



Bartleby y compañía de Enrique Vila-Matas:
centralidad y ficcionalidad del discurso de
escolta

Ignacio Rodríguez de Arce

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
ignacio.dearce@unicatt.it

Resumen: El objeto del presente artículo es examinar el uso que Enrique Vila-Matas hace de la técnica del *pastiche* o de la *imitatio* caricatural en

Bartleby y compañía (2000). Esta obra nos parece extraordinariamente interesante para abordar el problema de las relaciones, definiciones y categorizaciones entre metaficción y parodia, parodia y *pastiche*, con el objeto de disfrutar de la red de relaciones intertextuales que *Bartleby y compañía* tan magníficamente presenta. **Palabras clave:** Enrique Vila-Matas, *Pastiche*, sátira, parodia, intertextualidad.

Abstract: The aim of this article is to investigate how Enrique Vila-Matas used the technique of *pastiche*, or the caricatural *imitatio*, in *Bartleby y compañía* (2000). This work seems extraordinarily interesting to approach the keen problem concerning relationships, definitions, and classifications between metafiction and parody, parody and *pastiche* in order to enjoy the network of intertextual relations which *Bartleby y compañía* wonderfully presents.

Key words: Enrique Vila-Matas, *Pastiche*, satire, parody, intertextuality.

Bartleby y compañía, la octava novela de Enrique Vila-Matas [1], parece explotar el filón temático-compositivo que el escritor catalán había inaugurado en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985): se trataría, una vez más, de la elaboración de una personal e inventada historia de la literatura en la que se convocan a toda una serie de escritores que, por distintos motivos, se niegan a escribir; el resultado sería, a su vez, un ejercicio narrativo, un artefacto ficcional, híbrido que se ha querido definir como «ensayo narrado» o «narración-ensayo» [2]. Si en la citada *Historia abreviada de la literatura portátil* Vila-Matas privilegiaba una aproximación de naturaleza ensayística a los argumentos tratados, narrados, sin embargo, con el desparpajo característico de las obras ficcionales, en *Bartleby y compañía* -como sucederá en manera aún más marcada en *El mal de Montano* (2002)- el catalán explora las que intuye lábiles fronteras entre lo real y lo ficcional a través de la tematización extrema y paradójica de la identificación última entre vida y escritura.

La obra se abre con la declaración taxativa de la voz narrante, el *geperut* o jorobado -como Leopardi- Marcelo, oficinista -como Kafka, en este caso- insatisfecho, que manifiesta su jovial ilusión por iniciar un diario que, como él mismo matizará, no es sólo un diario:

[...] soy feliz. Hoy más que nunca porque empiezo -8 de julio de 1999- este diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible y que espero que demuestren mi solvencia como rastreador de bartlebys. [...] Escribiré notas a pie de página que comentarán un texto invisible, y no por eso inexistente, ya que muy bien podría ser que ese texto fantasma acabe quedando como en suspensión en la literatura del próximo milenio. (Vila-Matas 2000: 11-13).

Tras aclarar el carácter híbrido de su fatiga literaria -«diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página»-, la voz narrante subraya su intención de demostrar su «solvencia como rastreador de bartlebys», para pasar a especificar, inmediatamente después, quiénes son esos bartlebys que trata de encontrar:

Hace tiempo ya que rastreo el amplio espectro del síndrome de Bartleby en la literatura, hace tiempo que estudio la enfermedad, el mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción

por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre. [...] Me dispongo, pues, a pasear por el laberinto del No, por los senderos de la más perturbadora y atractiva tendencia de las literaturas contemporáneas: una tendencia en la que se encuentra el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria; una tendencia que se pregunta qué es la escritura y dónde está y que merodea alrededor de la imposibilidad de la misma y que dice la verdad sobre el estado de pronóstico grave -pero sumamente estimulante- de la literatura de este fin de milenio.> (Vila-Matas 2000: 12-13).

Se trata, pues, de un síndrome morboso, de una «pulsión negativa» caracterizada por la renuncia a la praxis escritural por parte de ciertos escritores -precisamente, los bartlebys-; una investigación de eso que la voz narrante denomina «la literatura del No», y en la que cifra la «más perturbadora y atractiva tendencia de las literaturas contemporáneas». Una vez más Vila-Matas, como en precedencia había hecho en *Historia abreviada de la literatura portátil*, se entrega a la práctica de una escritura abigarrada de citas, de libros y, por supuesto, de escritores. En este sentido existe una cierta coincidencia entre *Bartleby y compañía* e *Historia abreviada de la literatura portátil*: ambas (re)leen, (re)escriben y (re)inventan breves historias portátiles de la literatura; dichas historias siguen líneas temáticas diferentes -en el caso de *Bartleby y compañía*, pero también en el de *El mal de Montano*, la nosología de ciertos estados morbosos relacionados con la práctica literaria-, pero constituyen modalidades de una misma *ars* escritural que se autocategoriza a través de la construcción de una heterogénea galería [3] de citas reales o ficticias, de resúmenes de obras, también reales y/o ficticias, de perfiles biográficos de escritores, y de la yuxtaposición y/o mestizaje de algunos géneros menores o subgéneros -el diario íntimo, la autobiografía, el diccionario de escritores, el ensayo de crítica literaria- cuya finalidad última parece ser la (re)creación de una memoria inventada de la literatura.

Esta tematización, que deviene contemporáneamente problematización, de la historia literaria, de la historia límite -y de los límites- de la literatura, subraya claramente una de las preocupaciones fundamentales de un autor como Vila-Matas. El catalán parece sentirse cómodo en este ámbito híbrido que por un lado ficcionaliza la historia misma de la literatura y por el otro, simultáneamente, revisita y problematiza géneros como la autobiografía y el diario íntimo. No se siente igualmente cómodo, sin embargo, bajo la noción totalizante de conceptos como los de ‘metanarración’, ‘metaficción’ o el todavía más genérico de ‘metaliteratura’. Vila-Matas, coincidente en esto con el narrador y crítico argentino Ricardo Piglia, considera que la raíz última de la concepción de lo ‘metaliterario’ o de lo ‘metaficcional’, es decir, la apuesta de la voz narrante por poner en práctica una modalidad de acción comunicativa capaz de incorporar al lector a un acto de construcción textual, está universalmente presente en casi todas las grandes obras narrativas de todas las épocas; toda ficción, parecen querer decir Vila-Matas y Piglia [4], es siempre metaficción, posee siempre un cierto grado de construcción reflexiva que otorga al lector un papel activo en la tarea de (re)construcción del sentido último de ésta. Por todo ello Vila-Matas prefiere evitar que sus artefactos ficcionales sean definidos como ‘metaliteratura’ o ‘metaficción’; el catalán privilegia los territorios fronterizos, el *limes* que separa y categoriza los géneros y subgéneros, la realidad de la ficción, y que en su obra deviene lábil materia conjuntiva, no separativa. Será esa «pulsión negativa» que anula todo intento de entrega a la praxis escritural, esa «literatura del No», como hemos dicho precedentemente, la que la voz narrante tratará de historizar transformando en memoria íntima y personal -«portátil», consecuentemente- de la literatura.

Dicha «pulsión negativa», morbosa, que trata de rastrear el oficinista Marcelo parece coincidir con lo que ciertas voces de la crítica literaria norteamericana de los años sesenta y setenta -Ihab Hassan y John Barth, entre otros [5]- señalaban como la manifestación más evidente del *status quo* metaestético del momento: el «auto-repudio» que la literatura contemporánea vierte sobre sí misma; un «auto-repudio» asociado inevitablemente a una modalidad de autoconsciencia literaria que se desliza indefectiblemente hacia los dominios del silencio. El «auto-repudio» de Hassan y Barth parece poder identificarse fácilmente con la «pulsión negativa» que caracteriza a los bartlebys, a los maestros de la «literatura del No», que, llegados a un cierto momento de su parábola literaria, se ven obligados a escoger entre el silencio -el «No»- o la reiteración mecánica de las fórmulas conocidas -el sinsentido-. Los bartlebys aquí tematizados elegirán la primera de las dos opciones: el silencio; un silencio que devendrá para estos escritores la resolución natural de su «pulsión negativa»; resolución natural, la de entrar en la tradición del silencio, pero no única: algunos bartlebys escogerán la variante de la desaparición -física, pero también autorial o escritural, o a través de la multiplicación especular *ad infinitum...*-, o la del discurso literario «en negativo», ése que busca su aniquilación misma en su ensimismamiento. La mayoría de los bartlebys -reales o ficticios, como después veremos- rastreados por el oficinista Marcelo pertenecen a la primera variante, la de la tradición del silencio -el modelo Arthur Rimbaud-; algunos otros se entregarán conscientemente al difícil arte de desaparecer, en todos sus subtipos o subvariantes -bajo el magisterio, en este caso, de Robert Walser-; los menos, por último, se ejercitarán en la praxis escritural «en negativo» que trata de cancelar el mundo ficcional representado -bajo el modelo de Franz Kafka o Samuel Beckett-. En la tematización de estos modelos de «pulsión negativa» que, como dijimos precedentemente, problematiza la propia historia literaria como género, Vila-Matas cifra la tendencia dominante «en la que se encuentra el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria» (Vila-Matas 2000: 13): la tematización del «auto-repudio» en el que puede desembocar una autoconsciencia literaria firme, seria y exigente.

Se podía leer en las páginas iniciales de *Bartleby y compañía* la declaración de la voz narrante, Marcelo, en la que manifestaba su inequívoca intención de escribir «un diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible»; declaración que, como se dijo precedentemente, evidencia el carácter híbrido del presente artefacto ficcional que revisita la tradición del diario íntimo, desfigurado como en este caso al anidar dentro del subgénero del diccionario de autores literarios, pero que se caracteriza por estar estructurado como una sucesión de 86 notas a pie de página. Enrique Vila-Matas privilegia así una estructura enciclopédica, reticular, que otorga al lector un cierto grado de coparticipación autorial al poder escoger éste entre una modalidad lineal o no-lineal de lectura del texto; a este respecto la propia voz narrante había declarado:

Internet, por ejemplo, es nuevo, pero la red existió siempre. (Vila-Matas 2000: 34).

La elección de Marcelo, el narrador, de componer «un cuaderno de notas a pie de página», de situarse en los márgenes de la página, encuentra un precedente en uno de los bartlebys estudiados en el texto vilamatiano: el triestino Roberto Bazlen. Bazlen, extraordinario crítico literario del que todos esperaban una gran novela, tenía, al respecto, las ideas muy claras; ideas coincidentes con las del oficinista Marcelo en lo referente a la práctica de la escritura de notas a pie de página:

Decía el triestino Bobi Bazlen: «Yo creo que ya no se pueden escribir libros. Por tanto, no escribo más libros. Casi todos los libros no son más que notas a pie de página, infladas hasta convertirse en volúmenes. Por eso escribo sólo notas a pie de página». (Vila-Matas 2000: 31).

Bazlen escribe notas a pie de página porque estima que la mayoría de los libros compuestos en la época que le ha tocado vivir no deberían haber sido más que meras notas a pie de página; Marcelo, sin embargo, escribe unas notas a pie de página que comentan un «texto invisible» -no en vano el oficinista *geperut* es también un bartleby-: se sitúa, como dijimos anteriormente, en los márgenes del texto, en ese peritexto genettiano [6] del que las notas a pie de página son una manifestación más. La consecuencia más inmediata de la «invisibilidad del texto» es la inevitable recategorización de las notas a pie de página que constituyen el *corpus* mismo de *Bartleby y compañía*: éstas abandonan el ámbito ‘extraterritorial’ que caracteriza al «discurso de escolta», tal y como lo concibe Genette, y se desplazan al centro; en dicho movimiento centrípeto se halla la radical mutación conceptual que Vila-Matas enuncia: un peritexto, el de estas notas a pie de página, que se define por su intrínseca e insuperable ‘intraterritorialidad’. Por si todo esto fuera poco, la mencionada «invisibilidad del texto» tiene un alcance denotativo que subraya el propio Vila-Matas cuando sostiene que «su estructura es infinita, tal vez porque el texto comentado es invisible, no está en el libro, y nadie, por tanto conoce su final» (Vila-Matas 2002: 37) [7]. El acto creador, consecuentemente, parece transmitirse a los lectores que, al igual que en la correspondencia ficticia que se establece en el seno de la obra entre el ficticio escritor Robert Derain y Marcelo, el narrador, cuya finalidad es la de rastrear nuevos bartlebys, pueden de este modo completar el texto con nuevos casos de autores de «la literatura del No», haciendo así de *Bartleby y compañía* un artefacto ficcional que es «como el cuento de nunca acabar, el libro de la creación inagotable, el nuevo libro de arena» (Vila-Matas 2002: 18). La «invisibilidad del texto» vilamatiano, del «texto fantasma en suspensión en la literatura del próximo milenio», reclama, en última instancia, aunque resulte paradójico, una lectura derridiana, deconstructiva. Aunque la praxis deconstructiva, como se vio en precedencia, disuelve el texto en una polvareda de posibles, cabe imaginar que el imperio exclusivo de lo *paradigmático* -de las asociaciones, derivaciones, semejanzas, etc.-, que esta escuela crítica pregona, pueda igualmente *constituir el texto como polvareda de posibles*. De este modo el «texto fantasma» vilamatiano se construye paulatinamente bajo el incuestionable primado de la red intertextual -esas 86 notas a pie de página o «discurso de escolta» ‘intraterritorializado’- que lo determina: un «texto fantasma» constituido por las resonancias de esas notas a pie de página que contienen citas y alusiones que reenvían a otras hipotéticas notas a pie de página con nuevas citas y alusiones, en una infinita galería especular. «Il n’y a pas de hors-texte» (Derrida 1998: 207), parece afirmar también Vila-Matas; un objeto textual, su «texto fantasma», resuelto derridianamente en una alteridad donde las manifestaciones escriturales ‘periféricas’ lo dominan todo: la «invisibilidad del texto» de *Bartleby y compañía* como lectura paródica de la teoría crítica deconstructiva.

La propia voz narrante, en la nota 76 *Bartleby y compañía*, intenta aproximarse al tema de la esencia última del artefacto narrativo en construcción:

No puede existir una esencia de estas notas, como tampoco existe una esencia de la literatura, porque precisamente la esencia de cualquier texto consiste en escapar a toda determinación esencial, a toda afirmación que lo estabilice o lo realice. Como dice Blanchot, «la esencia de la literatura nunca está ya aquí, siempre hay que encontrarla o inventarla de nuevo». Así vengo yo trabajando en estas notas, buscando e inventando, prescindiendo de que existen unas reglas del juego en la literatura. [...] Quien afirme a la literatura en sí misma, no afirma nada. Quien la busca, sólo busca lo que se escapa, quien la encuentra, sólo encuentra lo que está aquí o, cosa peor, más allá de la literatura. Por eso, finalmente, cada libro persigue la no-literatura como la esencia de lo que quiere y quisiera apasionadamente descubrir. (Vila-Matas 2000: 160).

La esencia del mismo parecería, pues, hallarse en su misma voluntad de «escapar de toda determinación esencial» -¿la derridiana disolución del texto en una polvareda de posibles?-, de perseguir «la *no-literatura* como la esencia de lo que quiere y quisiera apasionadamente descubrir»; esto es: perseguir el acto de lectura que determina transcendentamente el texto, que se relaciona intencionalmente con ese deseo de «escapar de toda determinación esencial» que caracteriza al texto vilamatiano; un artefacto narrativo, éste, que manifiesta una irrevocable vocación por negociar individualmente con cada lector su propio ámbito referencial.

Esa enciclopédica galería de notas a pie de páginas que constituye el cuerpo narrativo de *Bartleby y compañía* y que podría definirse como un extraordinario *collage* construido por resúmenes de textos literarios reales y ficticios, de perfiles biográficos de escritores que se deslizan por los terrenos de la impostura, y caracterizado a su vez por la ya mencionada yuxtaposición de ciertos géneros como el diario íntimo, el diccionario de autores y el ensayo crítico, parece en cierta medida inspirarse al magisterio duchampiano, como el texto mismo pregona en el siguiente pasaje:

Roger Ahattuck ha escrito que si Marcel Duchamp hubiera decidido incluir una noticia sobre sí mismo, como uno de los artista de Dreier (algo que podría haber hecho perfectamente), habría casi seguro mezclado astutamente verdad y fabulación, como en las otras hizo. (Vila-Matas 2000: 63).

Ese mezclar «astutamente verdad y fabulación» constituye el punto nodal, la regla de juego central que impone Vila-Matas como *a priori* fundamental de su *ars narrandi* en general, y de *Bartleby y compañía* en particular: el mestizaje de géneros y la correspectiva transferencia comunicante y bidireccional entre la dualidad realidad / ficción implica, en última instancia, que el arte vilamatiano recubre con el manto de lo ficcional todos los discursos mixtos, ya sean ensayísticos, documentales, biográficos o autobiográficos, que configuran la presente obra. La voz narrante ficcionaliza todo el *corpus* textual configurando un universo alternativo íntimamente coherente y no invalidable; *Bartleby y compañía* alimenta ese continuo entrelazarse internamente de sus distintos materiales, verídicos o inventados, que levanta un tejido capaz, en definitiva, de convertir en irrelevante la naturaleza última de sus hilos narrativos: las dos acepciones etimológicas de *ingere* -moldear e inventar- se postulan de este modo, en los artefactos ficcionales vilamatianos, a través de su irrenunciable inescindibilidad. En el territorio exclusivo de las referencias biobibliográficas reales, encontramos en *Bartleby y compañía* las mismas obras y los mismos autores, el mismo *leitmotiv* obsesivo, que aparecerá transformado y (re)elaborado en *El mal de Montano* y en *Doctor Pasavento* (2005); me refiero, por supuesto, a autores de primer orden que constituyen una presencia permanente a lo largo de toda la obra del catalán y que la categorizan irrevocablemente: Herman Melville, Robert Walser, Franz Kafka, Arthur Rimbaud, Paul Valéry, Samuel Beckett, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Witold Gombrowicz, Georges Perec, Robert Musil, Friedrich Hölderlin, Hugo von Hofmannsthal, Guy de Maupassant y Lawrence Sterne. Junto a éstos aparecen algunos otros maestros que brillaron como destacados bartlebys, como egregios representantes de esa «literatura del No» definida en este caso como arte de desaparecer: Jerome David Salinger, Julien Gracq y Thomas Pynchon, entre otros [8]; dentro de esta última tipología -los maestros en el arte de desaparecer- el narrador presenta algunos casos extremadamente interesantes como el de Arthur Cravan (Cfr. Vila-Matas 2000: 40-41), poeta y púgil que entre 1912 y 1915 escribe y dirige en su totalidad los seis números de la revista *Maintenant*, en donde polemizará ásperamente con Apollinaire y en donde desarrollará sus prosopoemas -noción híbrida o mestiza, muy al gusto de Vila-Matas-, o el de B. Traven, que simultáneamente realiza la *invención del propio* en y con la *invención del otro*, autoficcionalizándose *avant la lettre*:

Escritor esquivo donde los haya, Traven utilizó, tanto en la ficción como en la realidad, una apabullante variedad de nombres para encubrir el verdadero: Traven Torsvan, Arnaldo, Traves Torsvan, Barker, Traven Torsvan Torsvan, Berick Traven, Traven Torsvan Croves, B. T. Torsvan, Ret Marut, Fred Marut, Robert Marut, Traven Robert Marut, Fred Maruth, Fred Mareth, Red Marut, Richard Mauruth, Albert Otto Nax Wienecke, Adolf Rudolf Beige Krauss, Martínez, Fred Gaudet, Otto Wiencke, Lainger, Gotees Ohly, Antón Riderschdeit, Robert Beck-Gran, Arthur Terlelm, Wilhelm Scheider, Heinrich Otto Baker y Otto Torsvan.

Tuvo menos nacionalidades que nombres, pero tampoco anduvo corto en ese aspecto. Dijo ser inglés, nicaragüense, croata, mexicano, alemán, austriaco, norteamericano, lituano y sueco.

Uno de los que intentaron escribir su biografía, Jonah Raskin, por poco se vuelve loco en el intento. (Vila-Matas 2000: 177).

Traven delinea un ‘modo de leerse’ que delata indefectiblemente la voluntad de construcción de un particular y concreto ‘modo de ser’; y lo hace a través de la quiebra de la imprescindible legibilidad del nombre propio autorial, que cancela en el lector cualquier atisbo de ‘ilusión referencial’: el nombre propio deviene múltiple y, por ello mismo, ilegible; se construye ficcionalmente mediante su mera multiplicación. El modelo de B. Traven, un modelo que propende decididamente por la ficcionalización de la propia instancia autorial, será decisivo para la ulterior constitución de una obra como *El mal de Montano*.

El caso límite en la praxis de la desaparición es, sin embargo, el de Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort, cuya desfiguración espiritual o disolución intelectual llegó, como explica Albert Camus, hasta sus últimas consecuencias:

«Nuestro héroe -escribe Camus sobre Chamfort- iría más lejos, porque la renuncia a las propias ventajas nada supone y la destrucción de su cuerpo [9] es poca cosa, comparada con la desintegración del propio espíritu. Esto es, finalmente, lo que determina la grandeza de Chamfort y la extraña belleza de la novela que no escribió, pero de la que nos deja los elementos necesarios para poder imaginarla. [...] El arte es lo contrario del silencio, constituyendo uno de los signos de esa complicidad que nos liga a los hombres en nuestra lucha común. Para quien ha perdido esa complicidad y se ha colocado por entero en el rechazo, ni el lenguaje ni el arte conservan su expresión. Esta es, sin duda, la razón por la cual esa novela de una negación jamás fue escrita: porque, justamente, era la novela de una negación. Y es que existen en ese arte los principios mismos que debían conducirlo a negarse». (Vila-Matas 2000: 76-77).

La grandeza del artefacto narrativo de Chamfort se encontraría, siempre según Camus, en el propio proceso disgregativo del espíritu de este mismo; el único *corpus* legible que Chamfort ofrece es su propia desintegración intelectual que se exhibe en modo tal que pueda ser objeto de lectura e interpretación por parte del receptor: dicho proceso como objeto-de-lenguaje. Por su parte, en el citado pasaje, Camus concibe el arte como «lo contrario del silencio», razón por la cual la novela de la negación chamfortiana nunca se realizó, porque existen en el arte «los principios mismos que debían conducirlo a negarse». En última instancia, el Camus vilamatiano se perfila paradójicamente como una artista del Sí que no concibe el «auto-repudio» como manifestación última de la autoconsciencia literaria: un escritor, por tanto, para el que no hay lugar en una obra como *Bartleby y compañía*.

En el terreno puramente ficcional Vila-Matas nos ofrece una galería de autores y obras densos de referencias que conviene analizar. Encontramos al escritor francés Robert Derain, autor de *Eclipses littéraires*, obra que se anticipa al diario de Marcelo y tematiza la «literatura del No»; la novela *Instituto Pierre Menard* de Roberto Morelli, que ensaya una lectura paródica de Robert Walser desde los presupuestos de la conocida paradoja borgeana [10]; o el compañero de escuela de Marcelo, Luis Felipe Pineda, autor de poemas abandonados y aristócrata del espíritu al que sus propias decisiones existenciales irán aplebeyando paulatinamente [11]. Dos son, sin embargo, las obras que hemos escogido para penetrar en el espíritu de imitación y transformación lúdicas, en el sentido más puramente genettiano, que caracterizan al Vila-Matas de *Bartleby* y *compañía*: i) *Le cafard* de María Lima Méndes, y ii) *El infierno perfumado* de Marcel Maniere.

Le cafard es la novela inacabada de la luso-cubana María Lima Méndes, que a mediados de los años setenta reside en París, en el Quartier Latin, con la idea de hacerse literata. Allí conoce a Marcelo con el que hace amistad y al que confiesa su principal problema a la hora de componer su texto narrativo; problema -«mal» lo define ella con lenguaje nosológico- al que da el nombre de *chosisme* y que no es otra cosa que la descripción visual extremadamente morosa de los objetos y de la realidad, registrados sin interferencias interpretativas. que caracterizaba a los escritores del *Nouveau Roman* como Alain Robbe-Grillet y Michel Butor. La luso-cubana intenta apostar en su novela *Le cafard* por una superación de este modelo estético; sin éxito, en todo caso:

Aunque algo le decía que sería mejor apostar por la trama y contar una historia a la vieja usanza, algo también al mismo tiempo la frenaba con dureza al decirle que sería vista como una palurda novelista reaccionaria. Que la acusaran de eso la horrorizaba, y finalmente decidió continuar *Le cafard* en el más puro estilo robbe-grilletiano: «El muelle, que parecía más alejado por efecto de la perspectiva, emitía a uno y otro lado de una línea principal un haz de paralelas que delimitaban, con una precisión que la luz de la mañana aún acentuaba más, una serie de planos alargados, alternativamente horizontales y verticales: el antepecho del parapeto macizo...» (Vila-Matas 2000: 49).

El fragmento combina perfectamente *imitatio* caricatural y sátira. La dimensión satírica, evidente, fustiga el ridículo enseñorearse de un paradigma estético reducido a mera moda imperante y, por ello mismo, excluyente. La *imitatio* caricatural, sin embargo, se ensimisma en un modelo textual -las novelas de Robbe-Grillet o de Butor-, que reproduce reduciendo a mera sucesión de *estilemas*: en este ejercicio de *estilización* se persigue la recreación externa de todos aquellos elementos conformantes del discurso que caracterizan la prosa de los maestros de la *école du regard*, pero sin penetrar en el haz de contradicciones que define la conflictualidad misma de ese *estilo*; por ello mismo la prosa de Lima Méndes se autocaricaturiza, porque presenta los rasgos de superficie ampliados y, por esto, deformados cómicamente. Obviamente la comprensión del pasaje como *pastiche* satírico o *imitatio* caricatural exige una indudable ‘pericia hermenéutica’ del lector, definida, en este caso, por el conocimiento de estética y obras de los principales autores del *Nouveau Roman*.

El infierno perfumado de Marcel Maniere es un artefacto ficcional complejo que trasgrede una amplia variedad de modelos textuales precedentes y que se edifica en el paciente y constante ejercicio de la impostura:

«Como no sé cómo empezar, diré que me llamo Marcel Maniere y que pertenezco al OuLiPo y que ahora siento un profundo alivio al ver que ya puedo pasar a la segunda frase, que siempre es menos comprometedora

que la primera, que es siempre la más importante de cualquier libro, pues en la primera, como es sabido, el máximo esmero siempre es poco.» Primera impostura del tal Maniere o impostura triple, porque, como digo, ni es cierto que no sepa cómo empezar ni lo es tampoco que pertenezca al grupo literario al que dice pertenecer, y, además, no se llama Marcel Maniere.

Tras la triple impostura inicial, se suceden, a ritmo vertiginoso, nuevas imposturas, una por capítulo. Marcel Maniere parodia la literatura del No haciéndose pasar por un radical desactivador del potente mito de la escritura. En el primer capítulo, por ejemplo, alaba los meritos de la comunicación no verbal respecto a la escritura. En el segundo, se declara fervoroso discípulo de Wittgenstein y ataca despiadadamente al lenguaje cubriendo de descrédito a las palabras, de las que dice que jamás nos han servido para comunicar algo. En el tercero, preconiza el silencio como valor supremo. En el cuarto, elogia la vida, a la que considera muy por encima de la mezquina literatura. En el quinto, defiende la teoría de que la palabra «no» es consustancial con el paisaje de la poesía y dice que es la única palabra que tiene sentido y, por tanto, merece todos sus respetos. (Vila-Matas 2000: 144).

Maniere, al igual de lo que hizo B. Traven, se autoinventa mediante la cancelación de toda ‘ilusión referencial’ que su misma entidad autorial pueda despertar en el lector; una autoinvención que debemos relacionar con otros lexemas que circunscriben la singularidad de esta misma: autocreación, autoinstitución o autodescubrimiento; autoficción, en definitiva. Los cinco capítulos de *El infierno perfumado* -comentados metatextualmente en el pasaje- manifiestan un ideario estético que proclama el imperio de la *no-literatura*. Maniere, tras alabar la comunicación no verbal y atacar sin escrúpulos el lenguaje, en los capítulos uno y dos respectivamente, se define como un autor cuya reflexión estética parte de una concepción derridianamente *logocéntrica* [12]: convierte el lenguaje en mero reflejo de la realidad factual, anteponiendo indefectiblemente el significado al significante; frente a este *logocentrismo*, Marcel Maniere postula la rebelión del «no» y del «silencio», la única capaz de quebrar ese prejuicio metafísico que caracteriza a la tradición occidental de reflexión metalingüística -siempre siguiendo al Derrida que parece inspirar a Maniere-. Sin embargo una nueva impostura se descubre en la obra de Maniere: el sexto capítulo de *El infierno perfumado* es una confesión en la que éste nos descubre que siempre había soñado con escribir una obra de teatro. Una *mise-en-abyme* acompañada de unas acotaciones metaficcionales nos introducen en el horizonte de esa último ejercicio literario de Maniere:

La obrita -que el sarcástico Maniere califica de «entremés»- no dura ni cuatro minutos y consiste en un diálogo entre dos personajes. Uno de ellos, el No, se supone que es Reverdy, y el otro, el Sí, es Cioran. Sólo hay una intervención por parte de cada uno, y después la obrita ha terminado, y con ella concluye el opúsculo del tal Maniere, que se despide de todos diciendo que, al igual que la literatura -a estas alturas es imposible creerle ya ni una sola palabra-, él se siente abocado a la destrucción y a la muerte. (Vila-Matas 2000: 145).

Una desfiguración textual que, en última instancia, cancela definitivamente la dualidad real / ficticio, ficcionalizándolo todo y destruyendo la noción misma de referente externo hasta hacer inaferrable el significado último de la obra; en definitiva, *El infierno perfumado* no puede ser restituido a una dimensión literal, no retórica, y dentro de su dimensión retórica es todavía algo por interpretar, por (re)leer. Por todo ello, Marcelo la considera y define como «el *Quijote* de la literatura del No» (Vila-Matas 2000: 146): una parodia de la tradición de las letras de la

«pulsión negativa» y del «auto-repudio» que transforma internamente el conflicto entre distintos regímenes que estas últimas actualizan como manifestación más íntima de su vocación estilística.

Notas:

- [1] Enrique Vila-Matas nació en Barcelona en 1948. En 1968 se fue a vivir a París, autoexiliado del gobierno de Franco y buscando mayor libertad creativa. El apartamento donde se instaló se lo alquiló la escritora Marguerite Duras. Durante estos años subsistió realizando pequeños trabajos como periodista para la revista "Fotogramas". Vila-Matas publicó su primer libro: *La asesina ilustrada* en 1977; con la publicación de su *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) comenzó a ser reconocido y admirado en el ámbito internacional, especialmente en los países latinoamericanos y en Portugal. Su obra narrativa se ha visto enriquecida posteriormente con *Una casa para siempre* (1988), *Suicidios ejemplares* (1991), *Hijos sin hijos* (1993), *Lejos de Veracruz* (1995), *Extraña forma de vida* (1997), *El viaje vertical* (1999), *Bartelby y compañía* (2000), *París no se acaba nunca* (2001), *El mal de Montano* (2002), *Doctor Pasavento* (2005), *Exploradores de abismo* (2008) y *Dietario voluble* (2008).
- [2] Tales son los términos utilizados, entre otros, por José-Carlos Mainer. Mainer, José-Carlos, *Tramas, libros, nombres: para entender la literatura española, 1944-2000*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 214-215.
- [3] Esa vocación por una literatura capaz de recrear redes de «galerías» unidas a través de precarios nexos que requieren de una inteligencia fugural conjuntiva -lacaniana, podríamos decir- para reestablecerlos parece ser el hilo conector entre el arte de Georges Perec y el de Enrique Vila-Matas y Roberto Bolaño. Tal parece ser, en todo caso, la opinión de Vila-Matas que expresa en ocasión de su artículo «Un plato fuerte de la China destruida», aparecido en *Babelia, El País*, el 6 de septiembre de 2003, en ocasión del fallecimiento de Bolaño: «No me resulta difícil asociar ese intenso y pertinaz itinerario literario del Bolaño final con la intensidad de escritura del Perec de sus últimos años, ese Perec al que Bolaño admiraba y conocía muy bien. Una red impalpable de precarias galerías une el segundo bloque de *Los detectives salvajes* con las mil y una historias de *La vida instrucciones de uso* del ciudadano Perec».
- [4] Cfr. *Ricardo Piglia: una conversación en Princeton*, Princeton University Press, Princeton, 1998.
- [5] Recuérdese de Barth y Hassan estos dos títulos fundamentales: Hassan, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, Oxford University Press, New York, 1971, y Barth, John, «The Literature of Exhaustion», en *The Atlantic Monthly*, vol. 220, 2, Agosto de 1967, pp. 29-34.
- [6] En *Seuils*, Gérard Genette intenta precisar el significado de la noción de «paratexto» y estudiar los diversos tipos de «discurso de escolta» que pueden aparecer dentro y fuera del espacio tipográfico del libro impreso: título, dedicatoria, epígrafe, prefacio, presentación del libro en la portada, títulos interiores, notas a pie de página, entrevistas al autor etc. Genette relaciona, es más, condiciona la existencia del paratexto a la transmisión del texto

mediante el libro, puesto que por el discurso auxiliar - que no es simplemente discurso, sino también lugar y ambiente en el que se inserta este discurso, su soporte material - el texto se convierte en libro, es decir en producto destinado a la recepción. El paratexto sirve para 'presentar' el texto; consecuentemente, no existe texto sin paratexto, ya que la misma materialización induce un efecto paratextual, aunque sí existen paratextos sin textos, es decir referencias a obras perdidas. Genette opera una subdivisión en la categoría del «discurso de escolta», distinguiendo entre el «peritexto», que abarca las secuencias paratextuales del interior del libro -títulos, prefacios, notas a pie de página-, y el «epitexto», que aparece en el exterior del libro -entrevistas a los autores, reseñas, diarios y correspondencia-. Cfr. Genette, Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.

- [7] Enrique Vila-Matas realiza estas afirmaciones en una conferencia sobre *Bartleby y compañía* titulada, muy hipertextualmente -esta vez según el concepto de Ted Nelson-, «Regreso al tapiz que se dispara en muchas direcciones». Vila-Matas, Enrique, «Regreso al tapiz que se dispara en muchas direcciones», Centro de profesores y recursos de Cuenca, Cuenca, 2002.
- [8] La nota 31 se dedica a Jerome D. Salinger; la 77, a Julien Gracq; la 79, a Thomas Pynchon. Cfr. Vila-Matas, Enrique, *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 83-89; pp. 161-164; pp. 165-166, respectivamente.
- [9] En el caso de Chamfort su disgregación psicológica e intelectual culmina con la propia destrucción física, con la anulación del referente: «Chamfort llevó el No tan lejos que, el día en que pensó que la Revolución Francesa -de la que había sido inicialmente entusiasta- le había condenado, se disparó un tiro que le rompió la nariz y le vació el ojo derecho. Todavía con vida volvió a la carga, se degolló con una navaja y se sajó las carnes. Bañado en sangre, hurgó en su pecho con el arma y, en fin, tras abrirse las corvas y las muñecas, se desplomó en medio de un auténtico lago de sangre». (Vila-Matas 2000: 77).
- [10] «*Instituto Pierre Menard*, una novela de Roberto Moretti, está ambientada en un colegio en el que enseñan a decir «no» a más de mil propuestas, desde la más disparatada a la más atractiva y difícil de rechazar. Se trata de una novela en clave de humor y una parodia muy ingeniosa del Instituto Benjamita de Robert Walser. De hecho, entre los alumnos del instituto se encuentran el propio Walser y el escribiente Bartleby. En la novela apenas pasa nada, salvo que, al terminar sus estudios, todos los alumnos del Pierre Menard salen de ahí convertidos en consumados y alegres copistas». (Vila-Matas 2000: 15).
- [11] La relación entre Marcelo y Luis Felipe Pineda imita caricaturalmente la relación entre Sancho y Don Quijote. Del mismo modo que gradualmente Sancho se 'quijotiza' y Don Quijote se 'sanchifica'; el *geperut* Marcelo -que desea convertirse «en su sombra, ser su amigo y contagiarse de su distinción»- se 'pinediza' mientras su amigo progresivamente va deslizándose en el terreno de las más absoluta vulgaridad: «-Si ves por ahí a alguno de tus poetas -me dijo Pineda, tal vez queriendo ser genial, pero con un insufrible tono plebeyo-, te ruego que no saludes a ninguno, absolutamente a ninguno, de mi parte. Luego frunció el ceño y se miró las uñas y acabó ensayando un aire de euforia para tratar de disimular su profundo abatimiento. Abrió tanto la boca que vi que le faltaban cuatro dientes». (Vila-Matas 2000: 133).

- [12] “Dicha noción permanece por lo tanto en la descendencia de ese logocentrismo que es también un fonocentrismo: proximidad absoluta de la voz y del ser, de la voz y del sentido del ser, de la voz y de la idealidad del sentido. Hegel demuestra muy bien el extraño privilegio del sonido en la idealización, la producción del concepto y la presencia consigo del sujeto”. (Derrida, J., *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 1998, p. 18).

Bibliografía:

Barth, John (1967) «The Literature of Exhaustion», en *The Atlantic Monthly*, vol. 220, 2: 29-34.

Derrida, Jacques (1998) *De la gramatología*, Siglo XXI, México.

Genette, Gérard (1987) *Seuils*, Seuil, Paris.

Hassan, Ihab (1971) *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, Oxford University Press, New York.

Hutcheon, Linda (1980) *Narcissistic Narrative; The Metafictional Paradox*, Methuen, New York-London.

— (1985) *A Theory of Parody*, Methuen, New York-London.

Mainer, José-Carlos (2005) *Tramas, libros, nombres: para entender la literatura española, 1944-2000*, Anagrama, Barcelona.

Ricardo Piglia: una conversación en Princeton (1998) Princeton University Press, Princeton.

Rose, Margaret (1979) *Parody/ Meta-Fiction*. Croom Helm, London.

Vila-Matas, Enrique (2000) *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona.

— (2002) «Regreso al tapiz que se dispara en muchas direcciones», Centro de profesores y recursos de Cuenca, Cuenca.

© Ignacio Rodríguez de Arce 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

