

UN FRAUDE EN TODA REGLA: *HISTORIA ABREVIADA DE LA LITERATURA PORTÁTIL*, 2*

Túa Blesa

Universidad de Zaragoza

El diseño de *Historia abreviada de la literatura portátil*, el de ser discurso histórico, no se agota en la indicación del título, sino que se extiende a todo el conjunto textual, y, en consecuencia, el “historiador”-narrador se autorretrata como un modelo de tal figura de la escritura. A lo largo de su trabajo va dando continuas muestras de que ha cumplido con las labores de investigación: se ha documentado y, dado que los acontecimientos de los que se ocupa no son aún tan lejanos, ha buscado incluso a los protagonistas del movimiento portátil para recoger de primera mano sus recuerdos; y, naturalmente, se sitúa en el lugar del intérprete, que es siempre el del “historiador”-narrador, que coteja documentos, valora sus informaciones y va dejando caer sus conjeturas —cuando no confiesa directamente su “fracaso en las investigaciones” en algún punto concreto (50)— sobre cómo salir del laberinto al que los pasos de sus pesquisas lo han conducido hasta casi perderse, sabedor de que la función que le compete en cuanto “historiador”-narrador es la de que no podrá poseer nunca la última palabra, sino una palabra intermedia, inserta en un diálogo, del que, por diálogo, se excluye la conclusión a modo de verdad —poco que ver, por tanto, con un diálogo mayéutico o dialéctico, más bien se trata de un murmullo—, sabedor de que la función que le cumple es actuar como negociador entre aquellos hechos y textos que forman parte de la historia y una organización de los mismos, una narración, buscando un sentido, o posibilidad de sentido, que pudiera llegar a quedar como huella en su discurso y del que a cada paso se retira.

Así, la posición del “historiador”-narrador es clarividente en esa conciencia de no pertenecerle un yo que dice lo que ha sucedido, lo que supondría su desalojo de la enunciación, un aban-

* La parte primera de este trabajo se publicó en *Homenaje a Gaudioso Giménez* (vid. Referencias bibliográficas). Como en ella, en las referencias a la novela de Enrique Vila-Matas se indica tan sólo la paginación.

dono imposible, puesto que le pertenece de un modo inalienable. A ello respondería lo que pudiera ser considerado como restricciones y, por lo mismo o por lo contrario, aperturas de su discurso y de la lectura, como cuando escribe “en mi opinión” (96) o “a mí me gusta creer literalmente [algunas de las informaciones de Paul Klee]” (100). Pero es que además habrá de tenerse en cuenta algo que afecta a los propios orígenes del objeto de su trabajo. En efecto, los primeros movimientos hacia el portatilismo se habrían producido *bajo el signo del equívoco y de la casualidad*.

Este *fatum* está presente, ya en los tiempos de los preparativos, en la confusión por parte de Berta Bocado entre Andrei Biely y Vladimir Ilich Uliánov, más conocido por Lenin (18-19), o en que, tras soñar Marcel Duchamp una serie de frases —por cierto que ha de anotarse que en *Historia* se desvela que Breton se apropiaría de varias de ellas para su *Anthologie de l'humour noir* (20-21), gesto muy semejante al de Cendrars en la composición de *Anthologie nègre* y al del propio “historiador”-narrador (véase Blesa, “Un fraude en toda regla... 1”)—, una de las cuales, precisamente la que Breton no habría plagiado, “C'est Biely le plus vieux de Port Atif”, sería tomada por Picabia como una revelación, lo que “lo orientó hacia Port Actif, una población africana situada en la desembocadura del río Níger” (21), dando lugar a lo que sería el primer acto shandy, la excursión a dicho lugar, donde se sucedieron una serie de acontecimientos que, una vez narrados, llevan al “historiador”-narrador a escribir que “pienso que son datos suficientes y fiables para llegar a la conclusión de que [...] se hizo realidad el nacimiento del mundo de los portátiles: un universo que fue hijo del equívoco y de la casualidad” (26), gérmenes que habrían de marcar toda la aventura posterior y, no en menor grado, la propia tarea de quien se arriesgase a hacer la relación de los acontecimientos shandys.

El equívoco y la casualidad habrán de ser, pues, las guías de *Historia*, como son, por otra parte, en mayor o menor medida las de toda actividad en torno a la textualidad. Recuérdese cómo, según revelaría el propio autor, Raymond Roussel escribió algunos de sus libros. Y no es inoportuno el atraer aquí tan curioso procedimiento, pues no sólo la mencionada excursión a Port Actif podría evocar algo de lo que quedó recogido en su *Impresiones de África*, sino que además tal antecedente se hace explícito en *Historia*. Los cuatro autores aún pre-portátiles pudieron ver en su destino africano mencionado

nada menos que un negro que sólo tenía una pierna y tocaba la flauta con su propia tibia: alguien idéntico a Lelgoualch, personaje de ficción de *Impresiones de África*, la obra de Raymond Roussel. (23)

Lelgoualch, en efecto, aparece en dicha obra como amputado y flautista con su propia tibia (*Impresiones de África* 66-67), si bien se dice de él que es bretón. Pero a lo que importa ahora: el procedimiento rousseliano consistía en partir de la proximidad de palabras para formar con ellas dos frases diferentes aunque casi idénticas, que ocuparían los lugares inicial y final de un relato, tal como se lee en “Cómo escribí algunos libros míos” (*Impresiones de África* IX-XXI): esto es, la misma relación lingüística de homofonía (o casi) que habría dado en la superposición o malinterpretación Port Atif-Port Actif y motivado la excursión fundacional al paraje africano¹.

Con tal marca, pues, la del equívoco y la casualidad, emprende el “historiador”-narrador su tarea y no podrá eludirla, pese al empeño en la profesionalidad de sus trabajos, o precisamente por ello. Profesionalidad que queda consignada en la noticia de su entrevista con Marcel Duchamp en Port Bou en 1966, o en la lectura de la diversa documentación precisa. Y, en todo ello, el equívoco no cesa de trabajar. Sea, por ejemplo, el momento en que en *Historia* se habla

1.- Un ejemplo del trabajo de Roussel: a partir de la semejanza entre “billard” y “pillard” produjo “Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard” y “Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard”, que son el marco verbal de su “Parmi les Noirs”, cuento, por otra parte, que contendría ya, siguiendo la confesión de Roussel, lo fundamental de *Impresiones de África*. “Parmi les Noirs” puede leerse en *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (163-170) del mismo autor.

de Pola Negri y cómo el agua la mataba (104-105). Se cuenta que, viéndola enfermar, George Antheil, su enamorado, dijo “¡Qué rara es una muerta!” y continúa el “historiador”-narrador: “Muerta por agua, añadiría yo parafraseando a T. S. Eliot y a sus versos de homenaje a la desaparición de Pola Negri” (105), lo que a su vez da pie a una nota en la que se le proporciona al lector una información complementaria: “*The shady shandy* (El shandy sombrío), versión española en la colección Ocnos, traducción de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, 1967”. Esto exige algunas observaciones. Para empezar, Pola Negri no murió en los años del portatilismo, sino bastante más tarde, y, desde luego, no antes de lo que se presenta como homenaje de Eliot —mención en la que se remite, claro está, a los bien conocidos “Fear death by water” y “Death by water”, verso 55 y título de la sección IV de *The Waste Land*, respectivamente—, por lo que hay que pensar quién sabe si en una manipulación o confusión de fechas o sólo en una mala lectura de los textos. Pero lo fantástico-histórico no termina ahí, sino que continúa su productividad en lo relativo a la mencionada traducción de Gil de Biedma —sí admirador de la obra de Eliot, a la que incorpora en no pocos pasajes de su escritura poética, y traductor de *Función de la poesía y función de la crítica*— y aun a la existencia de tal volumen, todo lo cual deberá leerse cuando menos, si no como una pura patraña, como un desliz de la memoria o, dicho de otro modo, un exceso de confianza en la misma, algo que habrá que reconocer que amenaza a la tarea de cualquier historiador o crítico e incluso a lo que el autor de estas páginas no se sospecha inmune. Lo que sí es cierto, cabe añadir, es que *The Waste Land* se publicó en fecha muy próxima (1922) a los años shandys (1924-1927).

Y otro quizá desliz es una noticia referente a *Ich vermute*, revista editada por Werner Littbarski. Según se dice en una nueva nota al pie, “Una edición facsímil bajo el título de *Supongo* (discutible traducción de *Ich vermute* [?]), fue incluida en el número CCLXXI de *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, octubre de 1979” (44 n.). Basta una simple consulta a la colección de *Papeles* para comprobar que en tal volumen —en realidad el CCLXXI-CCLXXII-CCLXXIII, correspondiente a octubre-noviembre-diciembre de 1978— no figura la dicha edición de la “discutible” traducción. Eso sí, allí comprueba el lector de *Historia* que en las páginas 123-132 del mencionado ejemplar lo que se puede leer, entre otras cosas, es un texto titulado “Eternidades”, cuya firma, “Enrique Vila-Matas”, coincide con la del autor de *Historia*, cumpliéndose así, si bien de un modo indirecto, fantasmal, no ya en el texto mismo sino en otro que se cita en él, la inscripción de la firma, la firma, entonces, en otro texto, la firma citada. En cualquier caso, el lector valorará tales desajuste y coincidencia como estime conveniente y concederá al conjunto las dosis de valor que le parezcan oportunas².

Es que, si como lector hay que estar continuamente tomando posición, en el caso del lector de *Historia* tal imperativo se exacerba. Otro ejemplo, el que atañe a todo lo relacionado con Jacques Rigaut. Rigaut es presentado como el shandy no shandy. Aunque fue uno de los excursionistas a Port Actif y, por tanto, un verdadero pionero de la conjura, pronto se distanció del resto, grandes amantes de la vida, al declararse “a favor y del lado de la muerte”, lo que se testimonia citando su “Vous êtes tous de poètes et moi je suis du côté de la mort” (27; Rigaut, *Écrits* 109), ocasión única, por cierto, en que se recoge una de sus citas en la lengua originaria, lo que ha de responder sin duda a la transcendencia de tal declaración en cuanto antishandy y en lo que sería el desenlace de un escritor autor de una obra verdaderamente portátil donde las haya. Para las restantes citas, pues, se utilizará en *Historia* la traducción. Así, en el anuncio con el que el escritor del suicidio y suicida habría intentado dar a conocer su Agencia general del suicidio (29), que es transcripción literal de un fragmento de su “Agencia general del suicidio” (Rigaut, *Agencia general del suicidio* 9-10). Asimismo es transcripción, aunque ahora con algunas modificaciones, la carta que habría dirigido al director del *New York Times* (32-33; *Agencia* 36), algu-

2.- El texto de “Eternidades” pasaría a ser más tarde, con algunas correcciones, el fragmento segundo del capítulo “El idioma de la muerte” de la novela de Vila-Matas *Al sur de los párpados*.

nas de ellas impuestas por la situación en Nueva York del personaje —el final del texto de Rigaut, “quisiera, al partir, llevarme Notre-Dame, el amor o la República”, pasa a “no quisiera partir sin antes no estar seguro de que me llevo conmigo la estatua de la Libertad, el amor o los Estados Unidos”—. O, por poner otro ejemplo, el anuncio en busca de un contacto femenino que Rigaut habría hecho publicar en la prensa (30) es copia, con una breve interpolación, del párrafo final de su “Novela de un joven pobre” (*Agencia* 21).

Mayor interés presentan otras dos citas de Rigaut recogidas en *Historia*, pues en estos casos se da el no pequeño ejercicio de trastocamiento de atribuírselas a otros de los personajes, como sucede con las falsas autorías de Clark-Crowley para pasajes de Blanchot ya anotadas (véase Blesa, “Un fraude en toda regla... 1”). Así, un poema del autor francés pasa en *Historia* por ser obra del “hermano del escultor Gaudier-Brezska” (32) y la carta al juez del “sobrino de Skip Canell” (33) no es, con leves alteraciones textuales, sino reproducción de otro texto de Rigaut (*Agencia* 34). Y, al margen de la cuestión de las citas, aunque a propósito de Rigaut, hay que dejar constancia de que no se suicidó ni en la fecha que en *Historia* se indica, 1926 —según se desprende de lo que se dice en varios pasajes (27 y 35)—, sino en 1929, ni tampoco “en un lujoso hotel de la ciudad de Palermo” (27; véanse también 34 y 35), sino en Nueva York.

De este modo, pues, entre el rigor y el descuido, entre la expoliación y el homenaje admirativo, el discurso de *Historia* atraviesa la materia que hace suya, la literatura, la historia, para reordenarla, y reordenarla incluso en un orden que es el del desbarajuste y la confusión, y hacer de nuevo historia, literatura, texto para la lectura y, en cualquier caso, texto para el goce. Desbarajuste y confusión, por lo demás, que son tan sólo la traslación a *Historia* de idénticos ejes vectores en todo el portatilismo.

Aunque ya han quedado advertidas algunas inexactitudes a propósito de la obra de Maurice Blanchot (véase mi ya citado “Un fraude en toda regla... 1”), convendrá anotar algunas otras más. Entre los rasgos no indispensables, sino únicamente recomendables, aunque típicos, de los artistas shandys, está el de “cultivar el arte de la insolencia” (13). Como es natural, tal peculiaridad no se queda en la mera mención del Prólogo, sino que reaparece en diferentes pasajes de *Historia* (13-14, 86, 90, 112 y 115; además uno de los capítulos lleva por título “El arte de la insolencia”). Pues bien, todos ellos dependen de una u otra forma de un breve trabajo de Blanchot sobre *Solstice de Juin* de Henry de Montherlant, que es, precisamente, el que cierra *Falsos pasos*, con lo que queda establecido el paralelo con la presencia en *Historia* del primero de los textos de tal libro blanchotiano en el discurso de disolución de la sociedad shandy a propósito de la angustia, ya comentado. Así, si Blanchot escribió que “La ley que la denuncia [la insolencia] nada puede contra ese relámpago que brilla por última vez” (*Falsos pasos* 331), en *Historia* se lee que la conjura portátil quiso tener “la arrogante velocidad del relámpago de la insolencia” (14 y véanse 86 y 112). Citas estas que, encubiertas, tienen lugar en la palabra del “historiador”-narrador, pero a las que hay que agregar el que en otro momento de *Historia* se atribuya a Duchamp el haber dicho que “el parasitismo era una de las Bellas Artes” (90), lo que más adelante, en los comentarios del autor al escándalo que siguió a la conferencia que fue el funeral del portatilismo, ya ha sido apropiado por la voz organizadora de *Historia*, de manera que señalará que aquello fue “el triunfo de la insolencia considerada como una de las Bellas Artes” (115). Lo que es pertinente decir ahora es que el trabajo de Blanchot al que me estoy refiriendo se titula “De la insolencia considerada como una de las bellas artes”, que, como todo lector reconoce, es a su vez cita de un conocido libro de Thomas de Quincey. Cita de cita, escritura de lo que ya ha sido escrito, y aun de lo reescrito.

Si todo esto es inequívoco, por cuanto se documenta con toda certeza, a mí me gusta creer que la deuda de *Historia* ¡y aun la del portatilismo! con Blanchot es todavía mayor. Y es que en una de las páginas del artículo que acabo de citar se lee: “Esta vitalidad, si se quiere, esta aptitud para no hacerse pesados, para ser móviles y vivos, es uno de los rasgos de la insolencia” (*Falsos*

TÚA BLESA

pasos 332). Repárese bien: “no pesados”, “móviles”, “vivos”. ¡Todo ello es genuinamente shandy! Los portátiles, en efecto, están —acaba de ser recordado— del lado de la vida y uno de sus rasgos fue una “sexualidad extrema” (13); otro, un “nomadismo infatigable” (13); y, en cuanto a la pesadez, sobra todo comentario, pues esa cualidad es exactamente la antítesis del portatilismo, que huye espantado de todo aquello que sea intransportable e insoportable (10). ¿Serán, parece oportuno preguntarse, esas líneas blanchotianas el “breve estudio” (96) que en *Historia* se afirma que habría dedicado al fenómeno portátil? En dirección contraria a la escritura insoportable, que clama inerte su inmovilidad y esterilidad, una escritura de la ligereza, lo que se corresponde una vez más con algo leído en Blanchot, en este caso una de las citas de Montherlant que aquél recoge: “ser superficial es un vicio repugnante; pero existe un espíritu de ligereza, consciente y reflexiva, que es una virtud” (*Falsos pasos* 332); lo portátil, entonces, virtuoso en su chifladura, es un relámpago que en un instante desbarata la solemnidad que corre emparejada a no pocas páginas del discurso historiográfico, como si le fuera consustancial. Y, como si *Historia* hubiese experimentado el contagio de aquello sobre lo que discurre —¿y acaso no será, o debería ser, así todo discurso segundo, el de la crítica, el de la historia, el de la teoría?—, muestra ser un resultado de la insolencia, pues ésta, tal como escribe Blanchot en clave muy nietzscheana,

desgarra el orden convencional, complaciéndose en el anticonformismo; es minoría, minoría que no acepta ninguna justificación externa, que, por el contrario, exige el honor de ser ajena a lo verdadero, a la moral, a todas las normas de las que la sociedad vulgar precisa. (*Falsos pasos* 332)

Al leer estas palabras, por un momento parece real la alucinación de que Blanchot las escribiese, ya no a partir de una novela de Montherlant, sino de la lectura de la misma *Historia*. O, quizá ya no en cuanto alucinación, que estuviesen en la génesis del portatilismo. Por otro lado, “insolencia” no está lejos de “insólito”, sino todo lo contrario, de manera que parece lógico que una escritura insolente acabe siendo una escritura de lo insólito, o viceversa.

Como bien sabe el lector, Walter Benjamin es un figura destacada del portatilismo y lo es por varias razones: fue él, para empezar, el diseñador y constructor de “esa máquina risueña de pesar libros que lleva su apellido” (10; y véanse 79-80), instrumento de precisión válido tanto, en los tiempos de la conjura, para proceder a la admisión o rechazo de un artista en la sociedad shandy, cuanto aún hoy para la crítica literaria a la que sirve como inequívoco instrumento de evaluación. Otro motivo del peso de Benjamin en lo shandy es que él, lo mismo que Duchamp, al fin y al cabo “almas gemelas”, sabían que “miniaturizar es hacer portátil”, que “miniaturizar es también ocultar”, que “significaba hacer inservible” (11), tesis fundamentales sobre las que habrá que volver.

Dado, pues, su lugar eminente en el portatilismo, es lógico que no sólo aparezca nombrado, sino también citado en *Historia*. Así, por ejemplo, se lee: “En Trieste —escribe Benjamin— vivía yo en un hotel [...]”, fragmento que termina con “El susto que experimenté no he podido nunca olvidarlo” (95). No reproduciré ahora todo el trozo, no precisamente escaso, que es cita, tal como se indica en el texto, pero el lector lo podrá encontrar en el ensayo que Benjamin dedicó al surrealismo (Benjamin, “El surrealismo” 47), si bien que con algunas alteraciones, práctica ya bien conocida del “historiador”-narrador, como son que “Trieste” ha desplazado a “Moscú”, y que el final dice en el texto fuente: “El susto que experimenté es el que debe percibir el lector de *Nadja*”. Como si se procediese a un juego de compensaciones, este escamoteo de la mención de la novela bretoniana se corresponde con el momento final de uno de los capítulos de *Historia*, en el que el autor, quizá temeroso de que su obra se alargase y no llegase a pasar la prueba inequívoca de la máquina Benjamin, escribe: “Después de todo, mi historia será abreviada, o no será” (64), que, como todo el mundo sabe, es cita retocada de la frase con que se cierra *Nadja*: “La beauté sera CONVULSIVE, ou ne sera pas” (Breton, *Nadja* 190), *dictum* al que es obligado añadir que el trabajo de Vila-Matas no es ajeno, de manera que podría por fin formularse otro que dijera: “*Historia* será convulsiva o no será” y ha de agregarse que, en efecto, lo es.

El mismo procedimiento de apropiación de texto sucede con la porción de *Historia* que comienza con “Perdersé en una ciudad —escribió Benjamin— como quien se pierde en un bosque, requiere aprendizaje” (111). Y hay que decir que de nuevo el “historiador”-narrador resulta fidedigno en la atribución y dicho fragmento es reproducción, con levisimas correcciones, de algunas de las frases de “Tiergarten”, el primero de los textos de *Infancia en Berlín hacia 1900* (Benjamin, *Infancia* 15).

Historia también debe a Benjamin la intromisión de los odradeks, que darán materia para todo un capítulo, “Laberinto de odradeks”, y que todavía se harán presentes en algunos otros pasajes. Curiosamente, el citado capítulo comienza con el relato de un encuentro del “historiador”-narrador con Marcel Duchamp, encuentro por cierto sobre el que no queda explícito si se trata del mismo del que se da noticia en el capítulo primero (17) o de otro. Sea como sea, tal entrevista habría tenido lugar “la tarde del último día del verano de 1966” (54), y lo que es mucho más significativo, en Port-Bou, el que fue escenario final para Benjamin. Incluso el lugar de la reunión estaba muy próximo, se precisa, a “la pensión en la que, hace 27 años, Walter Benjamin se vio obligado a quitarse la vida” (54), donde se lee un ligero pero evidente error en lo relativo al lapso de tiempo que se menciona, pues nadie ignora que el fatal acontecimiento sucedió en 1940, pero una vez más lo shandy, ahora la cifra clave del portatilismo, el 27, se impone, incluso en el relato de su historia. Dejado eso aparte, es el caso que, como no podía ser menos, en el mencionado encuentro se habló de Benjamin y así se hace constar en *Historia*. Pero lo que importa señalar es que, con ocasión de descorchar una botella de champán, el tapón golpeó el techo, rebotó en un mueble y acabó “quedándose en perfecto equilibrio en el extremo de la varilla de unas cortinas” (55). Entonces, “Duchamp, sonriendo, me dice que ese tapón es mi odradek”, lo que dará pie a que el “historiador”-narrador se interese por el significado de tal palabra y Duchamp le proporcione la información pertinente.

Fueron, pues, los odradeks unos acompañantes de los shandys, sus dobles, que, si bien tuvieron un comportamiento discreto en un primer momento, se hicieron después más activos, tanto que llegaron a turbar a Juan Gris o hicieron que Stephan Zenith abandonase Praga aterrado, no sin que antes dejase una nota a Gombrowicz, nota que se reproduce en *Historia*. Entre otras cosas, Zenith describe en ella su odradek particular, un carrete de hilo negro, del que se dan algunos datos más:

un carrete chato con forma de estrella; y es que, en realidad, parece estar cubierto de hilos; claro que se trata de hilos entremezclados, viejos, anudados unos con otros, pero hay también, entremezclados y anudados, hilos de otros tipos y colores. (58)

Continúa todavía la descripción, pero lo citado es suficiente para reconocer ahí, si la simple mención del odradek no lo ha sido ya, que tales detalles provienen casi literalmente del relato de Kafka “Preocupaciones de un jefe de familia”, del que el traductor al español del benjaminiano *Infancia en Berlín hacia 1900*, donde también se menciona, copia en nota la descripción que hizo Kafka. Ocurre esto a propósito de “El costurero”, en donde Benjamin, evocando los utensilios de costura de su madre, escribe: “Y no me hubiese extrañado nada, si entre los carretes hubiera habido uno que hablase, Odradek.” (*Infancia* 114-115) Los odradeks, pues, fueron los dobles de los portátiles y se inscriben en *Historia* en una cita que es, al menos, doble. (Cabe agregar que Borges recogió la página kafkiana sin añadido alguno en *El libro de los Seres imaginarios* 181-183.) En cualquier caso, un odradek, el de *Historia*, no sólo apropiado, sino además resementizado, pues ni en el texto de Kafka ni en el de Benjamin se establece ningún tipo de relación con la figura del doble. Eso sí le pertenece a *Historia*, no en vano en cuanto texto historiográfico es un doble, espectral, de la historia y, por otro lado, es doble del texto historiográfico en general.

La presencia de Benjamin todavía continúa en *Historia*. En el capítulo final, se comienza señalando que “Todos los shandys conforman el rostro de un shandy imaginario”, un rostro “que es todos los rostros shandys [...] el rostro, en definitiva, del último shandy” (117). Y a continua-

TÚA BLESA

ción se describen cuatro fotografías de ese rostro plural y único. Copio de lo referido a la primera de éstas:

En la mayoría de sus retratos está con la mirada baja, con la mano derecha cerca de la cara. La más antigua que conozco lo muestra en 1924 [...] Su pelo es oscuro y rizado por encima de una frente amplia. Se le ve juvenil, casi guapo; la mirada dirigida hacia abajo —la suave y soñadora mirada de los miopes— parece flotar hacia la parte inferior izquierda del retrato. (117-118)

Si se le añade un bigote, ¿no parecen ser estas líneas una hipotiposis de Benjamin? No debe quedar esto como una mera suposición. A la vista del texto que reproduzco a continuación, una lectura ingenua podría emprender especulaciones sobre hasta qué extremo la imagen puede llegar a condicionar lo que se escribe a partir de ella. La cuestión es que Susan Sontag dice de una de las fotografías que se conservan de Benjamin:

En la mayor parte de sus retratos, tiene la mirada baja, la mano derecha en el rostro. El más antiguo que conozco lo muestra en 1927 [...] con cabello oscuro ondulado sobre una frente alta y un bigote sobre el grueso labio inferior: juvenil, casi guapo [...] la mirada baja tras de sus gafas —la suave y soñadora mirada del miope— parece salir flotando hacia el extremo izquierdo inferior de la fotografía. ("Bajo el signo de Saturno" 127³)

Una vez más, y casi se pierde la cuenta, el "historiador"-narrador ha escrito punto por punto, o con muy escasos arreglos cosméticos, un texto que ya había sido escrito por otro y se lo adjudica a cualquiera de los personajes portátiles o sin más, como en este pasaje, lo hace suyo. Y exactamente lo mismo hay que decir de los otros tres retratos del rostro del último shandy que a continuación se suceden en *Historia*. Dejo al lector interesado la comprobación (véanse 118 y Sontag, "Bajo el signo de Saturno" 127-128). Y quede anotada la curiosidad de que a Benjamin se debe una "Pequeña historia de la fotografía".

Hasta aquí lo relativo a la *ékphrasis* de Benjamin, de ese rostro que es ahora el del último shandy. Sin embargo, el expolio al que se somete el ensayo de Sontag es mucho más productivo. Tras la atención dedicada a las fotografías, el "historiador"-narrador pasa a la etopeya del shandy prototípico: siendo melancólico, sólo admite la soledad, es un paseante por la gran ciudad; una de sus características es la lentitud; otra, el estar obsesionado por la muerte, por lo que "es el que mejor sabe leer el mundo"; y sabe que "cuanto más sin vida son las cosas, más potente e ingeniosa puede ser la mente que las contempla" (119-120) o, en fin,

inerte ante el desastre que se avecina, su temperamento melancólico se galvaniza ante la pasión que despiertan objetos privilegiados. Se vuelve coleccionista de libros y pasiones, porque sabe que la caza de libros, como la caza sexual, enriquece la geografía del placer, y en esto halla otra razón para vagabundear por el mundo; además de primeras ediciones y libros de emblemática barroca, colecciona miniaturas: tarjetas postales, banderines, soldados de plomo [...] Su biblioteca está llena de libros breves que evocan recuerdos de ciudades en las que aprendió a conocerse: Port Actif, París, Palermo, Nueva York, Viena, Ajaccio, Praga, Trieste, Sevilla... (120)

Pues bien, todo este retrato moral proviene, *mutatis mutandis* —por ejemplo, la interpolación de los soldados de plomo, o el que la lista de las ciudades benjaminianas haya sido sustituida por la de las ciudades que conforman la geografía de los portátiles—, de diferentes pasajes de "Bajo el signo de Saturno" (véanse las páginas 129, 130, 137, 138 y 139), convenientemente sometidos a una maniobra de ensamblaje.

3.- "Bajo el signo de Saturno" es un texto de 1978. Cito la traducción en *Bajo el signo de Saturno*, de 1987. Evidentemente, Vila-Matas hubo de tener a la vista alguna publicación anterior de tal traducción, o quizá otra, que no he localizado.

Si lo anterior no es ya poco, aún hay más y es que el ensayo de Susan Sontag ha resultado ser una auténtica mina. Todo el fragmento final de *Historia* —desde “el verdadero rostro de la Historia” hasta la conclusión del libro (121-122)— es también un préstamo de “Bajo el signo de Saturno” (144-145), de manera que en conjunto el último capítulo es prácticamente sontaguiano y, en el fondo, un reflejo benjaminiano.

Y, como si se respondiese a una ley que prescribe la necesidad de algún paralelismo del inicio de un texto con su cierre, el principio de *Historia*, el “Prólogo”, vuelve a estar profundamente endeudado con el trabajo de la ensayista americana. Ahora bien, si en lo comentado en los párrafos anteriores el “historiador”-narrador había sustraído el nombre de Benjamin, en el mencionado prólogo se mantiene. De “Bajo el signo de Saturno” provienen, casi *verbatim*, los fragmentos de *Historia* relativos a la mirada microscópica de Benjamin, a su interés por lo diminuto, por la “escritura microscópica” —lo que se hace también presente en el capítulo titulado “Postal de Crowley” (76-85), dedicado todo él a reproducir el texto que el satanista consiguió meter ¡en una postal! que le envió a Picabia (y véase la nota al pie (85), en la que el “historiador”-narrador trata de vencer la incredulidad del lector dando explicaciones sobre la “letra menudísima” que habría utilizado Crowley)— y las reflexiones de Duchamp sobre la tarea de miniaturizar (10-11) antes mencionadas. Todo ello proviene, casi de manera literal, del texto de Sontag (“Bajo el signo de Saturno” 141-143).

¿Acaso hay más? Sí. En la citada postal de Crowley, la de la escritura microscópica, da éste noticia de que Duchamp planea un ensayo sobre la miniaturización, que sería “continuación de un viejo proyecto de escribir sobre *la nueva Melusina* de Goethe (en *Wilhelm Meister*)”. Todo eso y su continuación en *Historia* (83) se lee también en “Bajo el signo de Saturno” (143-144). Asimismo son copia con variaciones mínimas las casi dos páginas enteras (87-88) dedicadas a comentar la compulsión de los shandys por el trabajo, su necesidad de soledad, de ser solitarios, de ahí que tuvieran “sentimientos negativos hacia el matrimonio”, o cómo “Sus héroes —Baudelaire, Kafka, Roussel— nunca se casaron”, cómo, finalmente,

El estilo del trabajo del shandy era la inmersión, la concentración en el trabajo. “O está uno sumergido o la atención flota a lo lejos”, escribió Juan Gris. (88)

Todo ello, pues, sin dar crédito alguno a las diversas atribuciones que se leen aquí y allá, en *Historia*, todo, con las ya reiteradas labores de maquillaje, lo encontrará el lector en las mencionadas páginas benjaminianas de Susan Sontag (“Bajo el signo de Saturno” 145-147). Aún más, otras sospechas sobre la presencia de un texto en otro se despiertan, pues ¿será posible no pensar en las menciones a la “inmersión” o el estar “sumergido” —expresiones de Sontag— al leer el capítulo de *Historia* “Bahnhof Zoo”, en el que se narran las peripecias de los portátiles en un submarino?

Como se ve, el peso del portátil Benjamin en el shandysmo y, por tanto, en la historia que da cuenta de la conjura, es enorme. Más allá de las citas reconocidas o no, está el hecho de que buena parte de los rasgos shandys, incluso los físicos, son rasgos de Benjamin o, mejor todavía, son rasgos que Sontag leyó en la vida y los trabajos del alemán o vio en sus retratos. Y es decisivo que del gusto de Benjamin por lo pequeño, por lo miniaturizado, es de donde toma *Historia* su ser *abreviada*.

A las numerosísimas citas, que son, como se ha ido señalando, fidedignas unas, apañadas otras, con atribuciones ciertas o falseadas, según haya resultado el vendaval que aventó las fichas del “historiador”-narrador, o por la razón que sea, se suman algunas otras que se van intercalando en la escritura de *Historia* apropiadas por quien posee el control del discurso sin mención de su procedencia. Me referiré a algunas de ellas.

Historia se incauta de, por ejemplo, “las habitaciones de hotel y prostíbulos que conocí durante una noche” (expresión de Benjamin que se cita en Sontag, “Bajo el signo de Saturno”

TÚA BLESA

131), para desfigurar o, más propiamente, miniaturizar tal secuencia en tan sólo “los hoteles de una noche” (111), pero tal operación apela, a su vez, a otros textos. Detrás de ella, como si se ejerciese la tarea del dictado, está un verso de “Pandémica y celeste” de Jaime Gil de Biedma, el presentado en otro pasaje como fantasmal traductor de *The shady shandy*: “oh noches en hoteles de una noche” (*Las personas del verbo* 135); y, si hay ya una voz que dicta, ésta lo hace, claro está, a la escucha de “nights in one-night cheap hotels”, proveniente de “The Love Song of J. Alfred Prufrock” de Eliot (*The Complete Poems and Plays* 3), que es precisamente quien “homenajó a Pola Negri” *avant la mort* y que vuelve ahora a *Historia*. Pasaje(s) bien conocidos(s) por el lector, que funciona(n) ahora en su aparición en *Historia* sin el señalamiento de su origen, quizá a modo de retribución por las tergiversaciones que en otros momentos, tantos, se han llevado a cabo con las obras de donde se han desgajado. O bien se pueden tomar como las señales que se dejaban a la vista del lector para que pudiera despertarse en él la sospecha de que por algún otro pasaje acabaría encontrando alguno de sus trazos. Sea como sea, líneas del entramado de referencias, de texto de textos que *Historia* es.

Otro caso se da cuando, tras una digresión, escribe el “historiador”-narrador: “Vuelvo, pues, a mi historia abreviada, o averiada, como gustéis” (92). Además del destacado trabajo del signifiante, aunque la productividad no acaba en éste, por el que “abreviada” atrae a “averiada” como calificativo de *Historia*, hay ahí una importante advertencia sobre la poética que la inspira. Y, aún más, no sólo a tal libro, está en tal indecisión, que ha impuesto en el discurso sobre la historia la mención de que sea averiado, el que puede ser leída como si se tratara de una llamada de atención general sobre toda la escritura que versa sobre ella: la historiografía, entonces, como discurso averiado; además de ello, la frase en cuestión contiene otra recogida a su vez de la obra de Shakespeare: “como gustéis” es tan sólo la traducción de “As You Like It”, como es bien evidente.

Sólo señalaré una más. Interrumpiendo la serie de noticias sobre los odradeks, el “historiador”-narrador se pregunta qué hacían los portátiles en Praga si ninguna actividad concreta los había dirigido hasta allí y él mismo se responde apelando a una de las particularidades de los shandys, la de su “nomadismo infatigable”, a lo que agrega:

pero es que, además, su viaje, al igual que todo poema o novela, corría siempre el peligro de carecer de sentido, pero no habría sido nada sin ese riesgo (63).

Naturalmente, el lector reconoce ahí unas palabras que forman parte de cualquier *memorabilia* actual y que provienen del ensayo que Jacques Derrida dedicó a la poesía de Edmond Jabès, donde escribió que “Un poema corre siempre el riesgo de no tener sentido, y no sería nada sin ese riesgo” (*La escritura y la diferencia* 101). ¡Ay de aquel texto que no corra, o crea que no corre, ese riesgo! Y sobre todo ¡ay de quien no esté advertido de ello! Un riesgo que, al menos en parte, se deriva en *Historia* de que es una escritura que responde a la casualidad —entre otras, la de que “abreviada” y “averiada” compartan en la lengua fracciones importantes de significante— y al equívoco —si *Historia* se declara “abreviada o averiada”, ello la sitúa en la encrucijada de la disyuntiva, disyuntiva que se prolonga entre los valores de la misma construcción disyuntiva: tanto la equivalencia de un signo y otro, como la posibilidad de, sin ser equivalentes, que sean legibles por igual ya uno ya otro—.

Todo lo señalado hasta aquí en este escrutinio del libro, del libro que es una biblioteca, parecen pruebas suficientes para afirmar sin restricción alguna que *Historia abreviada de la literatura portátil* es, como en ella se dice de la antología de Cendrars y ha quedado destacado en el título de estas páginas, “un fraude en toda regla”. Desde luego que lo es, pero no hay en ello ningún asomo de escándalo ni siquiera de sorpresa. Y no hay nada de ello porque es la propia obra la que desvela sus claves poéticas. En un ejercicio de estructura especular, se recoge en la postal ya citada de Crowley a Picabia una noticia trascendental:

he podido saber que Tristan Tzara ha comenzado a escribir una historia portátil de la literatura abreviada: un tipo de literatura que, según él, se caracteriza por no tener un sistema que proponer, sólo un arte de vivir. En cierto sentido, más que literatura es vida. Para Tzara, su libro es la única construcción posible, la única transcripción de quien no puede creer ni en la verosimilitud de la Historia ni en el carácter metafóricamente histórico de toda novelización. (80-81)

Por lo que ahí se lee y en lo que se dice a continuación, es evidente la relación especular, de doble, entre el libro de Tzara y el del que aquí se habla y que lo nombra. Incluso la inversión de términos en los títulos de ambos —“abreviada”-“portátil”— no es más que un efecto del trabajo del espejo. En la “Bibliografía esencial” se registra, atribuida a Tzara, una *Histoire portative de la littérature abregée* (123), texto no legible en la edición que allí se cita. Y el hecho es que *Historia* no se desvía ni un ápice del pensamiento que se atribuye a Tzara. Y es el caso que puede llegar a afirmarse que *Historia* es el único texto de historia literaria (que recuerde en este momento) que ha sido sensible a las transformaciones en la evolución de la literatura y se acoge a las propuestas de dadá, poética de la que convendrá recordar el procedimiento de introducir palabras recortadas en un sombrero para ir sacándolas al azar y disponerlas en la secuencia discursiva, receta recogida en *Siete manifiestos dadá* (50-51), que es, precisamente, el texto que, en edición francesa, se consigna en la mencionada bibliografía. Si el texto dadá se configura, o puede configurarse, por la ley del azar —o, por decirlo mejor, con la conciencia de que es así—, el movimiento portátil se inició a partir del equívoco y la casualidad, y no menos *Historia*, que va ensamblando sus extensos signos, las citas, con todo un dispositivo de atribuciones equívocas, o equivocadas, cuando no sin ser invocadas, y al mandato de unas reglas indiscernibles, reglas que están fuera de la escritura, que están en la lectura, en el azar de las lecturas, desde donde se precipitan en aquélla. Así, habrá que insistir en que *Historia* es la única historia literaria (que conozco) que ha sabido desprenderse del estilo del realismo, repetido una y otra vez en las historias como si le fuera el propio, el único consustancial a ella, para hacer suyo el de dadá o, más genéricamente, el de la vanguardia (véase también mi “Leyendo en las Historias géneros y estilos”). Pero lo que debe subrayarse es que esa idea de orden caótico que *Historia* muestra no es privativa de ella. En realidad, deberá decirse que aquí se afirma tan sólo de *Historia* lo que toda historia literaria es. El discurso histórico, cada una de las historias literarias, pero el conjunto de todas ellas igualmente, es siempre una reducción de la textualidad literaria y sus entornos, de lo que es su propio objeto: el primer movimiento del discurso histórico —y del discurso todo— es siempre el de miniaturizar la realidad de la que habla. No podría ser de ninguna otra manera. *Historia* recuerda que Duchamp y Benjamin sabían que “miniaturizar es hacer portátil”, que “miniaturizar es también ocultar”, que miniaturizar “significaba hacer inservible” (11), y es ése el resultado. Todo discurso histórico, pues, necesariamente miniaturiza y, por tanto, oculta y, en rigor, hace inservible su propio relato. Relato que es, por abreviado, averiado, y ello por cuanto introduce el deterioro, la usura, en los acontecimientos y textos que lo fundamentan y de los que es una simple representación. Es decir, todo relato historiográfico se expone y se pone al servicio de la lectura, vive el riesgo de no tener sentido. Así, en *Historia* se atribuye a Benjamin la afirmación de que “Lo que está reducido se halla en cierto modo liberado de sentido” (11) y por su parte escribe Sontag: “lo que queda grotescamente reducido es, en cierto sentido, liberado de su significado” (“Bajo el signo de Saturno” 143). La escritura de la historia, pues, por su efecto de miniaturizar, al que no puede sustraerse, libera a la historia de su sentido o significado.

Es opinión del “historiador”-narrador que los fundamentos sobre los que se erigió el portatismo fueron una crisis nerviosa sufrida por Andrei Biely y una caída de caballo de Edgar Varese, acontecimientos que habrían tenido lugar el mismo día y a la misma hora, que no se concretan salvo en la indicación de que ocurrieron a “A finales del invierno de 1924” (9). El primero sucedió “sobre el peñasco en que Nietzsche había tenido la intuición del eterno retorno” y el segundo en un lugar próximo (9), lo cual inscribe al citado pensador en los orígenes de tal movimiento literario, de manera que una lectura de *Historia* no podría permanecer de espaldas a su obra. No son pocos los pasajes que reclaman comparecer aquí, pero sea éste de *Más allá del bien y del mal*:

TÚA BLESA

El mestizo hombre europeo — un plebeyo bastante feo, en conjunto — necesita desde luego un disfraz: necesita la ciencia histórica como guardarropa de disfraces. [...] el “espíritu”, en especial el “espíritu histórico”, descubre su ventaja incluso en esa desesperación: una y otra vez un nuevo fragmento de prehistoria y de extranjero es ensayado, adaptado, desechado, empaquetado y, sobre todo, estudiado: — nosotros somos la primera época estudiada *in puncto* de “disfraces”, quiero decir, de morales, de artículos de fe, de gustos artísticos y de religiones, nosotros estamos preparados, como ningún otro tiempo lo estuvo, para el carnaval de gran estilo, para la más espiritual petulancia y risotada de carnaval, para la altura trascendental de la estupidez suprema y de la irrisión aristofanesca del mundo. Acaso nosotros hayamos descubierto justo aquí el reino de nuestra *invención*, aquel reino donde también nosotros podemos ser todavía originales, como parodistas, por ejemplo, de la historia universal y como bufones de Dios, — ¡tal vez, aunque ninguna otra cosa de hoy tenga futuro, téngalo, sin embargo, precisamente nuestra *risa!* (167-168)

Y parece pasaje adecuado porque, entre otras cosas, diagnóstica, anuncia o programa —no se olvide que el libro de Nietzsche tiene por subtítulo *Preludio de una filosofía del futuro*—, etc., el “carnaval de gran estilo”, el reino donde todavía es posible la originalidad “como parodistas, por ejemplo de la historia universal”. Si no de la historia universal, aunque también habrá de serlo por la vía del tropo que se define como *pars pro toto*, *Historia* es una parodia de la historia literaria y, en definitiva, de la historiografía. Y es parodia en el sentido al que me referí en otra ocasión (Blesa, “Parodia: Literatura”), en el sentido de parodia como trazo nuevo que se ajusta estrictamente a un modelo ya institucionalizado —como literario, etc.—, trazo tan ajustado a otro anterior que lo convierte en una pura cita de éste, siendo ese presentarse en cuanto cita —una cita que es, claro, “repetition with difference”, según la feliz fórmula de Linda Hutcheon (*A Theory of Parody* 32)— la señal inequívoca por la que un texto reclama su inserción en la serie de la textualidad a la que pertenece el texto que convoca sin siquiera nombrarlo aunque sin cesar de hacerlo presente, como requerimiento que apela, en el caso de los textos literarios, al reconocimiento en él de la más genuina literariedad, o a la condición inexcusable de texto historiográfico en el caso de *Historia*, a su inscripción en tal serie. Si el texto literario paródico resulta ser el que alcanza ese merecimiento, por cuanto cumple con las exigencias impuestas por el texto parodiado y sancionado como literario, de *Historia*, entonces, habrá de decirse que es el texto más verdaderamente historiográfico.

Por otra parte, al exigir la parodia esa presentación de cita que reproduce, transformado, el texto parodiado, se materializa la relación del doble textual; y no se olvide que “una tensa convivencia con la figura del doble” es uno de los rasgos, si no indispensables, típicamente shandys. Un doble que, como la figura del doble (del doble en el ámbito del personaje), necesariamente será una reproducción del uno pero metamorfoseada, una repetición con diferencia, un regreso de lo mismo como diferente, pues ¿acaso podría ser de alguna otra manera? Como señaló Gilles Deleuze a propósito de la tan repetida fórmula nietzscheana: “*No es lo Mismo lo que retorna, ni lo semejante tampoco*, sino que lo Mismo es el retornar de lo que retorna, *es decir, de lo Diferente*, y lo semejante es el retornar de lo que retorna, *es decir, de lo Distmil.*” (Deleuze, *Diferencia y repetición* 471; y véase Navarro Casabona, *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze* 106-129). El texto paródico es el retorno del parodiado que retorna como diferente. Los dobles, esos odradeks que acompañaron a los portátiles, se leen, entonces, como la tematización de esa relación entre *Historia* y la historiografía. Si aquéllos se alojaron en los shandys, lo que provocó que éstos tuvieran “la angustiada seguridad de que se les arrancaba contra su voluntad su más verdadero y propio interior” (56), también *Historia* se aloja en la historiografía y la despoja de su más verdadero y propio interior, su ansia de referencialidad, de discurso de la certeza. Incrustándose en su cuerpo, *Historia* procede a poner en evidencia la discursividad, la narratividad, inherentes al texto historiográfico y que fueron ya declaradas, entre otros, en *Metahistory* de Hayden White o *L'écriture de l'histoire* de Michel de Certeau (véase el prólogo a la 2ª edición).

Otro de los modos en que la duplicidad se textualiza es en la escritura misma del “historiador”-narrador. Si de escribir se puede decir que es trabajar con las palabras, del mismo modo pro-

cede el redactor de *Historia*, sólo que no en todos los pasajes. En algunos de ellos, su material lo constituyen ya no palabras, sino unidades mayores que encuentra aquí y allá ya construidas, hechas texto, y que ahora retornan: breves secuencias de palabras, unas —el caso de “hoteles de una sola noche”—; frases más complejas, otras; y también párrafos completos, de todo lo cual ya se han señalado no pocos ejemplos. Piezas atómicas del nuevo edificio textual, que estaban ya previamente prefabricadas, escritas, unidades mínimas que, no siendo palabras sino secuencias de palabras, funcionan como si lo fueran y entran a concertarse por la sintaxis en el discurso, por su composición, por todo lo cual merecerían el nombre de, digamos, signos extensos. Así, el material con el que el “historiador”-narrador trabaja no está diseminado por el diccionario, por la lengua, o no sólo, sino por éste pero también por la literatura, por toda la textualidad, por la biblioteca, lo que daría pie para afirmar que la biblioteca es parte de la lengua. En estas páginas, entonces, se da la escritura de la literatura que se tiene a mano; la literatura leída es la que presta su disponibilidad a suministrar piezas para la nueva construcción del discurso, sembrando todo ello al uso del cliché, claro que sin que lo que *Historia* ha tomado de otros lugares pueda en ningún caso ser considerado como tal, pues implica el cliché lo manido. Aquí no hay nada de eso. Lo que sí hay es el retorno de lo ya escrito en un retorno que es el de lo diferente.

Por otro lado, si el *ethos* del texto paródico es, en principio, ajeno a su condición de tal, no cabe duda de que, tratándose de *Historia*, el que le es propio es el burlesco, el que mueve a la risa y que Nietzsche anuncia. En las disparatadas peripecias de los artistas portátiles, en los requisitos que todo shandy debía cumplir para formar parte de la conjura y asimismo en las singulares técnicas del “historiador”-narrador, no hay sino el descarrío continuo con respecto a lo que en cualquier volumen de historia literaria suele encontrar el lector. Que todo comenzase, según el autor, con la crisis nerviosa de Andrei Biely en el peñasco de Sils-María “al experimentar el ascenso irremediable de las lavas del superconsciente” (9) —sea esa instancia psíquica lo que sea— y la caída del caballo de Edgar Varese (9), reproduciendo así el accidente de Saulo —acontecimientos uno y otro de revelaciones, aunque ¿revelaciones de qué?—, ya sitúa al portatilismo en una trayectoria que es la del escolio de cualquier movimiento artístico que se considere. O la noticia de que, “en el Ateneo de Sevilla, en el transcurso del homenaje a Góngora que fundó la generación del 27 en España” (111), Aleister Crowley, travestizado de Elsa Tirana, leyese el manifiesto que disolvería el portatilismo —¡tan callado todo ello en tantas noticias como hay disponibles de la famosa sesión!—, un manifiesto además que adelantaba varios párrafos que Maurice Blanchot escribiría tiempo después, es una escena absolutamente disparatada. Una chifladura que, a cada paso, se desvía de los datos que la historiografía había venido acumulando hasta ahora y que se tienen por ciertos. No se puede olvidar que el movimiento sobre el que se discurre es el portatilismo y, por otro nombre, el shandysmo, donde se invoca el nombre del héroe del monumento al humor que es la novela de Laurence Sterne, quien, aunque de manera indirecta, no deja de estar nombrado en *Historia*. Así es. En la primera ocasión que se califica a los portátiles de “shandys”, además de tal referencia, se remite a la siguiente nota, de la que hay que decir que es rigurosa:

Shandy, en el dialecto de algunas zonas de Yorkshire (donde Laurence Sterne, el autor del *Tristram Shandy*, vivió gran parte de su vida), significa indistintamente alegre, voluble y chiflado. (10 n.)

Rigurosa, en efecto, pero no sólo con respecto a la información que se puede encontrar en algunos diccionarios, sino en cuanto cita, ahora de lo que escribe en nota Javier Marías en su traducción de la novela de Sterne:

Shandy o *shan*, en el dialecto de algunas zonas del condado de Yorkshire —donde Sterne vivió gran parte de su vida—, significa indistintamente alegre, voluble y chiflado. (Marías en Sterne, *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* 629, n. 1)

Por lo demás, esos mismos valores son los que se pueden predicar de los artistas portátiles y así se dice en *Historia* al presentarse como “la novela de la sociedad secreta más alegre, voluble

y chiflada que jamás existió" (15), obra, ella misma, shandy, en la estela de Sterne.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, no parece temerario escribir que *Historia* es un texto que esquivo la inanidad, la levedad —si bien posee la ligereza de la insolencia— y, desde luego, la falta de interés. Antes al contrario, se ofrece como una lectura portátil, no insoportable, aunque densa, por cuanto apela a muchas otras, a las que interpela, haciendo de la lectura una operación de, al menos, doble lectura o, mejor de lectura que se desdobra en una secuencia de desdoblamientos que se suceden, desdoblamientos por medio de los cuales *Historia* se apropia de otros textos, de una serie indefinida de ellos, a los que además contamina de su risa. Mediante esa salida de sí mismo, el texto sitúa su lectura en un afuera del texto que no es sino una red de textos; siendo abreviado, invoca, en último término, a toda la textualidad.

Lo que, para terminar ahora, expone *Historia*, a través de toda una serie de dislocamientos, es que el texto historiográfico no logra alcanzar, aunque lo pretenda, el ser testimonio de las gentes, textos y acontecimientos que narra, aunque sí da testimonio, claro que en forma de testimonio, del historiador y su mundo; y, así, lo que en *Historia* se expone no es sino su cualidad de texto y, por tanto, de testimonio; como todo texto, aquello que dice lo dice, ya sea cual sea su género y sea cual sea la serie en la que se inscribe, en cuanto testimonio (Blesa "Textimoniar"). Así la escritura de *Historia* y así la historiografía.

Referencias bibliográficas

Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Trad. Klaus Wagner. Madrid: Alfaguara, 1982.

— "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea". En *Imaginación y sociedad*. Pról., trad. y nn. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1998 [1980], 41-62.

Blanchot, Maurice. *Falsos pasos*. Trad. Ana Aibar Guerra. Valencia: Pre-textos, 1977.

Blesa, Túa. "Leyendo en las Historias géneros y estilos". En *Historia literaria/Historia de la literatura*. Ed. Leonardo Romero Tobar. Zaragoza: Prensas Universitarias, en prensa.

— "Parodia: Literatura". En *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Tomo II "La parodia. El viaje imaginario". Zaragoza: Universidad de Zaragoza-Banco Zaragozano, 1994, 57-64.

— "Textimoniar". *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea*, 2, otoño/invierno 2000, 75-91.

— "Un fraude en toda regla: *Historia abreviada de la literatura portátil*, 1". En *Homenaje a Gaudioso Giménez. Miscelánea de estudios lingüísticos y literarios*. Coords. Túa Blesa y María Antonia Martín Zorraquino. Zaragoza: Institución Fernando el Católico-Depto. de Lingüística General e Hispánica de la Universidad de Zaragoza, 123-133.

Borges, Jorge Luis. *El libro de los Seres imaginarios*. Con la colaboración de Margarita Guerrero. Barcelona: Bruguera, 1979.

De Certeau, Michel. *L'écriture de l'histoire*. París: Gallimard, 1975.

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Trad. Alberto Cardín. Barcelona: Júcar, 1988.

Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.

Eliot, T. S. *The Complete Poems and Plays*. Nueva York: Harcourt Brace and World, 1962.

Gil de Biedma, Jaime. *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

UN FRAUDE EN TODA REGLA: *HISTORIA ABREVIADA DE LA LITERATURA PORTÁTIL*

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. Nueva York y Londres: Methuen, 1985.

Navarro Casabona, Alberto. *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2001.

Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*. Intr., trad. y nn. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

Rigaut, Jacques. *Agencia general del suicidio*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1974.

— *Écrits*. Ed. Martin Kay. París: Gallimard, 1970.

Roussel, Raymond. *Comment j'ai écrit certaines de mes livres*. París: Gallimard, 1979.

— *Impresiones de África*. Trad. María Teresa Gallego y María Isabel Reverte. Incluye "Cómo escribí algunos libros míos". Trad. Pere Gimferrer. Madrid: Siruela, 1990.

Sontag, Susan. "Bajo el signo de Saturno". En *Bajo el signo de Saturno*. Trad. Juan Utrilla Trejo. Barcelona: Edhasa, 1987, 125-153.

Sterne, Laurence. *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy. Los sermones de Mr. Yorick*. Intr. Andrew Wright. Trad. y nn. Javier Marías. Madrid: Alfaguara, 1997.

Tzara, Tristan. *Siete manifiestos dadá*. Trad. Huberto Halter. Barcelona: Tusquets, 1972.

Vila-Matas, Enrique. *Al sur de los párpados*. Madrid: Fundamentos, 1980.

— *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1973.