

es sumarse a la cobardía de las ratas que escapan, pues el peligro es en este caso el ridículo de los epígonos, o quedar varado en la nada remando en el desierto, como aquel soldado japonés que seguía defendiendo un islote del pacífico treinta años después, sino celebrar las exequias en compañía de los videntes de lo evidente, de los autores que han ido anunciando y efectuando o contraefectuando esta muerte del libro ficción. Con la dignidad de estar a la altura de lo que pasa, o de lo que ha pasado, del *eventum*. Bailando en los límites de la ficción.

Bibliografía

- Blesa T. (1998): *Logofagias*, Zaragoza, Trópica, Anexos de Tropelías.
- Colli, Giorgio (1996): *Filosofía de la expresión*, Madrid, Siruela.
- Deleuze, G. (1992): *Lógica del sentido*, trad. de Miguel Morey, Barcelona, Paidós.
- Kant, I. (1984): *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Navarro, A. (2001): *Introducción al pensamiento estético de Deleuze*, Valencia, Tirant lo Blanc.
- Vila-Matas, E. (1988): *Una casa para siempre*, Barcelona, Anagrama.
- (2000): *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama.
- (2002): *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama.
- (2003): *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama.
- (2005): *La asesina ilustrada*, Barcelona, Lumen.
- (2006): *El doctor Pasavento*, Barcelona, Anagrama.
- (2006): “Le rêve américain”, *Le magazine littéraire*, n.º 455, pág. 26.

CREACIÓN, Y ENSAYO SOBRE LA CREACIÓN, EN LOS ARTÍCULOS DE ENRIQUE VILA-MATAS

José María Pozuelo Yvancos
Universidad de Murcia

Para Mercedes y César

Cuando en noviembre de 2002 hube de hablar en un Seminario de la Universidad de Neuchâtel sobre la obra de ficción de Enrique Vila-Matas, acababa de salir *El mal de Montano*, que fue la obra que analicé allí en primer lugar. Había titulado la ponencia “Vila-Matas en su red literaria” y esa novela me brindaba precisamente la posibilidad de manejar el concepto de *red* en su sentido doble: el antiguo, aquél por el cual alguien es capaz, como la araña, de tejer unos hilos que dejan atrapado al lector (y donde él mismo, como autor, ha quedado atrapado, eso le pasa al protagonista) y a la vez el otro sentido que Internet ha actualizado como acepción más moderna: el de un entramado, un tejido, un tapiz donde todo tiene correspondencia, se bifurca en haces de ligaduras en las que el vínculo de unos lugares con otros se da de continuo.

Mi ponencia, que luego incluí como capítulo de mi libro *Ventanas de la ficción*, trataba de la que podríamos llamar segunda etapa de la creación narrativa de Vila-Matas en la que yo veía realizada esa red interna de correspondencias. He dicho “segunda etapa”, y conviene aclarar esta ordenación, porque tiene bastante que ver con lo que quiero avanzar en este estudio de hoy, que se centrará en la obra de Vila-

Matas como ensayista y articulista. Él mismo sitúa el comienzo de esa segunda etapa, que concibe como un giro real de su manera de escribir, en la novela *Bartleby y compañía*, donde se produce un cambio de estructura y registro decisivo respecto a lo que ha sido su obra de ficción posterior, hasta inaugurar allí, según advierte en el ensayo "Mastroianni-sur-Mer" una nueva forma de escribir ficciones.

Esa nueva forma, que algunos desde que Doubrovsky acuñara el término, han denominado *autoficción*, tiene que ver con dos ingredientes fundamentales: el primero es la mezcla de lo autobiográfico, lo histórico y lo inventado, difuminando las fronteras entre tales territorios (al modo como hacen Sebald, Magris y Pitol, por citar tres grandes modelos suyos) y el otro rasgo, éste muy peculiar de Enrique Vila-Matas, que lo separa de otros autores de autoficciones: que la materia de todas las suyas es la literatura misma y las distintas fiebres vividas por sus escritores, aquejados de diferentes males, desde el que deja de escribir (*Bartleby*) hasta el que tiene el mal de no poder dejarlo (*Montano*), y pasando por el que se inicia en la escritura como posición vital (*París no se acaba nunca*), hasta el que acaba en la locura por querer desaparecer del todo (*Doctor Pasavento*).

En aquella ponencia, que tenía a *Bartleby* y *El mal de Montano* como temas centrales, ya pude defender que a mi juicio el giro en su obra se produce antes, en una novela fundamental que quedó descolgada porque apareció tempranamente respecto a la serie de las otras, en 1985: *Historia abreviada de la literatura portátil*, que es donde se origina su primer encuentro con un registro, el tratamiento de escritores, en aquel caso de la vanguardia, a los que tituló *shandys*, adjetivo que aparece luego en otros libros para calificar un club de letra-heridos, perfilados y caracterizados en aquel libro. Luego el adjetivo le ha servido para canalizar desde él, un estilo y una forma de ser el artículo literario, por ejemplo los que publica en la tercera parte de su libro de 1992 titulado *El viajero más lento*, que reúne un grupo de artículos agavillados bajo el epígrafe de "Escritos Shandys", el mismo epígrafe que le había servido para otro conjunto titulado de igual forma en el libro *Desde la ciudad nerviosa*.

La temática y estilo digresivo sobre escritores varios que desarrolla en estos dos conjuntos de "Escritos shandys" será luego una constante que defina buena parte de su carácter como articulista, pero que ya singularizó la estructura en cierto modo abierta e infinita de su *Historia abreviada* de los escritores *shandys*, que fue según creo el embrión de todo lo demás.

Los adjetivos elegidos al referirme a su estructura, abierta e infinita, serán fundamentales para entender también su obra de ensayista y de articulista, que ha publicado distribuida en los siguientes libros: *El viajero más lento* (Barcelona, Anagrama, 1992), *El traje de los domingos* (1995, reeditado en 2006 en Madrid, Huerfano y Fierro), *Para acabar con los números redondos* (Valencia, Pretextos, 1997), *Aunque no entendamos nada* (Santiago de Chile, JC Saez Editor, 2003), *El viento ligero en Parma* (México, Sexto Piso, 2004) y *Desde la ciudad nerviosa* (original de 2000, aumentado en Madrid, Alfaguara, 2004). A ellas hay que añadir el libro *Extrañas notas de laboratorio*, publicado en Venezuela que recoge sus artículos de *Letras Libres*.

Es por consiguiente una obra bastante considerable, aunque hay que decir que en los libros mexicano (*El viento ligero en Parma*) y chileno (*Aunque no entendamos nada*) se reproducen algunas de las conferencias y artículos publicados en España en otros volúmenes, circunstancia explicable porque funcionan como sendas antologías de su obra ensayística preparadas para receptores no españoles, y de difícil comunicación entre ellos y con nosotros, dada la dramática situación de brecha editorial que sufrimos a ambos lados del Atlántico. Al estar ideados como antología, se reproducen en ambos libros algunos de sus artículos publicados en España, en especial, los dos libros recogen los ensayos que considero claves para trazar su poética de autor y que en nuestro país se han publicado en *Desde la ciudad nerviosa*: el citado "Mastroianni-sur-Mer", y el titulado "Un tapiz que se dispara en muchas direcciones". Ambos textos serán fundamentales para establecer su estética literaria y por ello quedarán luego analizados en principal lugar.

De la relativamente extensa producción ensayística de Vila-Matas no se deducen sin embargo las mismas transformaciones radicales que han sufrido (o de las que se han beneficiado, para decirlo de modo más exacto) sus novelas. En realidad las bases de su estilo, como articulista y ensayista, están ya en sus primeros artículos recogidos en el libro *El viajero más lento* (1992), donde se reúnen textos creados mucho antes. En su obra ensayística Vila-Matas se ha mantenido fiel desde los inicios a las determinaciones principales de su forma y estilo. Quiero decir que el articulista Vila-Matas de principios de los ochenta, se parece más al del año 2006, que el novelista de entonces al de ahora.

1.- Citaré en el texto la página, según las ediciones señaladas.

El artículo más antiguo que he podido registrar es el publicado con el título de "Sade en Pasolini", en la revista *Destino*, en julio de 1976. Buena parte de ellos son de finales de los años ochenta, y comienzos de la década siguiente. Una singularidad de este libro *El viajero más lento*, es que incluye una nota preliminar con comentario sobre la génesis de cada artículo, una paráfrasis de lo que le parece destacable de él. En especial con tales comentarios traza ya hilos que comunican su obra de articulista y de novelista. Por ello sabemos, por ejemplo, que el artículo "Imposturas y Máscaras" (1990), homenaje a Leonardo Sciascia, se encuentra en el origen de su libro *Impostura*.

He aquí una nota de relieve de su dimensión articulista. Siguiendo la serie de sus artículos o ensayos puede perseguirse una genealogía de cada libro suyo, o de partes significativas de ellos, de forma que es el propio Vila-Matas el que ha ido componiendo el puente que da paso y comunica las dos zonas de su creación literaria, que por, lo que luego diré, me resisto a clasificar de ficcional y no ficcional. Otro ejemplo: el artículo de 1982 titulado "El museo de las máquinas solteras", realizado cuatro años después de su visita a Salvador Dalí, le serviría como punto de arranque de su libro sobre la conspiración de los *shandys*.

Tal genealogía de su obra mayor respecto a sus germen inicial de articulista es posible hacerla y dejo para otro estudio su trazado preciso, en especial el modo como un artículo funciona dando ya la idea central desarrollada en sus libros de ficción posteriores.

Ya ha aparecido el término que he querido evitar desde el comienzo: el de ficción. Pero me servirá su desmontaje (espero que no impío) para dar cuenta del que considero rasgo liminar, definitorio el primero, de su labor ensayística: ésta rompe el molde de los géneros, y en especial la naturaleza de la contraposición *inventado/ocurrido*. Ocurre que sus artículos comienzan con frecuencia con el mismo dispositivo del que se ha servido luego en su obra ficcional desde *Historia abreviada*: partir de una breve anécdota personal, casi siempre autobiográfica precisa, cierta (por ejemplo, cumplir los 50 años), o creíble (haber oído una cosa en la radio, o recibir una llamada de teléfono), y continuar elaborando a partir de esa circunstancia una ampliación que a menudo se vierte como digresiones sobre lecturas ciertas, episodios semejantes presentes en la literatura o el cine, etc. Paulatinamente el artículo o ensayo se desliza por derroteros cuyo desarrollo lleva a construir, a partir de sucesivas ampliaciones, verdaderas metamorfosis que lo llevan ya a un territorio totalmente ficcional.

De forma que la anécdota vital de partida, en la que se encuentra el origen del artículo, por sucesivas transformaciones y cambios de registro, se va ella misma ficcionalizando, al ver entrar en ella escritores, encuentros imaginados, casualidades que el lector comienza a ver que están siendo inventadas, pero que el tono del artículo ofrece igualmente como ciertas, porque Vila-Matas, esa es una raíz permanente de su estilo, imagina un territorio común donde conviven lo inventado y lo verídico, cuya fortuna reside muchas veces en que permanece tonalmente idéntico. Con la misma naturalidad se refiere a lo inventado y difícilmente creíble y a lo ocurrido realmente, sin pestañear o cambiar de registro. Esa propiedad tonal unifica los dos dominios, el de la realidad y el de la invención.

Otro rasgo concurrente con el del tono es el humor que se comporta igualmente como un dispositivo reductor, de igualación o amortiguación de las sorpresas provocadas por el súbito cambio de dominio. El autor unifica lo serio (a veces una reflexión profunda) y lo cómico (muchas veces una casualidad o rareza) y en esa mezcla rompe los límites, no ya de los géneros (lo que corresponde a un artículo o columna inicialmente sería en un periódico o revista se convierte en un cuento ficcional), sino también los registros: la lección emerge escondida tras una broma aparentemente inocente, de la que el artículo en cuestión había arrancado.

De forma que lo decisivo es que Vila-Matas unifica los dominios ficcional y no ficcional, metiendo elementos ficcionales en el género del articulismo, y también desmonta igualmente la expectativa de serio/comico que está en el horizonte temático y tonal del género.

Invito a leer como un ejemplo muy característico de algunos de los rasgos analizados el artículo "Hasta ahora, todo perfecto" publicado el 14 de Febrero de 2002, y recogido en el libro *Aunque no entendamos nada* (pp. 70-72). Parte de una anécdota, un chiste contado por un amigo aragonés llamado Luis Alegre, en presencia de Bernardo Atxaga. «Un niño no ha hablado nunca y desde los siete años el médico que lo ha analizado dice a los padres que no lo hace porque no quiere, ya que nada se lo impide. Llegado a los cuarenta años, su madre le sigue poniendo el plato en la mesa, y de repente el hombre habla por vez primera: "Este postre está repugnante". Los padres le preguntan cómo es que, pudiéndolo hacer, no ha hablado hasta aquel día: "Es que hasta ahora todo estaba perfecto", les responde» (p. 70).

Vila-Matas escribe que imaginó un cuento montado sobre tal anécdota, que le salió mal al principio porque recordaba mucho que su origen era un chiste. Por fin logró que no ocurriera así. Cuando el cuento se tradujo al italiano,

una revista psicoanalítica de aquel país le dedicó un sesudo y amplio estudio que me dejó anonadado. Se hablaba en ese ensayo de que «sólo de las heridas nace la escritura» y otras zarandajas por el estilo. Evidentemente el ensayista italiano profundo no conocía el chiste español....

Pasó el tiempo, me había olvidado ya de aquel «sólo de las heridas nace la escritura» cuando en un libro de entrevistas con el escritor portugués Antonio Lobo Antunes, éste contaba que su hermano pequeño tardó mucho en hablar... y que los padres lo llevaron al médico y que este les dijo que no hablaba porque no quería... (p. 71).

Y Vila-Matas va reproduciendo como historia real ocurrida a ese hermano, de Lobo Antunes, incluso su respuesta última de «Es que hasta ahora todo estaba perfecto».

No sé, me dije que era demasiada casualidad y que Lobo Antunes tenía que haber leído mi cuento, que por cierto? quizás olvide decirlo? se llama *Te manda saludos Dante*... (p. 71).

No acaba ahí la cosa. Sigue con la anécdota de haber leído en una biografía de Einstein el mismo caso de habla tardía y que únicamente había irrumpido ante un plato de sopa para decir «Esta sopa está demasiado caliente»; ante la pregunta de los padres, afirma Einstein: «Es que hasta ahora todo estaba perfecto» Y concluye Vila-Matas su artículo:

Como Einstein no pudo leer mi cuento, solo me queda preguntarme si fue él quien inventó el chiste que Lobo Antunes adjudica a su hermano y yo adjudico a Luis Alegre, que a su vez debió oírsele contar a Einstein (p. 72).

Verá el lector concentrados aquí los rasgos antedichos: anécdota menor biográfica como punto de partida, mezcla de elementos y personas reales con sucesos posiblemente inventados como la revista italiana psicoanalítica sobre su traducción de un cuento llamado *Te manda saludos Dante* y el humor como elemento clave de su suceder; pero también aparece por vez primera un rasgo que analizaremos luego y que considero el vertebrador de las estructuras de sus artículos: la red que va sucesivamente enlazando sucesos ocurridos a escritores con lecturas propias, y de forma que uno lleva al otro, casualidades que casan con elementos reales, y con una paradoja final que rompe cualquier sospecha de veracidad y difumina así el límite de los territorios recorridos, que el artículo ha unificado con los ficcionales.

Amplificada y dimensionada de otra forma, no será otra la estructura reticular—con digresiones sucesivas— de sus últimos libros, estructura que se ve concentrada en este breve artículo.

Y lo curioso es que realiza tales contaminaciones no únicamente en los artículos sino incluso en el diseño del Prólogo a un libro como el titulado *Para acabar con los números redondos* (1997). Así comienza:

Dentro de unos meses cumpliré 50 años. No me molestaría cumplirlos de no ser por el odio inmenso que siento por los números redondos. No los puedo soportar. Me irrita de ellos, sobre todo su injustificado y absurdo prestigio. No veo por qué el número 100 tiene más relevancia que el 101, por ejemplo. El origen de mi odio inmenso a los números redondos es posible que se encuentre en esos aburridos monográficos de suplementos literarios dedicados [...] a celebrar con números redondos aniversarios de literatos (p. 7).

A partir de este arranque el libro recoge semblanzas dedicadas a escritores atrapados en fechas que nada tienen que ver con el centenario o que juegan con su límite (el año anterior) o por ejemplo el 183 aniversario, que va a ocurrir dentro de 45 días, del nacimiento de Charles Dickens (p. 45). Los artículos reunidos en el libro son emblemáticos de su modo de leer y escribir a un tiempo, del sesgo original con el que la semblanza o pieza crítica de su obra esta siendo trazada, alejada siempre de la convencional manera de escribir un artículo de periódico. El libro recoge los que durante un año, 1995, publicó en el Suplemento literario de *Diario 16*, dirigido por César A. Molina.

Todo comenzó, nos cuenta, con el primer día de Septiembre de 1995, cuando se proponía escribir la columna del día 5. Preguntándose de que hablaría, se le ocurrió celebrar el 99 aniversario del nacimiento de Antonin Artaud. Y escribe:

Y de pronto, por primera vez en mi vida, fui feliz escribiendo la maldita columna: «Mañana Antonin Artaud, habría cumplido 99 años». Sin saberlo, al redactar esa primera frase de la columna, acababa de poner en marcha un libro, el libro que el lector tiene en sus manos... (p. 8).

El rizo viene cuando Vila-Matas hace coincidir la suerte de las columnas con la anunciada cifra, esta vez redonda, de «las 52 columnas, 52 semanas, un año completo que celebraremos todos», finge que dice una nota del la redacción de periódico y que antecede al artículo. El siguiente giro irónico es la lucha por conseguir esa cifra, en la que intervenía la crónica de una muerte anunciada, la del propio periódico, que pasaba por las dificultades conocidas, y hete aquí que el Prólogo va rehaciendo esa pugna agónica por cumplir con el número redondo del 52, bajo la espada de Damocles del cierre del rotativo, pendiente sobre su cabeza.

La ironía sobre los números redondos, la mezcla de sucesos reales autobiográficos con máscaras inventadas de redacción, la puesta en escena de la lucha por lograr

culminar el año y el humor con que va resolviendo los episodios finales de sus elecciones, todo ello va reuniendo, ya desde el Prólogo, los ingredientes mínimos sobre los que se asienta su articulismo y que añaden la ficcionalidad necesaria para que la unidad del conjunto se lea como literatura propiamente y nunca como documento, siendo así que mucho de cuanto narra es histórico.

En términos de autopoética, el autor la ha dejado dibujada en los dos ensayos mencionados arriba: "Mastroianni-sur-Mer" y "Un tapiz que se dispara en muchas direcciones" (citaré ambos según la versión del libro del libro *Desde la ciudad nerviosa*). Ambos tienen mucho en común entre sí y son muy característicos asimismo de su estilo de ensayista. Superan los límites del artículo, por eso en su edición citada los ha individualizado como ensayos exentos, que forman partes del libro. Los dos imaginan la forma de una conferencia surgida por un encargo casual. En "Mastroianni -sur -Mer" una señorita le pide le diga dos semanas más tarde cuál es la película basada en una obra literaria que elegiría para ilustrar la conferencia sobre las relaciones de literatura y cine. Elige *Sostiene Pereira*, la película de Roberto Faenza inspirada en la novela homónima de Tabucchi, interpretada por Mastroianni. Y en razón de hallarse en las etapas finales de la redacción de *El viaje vertical*, propone como título "Narración y toma de conciencia" (del que se arrepiente enseguida por parecerle en exceso luckasiano).

Todo el ensayo va discurrendo sobre el modo de haber resuelto título, tema y pronunciación final de la conferencia, que ciertamente se está ejecutando como tal en ese momento en forma de ensayo.

Este bucle es muy de Vila-Matas y será clave del estilo suyo desde *Bartleby y compañía*: ir realizando la narración de cómo ha construido el ensayo que está el lector leyendo en ese momento, de forma que hay un nudo de convergencia especular entre la forma de lo dicho, su estructura, y el acto de decirlo (o escribirlo, en el caso de sus obras posteriores). Finalmente la historia del decir, que el narrador va componiendo, coincide totalmente con lo dicho (y escrito). Es como un espejo donde se mira la creación que está surgiendo. El lector lo que ve es el espejo y no puede decir con facilidad cuál de los dos lados es el rostro verdadero. Ése es el dispositivo estructural que vendrá a ser nuclear en las estructuras literarias de Vila-Matas a partir de este ensayo. Veamos como lo dice el propio Vila-Matas en un momento casi inicial de su conferencia-ensayo, una vez ha decidido el nuevo título "Mastroianni-sur-Mer":

Llegó el 28 de Enero y, tras un férreo y disciplinado trabajo a lo largo de muchos días, me presenté ante el público con mi *long play* ya grabado, es decir, con mi conferencia escrita y cada fragmento o tema con su respectivo encabezamiento. Me presenté ante el público sabiendo que el título general *Mastroianni-sur-Mer*, englobándolo todo le daba una sorprendente coherencia final a la natural tendencia a la dispersión de unos fragmentos que en realidad no eran tan dispersos, pues hablaban todo el rato, a modo de rumor de fondo, de alguien al que la vida y el destino fueron convirtiendo paulatinamente en el título de una conferencia, o si se prefiere en un paisaje de mi memoria difusa junto al mar. Ese lugar se llama *Mastroianni-sur-Mer*. Soy yo. El mismo que está leyendo esta conferencia y habla de ella en pasado, como si el 28 de Enero del 99 no fuera hoy (p. 158).

Tendencia a una dispersión que no es tal. Dibujo especular de la propia creación en el objeto creado. Y tras el continuo juego de desplazamientos un fondo serio, de descubrimiento de un paisaje interior, y de un aprendizaje mítico a partir de la figura del escritor de *La notte* de Antonioni, protagonizada por Mastroianni. El actor vincula Italia (inmediatamente aparecerá Claudio Magris) y Portugal (lo harán también Pessoa y Cardoso Pires), y Kafka y Scott Fitzgerald, como formadores de un modo de mirar del adolescente espectador de cine y luego joven lector. De forma que en la conferencia, que el texto que he leído describe en sus trazos generales, se va sucediendo una especie de crónica de la formación cinematográfica y lectora, donde a los escritores y cineastas convocados, se unen de inmediato reflexiones tomadas de muchos lugares, para ir recorriendo el camino que desemboca en el *escribir mismo* como una necesidad y una cadena, la esclavitud hacia ese amo de la escritura, que no concede sino el regalo del desasosiego.

Sigue luego el gran tema del doble, de la reflexión y la conciencia de sí, que había desterrado como título, pero que configura un fondo del vaso de toda su creación, con sus desdoblamientos varios en las figuras de escritores a los que glosa y en los que se mira. La desembocadura, claro, serán Pessoa, Kafka, Pitol, Bruno Schulz..., grandes escritores cifrados en la naturaleza multilingüe de su conciencia, como son las ciudades de Trieste, Alejandría, Praga, la Viena de otros tiempos.

La imagen final del artículo-conferencia contiene, en la figuración añadida del faro de Cascais, toda una poética del espejo en el que la realidad y la ficción (componiendo ésta literatura y cine) se miran, como si fuera todo un *trompe-l'oeil*, una estructura de *mise en abyme* de la propia creación, descubierta en el paisaje, que es la literatura vista, el cine leído, la vida escrita.

En las similitudes y diferencias del otro ensayo, el titulado, "Un tapiz que se dispersa en varias direcciones", podremos extraer mucha lección sobre la poética narrativa de Vila-Matas. Otra vez una llamada, de un programa radiofónico para el Día del Libro, pidiendo que eligiera y leyera (pasados unos minutos) un breve fragmento de una obra literaria. Sorprendentemente elige el final del cuento *Los muertos* de Joyce. Y explica la causa en la escena que acaba de ver en la televisión de la formidable película de Rossellini *Viaggio in Italia*, en que tan bello texto se cita.

Independientemente de la broma que va hilando sobre lo que le va a decir a su mujer para provocar con la crisis o discusión sobrevenida, un sesgo autobiográfico en su propia conferencia (como autobiográfica es en cierto modo la propia película), la glosa del film de Rossellini le sirve a Vila-Matas para ir dando algunas pautas de la forma elegida en sus estructuras narrativas. Lo fundamental es la resistencia a una historia con principio y final definido. Le parece genial el comienzo de la película de Rossellini, con una conversación trivial y aburrida de Ingrid Bergman y George Sanders en un coche, un principio sin antes conocido, como le parece abierto asimismo el final. Tal resistencia a la estructura cerrada, aunque Vila-Matas no cite el libro de Frank Kermode dedicado a la cuestión del *sentido del final*, como instaurador de la lógica del relato, va definiendo su propia manera de ir luchando contra la implacable mentira de esa lógica, y trazando su alternativa en las historias de sus libros (y por cierto de la misma conferencia que leemos). Esa nueva forma será la que gobierne sus novelas posteriores a partir de haber diseñado *Bartleby y compañía*, el libro que la conferencia va comentando, y que actúa como mejor ejemplo de su nueva estética.

Al contar cómo ha ido naciendo el libro de *Bartleby*, Vila-Matas ha hecho por fortuna algo diferente a un taller literario de escritor que muestra sus bazas simplemente. Va más allá, y lo hace dependiente de un significado en que sitúa, como icono fiel, la figura del paréntesis. Abrir paréntesis es en cierto modo señalar la forma del discurrir mismo, tanto vital como reflexivo. Citando el *Diario alicantino* de Valéry Larbaud, jugando con los paréntesis de sus dolores de cabeza, va fraguando, con digresiones que sucesivamente abre en su propia conferencia, el resultado final, que es el libro del que está hablando en ella.

La cita incluida de la Contraportada de *El Danubio* de Magris sobre *Los anillos de Saturno* de Sebald es elocuente de la poética parentética defendida:

El libro es un recorrido laberíntico, en la búsqueda del sentido de la vida y de la historia; el viaje, antiguo y a la vez abierto a la más fugitiva realidad de nuestros días, se convierte en una metáfora de la existencia y una aventura en la crisis contemporá-

nea; una odisea de la identidad y un atlas de la vieja Europa y de nuestro presente.

Debajo de estas frases encontradas en la contraportada de *Danubio* escribí: Sí. Un tapiz que se dispersa en muchas direcciones (p. 202).

Me parecería errónea la crítica que quisiera ver en estas estructuras abiertas y en los movimientos parentéticos tan peculiares de su estilo ensayístico y narrativo (convergen siempre en una sola cosa, lo que por desgracia no puedo desarrollar aquí) un problema únicamente de *dispositio*, o de organización del decir. Concluir tal cosa es quedarse en la superficie o las apariencias. Por debajo de esa opción permanece el fondo filosófico que se hunde en la crisis contemporánea del sujeto y afronta el cuestionamiento de la metafísica de una identidad ontológica, sólida y maciza, sostenida en principios narrativos por la propia lógica de los sistemas culturales narrativos.

En cierta medida (y no es casual que Roland Barthes resulte convocado también en el ensayo de Vila-Matas) la elección del fragmento, la renuncia al dispositivo de identidad narrativa, incluso como hace Barthes cuando se trata de su biografía, quiere mostrar que el concepto de identidad está repartido, diseminado, fragmentado, es como quería Mallarmé: un *corps morcelée*.

Pero ser así, y revelarse de ese modo, no empece que sostengamos que esa búsqueda de la identidad continua siendo el argumento de la obra toda de Vila-Matas. No resulta extraño que, en medio de los paréntesis, y cuando el juego de máscaras parece emprender su más rápida carrera, obtengamos una frase, un guiño, una mirada que nos lanza a la más elegiaca de las miradas que un autor puede lanzar sobre el paso del tiempo, como hace en la conferencia sobre Mastroianni cuando se pliega a confesar un sentido de tiempo perdido, ido ya definitivamente, sugerido por su paso por delante del Palau Macaya, en el eje entre las calles Valencia y Paseo de San Juan, motivo que vuelve a tomar luego en unas memorables páginas de *El doctor Pasavento* (pp. 131-139 de esa novela).

Estos apuntes de melancolía o de vivencia van adensando su artículo, hasta hacernos pensar que una estructura, incluso elegir un juego narrativo, es una forma de ser y habitar la vida.

Junto al sentido de identidad quebrada o fragmentada, disuelta en paréntesis, también ofrece en esta conferencia y en la imagen del tapiz que la anuda, esta vez arrancando de una cita de la *Dama de Porto Pim* de Tabucchi, una poética de la **escritura** como *summa* de géneros. Se dijo siempre de la novela que era tal cosa. Ahora

habría que decirlo de un nuevo género, *la escritura*, que compone un tapiz disparado en múltiples direcciones. Si resulta difícil en su obra separar el artículo, el ensayo, la conferencia y la novela, no es porque cada uno responda a distintas formas de infidelidad a sí mismo, sino por la fidelidad que todos traman para este otro género mestizo, un hijo nacido de ellos, de su mezcla, en el que la reflexión filosófica, el trozo de periódico, el fotograma de una película, lo arrancado a un diario, lo escrito en un poema, lo autobiográfico y lo fingido como tal, lo histórico conocido por todos y lo inventado totalmente, van componiendo un mosaico, que no es cada una de esas cosas, tampoco es la suma, yuxtaposición aditiva, sino la *summa*, que es otra cosa, un conjunto nuevo, un tapiz cosido de sus trazos plurilingüísticos, bordeando con él el vacío por el procedimiento de la elisión constante de una estructura, y conjurando ese vacío precisamente porque al final se salva el principio medular de la búsqueda, imagen cabal del viaje, cifra viva de su creación.

LA POÉTICA TEATRAL DE ENRIQUE JARDIEL PONCELA

Juan Carlos Pueo
Universidad de Zaragoza

El primer volumen de la producción teatral aceptada por Jardiel Poncela para su publicación lleva por título *Tres comedias con un solo ensayo*. Aprovecha el autor la dilogía para incluir a modo de prólogo un texto bastante extenso que titula "Lectura de cuartillas" en el que comenta la situación teatral española tal como él la ve en 1933. Parto de este dato porque nada más empezar dicho ensayo tenemos ya una declaración importante de Jardiel, quien dice:

Todo autor teatral debía dedicar varios días de su existencia a hablar, es decir: a escribir sobre Teatro.

De implantarse y generalizarse esta logiquísima costumbre, brotarían dos utilidades manifiestas:

PRIMERA: *el público y la crítica conocerían los impulsos y propósitos artísticos de cada autor y podrían juzgar más claramente lo acertado o desacertado de sus realizaciones; y*

SEGUNDA: *se estrenarían muchas menos comedias idiotas al cabo del año, pues el tiempo que los autores invirtieran en escribir "sobre" el Teatro no podrían invertirlo en escribir "para" el Teatro.¹*

1.- "Lectura de cuartillas", en *Obras Completas*, Barcelona, AHR, 7ª ed., 1973 vol. I, p. 85; en cursiva en el texto (todas las citas se harán siguiendo esta edición).