott cuando hace entrar en escena la estatua de Gonzalo, a la que don Juan increpa: «Ves aquí a un hombre que nació vacío, / con un corazón tan pesado como el tuyo; / no hay infierno que pudiera ofrecerme, / señor, que igualara a sus horrores» (*El burlador de Sevilla*, Madrid, Vaso Roto, 2014, p. 167). Para la evolución de la estatua, véase Pierre Brunel, *Dictionnaire de don Juan* (París, Robert Laffont), entrada *Statue*.

<sup>3</sup> «Desde luego es absurdo creer que Lorenzo y Mozart, concluida la obra, recurrieron a Casanova como experto en la materia a fin de que la supervisara. [...] Menos improbable es que, en las reuniones que mantuvo Casanova con Mozart y Da Ponte, éstos oyeran con agrado sus sugerencias. El hallazgo de un autógrafo suyo con un aria de Leporello confirma que la colaboración fue algo más que un simple intercambio de opiniones. Difícilmente puede alegarse este documento como prueba de nada y menos aún servirse de él para atribuir a Casanova el giro que Wolfgang y Lorenzo dieron a la historia del burlador, pero no cabe duda de que el espíritu del drama tuvo que satisfacerle. [...] En la versión de Mozart y Da Ponte su timbre se ennoblece y adquiere el brillo juvenil de un espíritu libre que soslaya los formalismos de la sociedad», José María Herrera, *Los archivos de Alivise Contarini*, «La ópera del seductor», *FronteraD*, <<http://www.fronterad.com/index.php?q=novelas/jmherrera/opera-seducor>>, consultado el 26 de octubre de 2017.

<sup>4</sup> «En febrero del 44 volvió Carlos Latorre a Madrid, y necesitaba una obra nueva; correspondíame de derecho aprontársela, pero yo no tenía nada pensado y urgía el tiempo [...]. No recuerdo quién me indicó el pensamiento de una refundición de *El burlador de Sevilla* [...]; el hecho es que, sin más datos ni más estudios que *El burlador de Sevilla*, de aquel ingenioso fraile y su mala refundición de Solís, que era la que hasta entonces se había representado bajo el título *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague o El convidado de piedra*, me obligué yo a escribir en veinte días un *Don Juan* de mi confección. Tan ignorante como atrevido, la emprendí yo con aquel magnífico argumento, sin conocer ni *Le festin de Pierre*, de Molière, ni el precioso libreto del abate Da Ponte, ni nada, en fin, de lo que en Alemania, Francia e Italia había escrito sobre la inmensa idea del libertinaje sacrílego personificado en un hombre: don Juan», José Zorrilla, «Cuatro palabras sobre mi *Don Juan Tenorio*», en *Recuerdos de un tiempo viejo*, 3 vols., Madrid, Tipografía Gutenberg, 1882, v. I, cap. XVIII, p. 162.

<sup>5</sup> En unos versos que añade a sus *Recuerdos* (cit., p. 180), dedicados a evocar a su exitoso don Juan, dice Zorrilla: «Desvergonzado galán, / siempre atropella por todo / y de atajarle no hay modo; / ¿qué tiene, pues, mi don Juan? / Del fondo de un monasterio, donde lo encontré empolvado, / yo le planté remozado / en mitad de un cementerio [...]. Pero sus hechos están / en pugna con la razón: / para tal reputación / ¿qué tiene, pues, mi don Juan? / Un secreto con que gana / la prez entre los don Juanes; / el freno de sus desmanes: que doña Inés es cristiana».

<sup>6</sup> Gustave Flaubert, «Una noche de don Juan. Argumento», en *Cuadernos. Apuntes y reflexiones*, edición y traducción de Eduardo Berti, Madrid, Páginas de Espuma, 2015, pp. 229-236. Se equivoca, por tanto, Edgardo Dobry cuando en su reciente *Historia universal de don Juan* afirma que esas notas nunca se habían traducido al castellano.

# Una introducción a las *Novelas ejemplares*



*Por* Roberto González Echevarría

La respuesta del autor del *Quijote* a su recién adquirida fama fueron doce brillantes novelas breves, pletóricas de tramas absorbentes y personajes fascinantes, labradas con juegos literarios de la mayor variedad y sofisticación. Se trataba de un nuevo tipo de libro nunca antes visto en lengua española, que competía con las influyentes colecciones de novelas breves italianas que circulaban en ese entonces en la península ibérica y que se igualaba a las mejores obras de los gigantes literarios, entre quienes su autor vivió en el Madrid de las primeras décadas del siglo XVII. Cuando Miguel de Cervantes publicó las *Novelas ejemplares* en 1613, tenía sesenta y seis años, una avanzada edad en esos tiempos. Habría de morir tres años después, el 22 de abril de 1616, coincidentemente en la misma fecha que Shakespeare, pero con algunos días de diferencia, pues España seguía el calendario gregoriano mientras que Inglaterra, el juliano. El hecho de que este libro –su tercera obra maestra si contamos las dos partes del *Quijote* (publicadas en 1605 y 1615, de manera respectiva) como novelas independientes– apareciera tan tarde en su vida dice mucho acerca de Cervantes y su colección de relatos.

A pesar del éxito que tuvo con la primera parte del *Quijote* en 1605, Cervantes no ganó con ella suficiente dinero para superar la vida de penurias y desilusión que había llevado hasta entonces. Los editores, sin embargo, sí estuvieron dispuestos a publicar su obra y logró sacar a la luz rápidamente una colección de obras teatrales en 1615, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, y el mismo año publicó también la segunda parte del *Quijote*. La mayoría de las ganancias, no obstante, se quedaba con los editores, quienes imprimieron de forma póstuma en 1617 *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, la novela bizantina en la que Cervantes trabajó con asiduidad y que lo entusiasmó hasta el último día de su vida. Reunir las doce novelas en un solo libro independiente posiblemente se debió, en cierta medida, a las críticas que recibió por haber insertado historias similares en la primera parte del *Quijote*, algo que se abstuvo de hacer en la segunda.

Sin embargo, las *Novelas ejemplares* son una obra genial por sí misma y hubieran asegurado un lugar prominente para su autor en la historia de la literatura occidental aun si no hubiera escrito ninguno de sus otros libros. Gozaron de un éxito inmediato en España, donde fueron incluso llevadas al teatro musical (zarzuelas), y tuvieron un rápido e imperecedero impacto en la literatura inglesa. La obra de Cervantes fue exitosa en Inglaterra y muchos

otros lugares. Thomas Shelton publicó su traducción del *Quijote* en 1612 y César Ouidan, la primera traducción completa de la novela al francés en 1614. Shakespeare compuso una obra sobre el personaje Cardenio, del *Quijote*, que no ha sido nunca encontrada. La gente se disfrazaba de don Quijote y Sancho Panza para ferias y carnavales en Alemania y Perú. Las *Novelas ejemplares* tuvieron también gran impacto. Los dramaturgos jacobinos Thomas Middleton, William Rowley y John Fletcher adaptaron algunas de las novelas al teatro. Cervantes, quien había sido ignorado hasta la última década de su vida, se convirtió de pronto en una prolífica celebridad literaria.

Las *Novelas ejemplares* fueron compuestas a lo largo de casi toda la vida creativa de Cervantes. Diversos estudios han mostrado que algunas de las historias se remontan, por lo menos, a veinte años antes de la fecha de publicación, si no más, mientras que otras fueron escritas en ese productivo periodo entre las dos partes de *Don Quijote*, de 1605 a 1615. El libro es como un resumen de toda la obra de ficción de Cervantes, pues despliega su gran variedad de temas, personajes, estilos y conflictos. El orden en que las novelas aparecen no es, sin duda, el orden en el que fueron escritas. Por ello, es tentador preguntarse si Cervantes escondió algún mensaje en la secuencia que le dio al libro y en el lugar que ocupa cada historia respecto de las otras. El orden pudo también haber sido determinado por el editor, aunque, incluso en esta situación, Cervantes debió de haber intervenido de alguna manera. Una historia, «La tía fingida», publicada por separado de forma anónima, pero que los críticos están casi seguros de que fue escrita por Cervantes, fue dejada fuera del volumen. Ello añade un detalle relevante al proceso de selección que se siguió. La novela es muy procaz y algo torpe (¿una obra temprana?). La similitud de algunas de las novelas ejemplares con las que incluyó en la primera parte del *Quijote* añade, asimismo, una dimensión intrigante a la secuencia de las historias en esta colección. Parece cierto, para mí por lo menos, que el libro constituye una revisión y clausura satisfactoria de la obra de un autor que sabía que se acercaba al fin de su vida y quería dejar a la posteridad un legado significativo que mostrara todo el espectro de su genio creativo.

Los relatos, como lo había sido también el *Quijote*, son un ensamblaje de artificios literarios de gran complejidad y sofisticación, presentados de manera tan ligera y divertida que el lector, extasiado por los giros y peripecias de la trama, y por las gracias de los protagonistas, casi no nota su pericia narrativa. Algunas de

las novelas, como «La española inglesa», son muy extensas para el género de la *novella* italiana, que es como Cervantes usa el término. «Novela» no se usaba aún en el sentido actual; se refería únicamente a un cuento largo al estilo de los de Boccaccio, como Covarrubias, quien cita al autor italiano, explica en su *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1611. Los escenarios geográficos van de Inglaterra al Mediterráneo. Italia aparece con frecuencia, pero el foco es España, sobre todo Castilla y Andalucía, lugares que, como Italia, Cervantes conocía de primera mano. El periodo histórico es aproximadamente el presente de Cervantes. El lenguaje, como en todas sus obras, es elegante sin llegar a ser pedante, con un rico rango léxico que refleja el lugar de origen y el sector social al que pertenecían los personajes. Los narradores cautivan a los lectores de una manera amable y cómplice que invita a seguir la narración. El estilo y lenguaje de Cervantes son altamente accesibles a los hablantes actuales de español. Muchas de las novelas de la colección son muy populares y ampliamente reconocidas en España y Latinoamérica, donde se incluyen en los programas de estudio escolares.

El amor es el tema dominante de las *Novelas ejemplares*. Las tramas se enfocan en las aventuras de hombres y mujeres jóvenes que se encuentran camino a la adultez y al matrimonio. Como en la mayor parte de la literatura del Siglo de Oro español, todo lo que sucede antes del matrimonio es materia de la comedia mientras que todo lo que ocurre después lo es de la tragedia. En las *Novelas ejemplares*, Cervantes ofrece muy originales variantes de este esquema general, algunas veces basándose en relatos tradicionales, como el del viejo casado con una joven, o en historias nuevas, como aquella del joven casado con una experimentada prostituta que lo engaña, le roba sus joyas y lo contagia de sífilis. Lo distinto de las historias, tanto en trama y personajes como en su adopción de los moldes narrativos disponibles en su tiempo, es uno de los atractivos del libro, que posiblemente se titula de esta manera por ser una colección de *ejemplos* de las distintas posibilidades novelísticas: picaresca, bizantina, italianizante (cómico-erótica) e incluso una, la última, un diálogo que presenta a dos perros como protagonistas. Una manera de ver el proyecto de Cervantes en este libro es como una miniaturización de géneros de prosa de ficción existentes que penetra en su arte y extrae su comprimida esencia literaria. A mí me parece que son ejemplares en este sentido, aunque ha habido muchas discusiones sobre el adjetivo «ejemplar», en el cual algunos han querido ver una inten-

ción moralista. Cervantes, sin embargo, nunca escribió ese tipo de historias. Él declara en el prólogo: «Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan».

Cervantes conocía las obras de Giovanni Boccaccio y Matteo Bandello, los principales escritores de *novelle*. Estaba también familiarizado con la literatura italiana que, incluso tan tarde en el Renacimiento, continuaba siendo determinante y ofrecía modelos para la poesía –principalmente épica– y la prosa. Es por ello que Cervantes se jacta en el prólogo de las *Novelas ejemplares*: «Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana», lo que quiere decir que él es el primer escritor español en publicar relatos cuya forma, contenido y estilo seguían los de los maestros italianos, en particular, los de Boccaccio, que eran conocidos en España en el original, así como en traducción. (El verbo empleado por Cervantes, «novelar», es un neologismo). Él no necesitaba, sin embargo, traducciones del italiano, puesto que, obviamente, lo había aprendido durante los muchos años que pasó en Italia, que era todavía –no en poca extensión– parte del Imperio español. Estas historias o *novelle* eran lo que para la práctica literaria de hoy serían cuentos largos o novelas breves. *Daisy Miller*, de Henry James, y *El viejo y el mar*, de Ernest Hemingway, son ejemplos modernos en inglés. Uno podría imaginar una de las novelas de Cervantes hoy en el *New Yorker*. Las historias de Boccaccio eran sofisticadas, lascivas, muchas veces humorísticas e involucraban, generalmente, a uno o dos protagonistas con un reparto secundario de cómplices o víctimas. Éstos lidiaban con promiscuidad sexual y actividades pecaminosas como el adulterio y el concubinato, que afloraban de forma encantadora en las artimañas de hombres y mujeres jóvenes que buscaban satisfacción erótica en contra de restricciones sociales y religiosas. Los sacerdotes eran muchas veces partícipes de los enredos. Bandello fue incluso más audaz y lascivo, y sus historias se convirtieron en fuentes para escritores de otros países, como Shakespeare, quien tomó de una de ellas la trama para *Romeo y Julieta*. Cervantes no fue nunca tan obsceno como Boccaccio o Bandello, pero sí fue osado para los criterios españoles de entonces.

Cervantes añadió una gran dosis de realismo a las características italianas de algunas de sus historias, que tomó de la novela picaresca española. Ello incluía ambientar las narraciones en es-

cenarios de baja clase social, como posadas sórdidas y plazas de pueblo, y recurrir a personajes como criminales y prostitutas. En otras, sin embargo, el ambiente es idealista y evoca las novelas pastoriles y bizantinas; estas últimas, llenas de viajes por mar con sus inevitables naufragios, encuentros y reencuentros inesperados, revelaciones de la identidad de personajes y otros recursos narrativos convencionales. En muchos relatos, consigue unir estas dos tendencias, como lo hizo en *Don Quijote*, y producir una síntesis deslumbrante de estilos, lo cual es una de las características distintivas de su obra. Algunos han intentado dividir las historias en idealistas y realistas, pero Cervantes las puso todas juntas en el volumen y no pocas presentan ambos elementos.

En italiano, las novelas cortas se remontan a *Il Novellino*, una colección de cuentos florentina escrita a fines del siglo XIII y publicada en 1525, y, en última instancia, como todo relato breve, a *Las mil y una noches* y los albores de la ficción narrativa en Occidente. En español, sus antecedentes son las historias contenidas en el *Libro de los ejemplos del conde Lucanor y de Patronio*, de don Juan Manuel, compuesto en 1335. La extensión y la estructura de estos textos están posiblemente determinadas por sus orígenes orales, lo cual significa que debían ser leídos en voz alta en una sentada y que los oyentes debían ser capaces de recordar y conectar detalles de la narración mientras escuchaban al orador. Una lectura silenciosa también puede concluirse en una sola sesión con el mismo efecto. Esta relativa brevedad contribuye a la tensión del texto, la cual es todavía una característica del cuento moderno. Cervantes dramatiza esta escena fundacional en el *Quijote* cuando el cura le lee al grupo reunido en la venta la novela «El curioso impertinente». Sus *Novelas ejemplares* y las que insertó en el *Quijote* deben mucho a esta tradición anterior y a la sostenida práctica narrativa de los italianos y sus seguidores. Sospecho que Cervantes también aprendió mucho de escuchar historias contadas por personas de todo tipo y clase social mientras deambulaba por los pueblos de Castilla y Andalucía como recaudador de impuestos. Algunos de los relatos conservan la frescura de algo escuchado de gente de verdad.

Lo que Cervantes no necesitó de los italianos y de la tradición literaria, en general, fueron tramas y personajes. Tenía muchas ideas para las historias y parece haber favorecido la novela corta como la extensión preferida para desarrollarlas, a juzgar por las muchas que incluyó en sus obras más largas, como la primera parte del *Quijote* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Muy

probablemente, el *Quijote* iba a ser una novela breve que concluiría luego del escrutinio de los libros o alrededor de ese episodio. Cervantes planeó otra colección de relatos que sería titulada *Semanas del jardín*, que, por su título, parece haber tenido un marco narrativo como el del *Decameron* de Boccaccio: un grupo de jóvenes se retira a un jardín huyendo de alguna catástrofe y pasa el tiempo contándose cuentos. Sin embargo, nunca se publicó; se transformó, posiblemente, en las *Novelas ejemplares*, que no necesitaban tal artilugio, pues, gracias a la recién adquirida fama y autoridad de su autor, bastaba que aparecieran como obra de Miguel de Cervantes.

Los críticos de las historias intercaladas de la primera parte del *Quijote* no advirtieron que el experimento que Cervantes estaba llevando a cabo era combinar dos amplios esquemas narrativos en su libro. Por un lado, se encontraba la trama lineal y de estilo épico de la novela de caballería que estaba parodiando y, en consecuencia, copiando. Por otro lado, se remitió a la colección de novelas breves al estilo de Boccaccio. Logró esta convergencia de manera genial, particularmente, en la amalgama de hilos narrativos que se entrelazan en la venta, los cuales incluyen la historia de Fernando y Dorotea, la versión paranoica de Dorotea de la historia del gigante Pandafilando de la Fosca Vista, el enredo de Cardenio y Luscinda y la trama principal en la que don Quijote y Sancho son protagonistas. Todos los conflictos de estas historias se resuelven incluso en otra, el sueño de don Quijote en el que mata al gigante, aunque, en realidad, destroza los cueros de vino que el ventero había colgado en la habitación donde dormía el caballero. La pesadilla de loco trae la armonía a todos los conflictos. Es éste un chispazo de genialidad literaria que pasó desapercibido entre los detractores de Cervantes que, no obstante, muestra el papel preeminente que los relatos cortos desempeñaban en su imaginación creativa.

Esa imaginación también parecía estar poblada por numerosos personajes. Hay un gran despliegue de ellos en las dos partes del *Quijote*, que va desde la pareja inolvidable de protagonistas a Juan Palomeque, el ventero de la primera parte, a Maritornes, la fea pero amable prostituta abordada por don Quijote en la oscuridad de la noche, y a los duques en la segunda parte. Con meras pinceladas, Cervantes creó la galería de galeotes (I, p. 22), entre ellos, a un seductor empedernido que había dejado embarazadas a dos de sus primas y al Caballero del Verde Gabán, un hidalgo satisfecho que lo invita a su hogar. Luego, se encuentran, asimismo,

esos personajes imaginados por otros personajes, como Dulcinea en sus diversos disfraces, los encantadores y los habitantes espectrales de la cueva de Montesinos. La misma variedad y originalidad prevalece en las *Novelas ejemplares*, donde encontramos a un loco que cree estar hecho de vidrio, al astuto y sabio Monipodio, que dirige una hermandad de ladrones desde su casa en Sevilla, brujas persuasivas, perros que viven vidas picarescas y hablan de ellas y una encantadora huérfana gitana que es, en realidad, la hija robada de unos aristócratas. En su ficción, Cervantes es como un dios menor que crea individuos vívidos, únicos, entretenidos y elocuentes.

Miguel de Cervantes Saavedra habría nacido en septiembre de 1547, con probabilidad, el día 29 en la fiesta de San Miguel, a juzgar por el nombre cristiano con el que fue bautizado en Alcalá de Henares, un pueblo cerca de Madrid, por consiguiente, en Castilla y el centro de la península ibérica. En 1498, se fundó ahí una impresionante universidad, pero, hasta donde se sabe, Miguel y su familia no tuvieron nada que ver. El padre de Cervantes era cirujano, para lo cual no se necesitaba un título universitario y era una ocupación más cercana a la de barbero que a la del cirujano de hoy. Estaba usualmente endeudado y llevaba a su familia de una ciudad a otra para escapar de los recaudadores de deudas y de la ley. Ello expuso al joven Miguel a Madrid, Valladolid y Sevilla, ciudades en las cuales vivió por periodos significativos durante su vida adulta.

Sabemos muy poco acerca de la infancia y educación de Miguel. Por sus referencias elogiosas a los jesuitas, es posible que haya asistido a escuelas de la orden. Se cree que en algún momento estuvo matriculado en una escuela dirigida por Juan López de Hoyos, quien publicó algunos de sus poemas tempranos y fue un supuesto seguidor de Erasmo. Esta relación ha llevado a mucha parte de la crítica a asociar a Cervantes con la fascinante filosofía del prominente humanista. Todo esto se basa sólo en la especulación, lecturas cuestionables de su obra y prácticas críticas aún más cuestionables. Cervantes nunca fue estudiante universitario. Debemos suponer que la considerable educación humanista que reflejan sus escritos fue adquirida de modo independiente y resignarnos al hecho de que es inútil juzgarlo por el mismo rasero con el que medimos a individuos comunes y corrientes como nosotros mismos. Era, obviamente, brillante, un genio, motivado, disciplinado y ambicioso; todo ello mientras intentaba con deses-

peración ganarse la vida y asegurar para sí un lugar decente en la sociedad. Cervantes fue también afortunado por encontrarse inmerso en un mundo literario, intelectual y artístico activo y muy dinámico, lleno de mentes prolíficas de primera categoría. Ésta fue su universidad. A pesar de los clichés acerca de que España estuvo intelectualmente desconectada de las corrientes europeas, escritores como fray Luis de León, Lope de Vega, Luis de Góngora, Tirso de Molina, Mateo Alemán, Francisco de Quevedo y Calderón de la Barca constituyen un elenco de genios literarios sin parangón en el continente. Entre los pintores, se encontraron, por supuesto, Diego Velázquez, el Greco, Francisco de Zurbarán y Juan de Herrera, quien encabezó la lista de arquitectos (él diseñó El Escorial). Apoyada económicamente de forma precaria en las riquezas que llegaban de sus colonias americanas y en préstamos ruinosos de banqueros extranjeros, España y Madrid, su recién designada capital, estaban experimentando un auge arquitectónico y un extraordinario florecimiento en todas las artes. Asimismo, los intereses de España y su control sobre considerable parte de Italia abrieron sus puertas a los innovadores movimientos artísticos y filosóficos de Occidente. Cervantes se benefició artística e intelectualmente –aunque no económicamente– de este ambiente enriquecedor porque tuvo la inteligencia, la dedicación y la motivación para hacerlo.

Son varios los personajes jóvenes de las *Novelas ejemplares* que muestran estas cualidades mientras maduran y buscan un puesto en el mundo. Estos relatos, así como el resto de obras de Cervantes, están llenos de estudiantes en distintos momentos de su educación. La mayoría es ingeniosa e inclinada a aprender lo más posible tanto de libros como de la misma vida. El más memorable es Tomás Rodaja, el joven que, envenenado por una mujer desdeñada, se vuelve loco y cree estar hecho de vidrio. Antes de esto, había logrado obtener una extraordinaria educación mientras servía como criado a adinerados estudiantes en la Universidad de Salamanca, donde se convirtió en un notable hombre de leyes. Quizás en todos estos estudiantes Cervantes retrata al joven que a él le hubiera gustado ser. Sin embargo, la suerte lo llevó en dirección de una carrera militar, y el debate entre armas y letras resonaría a lo largo de toda su obra de ficción, reflejando, sin duda, su propio destino.

El azar intervino, tal como lo hace a menudo en la obra de Cervantes. En 1569 huyó a Italia tras haber sido acusado de herir a un hombre en un duelo, una práctica prohibida y castiga-

da con severidad. Cervantes no regresaría a España sino hasta 1580. En Roma entró al servicio del cardenal Acquaviva como camarero. Todos se preguntan qué méritos tenía para semejante puesto, pero fue, posiblemente, una cuestión de contactos y relaciones. Cervantes estaba ampliando su educación italiana. En 1570, no obstante, se enlistó en un regimiento español posicionado en Nápoles, que era parte de la vasta fuerza naval reunida por la Liga Santa, bajo el mando de Juan de Austria, con el propósito de vencer a la potencia otomana. El 7 de octubre de 1571, Cervantes peleó valientemente en la batalla de Lepanto, en la cual los turcos fueron derrotados por completo. En el violento combate naval, le dieron un arcabuzazo en el brazo izquierdo, lo que hizo que perdiera el uso de esa mano de forma permanente. Siempre mencionaba con orgullo su participación en esta batalla y, gracias a ello, recibió eventualmente el apodo con el que se lo conoce en el mundo de habla hispana: el Manco de Lepanto. Éste fue el punto máximo de su carrera militar, la cual continuó a pesar de estar lisiado de manera parcial. En 1575 intentó regresar a casa con su hermano Rodrigo, también soldado, pero fue capturado en el mar por piratas berberiscos y vendido como esclavo en Argel. Como llevaba cartas de recomendación de gente reconocida, sus captores pensaron que Cervantes era una persona importante e impusieron una suma de rescate muy alta. Pasó cinco años en cautiverio, durante los cuales hizo cuatro intentos fallidos de escape. En 1580 Cervantes fue, al final, liberado gracias a que su familia, pasando no pocos apuros, y monjes trinitarios pagaron un rescate de quinientos ducados. El cautiverio dejó una profunda impresión en el escritor en el que se convertiría y apareció en su teatro y, afamadamente, en el *Quijote*, donde cuenta su propia historia en el relato del cautivo (I, pp. 39-41). María Antonia Garcés ha escrito el más exhaustivo estudio de este periodo en la vida de Cervantes y el impacto que tuvo en su obra.

Las experiencias de Cervantes como soldado y cautivo en el Mediterráneo enriquecieron su vida con personajes e historias, algunos de los cuales aparecerían no sólo en sus obras más largas, sino también en las *Novelas ejemplares* y sus composiciones teatrales. La década que estuvo lejos de casa, sin embargo, puso su carrera y su vida ordinaria en pausa. En 1580, Cervantes tenía treinta y tres años, no estaba casado, supuestamente, no tenía hijos (es posible que dejara un hijo ilegítimo en Italia) y no había todavía publicado ningún libro o puesto en escena ninguna obra teatral. Fue este postergado comienzo lo que probablemente

provocó su tardío florecimiento en los últimos diez años de su obra. Ana de Villafranca, una mujer casada que fue su amante en Madrid, le dio una hija, Isabel, en 1584. Ese mismo año, Cervantes, que tenía ya treinta y ocho años, se casó con Catalina de Salazar, una joven de dieciocho años, de Esquivias, una región productora de vino cerca de Madrid, donde su familia tenía algunas tierras. Al año siguiente, en 1585, publicó su primer libro, *La Galatea*, una novela pastoril, y vendió dos obras teatrales que no han llegado a nosotros. La novela parecía prometedora, en particular porque sabemos lo que vino después, pero no hizo famoso a Cervantes. A juzgar por las piezas de teatro que conocemos, sus obras no fueron exitosas, dado que tomó una mala decisión en un momento crucial de la historia del teatro español. Apoyó a quienes acataban la *Poética* de Aristóteles y estaban siendo alentados por teóricos como Alonso López Pinciano –siguiendo las tres unidades de acción, tiempo y lugar–. Lope de Vega (1562-1635), quien emergió como el insuperable dramaturgo de la época, fue fundador del teatro nacional y desarrolló una fórmula propia que no respetaba las unidades. Lope se convirtió en una piedra en el zapato de Cervantes a lo largo de su carrera. Él comandaba la escena teatral y no tenía al autor del *Quijote* en alta estima. Puesto que el teatro era la única actividad literaria de la cual Cervantes podía esperar conseguir alguna ganancia, estuvo, como estaría gran parte de su vida, sin dinero y sin trabajo.

Cervantes consiguió un puesto como comisario de provisiones del rey en Andalucía, parte de los esfuerzos para abastecer a la Armada Invencible, que Felipe II estaba organizando para repeler, finalmente, a los ingleses. Pasó siete años en total en esta actividad y como recaudador de impuestos en la misma área luego de la derrota de la Armada en 1588. Esta ocupación lo llevó a conocer el campo andaluz, con sus polvorientos caminos, sus precarias ventas y sus pequeñas poblaciones beligerantes, en las que sus habitantes resentían su presencia y ocupación. Cervantes pasó también mucho tiempo en Sevilla, puerta de entrada al Nuevo Mundo, un vibrante y próspero puerto gracias a todas las actividades legales e ilegales típicas de lugares como aquél. Cervantes fue encarcelado dos veces por aparentes irregularidades en sus cuentas. Pasó varios meses en la prisión de Sevilla, donde, supuestamente, concibió la idea para el *Quijote*.

Miguel y Catalina vivieron separados por largos periodos durante estos años y no concibieron ningún hijo. Pasó malos momentos por las actividades ilícitas de su hermana Magdalena y su

hija Isabel, quienes tuvieron una serie de amoríos con hombres adinerados, en parte, sin duda, debido a su precaria situación económica. En 1604 la familia se mudó a Valladolid, que se había convertido en la capital de España por un breve espacio de tiempo, para buscar, obviamente, formas de ganarse la vida. Las mujeres trabajaron como costureras. Fue ahí donde Cervantes terminó el *Quijote* y lo publicó, con gran aplauso del público, a inicios de 1605 en Madrid. Era una síntesis de sus vastas lecturas, incluyendo, por supuesto, novelas de caballería, y su intenso compromiso con las realidades que había experimentado como soldado, cautivo, itinerante recaudador de impuestos y aspirante a escritor. España había comenzado su decadencia y la catástrofe de la Armada en 1588 era un claro ejemplo de ello. La economía había sido asolada por la inflación, que se debió, parcialmente, a las riquezas que provenían de las Indias, así como a cambios demográficos que pronto incluirían la expulsión de los «moriscos» o musulmanes que habían permanecido en la Península luego de la caída de Granada en 1492. (La mejor explicación de todo esto continúa siendo el magnífico libro de J. H. Elliott, *Imperial Spain*). El *Quijote* no fue, a pesar de todo, un libro en el que prevaleció el desencanto, gracias, en gran medida, al humor y a la tan humana manera en que Cervantes retrata a la gente de todas las clases sociales y ocupaciones. Ningún personaje de Cervantes es uniformemente malvado. No es un escritor pesimista como su contemporáneo Shakespeare. Como Melveena McKendrick explica en su excelente libro *Cervantes* al discutir la errónea opinión de que en las *Novelas ejemplares* hay una progresión del idealismo al pesimismo, «La desilusión literaria de Cervantes no es nunca cruel, sino que va normalmente cargada de humor; y en la totalidad de su obra compensa su exposición de la locura humana con una afirmación de valores y de comportamiento correcto –tal como en el *Quijote* su parodia de la literatura de la caballería andante es respaldada por sus afirmaciones de lo que la literatura debería de ser: responsable, congruente y veraz–» (p. 172). Los muchos finales felices en las *Novelas ejemplares* son muestra de ello.

McKendrick también señala que, hacia el final de su vida, Cervantes pareció haber encontrado consuelo en la religión. En 1609 se hizo miembro de la congregación llamada Hermandad de Esclavos del Santísimo Sacramento. Nunca fue el rebelde religioso que algunos han intentado que fuera. Como afirma McKendrick, «a lo largo de toda su vida y obra, Cervantes no nos da razón alguna para creer que no era tan hijo verdadero de la

Iglesia como ferviente patriota» (p. 123). Es tentador convertir a Cervantes en un pensador moderno por su énfasis en la ambigüedad, el perspectivismo, la fragilidad y lo elusivo del ser y la verdad y la falsedad del texto literario. Toma estos asuntos y los lleva lo más lejos posible incluso para hoy; por ello, pueden haber parecido heréticos en la España de su época. Cervantes, sin embargo, nunca tuvo problemas con la Inquisición y ninguna de sus obras fue objeto de censura. Creo que en estos asuntos puso en práctica una doble verdad, como Américo Castro sugiere en *El pensamiento de Cervantes*, donde rechaza la idea de que el autor del *Quijote* fuera un «ingenio lego», un genio indocto. Las dos verdades eran, por una parte, las ideas que emergieron en el Renacimiento y posteriormente, y que condujeron a la modernidad, y, por otra, la doctrina católica, en particular, la española, que parecía favorecer un retorno a la Edad Media y al escolasticismo. Cervantes encontró la manera de armonizar ambas sin forzar ninguna de ellas. Nada lo apartó de su fe, como lo explica en el prólogo al *Persiles*, prácticamente escrito en su lecho de muerte. Cervantes recibió la extremaunción, el último sacramento de la Iglesia, y fue enterrado en el convento de las trinitarias descalzas de Madrid, donde sus restos, en apariencia, han sido recientemente descubiertos para ridículo regocijo del Estado español.

Una característica que hace a Cervantes sonar como uno de nosotros es el frecuentemente declarado menosprecio de sí mismo, que parece sincero, no una mera convención retórica para ganar la aprobación del lector (*captatio benevolentiae*). En el prólogo del *Quijote* de 1605, eleva esta humildad a un nivel filosófico. Se pregunta lo que significa comenzar un libro, pretende renegar de su autoría, inventa a un amigo que le aconseja prescindir de las convenciones de un prólogo y de la tradición literaria en general y hace de las dificultades de escribir un prólogo el tema del mismo. El prólogo de las *Novelas ejemplares*, en el cual alude al anterior, es más personal y su autoburla, más graciosa y física. Para contarle al lector cómo luce, Cervantes escribe lo que un amigo suyo diría si le pidieran describir un retrato suyo:

*Este que veis aquí, de rostro aguilero, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño,*

*la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies; éste digo que es el rostro del autor de La Galatea y de Don Quijote de la Mancha, y del que hizo el Viaje del Parnaso, a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas, y, quizá, sin el nombre de su dueño. Llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlo Quinto, de felice memoria.*

Es típico de Cervantes que no escriba directamente de sí mismo, sino que, como en el prólogo del *Quijote* de 1605, invente a un amigo que lo haga por él, pretendiendo tomar distancia. Lo que es encantador, sin embargo, es la descripción de su desgastado cuerpo y cómo ha sufrido los estragos del tiempo y de la guerra –dientes caídos, barba gris, espalda jorobada y una mano incapacitada– en comparación a sus ya desaparecidos atractivos atributos juveniles, como su perfil aguileño, ojos alegres, nariz bien proporcionada, cabello castaño y barba rubia. La descripción es similar a las que hizo de algunos de sus personajes, en las cuales incluyó diestramente características físicas y morales, todas en un estado continuo de cambio que hace la combinación un tanto cómica. En algunas instancias, un atributo físico define a un personaje, como el hoyuelo en la barbilla de Preciosa en «La gitanilla» o los ojos bizcos de Ginés de Pasamonte en el *Quijote*. Es el Cervantes descrito en el prólogo, con todas sus imperfecciones y defectos físicos, el autor de las «invenciones» (como él las llama) que el lector encuentra en las *Novelas ejemplares*; no un gigante intelectual o físico, sino un hombre ordinario que está cerca del final de su vida. La edad y la experiencia le han dado una perspectiva desnuda e irónica de sí mismo y del mundo, pero no pesimista, como lo asegura su humor.

En los preliminares del libro, específicamente en los poemas que servían de lo que hoy serían alabanzas de contraportada y que, por supuesto, Cervantes mismo compuso, se refiere a las novelas en el libro como «doce laberintos» y «fábulas» con un «secreto». Era consciente y estaba comprensiblemente orgulloso de la profundidad y destreza de las historias que había creado,

de su sofisticación y originalidad. Tenía derecho de estarlo. Desde la primera hasta la última, todas las historias llevan la marca cervantina de discreta autorreflexión y una convocatoria a la más aplicada lectura, como las dos partes del *Quijote*, aunque, en especial, la segunda con sus muchos autores y lectores internos de la primera. Las *Novelas ejemplares* incluyen asuntos literarios y filosóficos de la más alta complejidad y alcance, incrementados por la relativa brevedad de los relatos, que demandan una gran concentración crítica. Incluso el relato inicial, que tiene el aire de ser sólo una historia entretenida sobre un personaje encantador, la joven gitana Preciosa que termina siendo hija de aristócratas y que es virtuosa y experta en cantar y bailar, es una obra compleja y estimulante. Que haya sido elegida para abrir el volumen parece sugerir que anuncia las principales premisas y temas de la colección entera y, en efecto, lo hace.

La historia depende de la anagnórisis, el descubrimiento de la joven de quién es en realidad, lo cual explica, de forma retrospectiva, sus modales ejemplares y su belleza física (Cervantes, como sus contemporáneos, creía en la fuerza de la sangre, título de una de las novelas). Éste es un motivo tradicional y tiene como trasfondo la historia de Cenicienta. El autodescubrimiento es un asunto serio, como lo muestran, célebremente, Edipo o Segismundo en la obra maestra de Calderón *La vida es sueño*. Igual de importante es la creación de las identidades de Preciosa y de Andrés. Él, un joven noble, se convierte de forma voluntaria en gitano para ganarse el amor de Preciosa y la aceptación de su gente. La idea de pasar por una prueba rigurosa para hacerse merecedor de una mujer es, asimismo, un motivo tradicional. Preciosa interpreta hasta el final el papel de la cautivante joven gitana, dotada de los talentos de tal individuo. Ella sabe cantar, bailar y ser atractiva para todos, especialmente, para los hombres. Esto la hace seductora y rentable, un atributo crucial para los gitanos, cuya principal ocupación es el robo, pero también sustraer la riqueza de otros valiéndose de sus encantos. Luego, Preciosa va a tener que aprender a ser la joven aristócrata que debió ser desde su nacimiento, aunque esto le viene con facilidad.

La restitución de su verdadera familia al final sigue precisas restricciones legales, como si se subrayara la gravedad del asunto que, después de todo, comenzó con un crimen: su secuestro por los gitanos. La alusión jurídica, además, resalta el escenario picaresco de la historia, con el que y en contra del que Cervantes trabaja. El campamento gitano aparece como un prototipo

reducido de la ficción picaresca, puesto que sus habitantes son criminales por naturaleza y acatan las reglas de una organización inventada por ellos mismos, pero estricta, como aquellas de la novela. El objetivo principal de la picaresca es pintar el desorden de la vida criminal, en contraste al orden social establecido. La representación de Cervantes, sin embargo, muestra que las clases bajas tienen también su propia rigurosa organización interna. (Es en este aspecto donde el brillante criminólogo español Rafael Salillas vio en la obra de Cervantes los orígenes de las ciencias sociales modernas). La banda de gitanos es la imagen invertida de la sociedad y la contraparte de la perfección neoplatónica exhibida por Preciosa y sus buenas costumbres, cuyo telón de fondo es la literatura pastoril. Esta combinación conflictiva de lo real y lo ideal es la firma de Cervantes.

En «La gitanilla», Cervantes reescribió la picaresca, mezclando sus atributos más fuertes con rasgos de la literatura neoplatónica e idealista como la pastoril. Mostró en el personaje de Andrés, sin embargo, que la picaresca, que toma historias y personajes del archivo legal con la pretensión de reflejar la realidad y no la literatura, se ha convertido en un paradigma literario, incluso proveyendo un nuevo papel para interpretar, como aquel del caballero o el pastor. Andrés se transforma por su propia voluntad en una especie de pícaro luego de unirse a los gitanos. Cuando Cervantes vuelve a la picaresca en «Rinconete y Cortadillo» y en «La ilustre fregona», subraya nuevamente que los protagonistas de estas historias eligieron convertirse en pícaros de la misma manera en que Alonso Quijano, el hidalgo que se transforma en don Quijote, elige convertirse en caballero. La vida picaresca es atractiva para estos jóvenes, así como lo fue para el primer ventero del *Quijote* (un pícaro jubilado), puesto que es una vida de libertad, sin reglas ni restricciones de la sociedad. Ésta es un constante en Cervantes: los personajes ejercen su libre albedrío para convertirse en lo que quieren ser, lo cual significa, a menudo, interpretar el papel de personajes literarios.

En «Rinconete y Cortadillo», Cervantes ambienta la acción en Sevilla, la capital de la vida picaresca, un animado puerto a través del cual España se comunicaba con su vasto imperio y un lugar donde él pasó mucho tiempo observando y recolectando ejemplos y muestras de sus más sórdidos sectores, incluida la cárcel de la ciudad. Hay una inmediatez en el retrato de Sevilla que delata estos elementos autobiográficos. Pero, como en «La gitanilla», Cervantes se sirve de convenciones literarias, princi-

palmente, convenciones teatrales. Los jóvenes epónimos se unen a una banda de rufianes dirigida de forma autoritaria por Monipodio, quien comanda el crimen en Sevilla como una operación empresarial centrada alrededor de su casa. En ésta, Cervantes ambienta escenas memorables que dan al relato un aire teatral, quizás de un entremés, como aquellos en los que destacó. La acción incluye una riña sofisticada e hilarante entre Cariharta, una prostituta, y su proxeneta Repolido. Ella declara que él, cuya calvicie sugiere una enfermedad venérea, le ha dado una paliza, pero resulta que, en realidad, practicaban sadomasoquismo de manera consensuada. «Rinconete y Cortadillo» no tiene un final muy satisfactorio; se lee como el preludeo a una historia más larga. Los jóvenes abandonan la hermandad para continuar sus vidas, con lo cual cierran el ciclo picaresco que funcionó como una forma de educación llena de diversión.

Sin embargo, el eco de «La gitanilla» se siente, sobre todo, en dos historias que recurren también a la anagnórisis y narran el esfuerzo de un joven que, para ganar el amor de una mujer, debe pasar una ardua prueba. Ambas se centran en una protagonista mujer de cualidades contradictorias que da título a la historia: «La ilustre fregona» y «La española inglesa». ¿Cómo puede ser alguien una «ilustre» sirvienta de cocina o, incluso más improbable, una «inglesa española»? Costanza, fruto de la violación de una viuda aristócrata, vive sin saber quién es en verdad mientras trabaja como sirvienta en la infame «posada del Sevillano» en Toledo. Isabela fue raptada de niña durante el asalto inglés en Cádiz y criada en Londres por una familia inglesa. Ambas muchachas, por supuesto, son bellas y virtuosas. Isabela, criada por católicos encubiertos, permanece fiel a sus raíces españolas, aunque, a pesar de ello, se convierte en una dama inglesa prontamente pretendida por dos jóvenes de alcurnia. Costanza es tan famosa por su belleza que dos jóvenes que se han ido de casa con un sirvienta para estudiar en Salamanca se desvían a Toledo para verla. Habían decidido, de todas maneras, abandonar sus estudios para convertirse en pícaros en Sevilla. Uno de ellos, Tomás, se enamora perdidamente de Costanza y emplea toda su energía en hacerla su esposa. Lo logra después de grandes esfuerzos y de la repentina aparición de la madre de Costanza, que conlleva el descubrimiento de su verdadero origen y hace el matrimonio posible. El retrato de la vida en la posada y su entorno, que presenta trabajadores de las clases más bajas y, en particular, mensajeros, es tan detallado como el de «Rinconete y Cortadillo». Incluye

muchos juegos de naipes. En uno de esos juegos, Tomás pierde su preciado burro, que quería usar para ganarse la vida llevando agua, y lo recupera mediante un elaborado truco que cifra la misma naturaleza del complicado texto de la novela y el papel que el azar juega en la vida, como Katherine L. Brown ha demostrado en un brillante ensayo recientemente publicado. Mientras tanto, el pretendiente de Isabela, Ricaredo, para cumplir las condiciones que le permitan obtenerla, establecidas nada menos que por Elizabeth, la Reina Virgen, es obligado a capitanear una flota de barcos que atacan navíos españoles. Se le presenta el dilema de tener que pelear contra los suyos, es decir, contra católicos. Luego de largas aventuras que recuerdan a las novelas bizantinas e incluyen una parada convencional en Roma y el regreso de Isabela con sus padres a Cádiz, se casan y viven felices para siempre, como lo hizo Preciosa con Andrés.

La forma en que Cervantes cierra el volumen de las *Novelas ejemplares* no puede haber sido resultado del azar o invención del editor. Es una manera muy significativa de concluir el libro porque presenta dos historias interconectadas, y la última queda sin finalizar, con la segunda parte todavía por ser contada. Concluye de la forma más abierta posible. Tenemos aquí a Cervantes volviendo a sus juegos de autoría al experimentar con los orígenes de su texto, su fiabilidad y los papeles de autor y lector. Para rematar todo esto, la última novela es acerca de dos perros que se cuentan sus historias. El potencial elemento fantástico y la estructura de narrativa enmarcada remiten a los orígenes de la ficción. Para mí es claro que Cervantes está concluyendo su libro con una reflexión sobre la narrativa y la escritura en general. Si bien la novela final parece compartir, nuevamente, las convenciones del escenario realista característico de la picaresca, es cualquier cosa menos eso.

El protagonista es el alférez Campuzano, quien sale tambaleándose del hospital de la Resurrección en Valladolid, donde ha sido tratado por un episodio de sífilis. Se encuentra con su antiguo amigo el licenciado Peralta, un abogado que lo invita a su casa a comer para ayudarlo a recuperarse. Allí, Campuzano cuenta a su amigo cómo una noche, medio dormido en el hospital, escuchó la conversación entre dos perros, Cipión y Berganza; la memorizó y la pasó luego por escrito en un cartapacio que se saca del pecho y se lo da al licenciado. Le cuenta también cómo terminó en el hospital, que es la historia de «El casamiento engañoso», el undécimo relato del libro. Este cuento que sirve como

marco, a pesar de sus aparentes aventuras convencionales, es una novela contada al revés. Mientras que casi todas las otras historias en el volumen conducen al matrimonio (excepto la del viejo casado con una joven, «El celoso extremeño»), acá la acción comienza casi con un matrimonio. El soldado, para pasar un buen rato, elige a una mujer atractiva –no bella– con quien planea casarse y, después de un tiempo, dejar la ciudad y regresar al ejército. Ella parece muy dispuesta y le ofrece usar una gran casa donde, aparentemente, vive. La mujer, Estefanía, que es una prostituta, planea estafar al soldado y robarle todas sus joyas y dinero. Bajo estos falsos pretextos, se casan y se mudan a la casa, donde disfrutan de un breve periodo de felicidad conyugal. Sin embargo, los verdaderos dueños de la casa aparecen de forma inesperada y Estefanía huye con las joyas de Campuzano, que lamenta su pérdida –aunque no demasiado porque sabe que, de todas maneras, eran falsas–. Estefanía, con todo, ríe última, pues Campuzano termina en el hospital con sífilis. Así, el matrimonio, que en las *Novelas ejemplares* representa el orden, es usado aquí para el engaño y deja a los protagonistas en una jungla social, moral y física. A pesar de ser muy divertido, es también un final deprimente. No obstante, todo lo salva la literatura, pues en el hospital el alférez encuentra inspiración para escribir «El coloquio de los perros», una extraordinaria novela que, puede decirse, es la obra maestra de las *Novelas ejemplares*. Es, como si fuera, la hija del fraudulento matrimonio.

La historia de Berganza es una suerte de autobiografía picaresca que incluye la historia del origen de los perros y de su habilidad para hablar. Eran, presumiblemente, hijos de una famosa hechicera que aparece en la novela, pero no se da prueba definitiva de ello. La acción tiene lugar en Sevilla, por supuesto, y la convención picaresca de un rufián que sirve a varios amos es incorporada con facilidad en el relato, porque los perros, naturalmente, tienen varios dueños que los usan para diferentes tareas, algunas ilegales de seguro. La primera etapa de su vida la pasan en el matadero de Sevilla, lleno de violencia y sangre –no sólo de animales– y poblado de criminales de todo tipo. La perversión de la picaresca de Cervantes es original, incluso brillante, puesto que la gente es observada desde la perspectiva de los perros, que pueden asumir y expresar una indiferente actitud crítica. Algunos de los episodios son hilarantes. Cipión, mientras tanto, es un interlocutor instruido, escéptico y pedante que mantiene a Berganza en su línea narrativa al criticar sus digresiones, distraccio-

nes e innecesarios juicios morales. Es un divertido editor en acción que, junto al abogado Peralta, nos representa a nosotros, los lectores.

Si existe un autor que animó a leer entre líneas, éste es Cervantes. En el caso del relato de la vida de Berganza, es posible discernir la autobiografía velada del alférez Campuzano. Se nos conduce a sospechar que su madre pudo haber sido una prostituta, como la hechicera que presumiblemente dio a luz a los dos perros, y su infancia pudo haber transcurrido, como la de esos animales, en el sórdido matadero de Sevilla. La vida no contada de Cipión, por el nombre marcial del perro (dos famosos soldados romanos se llamaron Escipión), podría remitir a las afectadas aventuras militares de Campuzano, una vida de hechos heroicos al estilo del *Quijote*, aunque, debido a su puntillosa preocupación por la forma narrativa, también contendría su lado libresco. Cipión podría, entonces, representar la unión de armas y letras que el mismo Cervantes encarnaba y proveer a través de su historia, potencialmente, una síntesis de esta inmemorial disputa, así como un divertido autorretrato. Pero el lector se queda esperando, anticipando de forma ansiosa la siguiente noche, cuando el mundo de ficción de Cervantes se despierte otra vez para traernos renovado deleite.

En 2016, la Yale University Press me publicó una edición en inglés de las *Novelas ejemplares*, traducidas por la reconocida Edith Grossman. Ésta fue mi introducción, traducida por Stephanie Rohner, con mi agradecimiento y supervisión.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Brown, Katherine L. «Invento del “quinto cuarto”. La conciencia dividida, la fragmentación textual y la paradoja de la lectura en “La ilustre fregona”», *Cervantes* (otoño de 2016), 36.2.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Imprenta de la librería y casa editorial Hernando, 1925.
- Elliott, J. H. *Imperial Spain, 1469-1716*. Nueva York: St. Martin's Press, 1963.
- Garcés, María Antonia. *Cervantes in Algiers. A Captive's Tale*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2002.
- McKendrick, Melveena. *Cervantes*. Boston: Little, Brown, 1980.



► Biblioteca Sainte-Geneviève, Paris. Henri Labrouste, 1851  
CC BY Marie-Lan Nguyen



**Enrique Vila-Matas:**

*Marienbad eléctrico*

Seix Barral, Barcelona, 2016

119 páginas, 16.50 € (ebook 7.99 €)



## La casa de la transparencia

*Por* DANIEL B. BRO

Hay escritores que parten de una concepción previa y consistente del estatuto de narrador (si es el género en el que se expresan) y, a partir de ahí, dan cuenta del cielo y de la tierra, si viene al caso. Y algunos logran escribir obras admirables, todos lo sabemos. Para otros, que son menos, cada obra supone un desafío de carácter formal, hasta el punto de que parecieran científicos afinando sus instrumentos antes de aplicarlos a un determinado problema de la realidad. Otros, en fin, escriben situados en el desconocimiento, incluso diría que buscan esa suerte de ausencia de brújula para así, inmersos en una realidad que, en principio, es todo enigma, ir descubriendo qué es lo que está ocurriendo. No sería extraño que ese autor nos dijera que eso es lo que está

haciendo también con su vida y que no distingue entre el acto de salir a la calle y de abrir el cuaderno donde anota. Se trata de un escritor atraído por los entresijos de la inspiración, esa vieja palabra que se ha tratado de sustituir por muchas otras que no la alcanzan. Los entresijos de la poesía, del cuento, del relato que forman parte del tejido sin principio de la vida. Pero no sólo es la inspiración lo que lo apasiona y desvela, sino un mundo que vislumbra pleno de señales, de borradas indicaciones, de signos equívocos que, lejos de mostrar un rostro absurdo, se revelan conducentes. ¿A dónde? No llegaremos al final, puesto que no hemos comenzado por el principio, porque el hilo inicial, justamente, lo no dicho, es lo que hace a este escritor proliferar, pare-

cer que se repite (y lo hace en ocasiones), ensayar variantes, desviaciones, y vuelta de nuevo a otra línea del camino, que ya no es la misma, porque no hay lugar, como bien supo Funes el Memorioso, o mejor dicho: su autor y nosotros sus lectores. No hay totalidad posible y, por lo tanto, lo que llamamos obra no es otra cosa que un fragmento que no se pretende absoluto sino suficiente. ¿Para qué? Pues, como dice Enrique Vila-Matas en la primera página de *Marienbad eléctrico*, «para ir al encuentro de todo», porque aún es posible ir al encuentro.

Todo es posible, eso creo que quiere decir Vila-Matas con esa frase, siempre que sepamos ver lo que hay de «encuentro» en las cosas y procesos que hallamos en el acto de vivir-escribir. Breton y Claude Lévi-Strauss merodeando en el mercado de las pulgas de París o Enrique Vila-Matas y la artista Dominique Gonzalez-Foerster en el también parisino café Bonaparte. La confluencia sobre, entre la quietud y el movimiento, de Robert Walser y Marcel Duchamp. La caminata del microanotador y el espacio de la aparición, no de la obra sino de su realidad en nosotros en el momento de lectura de unos signos que se disipan.

Gonzalez-Foerster tiene el proyecto de hacer una obra (instalación) en el palacio de Cristal del parque del Retiro de Madrid y Vila-Matas comienza a colaborar por su cuenta y riesgo desde su imaginario inquisitivo. Se ve a sí mismo como un doctor Watson frente a Holmes. El texto avanza por espacios subterráneos o aéreos. Por ejemplo, surge su pasión por los hoteles a partir de una frase de su amiga sobre el hotel One, creado por el artista Alighieri e Boetti en 1971. Nos confiesa: «Voy a los hoteles igual que empiezo novelas, para tratar de cambiar de vida, para ser *otro*».

Rimbaud, ese otro en el seno del yo europeo, propugnó la necesidad de cambiar la vida. También quiso cambiar de vida, y lo hizo al deshacerse. La artista francesa es una provocadora, desde que se conocieron en 2007, de ciertos signos suspendidos del escritor barcelonés. Rimbaud, como los ángeles de Wim Wenders, se le aparece, pálido e inmóvil, al comienzo del puente de las Artes, contemplando la Île de la Cité. Obsesionado por las sugerencias y pistas, se convierte en un artista visual y ella, en una escritora. Cierto: él es el que escribe y ella quien realiza obras visuales, instalaciones. Pero esto, en realidad, no lo es tanto si apelamos a la forma en que ambas mentes están, por momentos, trabajando. Vila-Matas lo aclara con una lucidez inquietante: «Todas las artes, sin excluir las visuales, nacen y terminan en una zona invisible, como ésta desde la que escribo».

La exposición de Gonzalez-Foerster, titulada «Splendide Hotel», se inauguró en marzo de 2014. La artista tuvo en cuenta el origen de ese edificio y concibió el espacio como única sala o habitación, llena de mecedoras (treinta y una), algunos percheros y treinta y un libros atados a las mecedoras, entre ellos, Rimbaud, Dostoyevski, Rubén Darío, Conrad, Wells, Rizal, Vila-Matas... Leer, un espacio transparente. Estamos a la vez dentro y fuera. La literatura es un espacio tan favorable como la arquitectura, se puede habitar. Habitamos la lectura al tiempo que abre en nosotros espacios. Por aquellas mismas fechas, en Madrid, hubo un diálogo entre el novelista y la artista plástica sobre, por, en, desde «Splendide Hotel». ¿Qué fue con lo que se encontró el novelista? La confusión con su obra o, mejor dicho, con procesos centrales de su hacer literario. «[...] Uno no tarda en pre-

guntarse dónde termina la obra, suponiendo que ésta haya empezado en algún lugar. ¿Termina o empieza en el jardín y el lago que hay junto al palacio, en un árbol del parque del Retiro, en las afueras de Madrid, en una plaza de Lisboa, o en un hotel portugués frente al Atlántico, en ese hotel destartado próximo a Cascaes, donde Wim Wenders le habló del “estado de las cosas” a toda mi generación?». Lugares que son errancias, que son signos, que son microrelatos sobre una página transparente gracias a su estructura de alusiones y elusiones, cercanías y alejamiento, como el mismo palacio de Cristal, capaz de poner en duda el esto y el aquello en el juego de las semejanzas.

¿Cómo no a va a obsesionarlo y divertirlo ese único cuarto? Homenaje a la literatura y al acto de leer, esa instalación fue también una idea: leer es bascular, una rítmica oscilación, unidos al cordón umbilical, que nos permite desde el otro ser otro. «No hay enigma más grande que éste: el del cuarto único». ¿Por qué? Si el enigma es tan grande, ¿podremos responderlo? Me apresuro a decir que no. Su grandeza tal vez radique en que coincide con nuestra vida, que es un perpetuo «ir al encuentro de todo». Para ambos artistas, ese cuarto único es la propia vida, única y, al mismo tiempo, *otra*. Mediados por la imaginación literaria, trascendemos y así cumplimos la realidad de ese cuarto único.

Por otro lado (quiero decir, por el mismo lado, pero *ahora*), éste es un elogio del arte de la conversación, que es también el de la conversión. Dos personas convertidas en personajes lanzadas a una investigación paciente y alerta, alerta a los signos. Lanzados

a lo que llaman «el azar productivo», que es una suerte de actividad pasiva, de merodeo riguroso, de duermevela paranoica. Ambos, tal como lo muestra este *Marienbad eléctrico*, están tejiendo una novela, una narración preñada de digresiones, de glosas que, a su vez, inician un primer texto. Todo el libro, como creo que deben ser todos los de Vila-Matas, del cual he leído media docena, está lleno de citas, en el doble sentido de la palabra, logrando una «loca alegría», como si en el proceso de desplegar el texto se afirmara la vida, y ése fuera el sentido del enigma del único cuarto, del *locus solus*.

¿Por qué Marienbad? Se trata del filme de Alain Resnais *El año pasado en Marienbad*, que está basada en la novela de Bioy Casares *La invención de Morel*, en la que mi viejo y añorado amigo de muchos días bonaerenses trazó memorablemente una suerte de alegoría de nuestro imaginario, un libro que Borges calificó de «imaginación razonada». El guión del filme fue obra de Robbe-Grillet. Ahora todo se entiende mejor, quiero decir, seguimos cabalgando a la búsqueda de todo. La isla (cuarto único), el prófugo que allí se encuentra y que ve a los otros sin que ellos puedan verlo. Y, por último, el ingenio de Morel, una máquina capaz de fijar nuestras imágenes y así salvarlas... Muchos han pensado que esa novela pareciera escrita por Borges y yo creo que, de alguna forma, está escrita con él, como este libro está escrito con Dominique Gonzalez-Foerster. Hemos vuelto, por tanto, a la mecedora en un cuarto único y trasparente: somos el lector que ve sin ser visto, somos finalmente esos personajes, somos el otro en la casa de la transparencia.

**Theodor W. Adorno y Gershom Scholem:**

*Correspondencia (1939-1969)*

Traducción de Martina Fernández Polcuch  
y María Graciela Tellechea

Eterna Cadencia, Buenos Aires/Madrid, 2017

544 páginas, 24.30 €



## Una amistad improbable

**Por** JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

«Publicadas por primera vez en español, estas cartas son el tercer lado de un triángulo epistolar con un amigo en común: Walter Benjamin. Un intercambio que se inicia con la preocupación de Adorno y de Scholem por la vida de Benjamin, pero que luego de su suicidio adquiere intensidad intelectual y carácter multifacético». Así leemos en la contraportada del libro.

Comenzar, claro está, por el texto de la contracubierta no suele ser la mejor guía para una lectura crítica. Más bien, al contrario. Sin embargo, en este caso, más allá del aura –permítaseme el mal chiste– que rodea el nombre de Benjamin en determinados círculos, y más allá también del reclamo publicitario correspondiente, lo cierto es que dicha alusión no encierra ninguna

pista falsa. En efecto, fue Walter Benjamin el que unió a dos intelectuales de intereses en principio muy lejanos entre sí y entre los cuales nada hacía presagiar que se iba a establecer una relación de intercambio intelectual, pero también de indudable amistad. Y, ciertamente, gran parte del interés del volumen radica en asistir al importante esfuerzo por parte de Scholem y Adorno para dar a conocer el legado de Benjamin, tras la muerte de éste en Portbou, así como las no pocas dificultades –no exclusivamente filológicas– a la hora de rescatar textos perdidos o dispersos, empezando con la copiosa correspondencia del escritor, una correspondencia que, para ambos, tiene un valor que va mucho más allá de lo testimonial. Así, escribe Scholem, el 28 de

julio de 1965: «[...] Me parece que la impresión global que generan las cartas es extraordinaria. Representa tanto un comentario lleno de vida sobre él mismo como un complemento de su *opus* que va en muchas direcciones».

Esa insistencia, ese empeño común, muestra, de forma indirecta, cómo la obra benjaminiana no encontró tan fácil acomodo como podría pensarse hoy, cuando el pensador se ha convertido en un autor ampliamente citado, si bien no deja de resultar sospechoso que no pocos testimonios de su supuesta influencia actual graviten siempre en torno a los mismos textos. Las cartas de Adorno y Scholem revelan hasta qué punto la historia de la recepción de la obra benjaminiana refleja la propia dificultad del pensamiento en ella vertido, su compleja evolución, así como su carácter en buena medida «intempestivo» (en el sentido nietzscheano del término), reflejo indudable de su tiempo, pero también escrita «a contrapelo» de éste, por citar una de las más célebres metáforas del pensador. Como botón de muestra, podemos señalar las acusaciones de quienes consideraron que Adorno no hizo una lectura lo suficientemente marxista de su amigo o las discrepancias en torno a la cuestión de hasta qué punto Benjamin podía considerarse filósofo, título que le fue negado por Hannah Arendt, por quien Adorno no ocultaba, en las cartas, su clara antipatía (habría que añadir que el sentimiento era mutuo).

Resulta saludable acercarse al laborioso proceso llevado por Scholem y Adorno, aproximación que puede servir de contrapeso a esa lectura que se hace hoy del escritor, convertido desde hace décadas en un filósofo de moda, por más que uno sospecha que dicha fama responde, en buena

medida, a una lectura parcial de su pensamiento. El propio hermetismo de algunos de los textos benjaminianos ha favorecido tanto interpretaciones místicas o estetizantes, que tienden a despolitizar al escritor para convertirlo en un miembro más del panteón posmoderno, como visiones demasiado unilaterales en su lectura política. Así, sucede, por ejemplo, con su acercamiento al marxismo, que dista mucho de ser simple y del que se obvia a veces aspectos tan relevantes como la simple cronología. Adorno apunta, así, en una de sus cartas que el célebre ensayo sobre la violencia debe mucho a los coqueteos previos de Benjamin con el anarquismo y aprovecha, asimismo, para lanzar alguna pulla sobre la escasa comprensión del pensamiento de Marx por parte de Brecht, quien ejerció una notable influencia —no demasiado positiva, según Adorno— sobre su amigo Walter. Quien esto escribe ha propuesto alguna vez, medio en broma, medio en serio, una moratoria para dejar de citar a Benjamin unos años, para ver si de ese modo la moda benjaminiana deja paso a una lectura seria del escritor que aprecie, en primer lugar, la provisionalidad de buena parte de su pensamiento, que rehuyó, por otra parte, todo sistema. Las cartas entre Scholem y Adorno nos apremian a replantearnos esas lecturas demasiado simplistas y a situar la obra del pensador en el horizonte temporal que le es propio.

Uno de los aspectos más oscuros, y que se presta también a mayores malentendidos, en el pensamiento de Benjamin tiene que ver con la compleja relación entre la teología y la política, que (no hace falta subrayarlo) señala, asimismo, hacia una filosofía de la historia que quiebre la linealidad y los mitos del progreso, mitos que es-

conden a su vez su propia teología oculta, en forma de una escatología secularizada. La centralidad de esa extraña conjunción de lo político y lo teológico, tan fascinante como incómoda, no escapa a Adorno, como se aprecia en la carta a su amigo del 26 de febrero de 1969, en la que insta a éste a escribir sobre las primeras aproximaciones de Benjamin a la teología: «Vuelvo a proponer que considere si no sería bueno que usted escribiera algo similar sobre los escritos teológicos juveniles. Quiero seguir sosteniendo mi tesis de que también en la fase materialista se mantuvieron, secularizados, los motivos centrales de Benjamin. Dios mío, por qué otro motivo nos hubiera fascinado tanto». Ya, en diciembre de 1962, había escrito al prestigioso estudioso del judaísmo: «En estos días me estoy dedicando muy intensamente a sus “Tesis ahistóricas” sobre la cábala. No es necesario ser un gran adivino para entender que ese asunto es especialmente importante para mí. Dejando a un lado todo lo demás, es probable que no exista nada de usted donde se manifieste un vínculo teórico tan profundo con Benjamin, en especial con las tesis de su filosofía de la historia».

Pero, como se ha señalado antes, el interés de este volumen no reside sólo en testimonio de un esfuerzo común por recuperar el legado del amigo perdido. Otras cuestiones como el judaísmo y el recuerdo de Auschwitz afloran en las conversaciones, en las que se muestra cómo ambos interlocutores desconfían de los intentos de una reconciliación demasiado fácil entre Alemania y el pueblo judío (lo que hace que ambos miren con recelo las tesis, demasiado complacientes a su parecer, de un Martin Buber, del que Scholem se siente, asimismo, distante en su interpretación

del jasidismo). Adorno no puede resultar más cáustico: «Después de lo que sucedió, ya escuchar una expresión como diálogo judeo-alemán puede dar náuseas, y es la verdad sin vueltas que un diálogo tal nunca existió, y que también los alemanes supuestamente más eminentes, como Kant y Goethe, escribieron cosas que se asemejan a los leños que la viejita acarrea hasta la hoguera de Hus. Es de una ironía verdaderamente abismal que el interés por el judaísmo en cuanto que judaísmo y no por figuras judías individuales sólo ahora cobre mayor relevancia en Alemania, después de que ya no hay más judíos allí» (carta a Scholem del 22 de junio de 1965).

No faltan en el libro referencias al ambiente universitario (alemán, norteamericano, israelí...), así como a otros miembros de la llamada escuela de Fráncfort, como Max Horkheimer o Herbert Marcuse, cuyas posiciones intelectuales no acaban de resultar cómodas a un Adorno cada vez más perplejo ante el peculiar mayo del 68 alemán, que el filósofo vivió con un poco escepticismo. También con cierta alarma, la que lo lleva, por cierto, a preocuparse por las condiciones de seguridad en las que se guarda el archivo de Benjamin ante las posibles actuaciones de organizaciones radicales juveniles. Alusiones a figuras como Ingeborg Bachmann o Paul Celan nos muestran, además, los lazos, no exentos de tensiones y malentendidos, que en el ámbito de la lengua alemana se trataron de establecer entre la creación literaria y el pensamiento. Una intersección que interesó, igualmente, a Heidegger, citado más de una vez en esta correspondencia por un Adorno que buscará en las aproximaciones de Benjamin a Hölderlin un antídoto contra la lectura mítica que del poeta hiciera el pensador de la

Selva Negra. Las últimas cartas recogen un breve intercambio epistolar entre Scholem y Gretel Adorno, tras el fallecimiento inesperado del filósofo, quien todavía en la última carta que escribe a su amigo habla de futuros planes (truncados, claro está, por la muerte) y aprovecha para darle la dirección de Celan en París o para hablarle de sus relaciones cada vez más tensas con Marcuse a raíz de sus posturas divergentes ante las revueltas estudiantiles. Se

cierran, así, treinta años de correspondencia y de amistad, también de admiración mutua. Quizá, asimismo, de algunas mutuas incomprensiones. Aún nos hace sonreír un elogio como éste, no exento de ironía, en el que Scholem comenta uno de los trabajos del autor de la *Dialéctica negativa*, quien en ocasiones parece competir con la oscuridad de su denostado Heidegger: «¡Lo que entiendo del libro de Mahler me resulta muy claro!».

**Fernando Larraz y Javier Sánchez**

**Zapatero (editores):**

*Los restos del naufragio*

*Relatos del exilio republicano español*

Salto de Página, Madrid, 2016

384 páginas, 22.50 €



## Caleidoscopio del exilio

*Por* MARIO MARTÍN GIJÓN

Sin duda, la literatura del exilio español de 1939, antaño marginada, se ha convertido en los últimos años en una de las parcelas más vivaces de los estudios filológicos. Paradójicamente, esto no se ha reflejado en el canon literario más difundido, el de las obras que se explican en los institutos de educación secundaria y en los libros que asociamos con determinados años. Estamos aún muy lejos de una historia literaria que, como pedía el escritor y crítico Carlos Blanco Aguinaga, él mismo exiliado, tenga en cuenta simultáneamente las obras escritas a los dos lados del Atlántico, y aún hay que recordar que 1942, por ejemplo, no fue sólo el año en que Camilo José Cela publicó en Madrid *La familia de Pascual Duarte*, sino también el de *Crónica del alba*,

de Ramón J. Sender, editado en México, o que, cuando, en 1945, Carmen Laforet publique *Nada* en Barcelona, en México aparece *Campo de sangre*, de Max Aub.

El olvido que aqueja a muchas valiosas novelas publicadas en el exilio (¿quién ha leído *El diario de Hamlet García*, de Paulino Masip, o *Cumbres de Extremadura*, de José Herrera Petere, más allá de un grupo de especialistas?) es aún más grave en el caso de la narrativa breve, siempre más difícil de ubicar editorialmente. Por eso, la antología preparada por Fernando Larraz y Javier Sánchez Zapatero, profesores, respectivamente, en las universidades de Alcalá y Salamanca, y publicada con hermosura por la editorial Salto de Página, era un libro necesario, más allá de tantas ediciones

de instituciones locales y provinciales, a veces valiosísimas, pero de inevitable escasa difusión.

En su prólogo, los editores resaltan dos rasgos diferenciales de lo que fue el exilio de 1939 en comparación con otras diásporas anteriores: su carácter masivo y su larguísima duración. Frente a ciertos tópicos, inevitables cuando se quiere tratarlo apenas como un epígrafe, hablan de la «enriquecedora complejidad» y la «heterogeneidad inherente al éxodo republicano», que se refleja en la muy distinta manera de vivir el exilio de Max Aub, empeñado en hacer de su condición de exiliado el lugar desde el que construía su imagen de intelectual, y Francisco Ayala, que consideraba dicha condición como casi irrelevante; o Clemente Airó, integrado por completo en la sociedad colombiana, y José Herrera Petere, destrozado por el desarraigo en Ginebra. Dejando aparte algún lugar común algo desafortunado de los prologuistas, como el de hablar de la «literatura deshumanizada y experimental» que habrían superado muchos de los exiliados para adoptar una posición «intensamente comprometida» con los problemas de su época, las páginas introductorias sitúan de forma adecuada esta antología, articulada en tres grandes bloques.

El primero de ellos, titulado «Memoria de España y de una guerra», contiene seis relatos ambientados en España, en un pasado evocado por los autores. Llama la atención la situación predominante en un medio rural, donde la guerra es más bien presentida que escenificada, como en «Mosen Anselmo», de José Ramón Arana, o «El alfar», de Paulino Masip, donde la diversión de unos señoritos, destrozando a pedradas la artesanía de un anciano, prefigura ominosamente la violencia desatada

unos años después. En el cargado de simbolismo «Juan de la tierra», Juan Chabás narra la esforzada vida, desde su infancia, de un joven valenciano, a través de su educación truncada, a pesar de sus dotes, por la obligación del trabajo, primero, como labrador y, después, en la pesca de bajura, que termina con su reclutamiento durante la Guerra Civil española. En «Aventuras de tres pilluelos», de César M. Arconada, la guerra aparece de nuevo a través de la mirada infantil, en este caso, de tres huérfanos que sobreviven en el Madrid asediado, con cuya defensa se identifican tanto como sus mayores. Los dos últimos relatos de esta sección, «Cirios rojos», de Segundo Serrano Poncela, y «Esplendor de Teresa», de María Teresa León, enfrentan a sus protagonistas con la despiadada represión en la retaguardia de la zona bajo control de los sublevados. Mientras que el primero nos pone en la piel de un impresor republicano que, en la Salamanca de los primeros días del alzamiento, busca desesperadamente refugio en la casa de una mujer soltera y devota, cuyo engañoso nombre es María del Refugio, el segundo muestra el heroísmo ejemplar de la pareja formada por Teresa y Lucas, dispuestos al sacrificio antes que a delatar a los guerrilleros, verdadero mito en la narrativa de autores comunistas. Bajo la apariencia melodramática del argumento, se ocultan insondables simbolismos y deseos sacrificiales en la identificación sugerida por la homonimia entre autora y protagonista.

El segundo bloque, «Por los caminos del exilio», muestra la visión de siete narradores exiliados sobre las nuevas realidades de los países de acogida. Si en su ensayo *El sol de los desterrados*, Claudio Guillén oponía la visión universalista del exilio co-

mo apertura a un impulso solidario que amplía la visión del mundo del escritor con la percepción del destierro como mutilación y desarraigo del entorno natural del autor, en los primeros dos relatos seleccionados predomina la segunda, con un tono melancólico y marcado por el recuerdo que a veces se trata con humor, como hacen tanto el donostiarra Simón Otaola en «¡Esa mala hierba, el escepticismo!», protagonizado por el refugiado Prudencio Romeral, asiduo asistente a los funerales de sus compañeros de exilio en México, como el malagueño Esteban Salazar Chapela, cuyo «Destino y casualidad» narra la peripecia de un refugiado español en Inglaterra, dividido entre el amor de dos mujeres, igualmente exiliadas españolas. En ambos relatos, las sociedades de acogida aparecen apenas como trasfondo. En cambio, el resto de narraciones escogidas rebaten o al menos matizan aquella crítica de Francisco Caudet en su *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939* (1997), donde achacaba ignorancia y desinterés de los exiliados por las sociedades latinoamericanas y por otros exilios antifascistas. Así, en «Gentes al margen», el segoviano Pablo de la Fuente relata las vidas imbricadas de los judíos austriacos refugiados en Chile, a partir de la supuesta narración que le hiciera Kurt, que ve a sus antiguos amigos y conocidos de Viena como «restos de un naufragio». En este cuento, precisamente por no mencionarse a los exiliados republicanos españoles, surge con más fuerza en el lector el paralelismo de su situación con la de los supervivientes de otros fascismos europeos. Por su parte, el guipuzcoano Martín de Ugalde, en «Un real de sueño sobre un andamio», describe las duras condiciones de trabajo, los miedos y las nostalgias de los emigrantes italia-

nos que trabajaban construyendo los rascacielos de Caracas.

En cuanto a José Herrera Petere, paradigma de exiliado obsesionado con la patria perdida, su relato «El indio enigmático y solo», cuyo título podría hacer pensar en una percepción como la de Cernuda sobre los indios como enigmas indescifrables, se propone una difícil visión desde dentro. La peripecia del indio Jerónimo es una travesía por los signos de la historia de México desde su aldea a la Ciudad de México, donde le asaltan los signos de la conquista de América por los españoles. El viaje al centro de la civilización, desde sus márgenes, se traduce en una progresiva alienación de Jerónimo, que ya en el tranvía que toma en las afueras es empujado, exclusión que irá en aumento a medida que se adentre en la ciudad.

Por su parte, Clemente Airó, escritor de los más olvidados del exilio, aunque bastante reconocido en Colombia, su patria de adopción, describe en «El hechizado» la fascinación enfermiza de un refugiado español por la mulata Mercedes, y Ramón J. Sender, en «El buitre», adopta la atípica focalización de un ave carroñera que devora el cadáver de un hombre.

El último apartado del libro lleva por título «La vuelta imposible». El filósofo Adolfo Sánchez Vázquez, tan cargado de galardones mexicanos como poco leído en España, trató en su ensayo «Fin del exilio y exilio sin fin» el trauma del regreso para el desterrado político y Max Aub dedicó a éste su trilogía dramática *Las vueltas*. De los cuatro relatos escogidos, el primero, «La luz en la ventana», del salmantino Jesús Izcaray, se distingue por su tono militante: el protagonista, miembro del Partido Comunista Español, ha retornado de incógnito, jugán-

dose la vida, para organizar una célula en una fábrica, pero pasea de forma temeraria bajo la ventana de la vivienda de su esposa y su hijo, a los que se priva de verse. Pese a lo doloroso de la situación, el anónimo personaje camina «ligero y leve, como si lo llevase en volandas aquella fuerza que lo empujaba», obviamente, la de la historia que debía ir en su favor. Los relatos siguientes, en cambio, presentan una imagen de amargo desencanto. En «La mujer de Fabián», el jienense Manuel Andújar presenta, desde la primera persona y desde la llegada de su protagonista a España, ese desajuste con sus compatriotas, en un estilo, como siempre, algo ampuloso: «Descubrí, y la sensación infundía extraño aplomo, que mi memoria había cambiado. Las percepciones reales no armonizaban con las imágenes –estampas, a veces– que custodié. Los desniveles de tono y de color significaban una transformación cualitativa».

Mucho más natural y auténtico es «El regreso», de Francisco Ayala, donde narra la vuelta de un exiliado gallego a Santiago, su impresión al saber que uno de sus amigos

había dirigido el grupo que pretendía prenderlo para ejecutarlo y su búsqueda obsesiva del mismo, sólo para descubrir que la suerte de éste no fue mejor que la suya. Cierra la antología «El remate», de Max Aub, relato hecho de unos «diálogos entre exiliados» mucho más desesperados que los de Bertolt Brecht: el narrador, exiliado en Francia, en cuya sociedad se ha integrado, recibe la visita de Remigio, escritor exiliado en México y con muchos rasgos en común con Max Aub. El encuentro despertará los amarguísimos recuerdos de la despiadada represión en Sevilla, a la que el protagonista sobrevivió de milagro, que revive a la vez que lee el encomiástico artículo que el *ABC* dedica a Queipo de Llano en su fallecimiento.

Aunque es de lamentar que esta selección no referencie los libros de los que se han extraído los relatos, sin duda incita a ampliar la lectura de autores tan valiosos como poco conocidos, muchas de cuyas obras resultan inaccesibles hoy en día. Esta antología demuestra la urgencia de la reivindicación de esa otra literatura española escrita bajo otros cielos.

**Ark Redwood:**

*La meditación y el arte de la jardinería*

*Las semillas de la conciencia plena*

Traducción de Julio Hermoso

Siruella, Madrid, 2016

152 páginas, 15.90 € (ebook 8.99 €)



## Ritual en el jardín

**Por** JULIO SERRANO

Meditar frente a una pila de compost es un placer reservado para iniciados. Es posible que para llevarlo a término haya que estar un poco loco o, simplemente, disponer de algún espacio personal (lúdico o místico) para acoger acciones menos convencionales. El compost es esa amalgama de materiales orgánicos, estiércol, lodos y residuos variados que, al fermentar, se convierte en abono. Al contrario de lo que puede creer el lego en la materia, no desprende mal olor, si está bien hecho. De mostrarnos dispuestos a la tarea, respiraríamos el olor dulzón de la tierra fértil. Saber que estamos ante materia orgánica descompuesta en sus elementos fundamentales y que las plantas los absorberán a su debido tiempo para generar nuevas formas ayuda a dotar de sentido

la tarea. Bien pensado, qué mejor lugar para observar la muerte y la regeneración de la vida a partir de lo que fue.

Quien nos lo aconseja es Ark Redwood, el jardinero jefe de Chalice Well, uno de los jardines más emblemáticos de Gran Bretaña, en su libro *La meditación y el arte de la jardinería*. No estamos ante un jardinero corriente y el jardín que cuida tampoco lo es. Refugio o santuario, ha sido reconocido con la categoría de World Peace Garden: un lugar idóneo para la contemplación y la reflexión espiritual. Ubicado al pie de la colina de Glastonbury, está vinculado al misticismo celta y a la leyenda artúrica. De la convivencia de años entre jardín y jardinero —el autor se dedica a la jardinería de manera profesional desde 1988— ha sur-

gido un volumen que, siendo sencillo, tiene la condensación de toda una vida. No es el libro de un escritor, sino el de alguien que tiene algo que contar, que no necesariamente es lo mismo. En cuanto a su asunto, podemos afirmar que es un libro de jardinería en la misma medida en la que *El libro del té*, de Kakuzo Okakura, es un libro sobre el té: sí y no.

Preparar una taza de té, regar las plantas del jardín, recoger las hojas secas, plantar unos bulbos o limpiar las herramientas son acciones, como cualquier otra, donde sostener una actitud mental de contención del pensamiento en aras de disfrutar de cada momento tal cual es. Así nos lo sugieren en ambos libros. La hoja –de té o de magnolio– se convierte en templo, y la acción en torno a ella, en ceremonia. El potencial conmovedor de la acción reside en el arraigo de una conciencia de lo mutable. Estar donde uno está porque mañana es quimera.

A modo de rueda, el libro secuencia sus capítulos: primavera, verano, otoño, invierno. En ellos, el jardín es visto como *shanga*, como comunidad interrelacionada con sus diferentes seres y tipos de conciencia. El jardinero es responsable de cuidar ese mundo, indisoluble de él. Hay jardín porque hay jardinero y viceversa. Un libro en movimiento cíclico que refuerza el mensaje de que «la única constante es el cambio». Cualquier amante de las plantas puede recurrir a él en busca de consejos concretos en cada cambio de estación; no obstante, el lector de poesía o de filosofía encontrará alimento mientras lee cuándo usar o no la pala, cómo dar forma a los arbustos, cuando hacer las podas o en las instrucciones para el método del rastrillado. Es grato sentir que la poesía ha saltado del poema y se ha colado entre el mantillo.

El zen del que está impregnado el libro promueve un despertar a través de la práctica. *Hishiryō* es pensar sin pensar, un estado intermedio en el que no se encadena un pensamiento tras otro, ya que la deriva de la mente, nos dicen sus maestros, desemboca en neurosis, pero tampoco es el no pensamiento que tan fácilmente conduce a la somnolencia y a la estupidez. El pintor Tápies hablaba a menudo de «pensar con la mano», de dejar al cuerpo tomar las riendas para conectar con la mente y con todo lo que pueda encontrar por el camino –sean musas, inconsciente o más allá–. El pintor y calígrafo chino Shitao, del siglo xvii, lo expresó mucho antes así: «Pero hablo con mi mano, escuchas con tus ojos. Esto no le es dado a conocer al vulgo. Tú lo piensas también, ¿no es así?». Imbuido de esta corporalidad, *La meditación y el arte de la jardinería* nos invita a la comprensión de las necesidades del jardín desde la acción y la más atenta observación, práctica extrapolable en alguna medida a cualquier conjunto de plantas que tengamos en nuestro balcón. Frente a ellas, propone meditaciones variadas: meditación de una planta, meditación mientras quitas lo marchito, meditación en la poda, meditación en la metamorfosis, contemplación del utillaje... con instrucciones precisas.

Podemos considerar el libro como metalingüística. El diálogo que se produce entre el lector y el autor, en este caso, es un coloquio (si hay a nuestro alrededor algún geranio o buganvilla en flor). Al igual que las vanguardias pictóricas de comienzos de siglo pasado quisieron, muchas de ellas, hacer estallar la pintura de sus marcos, liberarla de la tiranía de la imitación y de la sujeción al castrante recuadro que lo destina a la sala del museo o a la pared enci-

ma del sofá del salón, cualquier libro zen propone ampliar el canal de comunicación libro-mente y entrometerse en nuestra acción cotidiana por medio de otros canales comunicativos más corporales: influir en nuestra respiración, en la postura que adoptamos mientras leemos estas líneas. Una mano invisible nos alarga la espalda y, en este caso, nos empuja hacia la planta más cercana para atender sus necesidades. ¿Está en el lugar indicado de la casa? ¿Recibe la cantidad adecuada de agua y luz? En un rato uno se ve dialogando con el ciclamen y contemplando cómo la tierra de la maceta de encima de la mesa está plagada de una vida inesperada a la que no sabemos si dar la bienvenida. Éste podría ser un primer y escéptico contacto con lo que Ark Redwood ha transformado en ritual cargado de conocimiento y belleza. Pero es que por el principio hay que comenzar.

Así lo hace el libro, al menos, abriéndose con la primavera, con el despertar de la vida, con el comienzo que, en jardinería, se halla en el compost, y finalizando con el invierno y sus lecciones de crudeza, en donde la exuberancia primaveral regresa «a la nada de todo cuanto es». Por mucho que seamos conscientes de los privilegios de nuestra especie y de nuestra insólita inteligencia, nos sabemos emparentados con la hoja que ayer lucía verde en la rama del árbol. El vértigo que tan bien refleja el verso de T. S. Eliot «Te enseñaré el miedo en un puñado de polvo» lo podemos sentir a la caída de la tarde. No obstante, la observación de la materia pudriéndose revela, a vista de microscopio o de una buena lupa, un mundo de miles de millones de bacterias en efervescente trabajo de descomposición y transformación de la misma. En ese puñado de tierra negra late la vida. El mundo de

ayer se regenera. La descomposición prepara los nutrientes esenciales para que la nueva planta pueda absorberlos. El monje zen, autor de más de un centenar de libros y activista vietnamita Thich Nhat Hanh, a quien Redwood siente como su maestro, dice respecto a esta observación del desecho: «No temas: eres un jardinero y en tu mano tienes el poder de transformar los desperdicios en flores, en frutos y en hortalizas. No tiras nada a la basura, porque no te dan miedo los desechos. Tus manos son capaces de transformarlos en flores, en lechugas o en pepinos». No tener miedo a los despojos implica enfrentar el miedo a la muerte. Reconciliarse con el retorno a ser carbono, nitrógeno, potasio, etcétera, con dejar paso a lo venidero. El invierno nos recuerda los mundos aún por ser, dice un fragmento de un verso de Kathleen Raine. La experiencia de inhalar frente a un puñado de compost quizá no sea lo descabellada que pueda parecer sacada humorísticamente fuera de contexto. En el compost está el enigma de la sombra, cuyo elogio hizo Junichirō Tanizaki en ese ensayo clásico que nos invita a hundir en ella lo que resulta demasiado visible.

En la parte del libro dedicada al verano y al otoño nos habla de temas menos escalofriantes, aunque sus títulos podrían ser adecuados para una película de terror. «En defensa de la babosa» o «El paraíso del predador» son un alegato de la biodiversidad en donde invita al jardinero a acoger caracoles si hay babosas, por ejemplo, no por placer malévolo, sino para crear hábitats que permitan un control biológico menos empeñado en pulverizar las supuestas diabólicas criaturas armados de aerosoles. Con respecto a malas hierbas y espontáneos arbustos, sugiere que «la tierra es pudorosa, un

planeta odia que lo desnuden. La única vez que muestra su cuerpo desnudo de manera natural es tras el incendio de un bosque, o después de un terremoto, y aun entonces vuelve a vestirse enseguida con plantas pioneras que restauran su verde manto». Con esa delicadeza acoge las *malas* hierbas. No esperemos ver en Chalice Well una rectitud dominante, un sometimiento disciplinado a

la ortodoxia del jardinero. Si bien ser jardinero es intervenir en lo natural, Redwood sugiere una escucha de lo natural que implica, en determinadas ocasiones, sometimiento de la idea al fecundo vigor de un hierbajo. Saber en qué momento juntar las manos y hacer una reverencia, aun cuando lo excelso venga en forma de cerraja o cardillo salvaje.

**Luis García Montero:**

*A puerta cerrada (2011-2017)*

Visor, Madrid, 2018

110 páginas, 12.00 €



## El lobo que llevamos dentro

*Por* JUAN CARLOS ABRIL

A lo largo de casi cuarenta años de andadura poética, Luis García Montero ha demostrado que la poesía puede acceder a un público amplio sin rebajar su intensidad. El debate posmoderno entre alta y baja cultura, en un libro como *A puerta cerrada*, debe apartarse para seguir apostando por una fusión entre una gran capacidad comunicativa y una expresividad lírica que conecta con el lector. *A puerta cerrada* es un enjundioso volumen donde se detectan las constantes más características de la poesía de Luis García Montero, aquella poesía que ensayó con tanto acierto y que ahora acaba formando una trilogía, tras el aclamado *Habitaciones separadas* (1994), que luego refrendó en *Vista cansada* (2008). Homenaje a Jean-Paul Sartre y su drama

homónimo, toma cuerpo un estilo argumentativo y meditativo que «persigue en la propia intimidad la ilusión desesperada de que el amor y el acuerdo estén también en nosotros», como reza en la solapa. Éste podría ser un resumen del libro, muy en la línea de la reflexión dialéctica entre la felicidad pública y los sueños privados, las negociaciones del yo y el nosotros, los vínculos sociales de nuestra conciencia individual.

Sólo un año después de los poemas en prosa *Balada en la muerte de la poesía* (2016), se publica un volumen sin partes ni secciones, sesenta y tres poemas dispuestos a través del hilo argumental de la enfermedad como símbolo bisémico. Ésta aparece a través de la figura de lobo, recorriendo anárquicamente las páginas del li-

bro. El lobo nos espolea a pensar en la noción filosófica de *conditio humanae*, central para comprender desde un punto de vista social que «el hombre es un lobo para el hombre», pero también desde un punto de vista individual, en la soledad de la conciencia, en la podredumbre del individuo. O sea, se trata del lobo como enfermedad colectiva, incapaz de convivir y merecedor «de un amargo suspenso general» («Vigilar un examen», p. 36), aunque de igual modo se trata del lobo como enfermedad particular, «por los suburbios de mí mismo» («Rehabilitación», p. 62). La metáfora de la enfermedad, que aparecerá en varias ocasiones, como en «Marcapasos», «Rehabilitación» o el magistral «El silencio y el ruido», nos da pie a su interpretación simbólica y sirve como conector nodal del poemario. La melancolía, la nostalgia, la tristeza o la corrosión de las palabras (por ejemplo, «Diatriba nocturna») participan, asimismo, del concepto de enfermedad. El autor, en una reciente entrevista, confiesa: «En este poemario en el que yo me encierro con la poesía y conmigo mismo en una situación de crisis, el lobo es de pronto el sentimiento de indignación y de cólera que sale de mí y que se pone a habitar mi casa. Es el lobo que está deseando morder». *A puerta cerrada* es, por tanto, un diálogo del poeta con su otro yo, el lobo, un ajuste de cuentas consigo mismo y con la vida, en el sentido de poner las cartas boca arriba para hacer balance. Con ese marcado tono ideológico –ya habitual– de la poesía de Luis García Montero, y a partir de una lectura goldmanniana que asume la homología entre la sociedad y el individuo, nuestro autor se reafirma en la interdependencia de ambos. El hombre es un ser social. Todos los males que aquejan

a la sociedad en su conjunto, por tanto, aquejan también al individuo.

En ese balance la poesía es un ajuste de cuentas, como se aprecia en «Entretiempos», el primer poema, donde el cuerpo individual o anímico tiene su correlato en el cuerpo social u orgánico, en la madurez de la voz narrativa, su propio otoño o «Entretiempos». No está más enfermo el personaje que la ciudad: «Quiero mi habitación, aunque la casa / sea un árbol enfermo» (p. 19), un cuerpo que asume «el reto de vivir». La dialéctica privado-público se tematiza en la habitación-ciudad. Así, se contraponen en el horizonte de la habitación privada las ilusiones, la memoria, los libros y la ropa en la tercera estrofa, junto con la enfermedad, la ambición, el éxito, la angustia, las lealtades y las traiciones o las conjuraciones de horizonte público de la ciudad en la cuarta estrofa. El balance no es demasiado positivo, «Es un saldo difícil, bien lo sé» (p. 20), afirma el poeta, insistiendo en su propia intimidad que no renuncia al mundo, si bien el desgaste emocional y físico resulta evidente: «Hablo, niego, maldigo, bebo más de la cuenta». El poema acaba con la asunción de la lucha como eje vital: «Se trata de sentirse conmovido, / de vivir fatigado», para minimizar el relativismo y cinismo imperantes, ese «da igual» que aparecerá en otros poemas, y ante el cual el individuo se rebela de manera crítica, luego repetido en «Final de año». El «aullido» gingsberiano en forma de lamento no es sólo refrendar que el tiempo pasa, sino por cómo pasa, por la coyuntura que nos rodea, en la miseria moral que vivimos, en las contradicciones de la vida contemporánea, en la degradación de la ética, arrastrando la pesadumbre de lo que supone escribir poesía después de Auschwitz:

«Da igual. / Si vivo en el presente de mis ojos / es porque estoy ayer toda la noche / y me pesa la historia» (p. 31), pues «La historia está al alcance de la mano, / basta con un murmullo» («La llamo por mi nombre», p. 66), versos que recuerdan el «murmullo de la historia» de Walter Benjamin y que son un guiño a Ángel González con su «Ayer fue miércoles toda la mañana. / Por la tarde cambió: / se puso casi lunes», de *Sin esperanza, con convencimiento* (1961). El aullido constata la iniquidad del hombre-lobo, que viene del dolor y sólo quiere causarlo: «No busca un calendario. / Sólo quiere mi aullido» (p. 66). «Mira en mis ojos, dice, / el rencor de la noche que me robó la vida» («Poética», p. 40), argumentará en otro momento el lobo, quizá para justificar los sentimientos que hacen que nos convirtamos en lobos... En cualquier caso, también hay una esfera para la dialéctica esperanza-convencimiento. Así, en la entrevista ya citada, el autor reconoce: «No podemos identificar el pasado con esa historia de la decepción, porque hay cosas que han salido bien y gente con la que no sólo has vivido buenas cosas, sino que has terminado bien también, y se conserva esa huella. Y hay luchas que han salido bien. Y haríamos mal en negar lo que se ha ido conquistando poco a poco. La memoria, que te da experiencia del mal para ser precavido, te puede dar razones también para la esperanza». Más que una cuestión de esperanza, habría que matizar que en la poesía de Luis García Montero se trata de una cuestión de convencimiento frente a la herida romántica que supone la ruptura del contrato social, el desmoronamiento de los sueños públicos, las promesas de la felicidad ilustrada y la posterior caída hacia el vacío. Además, a través de su lectura posmoderna, y a par-

tir de la premisa de que todavía podemos escribir, pensar, sentir, etcétera, desde ese ataque y lucha se habilita el espacio de diálogo en el que el libro se desarrolla. «En el lobo he intentado encajar esa parte de indignación, de cólera, de venganza, de ganas de romperlo todo, del grito que a veces te asalta. Después, desde la poesía, he buscado una serenidad para dialogar con el lobo en busca, no de la mordedura, sino de un espacio de esperanza», afirma el autor. De ahí surgen los poemas de amor, porque «No me gusta mentir. / Como estoy triste digo que estoy triste. / Y también que deseo, / memoria tras memoria, / sus ojos conmovidos» («Callado y fijo», p. 65). Y podríamos citar «Mónica Virtanen» o la canción «Cuenta atrás», entre otros.

Llegamos al lobo como convencimiento, fe de vida, posibilidad de aceptar nuestros demonios, nuestra proyección en una otredad nada amable, una alteridad que nos desagrada, porque siempre es difícil ponerse en la piel del otro, como en «Oficio»: «Ya no sabes creer. / Ni siquiera la nada existe ya. / Te alejas del gobierno y de los conjurados, / de la ley del más fuerte y de los ojos rotos, / de la obediencia y de la rebeldía. // Yo me convierto en un desconocido / para que puedas confiar en mí» (p. 70). Alejarse de uno mismo para intentar verse. Se trata de un desdoblamiento clásico que se plasma en el yo-tú como juego gramatical en el poema, pero también como esfuerzo cognitivo, pues se pone en el lugar del otro en un movimiento solidario. La poesía es un ejercicio de solidaridad, ya que debe entrar en el otro, desproveerse de su yo y entrar en otro yo. Ese acto, por tanto, es una acción de entrada en la otredad a través de la generosidad y el altruismo. Como en «Faro»: «Junto a los arrecifes / de la noche pasada, / la mesa parpa-

dea. // En el acantilado / de la noche que viene, / las olas dan mi nombre. // ¿Quién se arroja al vacío? / Cae sobre la luna / como un faro sin barcos. // Rumor que habla de mí, / daño que se defiende. / Alguien me sustituye» (p. 29). El otro como un faro que ilumina un camino que nunca recorreremos.

El lobo inicia su periplo explícito a partir de «Aparición del lobo» y continúa en la siguiente serie: «Caminos de ida y vuelta», «Pensamientos del lobo», «Poética», «Una nostalgia», «La vigilancia del lobo», «La cometa», «El lobo melancólico», «El instinto», «Un tiempo», «Las infecciones» y «El otro espejo». Finalmente, «El lobo se despide». Como vemos, estas marcas van pautando un orden de fondo dentro de las sesenta y tres composiciones y, a partir de la presentación que supone «Entretiempos», se abren paso otro tipo de periodos que tienen que ver con las otras voces de Luis García Montero, muy en concreto, sus canciones, ensayadas con tanto éxito en libros como *Las flores del frío* (1991) o *La intimidad de la serpiente* (2003), entre otros. Las canciones se interpretan, con su recorte narrativo y su elipsis hermética, como un estado de ánimo, difícil de transmitir en el filo de lo comunicable, o más bien en el filo de lo descriptible... En ambos libros se alternaban sus voces, como en este *A puerta cerrada*. Pero habíamos dicho que este poemario completaba una suerte de tríptico más experiencial, en la línea de *Habitaciones separadas* y *Vista cansada*. En efecto, las canciones otorgan un contrapunto lírico en el marco de la discursividad: canciones y poemas dialogan en el conjunto del poemario. En «Confieso» se nos abre la intimidad de

la palabra que luego resuena al encerrarse en «Mi habitación». En las canciones suele repetirse un estribillo: «Dependo de un mal paso / y de la flor recién cortada / que vende un sueño triste por la noche. // Dependo del herido, / de las canciones graves / que matan a su dueño con las manos» (p. 21). De este modo, encontramos poemas y canciones que dialogan, estableciendo una conversación inacabada y que sólo se completa desde la lectura: «Despertar» en «Mi habitación» o en un hotel acompañado, «Tú y yo (habitación 311)», o solo con el «Indulto», con el único calor o compañía de la poesía, que nos habita y habilita, que nos salva y sostiene, cuando ya pocas cosas se quedan en pie. Verdad del solitario: «Miro por la ventana este paisaje / de vertederos en la niebla sucia. / Ni siquiera la niebla puede ocultar los plásticos, / las latas, la carroña convertida en silencio. / Sólo un rayo de luz / al desnudarlo todo delante de mis ojos / me concede el indulto. / Es una petición de vida» (p. 101).

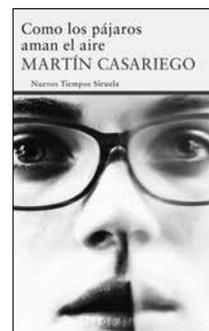
Así, podríamos seguir cotejando la estructura, los temas o los poemas y alargar nuestro análisis de este libro deslumbrante y rico en inflexiones, pero quisiéramos dejar un espacio para la lectura y la búsqueda de aquellos espacios donde esta poesía se despliega y nos conmueve, donde en los detalles de la mirada nos alcanza y nos punza. «Dependo de un mal paso / para no faltar hoy, ni mañana, ni nunca, / allí donde discuten las miradas anónimas, / allí donde es urgente la poesía» («Confieso», p. 21). Una mirada poética necesaria y más urgente que nunca para dialogar con el lobo que todos llevamos dentro.

**Martín Casariego:**

*Como los pájaros aman el aire*

Sirueta, Madrid, 2016

181 páginas, 15.90 € (ebook 9.99 €)



## Entre muerte y vida

**Por** JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ

*Como los pájaros aman el aire* confirma el gran momento que vive la obra de Martín Casariego, narrador que ha visto recientemente traducida al búlgaro su novela *La jauría y la niebla* y que acumula en su trayectoria premios importantes, como el Café Gijón, el Ateneo de Sevilla, el Logroño y el Tigre Juan.

Bien sabemos que una novela es el despliegue sostenido de una tensión. Fuerzas contrarias que se reúnen en un personaje, un lugar o un tiempo y que combaten durante páginas y páginas sin desvelar si alguna podrá imponerse sobre la otra. De allí la atracción inicial de esta nueva novela de Casariego que propone un terso y poético título, a partir del cual uno espera el despliegue de una historia de amor, pero que,

inesperadamente, se expande en sus inicios como una atmósfera de duelo y muerte. El fallecimiento del padre del protagonista impregna las acciones iniciales de esta deliciosa pieza narrativa. Pero también irrumpen dentro de ellas el divorcio y la traición sufrida por este mismo personaje, con lo que frente a él se despliega un cuadro de separaciones y renuncias.

*Como los pájaros aman el aire* no comienza con un mundo signado por una normalidad en la que va a irrumpir un quiebre, sino que exhibe desde su inicio la voz de un personaje hundido, arrasado. Un fotógrafo que se aleja de las que fueron sus referencias cotidianas en la ciudad para explorar ahora la placidez vencida un nuevo barrio, de un nuevo lugar donde rumiar su destruc-

ción. De allí que escoja una parte de Madrid donde convive con la extrañeza de idiomas desconocidos, de restaurantes con aromas enigmáticos, de rostros atravesados por la curiosidad y el miedo. Un mundo onettiano, donde el espacio externo reitera la fragilidad del personaje. Se desarrolla, así, uno de los segmentos más brillantes y conmovedores de la novela: el gesto repetido del fotógrafo de realizar retratos de personas encontradas por azar o de personas próximas a su cotidianeidad, a quienes les coloca las gafas de su padre.

«Narrar es hacer que los muertos miren a través de nuestros ojos», dice el escritor Gustavo Martín Garzo, y ésta es una frase que bien podría acompañar estos momentos de la lectura de Casariego. Un hijo que perpetúa la presencia del padre a través de esa serie fotográfica, al tiempo que narra sus pasos en la soledad y el desamparo. Se trata, entonces, de un acto que escenifica la orfandad, pero que, a un mismo tiempo, la combate con la reiteración de un objeto que va mudando de rostro. Cada foto es un momento de supervivencia del padre, una expansión de su presencia y su mirada en el mundo. Presencia que muta, que se transfigura en la singularidad de cada persona que se coloca esas gafas. El personaje fotografía la ausencia a la vez que la excluye. Logra configurar presencias de lo perdido, en una conjunción espléndida en la que el padre está y no está, en la que es y en la que ya ha dejado de ser. Una especie de fusión poética donde los contrarios se alimentan y conviven en una realidad en la que ambos son posibles simultáneamente; un instante en el que, si usamos las palabras de Octavio Paz, presenciemos el «sitio de encuentro de muchas fuerzas contrarias».

La imagen de estas fotos, en su ambigüedad, construye una realidad que, como explica Gilbert Durand al hablar de lo imaginario, no contiene una proposición formal que pueda reducirse a una explicación verdadera o falsa. Contiene el temblor de ambas respuestas. Es muerte y vida, es vida que muere y muerte que vive. Por otro lado, las fotografías también funcionan como un puente entre estos dos mundos: el de los vivos y el de los muertos. Como dice el narrador: «Buscaba a mi padre. Estaba haciendo el retrato de Gafas, un puzle de Gafas con las fotografías de otras personas». Un tema mítico aparece ante nosotros, el hijo que inicia la búsqueda de la figura paterna y que para ello es capaz de habilitar un espacio sagrado en lo cotidiano, creando momentos de desamparo donde conviven las imágenes de lo presente y lo inmediato con las de la pérdida y de lo invisible.

Pero no olvidemos que se trata de una serie en la que una y otra vez se repite la presencia de un objeto personal del padre del protagonista, y Roland Barthes afirmaba: «Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez; la fotografía repite lo que nunca más podrá repetirse existencialmente». Por eso es tan destacable la insistencia del protagonista de *Como los pájaros aman el aire*: intentar que la repetición se exprese donde, en realidad, lo que ocurre es la unidad de un instante aislado que no volverá a suceder.

Ese proyecto sirve, además, como una suerte de calendario vital y subjetivo del personaje. Se inicia una semana después de la muerte de su padre. Llega a las cuarenta y un fotografías cuando ocurre un doloroso pero reparador encuentro con su exesposa y se acerca a las setenta en el momento en que conoce a Irina, la mujer con

la que de nuevo experimentará los vértigos y las sinuosidades del amor.

El protagonista de esta novela vive el tiempo y sus transformaciones a partir de lo que construye con su modesto ojo fotográfico, ya que, como él mismo aclara, no es una persona dotada de talento. La humildad de su gesto es la expresión pura de su necesidad creadora; no hay ninguna recompensa externa al gesto mismo. Lo que quizá se trate de un acto de desprendida benevolencia hacia su memoria. Porque un elemento significativo de esta novela (un matiz que recuerda a William Saroyan) es el atisbo de una bondad esencial que edifica el mundo. Una bondad borrada, oculta, que sólo una mirada atenta puede percibir y deletrear. La bondad como una fuerza que mantiene atado el mundo, que lo interroga, lo recompone y lo ayuda a sobrevivir al desgaste.

Eso explica el tono susurrante del libro. No hay estridencia, no hay épica, no hay rotundidad. La voz que narra se mueve con sigilo y eso es lo que le permite deslizarse entre situaciones turbias y reconocer el amor en una mujer que parece llevar tatuada la palabra «peligro» en su frente. Una modelo extranjera, enigmática, con una vida llena de elipsis, que busca relaciones convenientes y protectoras, un poco al estilo de aquel personaje entrañable de Audrey Hepburn en *Breakfast at Tiffany's*, la película basada muy libremente en el relato de Truman Capote. Esta mujer completa de algún modo la tentativa central del personaje protagonista de *Como los pájaros aman el aire*. Así lo refiere con nitidez cuando dice: «De ese puzle inacabable que es toda persona, ya tenía algunas piezas. Eso era mi vida ahora: hacer un puzle de una mujer viva, hacer un puzle de un hombre muerto». Como advertíamos, todo este camino se ri-

ge por un proceso reconstructivo realizado desde un estilo y un desarrollo anecdótico sostenido en la sutileza. Incluso los pasajes en los que la novela podría desembocar en un relato criminal, con la aparición de mafias, deudas impagadas, contrabandos, armas de fuego, la narración se mueve con sigilo y esquivo las posibilidades de este tipo de ficciones. Del mismo modo, tampoco se desvía en otro de sus caminos posibles: la febrilidad folletinesca de libros como *El amor en los tiempos del cólera*. Aquí, el tono sosegado es una permanencia, una melancolía perenne signada por sucesos que son sólo la promesa de actos incumplidos, a medias, pero con un avance continuo hacia la búsqueda de un conocimiento sobre el mundo y sus pasiones más recónditas. Un universo que se despliega con la delicadeza de tonalidades diluidas en agua, tal y como esa serie de acuarelas que en algún momento de la historia aparecen como signo material de la relación entre el protagonista y la modelo extranjera. Equivalencia entre el estilo de la novela y estos objetos que adquieren la permanencia de una señal amorosa que vertebra esta espléndida narración de Martín Casariego.

Es imposible cerrar estas notas sin referirnos a la espera, el elemento que parece configurarse como camino que resuelve las dicotomías de esta pieza narrativa, sostenida entre los parpadeos de la vida y la muerte; entre el desamor y el amor, entre la destrucción y el renacimiento. Porque la espera, en su lentitud, en su paciencia, en su abandono aparente, en su ensimismamiento, va edificando los vasos comunicantes que culminan esta historia. Como afirmaba André Breton: «Independientemente de lo que se logre o deje de lograrse, lo magnífico es la es-

pera misma». La espera puede significar una derrota o una renuncia, pero contiene en sí misma la sabiduría de quien acumula y acumula capas de sentido: fotos, días de añoranza, mudanzas, actos cotidianos, hasta que la iluminación ocurre como un tesoro descubierto y presentido.

Por la espera, el ser humano conecta con la esperanza y con el miedo; por ella,

se vincula al deseo y la imaginación. Quien aguarda sueña, medita y vive.

Al principio de estas notas dijimos que una novela es el despliegue sostenido de una tensión. Necesario es subrayar que también es un ejercicio de espera, por la ansiedad que se produce entre la primera y la última página. Y el caso de este libro de Martín Casariego es una espera con una luminosa recompensa.

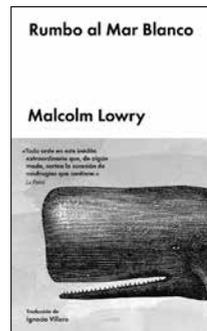
**Malcolm Lowry:**

*Rumbo al mar Blanco*

Traducción de Ignacio Villaró

Malpaso, Barcelona, 2017

384 páginas, 24.00 € (ebook 9.49 €)



## El simbolismo circular de Malcolm Lowry

*Por* JUAN ÁNGEL JURISTO

Malcolm Lowry (1909-1957) es autor que aparece y desaparece, dentro de la industria editorial, cada cierto tiempo, debido al oportuno encuentro de inéditos, algo que tiene mucho que ver con los derechos del autor (casado dos veces, curiosamente, con dos actrices), unos derechos de autor un tanto tormentosos que retrasaron la edición del libro que tenemos entre manos durante muchos años. Pasó con *Lunar Caustic*, que Alfa, de Montevideo, en su edición en español, respetó el título original en inglés y que, más tarde, Tusquets publicó en España como *Piedra infernal*; pasó con *Escúchanos, Señor, desde el cielo, tu morada*; pasó con *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo*; pasó incluso con la edición de sus poemas por parte del

poeta Earle Birney y pasó con *Ferry de octubre a Gabriola*, con lo que tenemos que, en vida de Lowry, sólo se publicaron dos libros suyos: *Ultramarina* en 1933, siendo aún Lowry un escritor bisoño, y *Bajo el volcán* en 1947, su obra maestra y una de las más emblemáticas de la narrativa en inglés del siglo xx. Ahora, por ejemplo, se publica en español *In Ballast to the White Sea*, literalmente, *Sin lastre hacia el mar Blanco*, y que Ignacio Villaró ha traducido como *Rumbo al mar Blanco*, que gana para el lector sentido de la aventura, esencial en la obra, lo que pierde en rastro simbólico, algo que no debe preocupar porque las trescientas páginas del texto andan sobradas de ello, hasta el punto de la saturación casi laberíntica.

La historia del hallazgo del manuscrito de *Rumbo al mar Blanco* es una genuina narración digna de Lowry. Éste se casó en 1934 con la actriz Jan Gabriel, que había conocido en un viaje a España, y, desde aquel año hasta 1937 en que Gabriel lo dejó solo en Oaxaca, su relación fue, por decirlo en términos suaves, tormentosa, agravada, además, por el internamiento en el hospital Bellevue de Nueva York en 1936, debido a diversas intoxicaciones etílicas. Luego conoció a Margerie Bonner, actriz y escritora, con la que se casó en 1940. Inmediatamente, se fueron a Dollarton, a la Columbia Británica, y en esa localidad canadiense estuvieron cuatro años hasta que la vivienda se incendió. Después de un periplo errante, relativamente tranquilo respecto a los conflictos afectivos, por Estados Unidos y el Caribe, la pareja se estableció en East Sussex, en el pueblo de Ripe, donde Lowry murió en 1957 por sobredosis de alcohol mezclado con barbitúricos. Parece ser que en el desenlace algo tuvo que ver Margerie porque ese mismo día de su muerte Lowry amenazó con matarla. Pero volvamos a 1944 a la cabaña de Dollarton, en Canadá.

El 7 de junio de ese año la cabaña ardió mientras los Lowry tomaban café en la terraza. Margerie no dudó un instante, se metió en la casa en medio de la inmensa humareda y salvó algunos manuscritos, entre ellos, el de *Bajo el volcán*, y los discos, aunque no pudo con el fonógrafo. Lowry entró luego para rescatar el manuscrito de *Rumbo al mar Blanco*, pero se le cayó una viga del techo y tuvo que salir con las manos vacías, desesperado hasta la exasperación, dado que había visto cómo las llamas consumían las mil páginas de las que constaba el manuscrito, en el que había trabaja-

do durante una década. De hecho, tras este episodio, Lowry siempre se refirió al suceso como algo terrible que le marcó durante años: se había consumido en el fuego la novela que iba a representar el paraíso. Lowry, devoto de Dante, quería que *Bajo el volcán* fuese el infierno volcánico, hecho de fuego y ceniza, mientras que *Rumbo al mar Blanco* sería el paraíso, con el símbolo del agua y el mar noruego como Arcadia recurrente –ya lo había hecho con anterioridad en *Ultramarina* y en *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo*–. Vayamos ahora al Nueva York del año 1936. En el apartamento que su suegra tenía en Manhattan, Lowry dejó una copia de unas trescientas páginas en papel carbón de la novela. Cuesta entender que no se acordara de ello en lo que le quedó de vida, pero la cosa puede explicarse, pues muchas veces Lowry prefirió la leyenda a la realidad, y la pérdida del libro le otorgaba un aura de autor maldito que cultivaba de manera consciente. En el año 2000, en sus *Memorias*, Jan Gabriel se refiere a ese manuscrito y, cuando murió, al año siguiente, éste fue depositado en la División de Manuscritos y Archivos de la Biblioteca Pública de Nueva York. Se trataba de una copia mecanografiada por Jan Gabriel y algunas páginas manuscritas del propio Lowry, que fue publicada por la Ottawa Press en 2004 y que ahora ve la luz en español bajo el título de *Rumbo al mar Blanco*.

La novela narra la historia de Sigbjørn Tarnmoor, un estudiante noruego en Cambridge, que, después de una experiencia como fogonero en un barco, decide ser escritor, aunque se da cuenta de que la novela que quiere escribir ya lo había hecho con genio un narrador noruego. Tor, hermano de Sigbjørn, estudia en Cambridge con

él y acaba suicidándose. Por si fuera poco, el padre de Tor y Sigbjørn pierde un barco y acaba en juicio y, para rematar, Nina, la novia de Sigbjørn, lo abandona en Liverpool en un barco rumbo a América mientras él, que se debate entre sumergirse en la revolución proletaria y el nuevo orden mundial, quiere ir a Rusia, si bien opta por la revolución espiritual de su propio solipsismo, hecha de innumerables alusiones simbólicas dantescas y románticas a la busca de la Arcadía, cuyo camino único es el mar, recurrente símbolo en la obra de Lowry, desde *Ultramarina*, su primera narración, hasta esta última, que es la que nos traemos entre manos.

Todo en Lowry desemboca en símbolos y *Rumbo al mar Blanco* es más pródiga en ellos que *Bajo el volcán*, sin ir más lejos. Esta densidad produce euforias manifiestas en algunos y rechazo en otros. Así, el poeta Conrad Aiken, amigo de Lowry, tuvo acceso al manuscrito en Cuernavaca en 1937 y dijo de la novela: «Estoy leyendo la novela de Malcolm; es extraña, profunda, laberíntica, increíblemente jugosa. ¡Dios, vaya genio! ¡Qué maravilla! ¡Qué delicia sumergirse en su extraordinaria belleza, en la densidad táctil de su prosa!». Aiken no miente, incluso está acertado, aunque hay críticos que destacan su oculta banalidad, arguyendo que, en realidad, esas muchas páginas dicen más bien poco. Desde luego, la belleza lírica de algunas frases de Lowry son antológicas, pero, desde un punto de vista narrativo, cojean por todos lados.

La obra está dividida en dieciocho capítulos y la edición española refleja fielmente la inglesa en lo referente a las notas, pues creemos que tal cúmulo es producto de una edición crítica. No hay página alguna contada que no lleve tres o cuatro notas a pie, lo que da idea de la cosa con la que tenemos

que vemos. Además, como la mayoría de la novela tiene que ver con Liverpool, las alusiones a Melville y Nathaniel Hawthorne son profundas, porque el autor de *Moby Dick* conoció a Hawthorne en Liverpool cuando éste era cónsul en la ciudad. Hay también alusiones a Dostoyevski, a D. H. Lawrence, a quien acusa de filonazi, a Novalis, a Freud, a Ibsen, sobre todo *Hedda Gabler*, a Baudelaire, a Shelley, a Jenófanes, a Séneca, a Heráclito, a Shakespeare, a Dante y, dominándolo todo, la Biblia, cuyo Antiguo Testamento, en especial, los Salmos, cita de continuo. Las cien primeras páginas transcurren en Cambridge, donde se encuentra con Tor, su hermano. Se trata de una conversación de ambos en diversos lugares de la ciudad, incluidos los pubs, donde lo más reseñable es que nadie habla así, con tal profusión de citas, lo que hace que el diálogo sea no insufrible pero sí un tanto cómico, porque deja pequeña la pedantería más adolescente. Luego, tiene lugar un encuentro con su padre, donde la plática, con todo, toma visos de verosimilitud y algo de reflexión sobre la condición humana se revela, eso sí, con continuas alusiones simbólicas que vienen de fuera, como el anuncio aéreo del *whisky Dewar's*, donde nuestro protagonista destaca la palabra *war*, «guerra», a la par que un carguero nazi se desplaza por el puerto de Liverpool.

Más tarde tiene lugar otro diálogo, esta vez con Nina, sobre la revolución, la nadería espiritual de la sociedad y la necesidad de una catarsis. Cito un fragmento del mismo: «Si ha de haber una revolución del alma –siguió diciendo Nina– o de la palabra, o de la larva (ya que es de suponer que la larva se transformará), o lo que quiera que sea lo que insinúas, prejuicios aparte, pues estupendo (un asunto personal y privado, de acuerdo), pues aun así no se organiza-

ría de forma capitalista, por la sencilla razón de que...». A lo que Sigbjørn contesta: «Son pocos los elegidos». Si recurriéramos al sarcasmo, estaríamos tentados de decir que esto parece *Ninotchka*, la película de Lubitsch, pero es un texto nada propenso al humor, escrito de manera tan seria que Lowry parece, en este diálogo, recurrir a la tragedia, más todavía por cotidiana.

La cita no es baladí, pues la novela respira entera en ese tono, aunque hay pasajes de una intensidad poética, sobre todo, en las breves descripciones, que han hecho que escritores como Aiken se muestren entusiasmados. La prosa laberíntica de que habla este poeta es verdad, si bien está emparentada con la especial conformación alcohólica del autor, a quien le daban vino sin medida cuando era un infante. Si a esto añadimos que, si cualquier texto de la obra de Lowry es autobiográfico, tendríamos que habérmola con alguien extremadamente ensimismado. Si es así, la cosa sólo puede salvarla el talento, de lo contrario caeríamos en una banalidad irremediable. Ese talento cristaliza en *Bajo el volcán*, una obra compensada, donde el solipsismo se deshace convirtiéndose en experiencia huma-

na, sin más; y la simbología circular, tan cara al autor, dantesco hasta la pasión, y querer hacer de su obra una nueva *Divina comedia* son evidentes gracias a la imagen del volcán como dador de fuego, trasunto del infierno. El laberinto psíquico del cónsul, que corresponde fielmente al laberinto del mezcal, trasciende el modo de percibir del alcohólico para transformarse en la pesadilla que corresponde al infierno.

Me temo que *Rumbo al mar Blanco*, a pesar de ciertos párrafos de inusitada belleza, no llega a hacerle la más mínima sombra a la novela de Cuernavaca y tiene que ver mucho más con *Ultramarina* que con su obra maestra. Tiene gracia que Lowry, autor que bebe del mundo de Herman Melville, haya escrito su mejor libro ateniéndose al simbolismo de la tierra y que, por los trazos dejados, pensase que *Rumbo al mar Blanco* coronaría el ciclo de toda una vida dedicada a la literatura. Eso conjeturamos, aunque el lapso de memoria de la copia dejada en el apartamento neoyorquino es sospechoso: ¿intuía acaso Lowry que esta obra no estaría a la altura de la otra?, ¿se creía sin fuerzas para continuarla hasta su finalización? Aquí lo dejamos.

# XVIII PREMIO CASA DE AMÉRICA DE POESÍA AMERICANA



EDUARDO CHIRINOS / Breve historia de la música  
CLAUDIA MASIN / la vista  
RAMÓN COTE BARAIBAR / Colección privada  
EDWIN MADRID / Mordiéndolo el frío  
MARCO ANTONIO CAMPOS / Viernes en Jerusalén  
OSCAR HAHN / En un abrir y cerrar de ojos  
OMAR LARA / Papeles de Harek Ayun  
JORGE BOCCANERA / Palma Real  
JUAN MANUEL ROCA / Biblia de Pobres («Biblia Pauperum»)  
WALDO LEYVA / El rumbo de los días  
PIEDAD BONNETT / Explicaciones no pedidas  
JOSE MARMOL / Lenguaje del mar  
HIGO MUJICA / Cuando todo calla  
RAFAEL COURTOISIE / Parranda  
NILTON SANTIAGO / Las musas se han ido de copas  
JORGE GALAN / Medianoche del mundo  
YOLANDA PANTIN / Lo que hace el tiempo

La Casa de América convoca el XVIII Premio Casa de América de Poesía Americana con el fin de estimular la nueva escritura poética en el ámbito de las Américas, con especial atención a poemas que abran o exploren perspectivas inéditas y temáticas renovadoras. A este premio podrán optar las obras que se ajusten a las siguientes bases:

- 1 Podrán concursar autores nacionales de cualquiera de los países de América, con obras escritas en español, rigurosamente inéditas, que no estén pendientes de fallo en otro premio y cuyos derechos no hayan sido cedidos a ningún editor en el mundo.
- 2 Los trabajos presentados a concurso deberán tener un mínimo de 300 versos y su tema será libre.
- 3 Los trabajos deberán presentarse por duplicado y en la portada de los manuscritos se hará constar el título de la obra. Se adjuntará un sobre cerrado, que contendrá en su interior el nombre, la fotocopia del documento de identidad o acreditativo de la nacionalidad, la dirección y el teléfono del autor, así como un breve currículum. En el anverso del sobre se consignará el título de la obra.
- 4 Los trabajos deberán remitirse por duplicado a: XVIII Premio Casa de América de Poesía Americana, Casa de América, Plaza de Cibeles, s/n, 28014 Madrid, España. No se aceptarán originales mal presentados o ilegibles.
- 5 Los trabajos también podrán remitirse por correo electrónico, en formato pdf, en cuyo caso se emplearán dos direcciones distintas: la primera, [premiodepoesia@casamerica.es](mailto:premiodepoesia@casamerica.es), para el trabajo concursante con el título y el pseudónimo correspondiente; y la segunda, [premiodepoesia.plica@casamerica.es](mailto:premiodepoesia.plica@casamerica.es) con el título del trabajo concursante, nombre, fotocopia del documento de identidad o acreditativo de la nacionalidad, la dirección y el teléfono del autor, así como un breve currículum.
- 6 Cada participante sólo podrá concursar con un solo trabajo.
- 7 El plazo de admisión de originales finalizará el 27 de abril de 2018. Se aceptarán los envíos que, con fecha postal dentro del término de la convocatoria, lleguen más tarde.
- 8 El premio, dotado con cinco mil euros (5.000 €) como anticipo de derechos de autor, incluye la publicación del libro ganador por la Editorial Visor Libros. La cuantía se entregará al ganador durante el acto de concesión del premio, junto con veinte ejemplares de la obra editada.
- 9 El jurado estará presidido por el director general de la Casa de América y contará con representantes de instituciones vinculadas a Iberoamérica, incluidas la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID, así como el ganador de la edición anterior, uno o más poetas de reconocido prestigio y un representante de la Editorial Visor Libros. Los nombres de los miembros del jurado se harán públicos durante el anuncio del fallo del premio.
- 10 El fallo del premio y su proclamación tendrán lugar durante el mes de septiembre de 2018. La fecha del acto público de entrega se anunciará con la debida antelación.
- 11 El premio será indivisible. El jurado podrá declarar desierto el premio si, a su juicio, ninguna obra tuviera calidad para obtenerlo.
- 12 Los organizadores no mantendrán correspondencia acerca de los originales enviados, y no se devolverán los trabajos presentados.
- 13 En cumplimiento de lo establecido en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal, Casa de América informa de que el envío voluntario de los datos personales para participar en el presente concurso supone el consentimiento del participante para la posible inclusión de los mismos en un fichero –declarado bajo titularidad de Casa de América–, que se abrirá con la finalidad de gestionar su participación en el XVIII Premio “Casa de América” de Poesía Americana. El participante que resulte premiado consiente y presta su autorización para la utilización, publicación y divulgación, con fines informativos, de su imagen, nombre y apellidos en el Portal Web [www.casamerica.es](http://www.casamerica.es), en las redes sociales asociadas a Casa de América, o en cualquier otro medio de naturaleza similar, sin reembolso de ningún tipo para el participante y sin necesidad de pagar ningún derecho. De la misma manera, el participante que resulte premiado consiente la cesión de sus datos a la Editorial Visor Libros, a los efectos de gestionar la publicación del libro ganador. Para el ejercicio de sus derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición, deberá remitir un escrito dirigido a: XVIII Premio Casa de América de Poesía, Casa de América, Plaza de Cibeles, s/n, 28014 Madrid, España.
- 14 La participación en este premio implica la total aceptación de las presentes bases. Su interpretación o cualquier aspecto no previsto corresponde al jurado.

Para cualquier información adicional relacionada con el premio y los galardonados en ediciones anteriores puede consultar: [www.casamerica.es](http://www.casamerica.es) / [www.visor-libros.com](http://www.visor-libros.com)

Madrid, diciembre de 2017

● Consorcio Casa de América

Especial apoyo de

● Alto Patronato



Telefónica

BBVA

FUNDACIÓN  
Nuevo Santander

Fundación  
NESPORA

gasNatural  
Jertosa

alfa  
Normal  
Agile

GRUPO  
FOLEN

IBERICA  
RED  
NÁUTICA  
DE ESPAÑA  
Telefónica

Entidades colaboradoras

PE ICIX rtve

# DEL

Núm.

195

2018

Segunda época

REVISTA DE

---

# libros

Los orígenes del catalanismo  
*Homo sapiens*: lo que cuentan los genes  
Voltaire, fábrica de yihadistas  
Imperiofobia  
La propiedad y sus enemigos  
La crisis de la Constitución  
El sistema foral  
Vida de José Antonio  
¿Seremos capaces de innovar?  
La España desierta  
Tras la pista de los nazis  
Hardy y la mente del matemático  
El libro como negocio  
Defensa del feminismo liberal  
Capitalismo de amiguetes  
Redes sociales: hechos y fantasías  
Curzio Malaparte  
La salud en Europa: 1750-1900  
Negacionismo climático  
Origen de los europeos  
¿A dónde nos lleva la automatización?  
La economía del comportamiento  
Las huellas de Don Juan

**Edición en papel de la más  
prestigiosa revista española de libros**

**Suscripciones: [www.deliberar.es/revistadelibros/](http://www.deliberar.es/revistadelibros/)**

[www.deliberar.es](http://www.deliberar.es) | [www.revistadelibros.com](http://www.revistadelibros.com)

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

MENÉNDEZ PIDAL, MARTIN HEIDEGGER, OCTAVIO PAZ, JULIO CORTÁZAR, YVES BONNEFOY, CHARLES TOMLINSON,  
GEORGE STEINER, ROBERTO JUARROZ, ALEJANDRO ROSSI, FERNANDO SAVATER, PERE GIMFERRER, OLGA OROZ-  
CO, JOSÉ ÁNGEL VALENTE, JORGE EDWARDS, MARTA SANZ, ANDRÉS NEUMAN, JUAN VILLORO, ÁLVARO VALVERDE...



# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Don \_\_\_\_\_  
Con residencia en \_\_\_\_\_ c/ \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ nº \_\_\_\_\_  
Ciudad \_\_\_\_\_ CP \_\_\_\_\_  
DNI \_\_\_\_\_ Pasaporte \_\_\_\_\_ Email \_\_\_\_\_

Se suscribe a la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de \_\_\_\_\_  
A partir del número \_\_\_\_\_  
Cuyo importe de \_\_\_\_\_

Se compromete a pagar mediante talón bancario o transferencia a nombre de:  
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

## PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

*(IVA no incluido)*

### **España**

Anual (12m): 52€

Ejemplar mes: 5€

### **Europa**

Anual (12m): 109€

Ejemplar mes: 10€

### **Resto del mundo**

Anual (12m): 120€

Ejemplar mes: 12€

## Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.

T. 915827945. E-mail: suscripcion.cuadernoshispanoamericanos@aecid.es

## AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que eso conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa 105, 28040 Madrid.



Precio: 5€

 <p>MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN</p>	 <p>aecid</p>	 <p>Cooperación Española</p>
--	--	---

