

A black and white close-up portrait of a middle-aged man with light-colored hair, wearing dark sunglasses. He is looking slightly downwards and to the right. The background is a plain, light color. The text is overlaid on the bottom right of the image.

EL VIAJE VERTICAL
DE VILA-MATAS 
D O S S I E R



Vila-Matas con/sin mascarilla en tiempos de pandemia.

EL VIAJE VERTICAL DE VILA-MATAS

DOSSIER

Vila-Matas: la escritura insensata

Manuel Turégano

En 2010, muy consciente de lo que decía, escribí a propósito de *Dublíneca*, y de la obra en general de Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948), las siguientes palabras: “El más singular, arriesgado y novedoso de cuantos proyectos narrativos se han puesto en pie en España en los últimos tres decenios”.

Diez años después, esta verdad no solo se sostiene, sino que se ha consolidado. Y no lo digo porque hoy sea un autor mucho más consagrado, mucho más reconocido, mucho más premiado o mucho más traducido que entonces, sino por todo lo contrario. Y es que a pesar del reconocimiento, de los premios, de las traducciones, de los cientos de reseñas... la obra de Vila-Matas sigue siendo inusualmente singular (hasta haber generado ya el adjetivo “vilamatiano” como marca indeleble e inconfundible de su obra), sigue siendo arriesgada por naturaleza (quién lo dudaría después de leer *Esa bruma insensata*) y porque encarna aún la más novedosa de las ideas y de las formas narrativas en un país, como el nuestro, que lejos de apostar por las auténticas novedades suele resguardarse a toda prisa debajo del alerón costumbrista para no exponerse demasiado a las inclemencias del tiempo.

Dentro de muy poco hará 50 años de la aparición de *Mujer en el espejo* (1973), una novela juvenil que Vila-Matas escribió mientras hacía la mili en Melilla y que jamás pensó en publicar. Se cumplirá entonces medio siglo de navegación solitaria y a contracorriente, una valerosa travesía que pone en evidencia la energía y la portentosa vitalidad de un proyecto, en el que el escritor ha invertido no solo su vida y su tiempo, sino unos recursos literarios muy infrecuentes en nuestra literatura: la ironía, el juego, el humor, la paradoja, la cita, el surrealismo, una tradición inédita, un canon nuevo, una visión panorámica, la conciencia lúcida del tiempo desolado que nos ha tocado vivir, la ficción como forma inaudita de acceder a la verdad, el quijotismo, la actitud *shandy*, la negación Bartleby, la desaparición *versus* la fe en la literatura...

Vila-Matas ha sacudido las viejas telarañas y traído nuevo oxígeno a nuestro mundo literario. Por ello ha sido mal entendido y ha despertado descalificaciones

pertinaces. Ese rechazo me recuerda siempre la incomprensión que sufrieron en su día el cine de Almodóvar o la cocina de Ferrá Adriá. Como ellos, Vila-Matas fue reconocido y valorado antes en el extranjero que acá. Es curioso que tenga los dos mayores galardones de la literatura hispanoamericana (el premio FIL de México y el Rómulo Gallegos) y nada equivalente en España. O que sea caballero de la Legión de honor en Francia.

Agradezco de corazón a Juan Bravo que me haya dado la oportunidad de coordinar este dossier sobre la obra de Vila-Matas. “Escritores de su rango no abundan, ni aquí ni en ninguna parte” (Ray Loriga). Así es. Vila-Matas es hoy, guste o no, una figura esencial en la literatura mundial y un referente para aquellos lectores y escritores que todavía abren un libro con la esperanza de ser sorprendidos, de ser retados, de descubrir algo diferente, de encontrarse lo más lejos posible de la rutina y el aburrimiento, de no ser estafados una y otra vez con la misma trama y el mismo argumento, de ser obligados a pensar con humor y distraídos con gravedad.

Vila-Matas es una obra. En ella se hibridan géneros y se solapan textos. Formalmente ha escrito novelas, libros de relatos y ensayos. Pero hay libros de relatos que conforman una novela, novelas que contienen ensayos, ensayos que se leen como cuentos, y hasta novelas que tienen un ensayo como complemento. Su obra es un todo continuo, un río sin orillas. Sumergirse en sus aguas es arriesgarse a adquirir una pasión nueva. ¿Y no es una gran cosa poder adquirir una nueva pasión en estos tiempos gélidos y desabridos?

No voy a engañar al lector. Las personas que escriben en este dossier, de España e Hispanoamérica, comparten, en distinto grado y con diferente intensidad, la pasión vilamatiana. Pero cada uno modula sus sentimientos y afinidades con la libertad absoluta que promueve la literatura del propio Vila-Matas. De modo que lo que van a leer no será una mera retahíla de elogios o un análisis exhaustivo de su obra, sino una fundada y múltiple invitación a leer y a experimentar con un autor enamorado de la lectura y del experimento.



EL VIAJE VERTICAL DE VILA-MATAS

DOSSIER

Entrevista a Enrique Vila-Matas: Un viaje vertical

Jesús García Cívico

De *La asesina ilustrada* (1977) a *Esa bruma insensata* (2019) Enrique Vila-Matas ha emprendido un singular «viaje vertical», dicho eso en un sentido vertiginoso relativo a la altura de su reconocimiento internacional. Barcarola le dedica este especial cuando el autor se halla probablemente todavía a mitad de un misterioso ascenso que bien podría culminar con la perfecta integración de todos los géneros.

Jesús García Cívico (JGC): He evitado decir que ese punto del viaje coincida con ninguna «etapa de madurez» porque a algunos nos parece que Enrique Vila-Matas ha conseguido precisamente cumplir aquel deseo expresado en su día por Witold Gombrowicz de *darle forma permanente a la inmadurez*, ¿te sientes así: un escritor que a pesar de todo su éxito y su trayectoria, no consiente en madurar?

Sé que conecto con los lectores jóvenes, pero no he dado, que yo sepa, ningún paso para averiguar por qué. Lo que sí puedo decirte es que huyo del aburrimiento y siento una gran antipatía y desprecio por el mundo convencional. Detecto en ese mundo, siempre de fondo, un tedio profundo y, casi ya por pura inercia, lo combato mentalmente. Quizás esto es lo que me mantiene en forma y me hace darle forma permanente a “lo no entrado en años”. A fin de cuentas, fundé en su momento el club de los *Hijos sin hijos*, uno de cuyos asociados sin duda es Gombrowicz, del que recientemente la revista *En Attendant Nadeau* dijo que era “un solitario, un hijo sin hijos, alguien aparte, un extraterrestre literario admirado, imposible de imitar ni de parodiar, fuera de lo corriente”.

JGC: Este número de *Barcarola* es una suerte de homenaje, cuando me enteré me pareció una gran idea. Me alegré porque enseguida me di cuenta de que no tenía que limitarme a alguno de tus últimos libros, sino aprovechar que he seguido tu obra, y que siempre me ha parecido –al menos desde las equi-

libros con las que ibas pasando de *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) a los relatos contenidos en *Suicidios ejemplares* (1991) o a ensayos como *El viajero más lento* (1992)– que estabas extendiendo los brazos como un saltimbanqui, como un acróbata para marcar los extremos de un gran terreno o de un enorme tapiz literario que luego irías completando, casi de una manera arquitectónica, o de acuerdo con dos artes aparentemente más ligeros, *cinematográfica y pictórica*. Si esa idea de «obra» te parece que se acerca a lo que haces, ¿cuáles son esos cabos, esos grandes márgenes y hacia dónde la diriges?

Alguien –comentando *Marienbad eléctrico*, un libro breve y denso que resume toda mi poética– dijo que mi obra en general era como una Central creativa. Si quisiera decir lo que imagino, acertó posiblemente porque en la unión de esas dos palabras (Central, creativa) percibo una poética de la presencia, de fugaces impresiones que remiten a nódulos de conexión entre el pasado y el presente, focos interconectados de espacio y tiempo cuya topología quizá nunca entenderé, pero entre los cuales yo sé que pueden viajar los denominados vivos y los denominados muertos y de ese modo encontrarse. Recuerdo que W.G. Sebald habló de un “tejido ajado” y que esto me llegó al alma porque era lo que, sin haberlo escrito, había pensado yo, como creo que han pensado muchos otros: las coincidencias no son casualidades, sino que en alguna parte hay una relación que de, cuando en cuando, centellea por entre un “tejido ajado”. Claro que sobre ese tejido no tiene sentido especular. O quizás si lo tenga, y la especulación sobre el mismo sea lo único que dé sentido a la literatura; un sentido que en cierta forma hacía ya tiempo que tenía, aunque lo ha ido perdiendo en los últimos tiempos, donde lo que se escribe alimenta un pálido fuego comparado con hogueras antiguas. Pero éste es quizás otro tema, también, por cierto, “algo entrado en años”. La decadencia de la literatura. Discutible, por otra parte, porque desde tiempos inmemoriales la creación de ficciones –como analiza Kermode en *El sentido de un final*– ha estado estrechamente relacionada con la idea de caos y crisis, y qué duda cabe que éste es uno de los mayores enigmas de la cultura. ¿Por qué siempre decimos que estamos en el fin de una era? “Las cosas por venir no existen y sin embargo existe en la mente la expectativa de las cosas por venir” (San Agustín)

JGC: Creo que tus primeros relatos giraban sobre un mismo tema de fondo: niños que juegan al margen de lo que ocurre alrededor, ¿desplazaste un día ese tema de fondo hacia la experimentación como juego formal al margen de modas y tendencias patrias?

De un modo muy consciente no, diría que más bien por instinto. Pero sí es cierto que hubo en mis comienzos, por mi parte, un afán por jugar aparte, por no parecerme a nadie, por no seguir las instrucciones literarias de tantos bocazas. Con el tiempo he comprobado que elegí una buena opción. Si desde el solar patrio uno observa a su alrededor puede ver que a diferencia de cuando empecé, ahora todo el mundo escribe y, además, de todo. Las musas se han desencadenado y, como decía Rosalía de Castro (y eso que aún no existía internet ni la brutal industria del libro

de ahora), “hay más libros que arenas tiene el mar, más genios que estrellas tiene el cielo y más críticos que hierbas en los campos”. Escribir apartado de todo ese batiburrillo de genios amontonados tiene ahora, creo, un mayor encanto si cabe.

JGC: Más allá de la experimentación, uno puede notar que conforme esa obra ha ido adquiriendo esa mayor complejidad formal (en lo que toca a estructura, introducción de elementos digresivos, guiños metaliterarios y disolución de los géneros) también se iba haciendo paralela y naturalmente más profunda y *sustancial* en un sentido filosófico, ¿estás avanzando hacia una suerte de metafísica y dejando atrás lo corpóreo al estilo del discurso del amor del *Banquete* de Platón o de la protagonista etérea de *Her*, la voz de Scarlett Johansson en la conocida película de Spike Jonze?

Menuda pregunta: Puede que me la hagas porque has leído *Esta bruma insensata*. En esa novela, la última que he publicado, ensayé una variante más de las voces de mis libros, en esta ocasión una voz de ultratumba. Es un narrador que posiblemente no esté en este mundo, aunque esté cerca todavía.



Vila-Matas, años 90.

JGC: Jean Pierre Bayard analizó las distintas formas de hablar de los libros que no se han leído (de Montaigne a Musil) como supuestos de eliminación de la frontera entre la lectura y la no-lectura, en cierta medida tú has hecho algo análogo con la escritura, ¿también eres autor de libros que jamás has escrito?

Cuando fui crítico de cine de la revista *Destino* (de 1975 al 77, creo) hablé de algunas películas que no había visto y lo hice con un notable despliegue de conocimientos sobre ellas. Fue el caso, por ejemplo, de *La ciutat cremada*, por ejemplo. Se hablaba mucho de ella y fui a verla pero la cola para entrar era tan inmensa que acabé renunciando a comprar la entrada. Mis críticas eran semanales y me quedé sin tiempo material para intentar verla y acabé pulverizando el film en una crítica despiadada que en todo momento evitó dejar alguna pista que permitiera descubrir que no había visto nada de la película. Repetí la jugada en diversas ocasiones, normalmente para destrozarme films que odiaba de antemano y por los más variados motivos... Pero yendo a tu pregunta, no soy el autor de libros que jamás he escrito. Lo tengo difícil cuando hace ya años que mi amigo Jordi Llovet sostiene que es el autor de casi todos mis libros. Llovet sí que es el autor de libros que jamás he escrito.

JGC: Muchos de tus diálogos –sobre todo desde los contenidos en *Hijos sin hijos* (1997)– avanzan claramente por asociaciones de ideas, incluso de homofonías y de esas duplicaciones espontáneas del lenguaje características de Raymond Roussel hasta sumergirse en lugares profundos y oscuros donde acababa brotando cierta verdad, ¿hay algo prenatal (en el sentido en que María Zambrano se consideraba *prenatalmente* cubana) o algo psicoanalítico en ello, no?

Negar lo sería ahora como huir por la puerta de atrás. La insistencia, la persistencia, la inmersión en aguas profundas, días y días, hasta que descubro algo que estaba en mí y aún no había aflorado es seguramente una especialidad de la casa. Y si María Zambrano se consideraba *prenatalmente* cubana, yo siempre –por una traumática experiencia infantil– me he considerado *prenatalmente* atlántico.

JGC: Tengo a *Dublinesca* (2010) por la más densa, la más generosa de tus novelas, como poseída de lo que tú mismo podrías haber llamado ya «el influjo Joyce», ¿supuso algún punto de inflexión en lo que toca a la ironía y por tanto a la ambición literaria?

Me envalentoné sin darme cuenta. Pero estaba deseando llegar a la “zona Beckett” para librarme de la ligera incomodidad que me creaba Joyce y su excesiva complejidad (tan parecida en él a eso que algunos llaman vanidad).

JGC: He olvidado dónde escribió Kundera que hubo un tiempo donde se asumía que una época, podía resumirse en una música, una imagen y una

novela. ¿A qué sonido, a qué obra de arte o película, a qué novela recurrirías para sintetizar la (s) tuya (s)? (O distintos momentos de la tuya).

Al fin de mi infancia me remite *Be my baby*, una canción de The Ronettes. Mi juventud la veo envuelta en una inocencia parecida a la que comenta *Extraños en el paraíso*, de Jim Jarmusch. La prolongación de aquella juventud (hasta el día de hoy) es un libro, *Tristram Shandy*.

JGC: Los documentales en los que has participado (del *Tam Tam* de Arrieta a *El día de la sipia* de Manzano) se benefician de tu conocimiento del medio cinematográfico, también pareció natural la interacción con el arte contemporáneo de *Kassel no invita a la lógica* (2014), ¿estás interesado en embarcarte más profundamente en otros soportes artístico-digitales (video-arte, fotografía, «low art», instalaciones, etc.) a fin de indagar en los materiales últimos de la ficción?

No, por el momento. Me habría gustado que David Cronenberg adaptara al cine uno de mis libros (todos escritos para no poder ser adaptados al cine, por cierto) y estuve cerca de lograrlo porque hablé con Paulo Branco, su productor portugués y me dijo que pensaba hablarle de *Aire de Dylan*. Cronenberg acababa de rodar *Cosmopolis* para Branco y vi el mundo a mi pies, por unos segundos viví un momento inigualable, como si la adaptación de *Aire de Dylan* acabara de ser la película del año en Hollywood. Sólo por vivir ese momento falso ya valió la pena.

JGC: Es posible que esta observación esté muy equivocada o que resulte de un capricho de mi fascinación por los monstruos. Siempre he tenido al monstruo no solo como el epítome más completo de la individualidad sino como depositario de una singularidad muy profunda que tiene que ver con la soledad del alma y por tanto con el... *estilo*, pues bien: advierto que conforme has avanzado en tu exploración novelística tus personajes ocultan un monstruo, ¿te parece que puede ser así? Y en todo caso, ¿tiene una persona que como tú ha escapado con suerte (una suerte no exenta de riesgo y combate) del abismo, de la vulgaridad y lo archiconocido un idea personal de lo monstruoso?

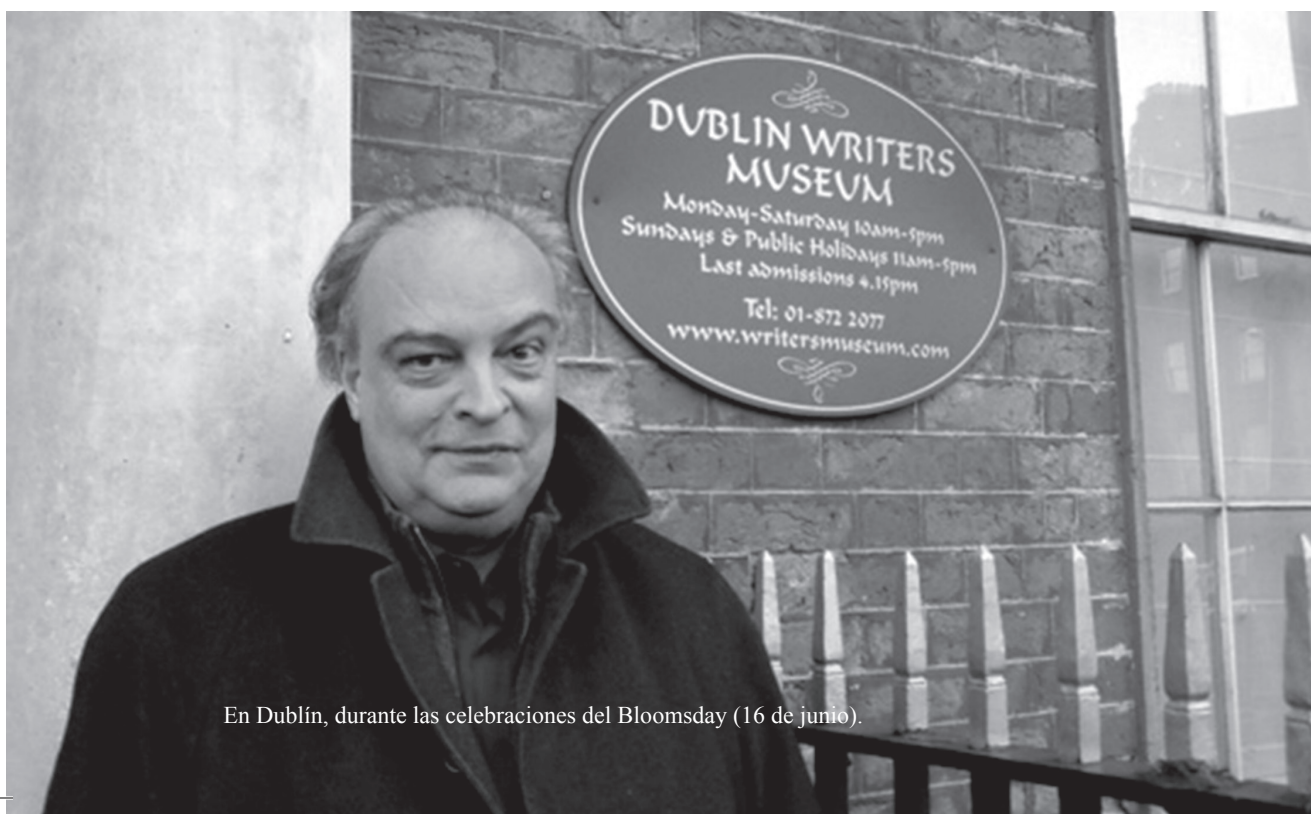
Viví tres días de monstruo en Madrid en 2006, cuando me dieron el premio de la Fundación Lara por *Doctor Pasavento*. Recibí un trofeo que perdí en uno de los cinco hoteles en los que estuve en esos cinco días. Unas muchas copas de más me llevaron a creer que estaba de viaje por las Malvinas y estaba tan convencido de esto que hablaba solo con ingleses y argentinos. Los hoteles no eran para mí hoteles, sino refugios provisionales para escribir sobre la guerra en ciudades de aquellas islas. Estaba muy loco. Y quedé tocado, y sin trofeo; eso último fue lo mejor.

JGC: He visto muchos autores jóvenes y también de mi edad aquejados de «el mal de Vila-Matas», aspirantes a *sucesores de Vok* que tratan inútil y per-

versamente de escribir como tú. Eso debe enervarte o debilitarte de acuerdo con la metáfora del famoso retrato de Wilde, pero ¿no crees que se debe a que en el fondo, al modo de Gatsby, tú mismo has organizado una gran fiesta de muchos cocktails libres y prolíficos?

Esto lo intuí un poco en el congreso de Perpignan en el que especialistas de todo el mundo concurrieron para hablar sobre mi obra. Fue lo menos académico que he visto en mi vida y al final todo el mundo tenía cara de alegría de cocktail. Se creó un ambiente muy distendido, muy anti solemne y tuvo todo un aire de fiesta espontánea, de un *vilamatismo* agudo, si se me permite decirlo. Ese *vilamatismo* apareció sobre todo en el turno de preguntas de final del congreso. Una pareja preguntó desde la última fila si creía yo que ellos debían legalizar su situación y casarse. Cuando tratamos de identificarles, resultó que no se habían inscrito en el congreso y que, además, no habían leído nada mío pero pasaban por allí, eso dijeron, y se habían quedado a escuchar y se les había contagiado la descomunal felicidad colectiva.

JGC: Es que hay una literatura, una forma de aprovecharse y de vivir *de la literatura* (que no *en la literatura*) muy solemne, llena de lectores afectados, presentaciones silenciosas (y silenciadas), poetrastos envarados y luego anaqueles infernales en grandes centros comerciales y cenas de busca-editores donde se ponen caritas, y luego hay otra literatura imprevisible, rara e imaginativa de gente que es original (porque es ella misma) intentando escribir cada día mejor, tú perteneces a la segunda, y por ello muchos jóvenes te siguen y les caes bien. Sé que no es una pregunta pero quizás la puedas responder.



En Dublín, durante las celebraciones del Bloomsday (16 de junio).

Le agradezco mucho a Tote King, excelente escritor, estas palabras: “Pese a lo que pueda parecer, Enrique es un moderno a tope. Hablar con él me estimula más que una colaboración con Jay-Z”

JGC: He vuelto a leer algunas de tus novelas y he advertido que no solo no han envejecido sino que se leen mejor, se aprecian detalles que se pasaron por alto, e interesan más. Lo que quiero preguntar es: ¿París no se acaba nunca tampoco se acaba nunca?

El título se lo debemos a Gabriel Ferrater, que fue el cerebro privilegiado que tradujo *París era una fiesta* de Hemingway al español y el título del capítulo final lo tradujo como *Paris no se acaba nunca*. Pero a mí la frase que me encantaba era la de John Ashbery, que me hacía mucha gracia y que incluí en el libro: “Después de vivir en París, es imposible vivir en otro lugar, incluido París”. Hace cuatro años conocí a Harry Mathews, fui invitado a una reunión de Oulipo en su casa. Ya sólo eso fue algo bien insólito para mí (Mathews fue el mejor amigo de Perec). Y bien, aún más insólito fue lo que ocurrió tras haberle regalado *Paris no se acaba nunca*. Me escribió una semana después a Barcelona para decirme que le había encantado el libro y que deseaba sólo hacerme una corrección después de haber hablado con John Ashbery (al leer el nombre Ashbery en su correo e imaginarlo conectado por unos momentos a mi libro me sentí en las estrellas): “Donde pusiste en otro lugar deberías haber puesto en ninguna parte (Me tomé la molestia de comprobarlo por teléfono con el mismo John.) Después de vivir en París, es imposible vivir en ninguna parte, incluido París ¡No solo es diferente, es mejor!”

JGC: Tus ensayos son estupendos, en el sentido de que no traicionan (como tantos ensayos que más parecen una tesis doctoral) el espíritu, tan semejante al modo de conducirse de un deportista despistado, de Montaigne, ¿sobre qué temas tienes pendiente ensayar?

En los ensayos es donde me encuentro más a gusto, quizás porque cruza siempre por mí la sensación de que puedo decirlo todo, sin estar sujeto a las malditas convenciones que exige una buena novela. ¿Si tengo pendiente algún ensayo? No sé muy bien. Éste, por ejemplo: *Sobre sentir el pánico de ya no tener nada que contar*.

JGC: Por seguir con los ensayos, justamente y de acuerdo con el conocido proceder de Lawrence Sterne, tu obra también se caracteriza por la coherencia y la libertad con la que has ido desvelando con hechos la artificialidad de las barreras entre géneros y el daño que produce el exceso de teoría. ¿Has llegado a tener esa pesadilla de la que mucha gente ha empezado a hablar: un departamento de filología inglesa que conserva a las ballenas de Melville en formol?

No había oído hablar de esa pesadilla. Las mías no tienen nunca el tamaño de una ballena. Y ya que estamos con Melville, voy a recomendarte un libro extraño, del argentino Eric Schierloh titulado escuetamente *M*. En este libro se despliega una fuerte “creación negativa”, lo que podríamos llamar “oscura creación por supresión”, un movimiento gracias al cual, sabiendo menos, acabamos sabiendo mucho más de *M* (Melville) de lo que hasta ahora habíamos alcanzado a saber con el resto de sus biógrafos.

JGC: Creo que ha sido justamente Siri Hustvedt quien ha hecho de las curiosas formas de la pérdida del habla una obsesión. Ella recuerda que en los casos de afasia: «lo primero que pierden son los pronombres, que es precisamente lo último que aprenden a decir los niños». ¿Cuál es la primera palabra que perderías?

Socorro. Fue una amiga muy peligrosa que conocí en los días de mi más extrema juventud. Socorro López. Me intentó matar. Si ella lee esto, lo cual es muy improbable, sabrá que es su nombre y, sobre todo a ella misma, con toda su personalidad criminal incluida, lo primero que me gustaría olvidar.

JGC: Hay en tu trayectoria un enriquecimiento, que intuyo que es tu propio enriquecimiento, tu desarrollo como ser humano visible en la forma en que aumentan las referencias a temas profundos (las verdades que solo la ficción desvela) y los aspectos filosóficos muy sutiles en tu forma de entender la ficción (una axiología donde la libertad es el fundamento de la creación literaria de forma análoga a cómo la dignidad es el fundamento de los derechos humanos o la justicia la base de un modelo social), pero paradójicamente, si uno lo observa de cerca, tu juego con la literatura no es pacifista, ni siquiera justo y tu filosofía te acerca más al existencialismo (a un existencialismo paródico en todo caso) y a los pensadores más violentos: pienso en Nietzsche, en Wittgenstein y también en Freud.

Admiro a los dos primeros. Pero no a Freud que no me impresiona nada porque lo leí de joven –mi padre tenía las obras completas– y no tiene misterio para mí; todo lo contrario (me niego, por ejemplo, a interpretar mis sueños, “a la manera de Freud”). De Nietzsche, qué te voy a decir. Me pasé una vez horas y horas en Torino en el lugar donde, al ver cómo un cochero castigaba brutalmente a un caballo caído, se abrazó llorando al cuello del animal y lo besó. Desde luego fue un acontecimiento inolvidable en la historia de la razón occidental. Pero si me interesa tanto ese momento es por algo que quizás no esperas: es porque demuestra que se equivocan quienes me acusan de hacer una literatura que no viene de la vida sino de la literatura misma. Y es que esa escena del caballo –se lo leí a Piglia– es una repetición literal de una situación de *Crimen y castigo* de Dostoiévski (capítulo 5 de la I parte) en la que Raskolnikov sueña con unos campesinos borrachos que gol-

pean un caballo hasta matarlo. Dominado por la compasión Raskolnikov se abraza al cuello del animal caído y lo besa.

JGC: En relación con el cine, uno de tus estilemas más reconocibles tiene que ver con la construcción de frases que acaban coronando situaciones dramáticas al modo de un guion cinematográfico, ¿te han ofrecido escribir de nuevo para el cine al modo de Fitzgerald o de Faulkner?

No. Mario Gas me animó en una época a que escribiera una obra de teatro. Viendo de alguien que sabe tanto de teatro (de hecho, nació en un teatro) di vueltas a esa posibilidad, pero al final no escribí nada.

JGC: Quería avanzar hacia el final regresando al principio, esto es, preguntándote precisamente por ese viaje del que nos servimos para introducir esta entrevista que ha tratado de ser en gran medida un homenaje ¿se puede decir que todo ese camino tuyo ha sido recorrido sin moverte de algún sitio como ese joven de «Un paseo repentino» sentado una interminable noche de invierno frente a sus apuntes (unos estudios que no finalizará), en aquel cuento contenido en *Recuerdos inventados* y que tengo por uno de los más finos relatos de la literatura paterno-filial?

Sigo igual, sí. Un eterno estudiante. Y te aplaudo que hayas sabido intuirlo.

JGC: Por terminar, (se trataba de homenajear y no de agotarte), esa ironía desacralizadora de la que hemos ido hablando aquí es lúcida y a la vez conduce a la más absoluta de las melancolías, ese melancolía es muy llevadera –incluso cuando cada día el mundo parece más emotivo y más tonto– porque tiene una naturaleza musical, un ritmo ligero paradójicamente vitalista. Tu literatura puede ser leída mientras suenan Marianne Faithfull o Tom Waits pero también según los ritmos más movidos de grupos como The Feelies o Sonic Youth, ¿hay una luz que nunca se apagará?

No se apagará mientras esté escuchando lo que estoy ahora escuchando: *Alegría de la Alamea*, de Califato ³/₄ y Rosana Pappalardo.





Pintada callejera.

EL VIAJE VERTICAL DE VILA-MATAS

DOSSIER

Enrique Vila-Matas: breve aproximación al abismo

Sonia Pérez Castro

Quizá si hay un rasgo que distingue a los buenos novelistas de los grandes novelistas podría definirse como autoexigencia. No se trata, creo, del logro en una sola obra sino que sería perceptible en la serie de obras que puede observarse a lo largo de un periodo de tiempo, y en el caso de Enrique Vila-Matas sería de casi cincuenta años en los que ha producido unas veinte novelas, cinco volúmenes de cuentos y numerosos artículos y ensayos, si bien, como veremos, esta distinción genérica progresivamente ha sido abandonada por el escritor.

Hay un poso entre romántico y vanguardista que impulsa a Vila-Matas a “perder teorías”, a no reducirse a una idea o una forma determinada de novela, o dejar atrás los logros más deslumbrantes, que han sido reconocidos por el público lector y la crítica más exigente.

Actualmente podemos considerarlo como uno de los narradores españoles más elogiados por el mundo académico, tanto nacional como internacional, y llega, cada vez más, a un público más amplio, dejando de ser ese autor minoritario de sus comienzos. Pese a su extensa trayectoria como narrador, y su prolífica labor como articulista, nunca ha mostrado interés en formar parte de los círculos literarios, al exigir a los autores una constante presencia en diversos actos y medios, y ha preferido dedicar su tiempo a la tarea de escribir. En todos estos años apenas se ha detenido en su labor de escribir porque, según ha dicho “escribir es corregir la vida, es la única cosa que nos protege de las heridas y los golpes de la vida”.

Esta visibilidad escasa no ha hecho que lo que denominamos crítica académica le haya prestado mucha atención hasta hacer relativamente poco tiempo, lo que puede deberse a muy diversas razones; por ejemplo, que se trate de un autor de obra inacabada y que, por lo tanto, establecer teorías o sacar conclusiones sobre él o su obra, resulte una tarea provisional; o que la crítica académica prefiera trabajar sobre autores y materias menos complejas. Pese a ello, si revisamos la crítica universitaria podemos ver que poco a poco su presencia se hace más visible, y Enrique Vila-Matas forma parte de los estudios críticos o se realizan monográficos sobre él.



Pisón, Fernández-Cubas, Vila-Matas, Carlos Triás y Paula de Parma.

Entre los trabajos que recogen al autor podemos destacar los de José María Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo. Javier Marías y Enrique Vila-Matas* (2010), o *La novela española del siglo XXI* (2017), donde dedica un capítulo al autor, o a Amélie Florenchie, quien se ocupa del autor y su obra en el volumen conjunto *La narrativa española de hoy (2000-2010)* del año 2013; o los monográficos dedicados al autor y su obra, como el coordinado por Irene Andrés-Suárez y Ana Casas, *Enrique Vila-Matas* (2002), fruto de un congreso que se realiza en la Universidad de Neuchâtel; el dirigido por Anne-Lise Blanc Badia y Mar García, *Géographies du vertige dans l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas* (2013), o el volumen de Cristina Oñoro Otero, *Enrique Vila-Matas. Juegos, ficciones, silencios* (2015).

En su trayectoria ha recibido numerosos premios, tanto dentro como fuera de España, entre los que podemos destacar el Rómulo Gallegos por *El viaje vertical*, el Premio Herralde, el Premio Nacional de la Crítica española, el Prix Médicis-Étranger y el Premio de la Crítica de Chile por *El mal de Montano*, el Premio Elsa Morante, el Internazionale Mondello, el de la Real Academia Española, el Ciutat de Barcelona, el Jean Carrière, el Ennio Flaiano, etc. También se le ha otorgado el premio Xatafi-Cyberdark 2008 al mejor relato nacional. Es “Chevalier” de la Legión de Honor francesa, y miembro de la Orden de los caballeros del Finnegan, en Irlanda.

A Enrique Vila-Matas tendríamos que situarlo dentro del grupo de escritores que nacen en la segunda mitad del siglo XX, que toda su vida, con excepción de pequeños periodos, ha residido en Barcelona y escribe su obra literaria en castellano, al igual que importantes autores como Eduardo Mendoza, Esther Tusquets o Juan Marsé.

Si intentamos abarcar en una visión panorámica su extensa obra, pueden señalarse, con cierta cautela, cuatro etapas o momentos, de variable duración en el tiempo, en los que se ve una clara evolución o diversificación, aunque en todos ellos se incluyan algunas de las constantes del autor, como el juego, el problema de la identidad, la metanarración, el desinterés en las distinciones genéricas o la intertextualidad, uno de los aspectos más distintivos de su obra. En esta última, por empezar en algún lugar, veremos que supone una variación en las interpretaciones de sus lectores, pues en ocasiones encontramos citas explícitas, otras encubiertas, a veces variaciones o citas falsas, atribuidas en parte a los autores fundamentales para entender el mundo narrativo creado por el autor: Frank Kafka, Fernando Pessoa o Sergio Pitol, autor al que conoce en Varsovia, según palabras de Vila-Matas, y al que considera su maestro, el primer autor importante que le toma en serio y que mostraría interés por su escritura. Enrique Vila-Matas considera que en el uso de las citas, sean estas reales o inventadas, hay una revalorización de la literatura, no un escape del mundo real.

En sus distintas etapas no habría contradicciones, sino que son variaciones de una propuesta literaria que parte de una clara voluntad de innovación, de un intento de alejarse de lo que considera desde los años setenta como la “tradicción nacional”. Enrique Vila-Matas se alejaría en su narrativa de las concepciones del realismo y de la construcción tradicional del personaje y otros elementos, mucho más evidente en sus novelas extensas que en la redacción de sus cuentos o novelas cortas.

Especialmente desde los años noventa del siglo XX busca distintas combinaciones de ensayo, crónica y ficción, donde se diluyen los límites de la ficción y la realidad, incluso en la autobiografía, ya que para él puede considerarse como un relato de ficción que se sitúa entre diferentes mundos posibles. Enrique Vila-Matas reconoce el mundo como absurdo pero que no renuncia a buscar sentidos, aunque no sea “uno”, y el lector responde con asombro y extrañeza ante numerosas dudas y preguntas. Esto conlleva que la tarea del escritor sea infinita, sobre todo si tenemos en cuenta que no podemos dar una explicación racional del mundo. El autor necesita una estructura libre para poder expresarse, necesita algo más que una historia bien contada, y para eso la novela no sería suficiente y por ello los argumentos oscilan entre lo “trascendente” y la banalidad, como el encuentro con Dios que tiene en *Lejos de Veracruz* (1995), el personaje denominado “el chulo de Badajoz”. Resulta significativo el hecho de que la combinación genérica se dé no solo en novelas, sino también en los artículos que publica o en las conferencias que ha impartido y después publicado.

En definitiva, Enrique Vila-Matas observa y examina los diferentes elementos que conforman la literatura, desde el autor al género pasando por el texto y lo que puede denominarse “espacio literario”; esa labor, entre otros resultados, le lleva a conjuntar en una nómina heterogénea a aquellos que como el personaje de Bartleby “prefieren no hacerlo”, esto es, en *Bartleby y compañía* (2000) vemos a quienes dejan de escribir, rechazan la escritura o algo les impide escribir, y de este modo

la escritura sobre la no escritura se muestra como una situación paradójica, que bloquea una conclusión sintética.

Enrique Vila-Matas iniciaría una primera etapa dentro de su amplia obra narrativa con la publicación de *En un lugar solitario* (1973), una obra breve concebida sin la intención de ser publicada y de la que el autor se ha distanciado aunque permitiese su reedición en el año 2011, a la que sigue *La asesina ilustrada* (1977), novela con la que empieza a llamar la atención de cierta parte de los críticos en prensa más conocidos. El momento en el que se publican estas obras en la literatura española declinaba lentamente el experimentalismo, en algunos casos solo lingüístico y superficial, en otros como una emulación de lo que había supuesto el *nouveau roman* francés. La influencia del experimentalismo sería perceptible en ambas obras, especialmente en su composición y estructura. Estas obras nacen de la intención, tal y como ha reconocido el propio escritor, de no querer ser un escritor “español”, que se identificaría con la tradición castiza y costumbrista, tan distintas de la novela del *Modernism*, americano y europeo, y de las que ya atraían a un enorme número de lectores bajo la imprecisa denominación de “boom” latinoamericano.



Conferenciante en la Universidad de Boston.

En la segunda etapa, donde continuaría experimentando en algunos casos, y en otros se acercaría a una redacción más tradicional, encontraríamos su primer libro de cuentos, *Nunca voy al cine* (1982), el cual, como ocurrió con sus novelas anteriores, apenas llamó la atención de la crítica. Continuaría con *Impostura* (1984), novela corta que se acerca a una narración más tradicional y que tiene un más que evidente origen en la novela de Leonardo Sciascia *Il teatro della memoria* (1981), a la que seguiría la publicación de *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), una divertida y falsa historia de las vanguardias de comienzos del XX, obra que podemos considerar un punto de inflexión en la producción del autor y que sí logra el reconocimiento de la crítica especialmente en el ámbito internacional, sobre todo en los países latinoamericanos y en Portugal, países y literaturas por los que siente especial atracción y en los que es un escritor conocido. Es en esta obra donde encontramos un registro de artistas a los que denomina *shandys*, y que son claros referentes del autor, como serían Duchamp o Valery Larbaud, o el escritor que da nombre al club, Laurence Sterne, término que aparecerá más adelante en su obra, y que le sirve para hablar de un club oculto de escritores. Esta segunda etapa la cerraría con la publicación de otro libro de relatos, *Una casa para siempre* (1988), obra que, aunque recibe críticas diversas y que puede leerse, como otras suyas, como novela o como colección de relatos.

De aquí llegaríamos a una tercera etapa que consideraríamos de madurez, donde el autor da cuenta de su extraordinaria complejidad a la hora de escribir y donde las barreras genéricas en muchas ocasiones desaparecen, y un ensayo puede ser un cuento o una narración un artículo periodístico. De manera más evidente veremos que la realidad existente no espera ser contada por el autor sino que esta es parte del propio autor, es una creación voluntaria y arbitraria por parte de este. Estaríamos ante la etapa más productiva del autor y que se iniciaría con *Suicidios ejemplares* (1991), donde desde el título vemos que la ironía será uno de los ejes fundamentales sobre los que se construye el texto, ya que irónico es el hecho de considerar ejemplar el suicidio, independientemente de las motivaciones que nos conduzcan a él. Aquí situaríamos obras tan relevantes dentro de su producción como *Hijos sin hijos* (1993), conjunto de relatos protagonizados por héroes cotidianos con historias insignificantes en un contexto temporal que se corresponde con un momento histórico significativo pero que resultaría insignificante a la hora de comprenderlo en su totalidad. Además de las ya citadas *Lejos de Veracruz* y *Bartleby y compañía*, se han destacado entre sus novelas *El mal de Montano* (2002) donde juega con las distintas posibilidades de referencia del texto y nos hace pasar al otro lado del espejo, reflexionando sobre las relaciones entre lo real y lo ficticio, la verdad y la imaginación. En *París no se acaba nunca* (2003), construye memorias “inventadas” con la que llega a un público más amplio, y en el que parte de un origen biográfico (que el lector puede comprobar en otros lugares) pero que queda cuestionado sin que de nuevo pueda asegurarse dónde comienza la literatura. Y entre sus obras más valoradas está *Doctor Pasavento* (2005), un homenaje a Robert Walser en el que el escritor protagonista también quiere desaparecer, oscila en su vocación literaria

como el escritor suizo, y considera que la gloria literaria se opone a la auténtica “ingenuidad”, es decir a la autenticidad. *Exploradores del abismo* (2007), último libro de cuentos hasta ahora escrito por el autor, y que para algunos podría considerarse como un libro de transición ya que lo escribe después de la enfermedad que sufrió, y que incluye curiosas reelaboraciones de algunos textos de su primer libro de relatos ; y que podría llegar hasta su libro *Chet Baker piensa en su arte* (2011), donde el entramado narrativo desaparece y domina el tono ensayístico con el que expone sus convicciones respecto a la necesidad de olvidar las normas y las prescripciones en la creación literaria.

La cuarta etapa propuesta sería una continuación de la anterior, y llegaría hasta la actualidad. Aquí encontramos novelas tan notables como *Dublinesca* (2010), *Aire de Dylan* (2012), *Kasel no invita a la lógica* (2014), que no es una simple novela sino una reflexión sobre el arte, y *Mac y su contratiempo* (2017), donde el protagonista, un escritor, decide mejorar la obra escrita por otro. Es muy difícil resumir en pocas hojas el contenido y la brillantez técnica de estas últimas obras y de nuevo en *Esta bruma insensata* (2019) el argumento gira en torno a un escritor que también quiere mantenerse “oculto”, el Gran Bros (como Pynchon o Salinger) que resulta ser hermano del narrador y a quien este por una modesta cantidad le surte de citas literarias que le sirven pero que también habría utilizado para estructurar sus exitosas obras.

Además, durante todos estos años ha publicado numerosos volúmenes donde recoge infinidad de artículos, muchos de ellos publicados anteriormente en prensa, y en los que se repiten también las constantes de la obra vilamatiana, como *El viajero más lento* (1992), *El traje de los domingos* (1995) o el más reciente *Impón tu suerte* (2018). De manera progresiva irá alejándose del formato artículo para incluir referencias autobiográficas, o autofictivas, teorías literarias, reseñas y críticas de obras literarias o pictóricas, o digresiones que enriquecen una escritura completamente personal.

BIBLIOGRAFÍA

Andres-Suárez, Irene y Ana Casas, eds., Enrique Vila-Matas, Universidad de Neuchâtel, Suiza, 2002.

Badia, Alain, Anne-Lise Blanc y Mar García, *Géographies du vertige dans l'oeuvre de Enrique Vila-Matas*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2013.

<https://www.letraslibres.com/mexico/literatura/escribir-desde-la-obsesion-en-trevista-enrique-vila-matas>

Oñoro Otero, Cristina, *Enrique Vila-Matas: juegos, ficciones, silencios*, Madrid, Visor, 2015.

Pozuelo Yvancos, José María, *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Cátedra Miguel Delibes, 2010.

---, *Novela española del siglo XXI*, Madrid, Alianza, 2018.

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-extrana-forma-vida-retrato-literario-enrique-vila-matas/3645074/>



Juan Marsé, Eduardo Mendoza y Enrique Vila-Matas.



Con Paul Auster y Eduardo Lago en Nueva York.



Con Juan Marsé en la Diagonal de Barcelona.

EL VIAJE VERTICAL DE VILA-MATAS

DOSSIER

Vila-Matas:
escritura, vida, paradojas

Manuel Turégano

No deja de ser una paradoja -y, a la vez, un triunfo singular de la literatura- que el más “excéntrico” de los escritores españoles se haya acabado colocando, de alguna forma, en el centro mismo del escenario literario. Máxime cuando él mismo ha hecho todo lo posible por huir y alejarse de ese escenario, manifestando, una y mil veces, que había renunciado a ser “un escritor español” (e, incluso, que se había aplicado a sí mismo la ley de extranjería). Ahora bien, hay que matizar enseguida que si Vila-Matas ha alcanzado (incluso contra su voluntad) esa posición relativamente “central” no ha sido sino sobre la base de haber dinamitado previamente la idea misma de un centro fijo (el supuesto “canon” inamovible de un cierto tipo de “realismo español”) y de haber creado después, a lo largo de una trayectoria de más de tres décadas, una tupida red de centros móviles o, más exactamente, un complejo sistema de señalizaciones, múltiples y dispersas, que van desde la literatura portátil a la actitud “shandy”, desde el silencio “bartleby” al “mal de Montano”, desde el escritor desaparecido al autor reencontrado, que han “rebalizado” todo el mapa literario y provocado una sacudida sísmica en el interior de un sistema que tiende, continua y espontáneamente, a recaer en la ramplonería y en el casticismo. Cuando en 1988 Vila-Matas publicó *Una casa para siempre*, dos conocidos críticos literarios españoles destrozaron la novela y, con escasa amabilidad, le mostraron la “puerta de salida”. Mejor que no la hubiera escrito, concluyó uno. Al año siguiente, el libro fue seleccionado, junto a otro de Javier Marías, entre las mejores traducciones publicadas ese año en Francia. O más sintomático todavía: mientras una parte de la crítica española lo ignoraba (o incluso lo mandaba callar), un Bolaño todavía muy poco conocido, y aún nada reconocido, reivindicaba ya a Javier Marías y a Vila-Matas como los verdaderos precursores y auténticos fustes de la nueva narrativa en lengua española. Como era de esperar, esa declaración, en aquel momento, no movió un milímetro los muros de la incompreensión. Y es que Vila-Matas -como en cierta forma le ocurrió también, en su día y en otro ámbito, a Almodóvar- nunca fue un escritor que contara, de antemano, con



Con Roberto Bolaño en Blanes.

un público hecho, un público que estuviera, por así decirlo, “esperando su obra”. Al contrario. Vila-Matas ha forjado a pulso, novela a novela, relato a relato, “su” propio público: lo ha creado, prácticamente, *ex nihilo*, de la nada. Nunca escribió para un público expectante ni para una crítica entregada: nunca se planteó hacer la gran novela sobre la guerra civil, ni la gran novela sobre el franquismo, ni la gran novela de la transición: ese “ideal” que ha despeñado tantas vocaciones literarias, incluso muy insignes, y ha generado tantas frustraciones (tantas que, a pesar de los ímprobos esfuerzos dedicados, esas “grandes novelas” aún están por escribir). En lugar de elegir esa conocida senda hacia el cementerio de los elefantes, Vila-Matas eligió una vía intransitada, nueva, solitaria, un camino lleno de sambenitos (elitista, dandy, metaliterario, compilador de citas) y de áridos desiertos, una vía que hundía sus raíces más profundas en las experiencias literarias más hondas y esenciales del siglo XX (Walsler, Kafka, Joyce, Beckett, Roussel... Péric) y miraba de reojo a la gran literatura europea contemporánea (Magris, Banville, Sebald, Michon...), con el objetivo, inconfesado pero persistente, de levantar un proyecto narrativo distinto, propio y a la altura de los grandes.

¿Dónde reside la singularidad, cuál es la auténtica “marca de aguas” que distingue la literatura de Vila-Matas? De entre cien destacaría dos signos relevantes. El primero es la construcción del texto narrativo como un tejido intertextual, que se abre continuamente a referencias múltiples (el texto como eje de una experiencia literaria, cultural o artística mucho más amplia que él mismo: como impulso o palanca para leer otros textos, oír determinada música, ver determinadas películas,

frecuentar ciertas obras de arte, con las que el texto de Vila-Matas está, por así decirlo, en íntima “comunidad”, y que ayudan a perfilar y completar el sentido del relato); un tejido en el que, además, se anuda y despliega una relación siempre nueva entre vida y literatura, una relación de simbiosis, que supera las dicotomías y abre paso a una experiencia radical de síntesis. El segundo signo de relieve que destacaría es el “tema” (horrible palabra, pero insustituible) de la identidad personal. Toda la literatura de Vila-Matas es, en efecto, un perpetuo cuestionamiento de las identidades fijas, obligatorias, inmutables, consagradas, y una invitación continua a fugarse de ellas, a cuestionarlas, a romper sus moldes, a protagonizar una fuga sin fin de sí mismo..., haciéndose extranjero, desdoblándose, creando heterónimos y multiplicándose, cambiando de vida, de ciudad, de hábitos, de nombre, usurpando la vida de otros... Los personajes de las novelas de Vila-Matas protagonizan viajes sin retorno en busca de otras identidades, de ser otros. O, como afirma Alan Pauls, en su literatura habita la gran voluntad de “vivir una vida diferente”. En el diverso, múltiple y cambiante proyecto narrativo de Vila-Matas anida, de alguna manera, el quijotesco propósito de “combatir la realidad con la ficción”. La tarea del escritor no es reproducir, ni copiar, ni imitar la realidad, que en su caótico devenir y en su monstruosa complejidad es inabarcable, inenarrable. Quienes toman ese camino se despeñan por una vía sin salida o caen en la absoluta puerilidad. Para que la vida y la realidad cobren verdadero sentido, tienen que ser “narradas”. Sin narración, no hay sentido. La tarea del escritor no es, por tanto, imitar la realidad, sino buscar la verdad. Realidad y verdad no son la misma cosa. Confundirlas lleva a postular un tipo de narrativa prolija y detallista, que cree que cuanto más empírico y prosaico es el escritor, más cerca está de la verdad. En realidad, lo que ocurre es que, cuantos más detalles acumula, más se aleja de ella. La verdadera, la buena, la gran literatura opera sin esas servidumbres. Sus armas son otras: la imaginación, la ironía, el lenguaje, una mirada descarnada y valiente, el concepto de la literatura como una aventura de riesgo, una clara visión de la topografía literaria en la que insertarse, una cosmovisión poética del mundo, ningún miedo a la soledad y al fracaso (“la pureza de Kafka está en su condición de fracasado”, decía Benjamin). Sólo en este tipo de pilares -cree Vila-Matas- puede cimentarse una escritura que salvaguarde el impulso ético de buscar la verdad. Esta concepción tan inusual de la literatura es la que, curiosamente, acaba por entroncar a Vila-Matas con la tradición cervantina. ¿Tradición? En realidad, la literatura española ha sido bien poco cervantina. Por no decir que no ha sido cervantina en absoluto. Vila-Matas es, también en ese sentido, una clamorosa excepción. Desde *La asesina ilustrada* (1977, libro primigenio que pretendía provocar la muerte de quien lo leyera) pasando por *Dublinesca* (2010, parodia del entierro de la era de la imprenta) hasta *Esa bruma insensata* (2019), la obra de Vila-Matas, tejida con un lenguaje cristalino, sin barroquismos ni exuberancias, ha conseguido levantar un edificio narrativo que, cuajado de obras maestras (desde *Historia abreviada de la literatura portátil* hasta la gran trilogía formada por *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*) lo han acabado erigiendo en una referencia, no sólo de nuestra literatura, sino del concierto literario mundial.



Vila-Matas en Brasil, julio 2012.

EL VIAJE VERTICAL DE VILA-MATAS

DOSSIER

Apostillas indecisas a Satam Alive

Pablo Silva Olazábal

“La palabra *ambicioso* aplicada a la literatura no acaba de convencerme” dijo en una ocasión Vila-Matas, para agregar que prefería a los escritores humildes, como Kafka o Walser, en contraposición a los ambiciosos como García Márquez, porque aquellos solo pretendían justificar su vida a través de la escritura. Estos dos polos, ambición y humildad, pueden trazar un eje que resulte útil para explicar su propia obra. En los inicios mismos de su, digamos, *carrera literaria* (suena horrible, ya sé), en plena adolescencia, contestó a la carta de un jesuita poeta –que no un poeta jesuita– con otra llena de hipérboles que uno imagina teñidas de formalidad y altura literaria; el sacerdote comentó a sus amigos –a los de Vila-Matas– que “no era para tanto”.

¿Cómo no incurrir en ditirambos ni exageraciones cuando un escritor que aún no ha escrito nada se dirige a otro escritor? La tentación de la hipérbole es demasiado grande.

(Paréntesis: el mejor saludo hiperbólico pertenece a los argentinos, lo formuló El “Mono” Gatica, un boxeador que al estrechar la mano de Juan Domingo Perón, dijo: “General, dos potencias se saludan”. La frase es tan poderosa que contiene su opuesto, su propia parodia: es imposible no sonreír al oírla).

Precisamente en aquella carta ampulosa y adolescente fija Vila-Matas el nacimiento, o tal vez la necesidad, de una voz interior que apostille o comente lo que él acaba de escribir. Se trata de un discurso que matiza, golpea y en definitiva se ríe de la ampulosidad de la voz principal. Un agregado que de mil maneras distintas dice una sola cosa: “No es para tanto”.

Este vaivén entre escritura intelectual y voz festiva pautará toda su obra y lo salvará, supongo yo, del sopor de la erudición y del ridículo de la baja autoestima. Entre estos dos polos se tensa toda su escritura, casi siempre recorrida por la electricidad del humor, que en definitiva es la única manera de conciliar opuestos dentro de un mismo pensamiento.

“Los griegos inventaron la tragedia y luego la comedia” dice Vila Matas para fundar su actitud en un antecedente ilustre, “porque la comedia es una apostilla de la tragedia”.

Ese humor subterráneo, ejecutado a la sordina, casi como una reverberación –exactamente lo opuesto al chiste, al gag o al chascarrillo– es lo que lo salva de caer en ese dramatismo que suele contaminar tan a menudo a la prosa de esa *ne-crosis* –el término me lo dio la poeta Circe Maia– que aparece cuando uno se toma demasiado en serio.

Esta permanente acotación que la voz interior de Vila-Matas hace a su escritura principal refleja un mecanismo habitual en la escritura literaria; en cierto sentido toda Literatura es una apostilla. Siempre hay un texto previo, o una voz anterior a la que apostillamos (a favor o en contra, tergiversándola, imitándola o combatiéndola). “Estamos atravesados por voces de poetas cuyo nombre desconocemos” dijo



Vila-Matas cultiva un sentido del humor permanente y muy singular.

en una entrevista Borges, el hombre para quien escribir era igual a transcribir. El punto de partida de cualquier escritor es el de llegada de otro y en el fondo todo escritor es un copista, una segunda voz, que apostilla, con mayor o menor fortuna, a una anterior.

La obra de Vila-Matas es un entramado de voces, y no solo de las que integran el parnaso. En un excelente cuento, “La promesa”, de *Exploradores del abismo* (2007), el narrador es un ladrón de frases que roba a gente común, los pasajeros que viajan en el autobús de la línea 24 de Barcelona. (Borges sostenía que cualquier ser humano podía crear diez poemas extraordinarios porque la poesía es mucho más frecuente de lo que sospechamos; lo que diferencia al resto de los hombres de los escritores es una obra sostenida en el tiempo). Todo el cuento es una deriva a partir de frases robadas, que sirven para expresar un subtexto profundo, la desazón vital del narrador y su nostalgia porque la vida fuera *algo más*.

Toda literatura es un club de fans

Como cualquier otro escritor Vila-Matas es un idólatra que escribe con la ilusión de dialogar con sus ídolos; un lector que quiere sacarse una *selfie* junto a su escritor admirado. Este delirio –que por otra parte anima a todo aquel que escribe– implica el ridículo de soñar compararse con, digamos, el Dante, Góngora, Beckett o Virginia Woolf. La forma que tiene Vila-Matas de superarlo es haciendo lo mismo que hizo Cervantes con el *Quijote*: evidenciándolo. Mostrar el ridículo al mismo tiempo que incurre en él.

Así, si bien se toma muy en serio el “monstruoso edificio de la letra” no oculta su intención de dinamitarlo. Y si ese atentado megalómano no funciona, bueno, al menos en el camino podrá decir dos o tres cosas importantes mientras se ríe. Por eso postula una y otra vez que la ambición narrativa debe ir acompañada de la humildad, entendida como devoción a la escritura. Se trata de una auténtica profesión de fe (literaria), como la que ejercieron Kafka, Pessoa, Felisberto y tantos otros.

“Vivir y escribir no admite bromas” afirmó en una entrevista, “aunque uno se sonría”

Las dos caras

En este Jano bifronte que es Vila-Matas el daimón de Mr. Hyde contrapesa la represión erudita del Dr. Jekyll. Esa condición aparece con más claridad en su última novela, *Esta bruma insensata*. Allí dos hermanos encarnan dos actitudes frente a la literatura y la vida en la sociedad capitalista del siglo XXI. Allí también aparece la agonía del crítico Paul de Man, “uno de los momentos estelares de la humanidad” según declara Victoria, la tía del protagonista (aquí la voz que apostilla castiga de paso a los lectores de Stefan Zweig y sus momentos estelares).

Hay registro grabado del último seminario que el crítico belga dio en Yale, en su lecho de muerte. Ante la impertinente insistencia de un alumno que pedía hablar sobre la deconstrucción De Man exclamó: “¡Cállese, cállese! ¿O acaso no sabe que sólo hay un interrogante: la existencia o inexistencia de Dios?”.

Tal vez sea esa pregunta el hilo conductor de toda la obra de Vila-Matas. Un amigo mío la replicaba con otra, “lo importante no es si Dios existe o no, lo importante es saber qué ponemos en su lugar y ser conscientes de ello”. Deleuze la formuló de un modo más agudo: “¿Se ha matado a Dios cuando se ha puesto al hombre en su sitio y se ha conservado lo esencial, es decir, el sitio?”¹.

En la serie *Westworld* una androide le dice a un personaje humano, que se declara ateo, “no importa si no crees en Dios, tu cerebro fue diseñado para creer en algo superior”. En ese instante le señala la sien y menciona los 4 centímetros del núcleo *accumbens*.

Desconozco si es ése pero, mal que le pese al filósofo francés, todo indica que el sitio, o el hueco, continúa tan orondo como siempre. A lo largo de la Modernidad lo hemos intentado llenar con muchos asuntos –sin ánimo de agotar la lista: el Progreso, el lucro, la juventud, el Estado, la Revolución, la Tecnología, el lenguaje, la lucha antipatriarcal, los nacionalismos, el fútbol...–. La suma es interminable, en lo único que coinciden es que no se han sostenido en el tiempo. Vila-Matas no vacila en citar a Duchamp: “la fe en el Arte es una gran posibilidad”.

Pero la fe en estos tiempos fenicios de capitalismo tardío implica someterse a leyes como crear una figura, el Autor, que funja, en la era de Twitter, como grifa o marca de la Obra.

Y para seguir creando es necesaria la fe, cualquier tipo de fe. Y no me refiero a una figura o santo patrón; me refiero a algo que nos proporcione una verdad básica que tendemos a olvidar constantemente: “la necesidad de un cosmos, de un orden, constituye el punto de partida de toda cultura”. Hay que creer en algo, y que ese algo nos sea propicio, ya sea el azar, las estrellas, el inconsciente o lo que fuere que pongamos en ese bendito lugar.

Vila-Matas ha confesado que cuando sufre un bloqueo lo soluciona extrayendo un libro de su biblioteca al azar, abriéndolo y leyendo dos frases; una de ellas –que pasa a copiar y si no encaja, la modifica tergiversando su sentido para que señale el rumbo del texto al que se agrega– lo salva. Es un gesto similar al del collagista que recorta –o tergiversa– una foto para incluirla en su obra. O una prueba más, por si faltaban, de que escribir es una forma de leer.

Ser o no ser, esa es la cuestión

En estos tiempos de pos-posmodernidad la fe se ha debilitado a límites extremos. “A veces me planteo que si una persona, cada día, a la misma hora, hiciera una misma cosa, como un ritual, inmutable, sistemático, el mundo cambiaría” dice

¹ Deleuze, G. “Nietzsche”. Arena Libros, Madrid, 2000.

el protagonista de *El sacrificio*, de Andrei Tarkovsky, pero lo dice como algo imposible. Nuestras creencias son exiguas y duran poco más que lo que dura una tendencia, o un *hashtag*. A cada momento están a punto de extinguirse para ser sustituidas por otras. Por eso una navaja, no la de Ockham, pende sobre toda la obra de Vila-Matas: la tentación de renunciar. Escribir o dejar de escribir, esa es la cuestión.

En tiempos donde todo lo sólido se desvanece en el aire las condiciones para desarrollar una obra cambian a paso acelerado –y son radicalmente distintas a las de los años ’70, cuando Vila-Matas comenzó a publicar– por lo que los cimientos de la fe literaria se tambalean.



Portada de Esa bruma insensata (2019)

En *Esta bruma insensata* el narrador lo dice explícitamente: “Siempre estaba esa tensión en lo que escribía, siempre preguntándose, al principio, si escribir o no escribir, y más tarde, cuando ya era una evidencia que escribía, si seguir o no seguir. Si tener fe o tirar la toalla (...) aquella era la cuestión, su tema central: la fe en la literatura, cómo conservarla en una época en la que la Red, como un tratado de antropología global, lo sabía todo de nosotros y suplantaba a los escritores en su tarea”.

En el siglo XXI los ciudadanos no quieren ser representados por políticos ni informados por la prensa. Tampoco quieren oír a los escritores; su lugar ha sido ocupado por otros *influencers*. Las condiciones han cambiado y el Autor no es atendido; a lo sumo es oído en salones de clases universitarias o leído con atención por guionistas que analizan posibilidades de adaptación cinematográfica. La oferta de libros se ha diversificado y continuará diversificándose hasta límites inimaginables. La autoexplotación se ha instalado en el corazón mismo del monstruoso edificio de las letras. Y claro, esto produce más desazón. El centro de *Esta bruma insensata* es ese dilema hamletiano agudizado. Vila-Matas llegó a afirmar que en esta novela “es la primera vez que como autor me planteo la posibilidad de seguir o no”.

En ese vaivén, renunciar o seguir, oscila una obra que ha avanzado siempre en zigzag, bajo la consigna, de índole vanguardista, de no repetirse. Si escribe una novela sobre escritores que dejan de escribir (*Bartleby y compañía*, 2000) la próxima será sobre lectores que no paran de leer (*El mal de Montano*, 2002).

Una última apostilla: en una entrevista Vila-Matas confesó sin modestia alguna que sus libros mejoran con el tiempo y que recién los comprende años más tarde. Esto es un signo de autor, porque la verdadera Literatura supera a la inteligencia, y solo se puede comprender a la distancia.

Su última novela tiene un título prodigioso; aunque fue publicada antes de la pandemia, resulta difícil imaginar otra expresión mejor que “esta bruma insensata” para referirnos al paréntesis epidémico que ha sumido al planeta en una completa parálisis. Fue la escritora María Tena la que me lo señaló y lo comparto: vivimos rodeados de una bruma insensata en unos tiempos que, como enseñan los libros del Satam Alive² español, exigen avanzar en zigzag.



² Satam Alive es E. Vilas Matas al revés, o como decimos en Uruguay, al verre.

EL VIAJE VERTICAL DE VILA-MATAS

DOSSIER

Marienbad pandémico

Carlos Ríos

No sé si fue así, pero así es como lo recuerdo.

Leila Guerriero

I

El primer contacto que tuve con el libro *Marienbad eléctrico* fue en la librería Malisia de La Plata, provincia de Buenos Aires; allí compré la edición argentina, publicada por Caja Negra en 2015, dejándome guiar por el catálogo acertado de esta editorial. Seré sincero: le eché un ojo al llegar a casa y un poco me arrepentí porque tenía en mente otros libros más “urgentes”. Y ahí quedó, en la pila informe que espera ser leída. A mediados del año pasado separé el libro y lo coloqué en la pila de “libros que podría leer durante la pandemia”. Detrás del pequeño edificio en donde vivo, en un parquecito compartido que nadie usa y envuelto en el sol del invierno, arranqué la lectura lenta y sostenida de este libro de Enrique Vila-Matas (EVM). Tengo que decir, en este punto, que si bien los libros de Vila-Matas siempre me interesaron no seguí el trayecto de su obra. Recuerdo el desconcierto y la felicidad de haber pasado horas leyendo su *Historia abreviada de la literatura portátil*, hace más de tres décadas, en la biblioteca del entonces Instituto de Cooperación Iberoamericana de la ciudad de Buenos Aires. Ahora esa intensidad regresa o su activación guarda el aspecto o la fuerza de un retorno, cuando en realidad nunca se había retirado.



Detalle de la instalación de DGF en el Palacio de Cristal de Madrid.

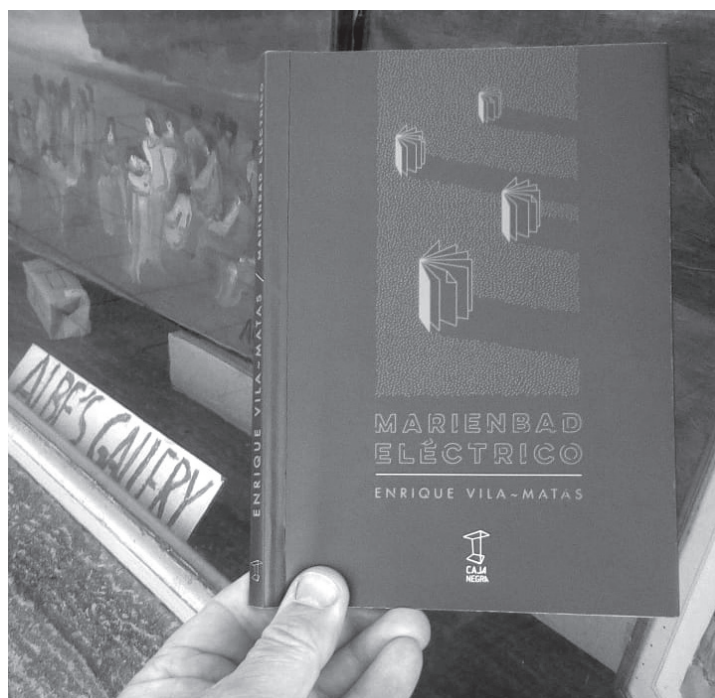
II

Fue como si *Marienbad eléctrico* me produjera una descarga electrostática: la sensación de descubrirme, de repente, en esas páginas. A veces, muy a veces, un libro “te saca la ficha” y te mira, no deja de mirarte, te reconoce. Querés cerrar el libro, el libro se abre solo. Como escribió Sylvia Molloy, esa experiencia donde un libro se vive, se vuelve *performance* personal. La sensación de entrar en el territorio del libro y de que el libro cruzase, por fin, para abrirse *de este lado*, tiene que ver con la instalación *Splendide Hotel*, que Dominique Gonzalez-Foerster (DGF) emplazó en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro, en Madrid, año 2014, un insólito proyecto cuyo origen es presentado y descrito mediante “un intercambio de ideas sin inhibiciones” de donde brotan decenas de mensajes escandidos por guiños enigmáticos, referencias y citas que se envían, se dicen o imaginan enviarse el escritor/instalador y la artista. Tuve esa conexión física cuando di en la página 35 con la fotografía de una mecedora a la cual le habían amarrado un libro voluminoso: “yo estuve sentado ahí”, recordé y de inmediato fui a buscar las fotografías que había tomado en mi paso fugaz por Madrid, durante septiembre de ese mismo año. Hice una impresión y la agregué al libro. Esta vez la memoria no me había fallado: viví *eso*, estuve sentado toda la tarde en una de esas mecedoras –estoy convencido de que se trata de la misma que fotografió DGF–, hojeando los libros en distintos idiomas, de a ratitos cerrando los ojos y entibiándome con el sol atenuado del pa-

lacio. Lo que no recordaba, en cambio, era que la escena había sido parte de una acción artística y mi cuerpo, un elemento más de la instalación diseñada por DGF y entrevista, meses antes, por EVM en la conversación exploratoria y difusa con la artista; es probable que en esa visita hubiese pensado que las mecedoras y los percheros conformaban una suerte de mobiliario permanente con el que el Palacio de Cristal agasajaba a sus visitantes. Un hallazgo imprevisto y simultáneo a la lectura de *Marienbad eléctrico* –gracias a una limpieza de papeles que hice durante los días de confinamiento más duros– me vino a confirmar que tuve información de primera mano sobre la obra de DGF en el Palacio de Cristal; un folleto de una sola hoja, impreso por el Museo Reina Sofía, me había dado en ese entonces la información básica sobre la instalación (el hotel de una habitación cerrada, las mecedoras Thonet, los libros, los percheros, los “espacios y tiempos donde la literatura se convierte en un modo de habitar el mundo”). Guardé el folleto en mi ejemplar y supe que el libro, desde ese instante, asumiría un nuevo espesor.

En fin, todo este revoleo de palabras para decir que esa es, para mí, la forma de leer *Marienbad eléctrico*; la profusión de nombres, citas y referencias hacen que sea prácticamente imposible que el libro, al dejar todas las ventanas abiertas, no conecte con alguna experiencia de quien lo lea. Porque atravesar sus páginas requiere menos un ejercicio de comprensión que disponerse a protagonizar un pasaje de acciones vitales que atraigan hacia la vida las escenas del libro –como hacía Molloy con sus lecturas de juventud. Adherirse a sus páginas como una sombra que, de un momento a otro, recibirá la noticia de un relámpago.

III



Edición argentina de *Marienbad eléctrico*.

En diciembre del año pasado, en una de las vidrieras de un bazar ubicado en el barrio Nueva Pompeya de Mar del Plata que cerró a causa de la crisis económica profundizada por la pandemia, abrió una galería de arte llamada Albe's Gallery. Es un espacio de arte singular que ocupa una sola vidriera donde entran dos o tres pinturas; cada diez o quince días se renuevan las obras firmadas por un tal Alberola y que los espectadores observan desde la vereda. La cortina de hierro sube y baja respetando los horarios comerciales.

Ignoro las razones que me llevaron a contarle a Sergio Chejfec sobre la galería; desde Nueva York me preguntó si Albe's Gallery existía en la vida real o se trataba de una fantasía mía. Entonces tomé algunas fotos y le escribí el mail que copio a continuación: “Sergio, van unas fotos de Albe's Gallery. Lo que me parte la cabeza es lo que hace accidentalmente el vidrio de la galería al poner en un mismo plano los reflejos de la calle y las pinturas (en las imágenes este efecto se percibe con claridad). Así, las pinturas absorben el entorno y al mismo tiempo el entorno las absorbe. Me quedo mirando largo tiempo ese doble flujo que de manera espectral también me integra (soy parte ineludible del fluir escénico de eso que llamamos “exterior”). En general, las pinturas son figurativas y su composición, en numerosas ocasiones al borde de la deficiencia para un ojo entrenado, responde a la tradición pictórica europea. En algunos cuadros, Alberola (así firma el artista exclusivo de Albe's Gallery, del que no sé nada) se juega por la intensidad cromática con el propósito de otorgarle un mayor dramatismo a sus figuras, al tiempo que desaprovecha las modulaciones del trazo que no arman patrones ni recorridos autónomos (imagino que utiliza pinceles antiguos y aplastados por el uso). Las pequeñas acuarelas que acompañan los óleos son realmente fallidas, incluso carentes de ese tipo de “error” que vuelve interesantes tantas obras (las líneas son demasiado robustas, se nota que trabaja a pincel cargado y en papeles cuyas cadenas de celulosa, de tan abiertas, trabajan en contra de la línea delgada y precisa). Como a eso de las siete de la tarde, la única persiana abierta del ex-bazar se cierra y hay que esperar hasta las nueve de la mañana del día siguiente para que se levante. He tomado fotos y apuntes de eso que es Albe's Gallery (tal vez tenga entre manos un librito, ya veremos). Me han dicho que el modesto bazar perteneció a dos hermanos, tipos grandes que siempre estuvieron en el barrio; es probable que Alberola sea uno de ellos (cerrado el bazar por la pandemia, fundó su propia galería)”.

En el impacto que me causó Albe's Gallery habita la experiencia de lectura de *Marienbad eléctrico*; en mi cabeza la conexión es total cuando se superponen la galería imposible de recorrer y la habitación inaccesible del Palacio de Cristal. En realidad, la sincronía entre Splendide Hotel y Albe's Gallery ya estaba dada de antemano en el libro, cuando EVM escribe que “pensar en el cuarto solitario me lleva a pensar en un museo de una sola pintura”, hecho que “nos conduciría a entrar de verdad en una obra”. Es posible que ese cuarto cerrado, reflexiona, le estuviera reservado por DGF para confinarse y así entrar “en la verdad de su obra”. Y eso es lo que hará; los detalles quedan en el libro. ¿Cómo habitar Albe's Gallery? La pre-

gunta continúa en el aire y se amplifica cada vez que me pongo frente a la vidriera de la Avenida Libertad, casi esquina La Pampa.

IV

Apunto en los márgenes de *Marienbad eléctrico*: “Nuestra atención por lo tanto, se desliza desde la producción de una obra (entre ellas, la obra de arte) hacia la vida en el proyecto estético, una vida que no es fundamentalmente un proceso productivo, que no está diseñada para el desarrollo de un producto, que no está orientada hacia la producción de resultados” (Boris Groys, “La soledad como proyecto”). Pienso en el más allá de ese proyecto estético y lo ubico en relación con el libro-instalación de EVM, las instalaciones de DGF, la conexión *multidimensional* sobre la cual trabaja el libro y en el pasaje de un flujo de energía continuo entre “las tormentas eléctricas” de la mente de Rimbaud, las “películas eléctricas” de Godard o el relámpago vivaz de Walser, la electrificación anónima o imaginaria de Marienbad y las guitarras eléctricas del Marienbad-Titanic, en síntesis el chispazo que funda, en sus sinapsis y conexiones, el arte con la vida.

V

Hay una serie de palabras clave que dejan ver, de manera más o menos intermitente, la correa de transmisión que marca el pulso de *Marienbad eléctrico*. Son palabras que parecen extraídas del arte contemporáneo y que EVM descontextualiza, ubicándolas en experiencias anteriores a sus usos o en proyectos propios, también se hacen presentes en los proyectos-enigma que le transfiere DGF. Una de esas palabras es *exponer*; una cita de Rimbaud le viene al pelo para tirar de un hilo conceptual en relación con la idea particular de *exposición*, la de una escritura que al exhibir lo que habitualmente oculta en sus procedimientos, asegura el pasadizo que habilite la ausencia de quienes la producen (una escritura donde queden materializadas nuestras ideas y sean transmitidas por quien oficie de doble en ciertas ocasiones). La otra palabra es *expandida*, asociada a la literatura vista como un campo de pruebas e intersecciones multidisciplinares o en relación con la cita: la expansión de lo que se comenta y se vuelve a comentar, la amplificación del sentido en esas ondas cada vez mayores (y al mismo tiempo, como ocurre con el término *exposición*, cada vez más invisibles). Como si todo fuera atraído hacia una conexión mayor donde todo se pierde. En palabras de EVM, donde “todas las artes, sin excluir a las visuales, nacen y terminan en una zona invisible, como esta desde la que escribo”. Otra palabra que vale la pena recorrer es *vivacidad*, asociada a la búsqueda de Walser de un método que la devuelva al mundo por fuera de las estructuras usuales que en una obra crean significados.

VI

Leo en *Marienbad eléctrico*: “el arte fundido a la vida, el arte más difícil”. Hay una escena increíble, cuando DGF habla del método Vila-Matas y lo hace propio, a la vez EVM hace propia la condensación poética de la artista. La operación literaria cae por su propio peso, se vuelve innecesaria una vez abiertas las esclusas del “azar productivo”, cuando el programa estético posible es el juego de equivalencias entre escribir, hacerse otro –ser pensado por otro– y ausentarse. *Splendide Hotel*: si a EVM los hoteles le funcionan como libros, la experiencia de “convertir el Palacio de Cristal de Madrid en un hotel de una sola habitación” representa un caso extremo y un enigma a resolver. Hace falta un gabinete vacío y lacrado desde donde escribir como un espectro y no importa que sea “el precio que hay que pagar para llegar a ver la luminosidad”. La de EVM es una escritura *ambiental* disolviéndose “en el arte del intercambio de impresiones” que encarna la intensidad de una experiencia íntegra (parafraseo a medias las escenas de *Marienbad eléctrico*, como quien versiona en un fogón aquellos primeros relatos). En el hemisferio de la literatura expandida donde “aún es posible ir al encuentro de todo”, escribe EVM en su libro (que hace rato ha dejado de ser suyo y que nunca termina de ocurrir). Hacia allí vamos.



EL VIAJE VERTICAL DE VILA-MATAS

DOSSIER

Aire de Vila-Coapa

Alejandro Espinosa Fuentes

Soy de un barrio de la Ciudad de México sin el menor encanto literario, la esquina este de Coyoacán donde se entrecruzan las alcaldías de Tlalpan, Iztapalapa y Xochimilco; una zona amorfa delimitada al norte por la Estación de Autobuses Taxqueña; al oeste por el Estadio Azteca, al sur por el Anillo Periférico y al este por los últimos lagos que le quedan a la capital. Un barrio sin museos, bibliotecas, librerías, cafés ni teatros. Un barrio de coches enjaulados, columpios y cactus entre rejas, jaulas dentro de jaulas, centros comerciales piratas, parques oscurecidos y laberintos de baches. Una mancha urbana al sur de la Ciudad a la que la gente de las colonias céntricas llama Coapa, Coapita la bella o Villa Coapa, sin evitar que el nombre le traiga el recuerdo de una vergonzosa borrachera adolescente. Viví ahí durante 25 años hasta que un día, mareado por un discurso, decidí que era hora de buscar el futuro interrogando al escritor que más sabía sobre el tema. Este escritor vivía en Barcelona.



Metaenrejado icónico de Villa Coapa.

A España me llevé, como único amuleto, un frasquito de juguetería bien cerrado, el cual contenía en su interior, no aire de París, como el que le regaló Duchamp a sus amigos de Nueva York, sino aire de Coapa. Un olor medio desagradable, mitad polución, mitad tierra removida, una cápsula de tiempo que a algunos les daría nostalgia, y a otros, pavor. Es más o menos a lo que olía el gobierno de Miguel Ángel Mancera. Mancera, el alcalde de la capital, devastó la urbe llenándola de centros comerciales y edificios rascanubes, entre ellos la torre Mitikah, ese monstruo cristalino que ahora ensombrece toda la alcaldía de Coyoacán. Estorba el panorama desde cualquier punto, se ve desde Ciudad Universitaria, desde los Viveiros, incluso desde el centro de Coyoacán, donde pasé las tardes de mi adolescencia leyendo libritos de segunda mano que le compraba a un revendedor callejero. A él le compré una edición polvosa de *Impostura*, el primer libro que leí de Vila-Matas sentado en una banca frente a la iglesia de La Conchita, de la que el escritor ha dicho que es “su lugar favorito en el mundo, un punto enigmático, el centro de una encrucijada infinita”. Y sí que lo era, pero por esa época yo no pensaba en esas cosas, sino en la comodidad de un jardín sin muchos policías, donde era posible beber latas de té Arizona que rellenaba con pachitas de vodka oso negro, y donde había un árbol hueco tan ancho que uno podía introducirse en su interior y convertirlo en mingitorio.

En el trayecto de vuelta a Coapa, cuatro kilómetros en hora y media de tráfico a bordo del pesero Fovissste, veía mi barrio destartado: el club América, la gente



Plaza de la Conchita, Coyoacán.

formada afuera del restaurante de alitas de pollo, los vestigios de un tianguis de baratijas, y sentía envidia por los poéticos escenarios que aparecían en esos libros que leía entre cumbias y mentadas de madre: la Viena de Bernhard, el Londres de Iris Murdoch, el París de Modiano, la Barcelona de Vila-Matas. Dedicué mi último año de prepa y el primero de la carrera a leer cuanto había escrito el catalán. Los domingos en Coapa se dedican exclusivamente al ritual NFL, doce horas ininterrumpidas de fútbol americano en la gran pantalla plana que reina sobre toda casa de la periferia. Mi madre y yo nos salíamos al patio-lavandería y bajo el techito de fibra azotado por la lluvia leíamos en voz alta *Dublínesea*, *París no se acaba nunca*, *Extraña forma de vida*, *Doctor Pasavento*, *El viaje vertical*. No me atreví a leer con ella *La asesina ilustrada*, porque según decía Vila-Matas, era un libro que confeccionó con el firme propósito de asesinar al lector al final de la lectura. Lo leí en privado y no sé si me morí, pero no lo descarto.

Sentía una urgencia indómita por llevar la palabra sagrada de Vila-Matas a toda la gente de mi colonia, como ese viejo marxista que recita de memoria *El Capital* afuera de Tlatelolco en la marcha del 2 de octubre. La señora de los tamales que ponía su puesto afuera de mi casa no sabía leer, provenía de un pueblito veracruzano de la montaña, y yo no lo premedité como una acción altruista del clasemediero que sale a alfabetizar a su comunidad, solo quería tener otra cómplice, alguien que me acompañara a descifrar el enigma, alguien que me ayudara a saber si ya me había vuelto loco. Me dediqué durante semanas a enseñarle a leer con la novela *Lejos de Veracruz*. Pensé que podría sentirse identificada, pero no fue así, me dijo que ella nunca había conocido ese Veracruz del que hablaba mi libro.

Tanta lectura y prédica me llevaron a sufrir unos ataques de ansiedad nocturnos que sólo se me quitaban yendo a las canchas a tirar canastas. Me permitía volver únicamente después de encestar veinte tiros libres y, como no soy muy bueno, tardaba hasta tres horas en lograrlo. En uno de esos desahogos basquetboleros, tiré la pelota, fallé y al momento de recogerla descubrí en mis zapatos un enorme cerdo mordiéndome las agujetas. Creo que nunca había visto un cerdo tan de cerca. Los de periferia no somos ni de campo ni de ciudad, vivimos acelerados sin que nos rodeen grandes edificios, pero tampoco añoramos las prácticas rurales.

—¡Déjalo Pesajson! —gritó una vieja acompañada por otra mujer más joven.

Quise tocar la piel del cerdo como si fuera un perro, pero éste chilló y corrió de vuelta con sus dueñas.

—Vámonos Ana María —le dijo la vieja a la que tal vez era su hija o su nieta—, ya se puso insoportable.

—Pero se me perdió mi billete —replicó la joven—, se fue volando.

—No inventes, Ana María, vámonos que ya es tarde.

Las mujeres se alejaron perseguidas por el cerdo y yo me quedé petrificado, pensando que ese encuentro era lo más novelesco que me había ocurrido en Coapa en los primeros y últimos veinte años de mi vida.



Canchas suburbanas.

El siguiente episodio ocurrió en el mercado donde, como en todos los mercados mexicanos, hay un todólogo que se salta de puesto en puesto para vender verdura, arreglar zapatos, cortar el pelo, duplicar llaves y exprimir jugos de naranja. El de mi mercado era pálido y macizo con cara de asesino serial de pueblo; un tipo charrón y malencarado al que siempre se le ve la raya y le huelen los sobacos a una mezcla de comino y tequila. Fui a que me hiciera una llave de la reja y de inmediato se puso manos a la obra, pero a media llave se interrumpió para prepararle un juguito antigripal a una señora.

—¿Cómo está, don Riba? —le preguntó la señora.

—¿Riba? —dije en voz alta.

—Pus aquí, sacando adelante el changarro —replicó el juguero-cerrajero.

Por la tarde, fui con mi amigo de la cuadra, el Pasguato, a echar una noche de Fifa en su playstation. Yo estaba enojado porque me publicaron un cuento en una revista socialista de la Facultad y un anarcopunk me dijo que únicamente me publicaban porque me apellidaba Fuentes. Me enfurruñé, no solo porque no tengo ningún lazo sanguíneo con el famoso escritor mexicano, que entonces estaba vivo, lo entrevistaban a diario en la tele y todos lo odiaban, sino porque ni yo ni nadie de mi familia teníamos relación ni habíamos conocido nunca a nadie que se dedicara a la literatura. Se lo conté al Pasguato y él se metió un puño de gusanitos de dulce a la boca y me metió un gol al ángulo de tiro libre.

–Qué pendejada –dijo el Pasguato sin terminar de tragarse sus gusanitos–, es como si dijeran que yo soy tan chingón por ser sobrino de Octavio Paz.

–¿Qué? –dije soltando el control.

–La neta, yo ni lo conocí –dijo el Pasguato.

Me quedé absorto, ¿en Coapa había vivido todo este tiempo el sobrino de Octavio Paz? Claro, pensé, Alberto Paz-guato, desde chiquito le pusimos el apodo a ese güey que dejó la prepa y había dedicado los últimos cinco años de su vida a comer gusanitos y jugar videojuegos.

–Albert, ¡algo está muy mal! –dije sin darme cuenta de que estaba remedando a David Lynch.

El Pasguato me ofreció su bolsa abierta de gusanitos de dulce.

Salí de su casa y lo vi por todos lados: la vulcanizadora Montano en Tepetlapa, los pollos Mac en Cafetales, la lavandería Parma de las Bombas, la funeraria Celerino en Calzada del Hueso. Coapa se estaba vilamatizando. En mi tianguis ya vendían usb piratas con la discografía completa de Chet Baker, Van Morrison y Coco Rosie; carcacas para teléfono adornadas por cuadros de Gerard Richter y rebozos bordados con caligramas de Apollinaire. En la calle Central vi a la tamalera de mi esquina empapada bajo la lluvia sosteniendo un extenso micrófono de cine en dirección al cielo brumoso.

–¡Qué hace! –le pregunté.

–Es para mi colección –respondió en medio de remolinos y relámpagos–, en mis ratos libres colecciono tempestades.

–¿No quiere meterse al techito? Se va a resfriar.

–Preferiría no hacerlo –contestó indiferente.

Traté de meterme a mi casa, pero la nueva llave no servía. No sabía si llegaría a tiempo, corrí de vuelta al mercado y de camino vi pasar a la vieja y a su nieta, Ana María:

–¿Y Pesajson? –les dije.

La abuela me miró como si no supiera de qué le estaba hablando.

–Mi abuela lo hizo carnitas –dijo la chica.

–No mientas, Ana María, vámonos.

Por suerte encontré abierto el local del cerrajero, ya era de noche y solo lo iluminaba una minúscula bombilla intermitente. El hombre estaba descoyuntado en el piso del apretujado local como en un cuadro de Tetsuya Ishida. Tenía a la mano un exprimidor, unas tijeras para degrafilar, una balanza, un secador de pelo, dos camotes, la máquina para hacer llaves, una lija y, extrañamente, un libro.

–Don Riba, no quedó bien mi llave –le dije.

–No sé me da bien, es verdad –contestó el hombre tendiéndome el libro.

Era un bello encuadernado de tela color avellana que indicaba con gruesas le-

tras rojas un título extraño: *Ghana*. Abrí la página del índice y me encontré con un listado de autores en orden alfabético: Auster, Beckett, Borges, Duras, Joyce, Kafka, Perec, Walser. Cada apartado contenía un estudio estadístico de cómo leían en Ghana a estos autores. Ojeé el apartado de Borges:

En Ghana 98% de la población dice jamás haber oído hablar de Borges. Del 2% restante un 83% confiesa no haberlo leído. Del 13% que conoce su obra, 57% indica no haber entendido ni una coma, del 43% que afirma comprenderlo un 25% considera que el tema central de la obra de Borges es el tiempo, un 40% indica que su tema es el destino y un 35% opina que el verdadero motivo de la obra de Borges es la venganza.

Así con cada escritor. Le pregunté a Don Riba de dónde había sacado el libro, miré la contraportada y me encontré en la esquina inferior derecha el logo de Ediciones Coapa.

—Antes de dar el salto a la cerrajería yo era editor —me contestó don Riba.

Volví a mi casa visiblemente angustiado, no me podía creer lo mucho que desconocía mi propio barrio. La típica camioneta de compra-venta de cosas usadas, un icono de la capital, hizo resonar la voz de esa niña cansina que vocifera sin aire en los pulmones: ¡Se compra, Pessoa, Goncharov, Ribeyro, Bolaño, Panero, o algo de Sergio Pitol que vendaaa! Un hombre con una gruesa barba postiza y lentes amarillos pasó a mi lado sonando la campana del camión de la basura, en cuanto me rebasó se llevó una mano a la oreja izquierda y se jaló dos veces el lóbulo como si fuera el hilo de un timbre.

—Bienvenido a la gombrowiczión —dijo.

—¿Qué dice usted?

—Que ya estamos llegando señor.

Mi casa estaba en penumbras. Para apaciguar el miedo encendí la televisión, que en Coapa tiene la misma función que una chimenea. En el canal 22 transmitían la inauguración de la Feria del libro de Guadalajara.

—He venido pues a hablarles del futuro... —dijo Vila-Matas.

Mi padre apareció rezongando a mis espaldas, quería que le cambiara a ESPN para ver un partido de fútbol americano colegial. Vila-Matas hablaba del rock & roll y de la novela híbrida, de un hombre agonizante y de por qué los escritores son presa fácil de depresiones: “Se deprimen porque no pueden tolerar la idea de tener que vivir en un mundo estropeado por los imbéciles”. Sentados a su lado, estaban todos esos políticos que demacraron el país, ahí estaba Mancera, que convirtió la capital en el escenario de una película de Cronenberg; estaba Graco Ramírez, el gobernador que se robó los fondos para el terremoto, estaba Aristóteles Sandoval, el gobernador de Jalisco, que fue asesinado hace unos meses con un disparo en la espalda en un baño de Puerto Vallarta.

—¡Ya cámbiale! —gritaba mi padre buscando el control debajo de los cojines.

Pero Vila-Matas me estaba dando las claves del futuro, porque mi vida no po-



Feria del Libro de Guadalajara 2015. De derecha a izquierda: Aristóteles Sandoval, ex gobernador de Jalisco, Enrique Vila-Matas, Sir Vernon Ellis.

día seguir así, tenía que dar el salto transatlántico, tenía que conseguir respuestas. ¿Podía Coapa ser un escenario literario?, ¿podía convertirlo joyceanamente en mi Dublín? Nada escribieron de Coapa Alfonso Reyes, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, Juan Villoro ni Valeria Luiselli, era un barrio por todos conocido que simplemente escapaba a la jurisdicción literaria.

—¿De veras quieres ver eso? —me dijo mi padre resignado.

—Padre, pregúntame cuántas páginas tiene la novela más larga del mundo.

—¿Por qué?

—Porque conozco la respuesta.

—¿Cuántas páginas tiene la novela más larga del mundo?

—Es *Maryenbad My Love* de Mark Leach y tiene 10.710 páginas.

Mi padre no dijo nada.

— Y ustedes ahora me van a perdonar —cerró Vila-Matas—, pero lo que dicen las voces de Chernóbil, el gran coro, es el futuro.

Aplausos.

No mucho después me encontraba en un avión transatlántico con el único objetivo de interrogarlo. Años más tarde me enteraría de que hay todo un género literario practicado por escritores latinoamericanos que peregrinan a Barcelona para incordiar a Vila-Matas, pero eso yo no lo sabía en mis años mozos. Aterricé en Madrid y no tuve que viajar en un renfe guajolotero a Barcelona, pues me enteré que esa misma noche Vila-Matas participaría en una charla en el instituto Goethe con motivo del 60 aniversario luctuoso del escritor suizo Robert Walser.

Me senté en primera fila con unos audífonos en la cabeza para también comprender las palabras traducidas del profesor alemán Reto Sorg. Pero en mis audífonos no me traducían el alemán sino que oía, contra toda lógica, los comentarios en vivo de un partido de la NFL. Me fui haciendo chiquito en mi butaca como en un dibujo de Bruno Shulz y retrocedí de fila en fila hasta que terminé en la última. Creo que alguien hablaba de los microgramas de Walser, esos textos a lápiz que duraban lo que una hoja, en los que el suizo hacía la letra chiquita para que no se acabara su historia, pero a mí se me repetía en las orejas la tonadita que resuena día y noche en Coapa, la voz desgarrada de la chica sin pulmones: ¡Se compran, colchones, tambores, refrigeradores, estufas, lavadoras, microondas, o algo de fierro viejo que vendaaa! Eso es el futuro, pensé, la reventa de historias, hacer la letra chiquita para que toda la vida quepa en un barrio, en un papel, en un frasquito de juguetería.

Jamás conocí a Enrique Vila-Matas y lo agradezco, pues temo que, de haberme presentado, de haber recibido de frente una de sus miradas asimétricas que parecen prueba de Rorschach, se hubiera extinto unamunianamente, al otro lado del Atlántico, la Villa-Coapa portátil que le dio cuerda al juguete roto de mi juventud.

De vuelta en México, le mentí a mi madre y le conté sí había conocido a Vila-Matas y que ahora éramos grandes amigos.

- ¿Y le platicaste de tu teoría? ¿Te dijo si había oído hablar de Villa-Coapa?
- Eso habría que preguntárselo a él –dije.
- ¿Y tú no podrías hacerlo, Alejandro?
- Sería tan imposible como preguntarle algo a la imagen de un sueño.



Ponencia "Todo lo que siempre ha querido saber sobre Robert Walser", Enrique Vila-Matas, Reto Sorg, Instituto Goethe, Madrid.

EL VIAJE VERTICAL DE VILA-MATAS

DOSSIER

Releyendo a Vila-Matas

Wences Ventura

Revisito diez años después *Dublinsca*, lo hago con esmero porque sé lo mucho que me dio el texto de Vila-Matas en aquel momento, aunque con cierta desazón por temor a las incoherencias de una memoria en derribo que me está jugando malas pasadas. Veo con placer que el texto está lleno de subrayados y notas al margen, es mi letra no hay duda, pero parece que lo hubiera leído otro y ahora recorriendo por encima esas frases que encerré en un rectángulo anaranjado me siento confundido.

Me pregunto si lo leí alguna vez.

Parece que no lo hubiera trabajado yo. Me gusta ese verbo para el acto de leer: trabajar, es decir, subrayar y escribir al margen: impregnarse como sucede cuando adobamos un alimento con las manos... Aunque en mi símil son los dedos los que se untan, quiero aludir a una recompensa de los sentidos que se ungen o se aceitan en medio de este barullo.

Es fea la desmemoria, nos genera rabia, impotencia. Nos damos cuenta de que nuestro progresivo desgaste empieza a dar cobijo a la propia muerte, pero no me quiero poner en exceso trágico y pensaré que saturados por el exceso de información tiramos contenidos por la borda. Diríase que los libros están hechos para olvidarse.

Fallar el nombre de un actor o de un director de cine es penoso para un cinéfilo y no recordar el aire de velatorio de la casa de los padres del editor Riba, que su mujer iba a hacerse budista, *afán de novedades*, o aquel día en Dublín, en el pub, en que se tomó un ridículo té con leche, me produce vergüenza de lector y por eso pienso que nos hemos de rebelar contra la imagen sucinta y bastante deformada que nos deja la lectura de un libro pasados los años. Y si nos cautivó hemos de retomarlo pasado un tiempo.

Si lees serás relector. Parece, pues, que tardé demasiado aunque al poco de hojearlo sí que sentí el frío de Riba, que renuncia incluso a la embriaguez moderada,

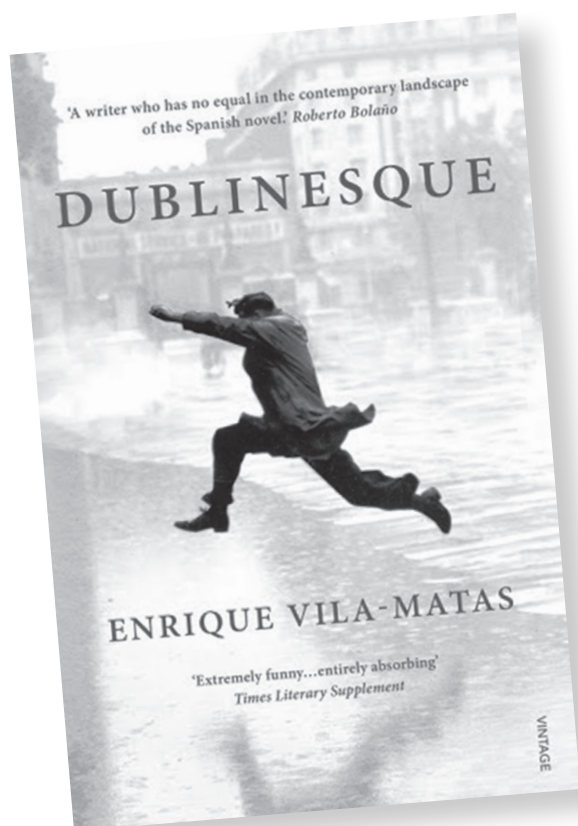
tratando de correr en vano detrás de su sombra que ya no le pertenece. Su ahora evasiva y decepcionante sombra.

Nunca imaginé que pasada la cincuentena un irreprimible bostezo sepultaría mis proyectos, que mi falta de potencia general iría contagiando mi existencia abriendo enormes fosas de olvido; que muchos días los pasaría tumbado boca arriba como el inmóvil personaje de Beckett en *Compañía* mirando el techo de la habitación.

Qué generosidad la suya, Bram Van Velde, el pintor herido y tan pobre como un eremita hablaba de la santidad beckettiana: *L'artiste est celui qui est sans vouloir*.

Fui a un médico que me recomendó unas pastillas ricas en hierro para no seguir en aquella burbuja. Me dijo, sin insistir, que me buscara un psicólogo. Que dejara de beber y que optará por la actividad física.

La voz interior del irlandés era el laberinto de mi propio ahogo. En el duermevela aún inmóvil mi mente bracea recordando aquellas madrugadas. Una vez vi en un techo un enano de un cuadro de Velázquez y tuve miedo de mi apatía, de mi irreversible camino hacia no sé donde. Pero todo aquello lo fuimos superando. Mi perra Alétheia, Ale, me ayudó mucho. Poco antes ¿o fue después? había leído por



Portada de la edición británica de *Dublinesca*.

primera vez *Dublinesca* y absorbí su vapor poético, esa nube que magníficamente se va resolviendo en prosa, que hace visible la lógica imposible de lo real.

Recordaba de lejos a Riba el editor como un amigo que podría haber existido y habérmelo cruzado Ramblas abajo, en esta relectura ya tengo su edad, 59; la alcancé convertido en un hombre rezagado que se siente incapaz de dar salida a ciertas cosas que permanecen todavía en cautiverio, encerradas entre cuatro paredes. Como una página en blanco que sin poder ser escrita también siente próxima su extinción.

Te he dicho por whatsapp que me encerraba este fin de semana en casa para leerla, como quien baja las persianas y pone en un vaso de whisky ancho dos dedos de un más que decente escocés. Todavía bebo. Riba lo hizo mal al dejarlo totalmente. La embriaguez moderada me hace querer todavía al mundo, un poquito, solo lo justo; a veces lo tomo con hielo y aunque fuera la luz me hiciese pensar que es el día más bello del año no renunciara a esa luz subterránea, delgada, que producen las bombillas azules. Venimos de un tiempo en que los clubes de jazz no cerraban para los amigos y nos gusta beber de noche y encontrar un disco de Billy Holiday que nos llega al fondo; corazón de arena: permítele la entrada a este solitario; que pone su inequívoca solución a mi alcance, en mis oídos su ángel de la expulsión que pospongo pensando que todavía no es el momento o que Sa Carneiro que lo hizo ante un armario de luna en París fue un imbécil o que los *shandys* no se suicidan, solo entran en hibernación para repuestos volver al ataque y que después se hacen adictos al trabajo. Insumisos abrumados por un destino fatal pero con apetito y afán de conocimiento.

La solución *shandy* es la mejor: inmersión, concentración... Relee ahora el *Ulyses*.

Billy adelantaba la noche y era muy bello que fuera así; esa voz solo podía encajar en una luna creciente o en una noche lluviosa. Esos serán los preparativos: encender una lámpara de baja intensidad para demorarse sin tiempo en las páginas de *Dublinesca* que como todo gran texto provocará otros impulsos gimnásticos casi acrobáticos en la biblioteca que se erige hasta el techo en promiscuo desorden, en búsquedas a veces huera otras ricas como un cuadro de Camille Pissarro en un libro de Polígrafa donde llueve en una tarde de otoño y la ciudad es ese sitio extraño, insondable, cuya luz nacarada y lacustre me hace pensar en la inutilidad de lo humano.

Es un cuadro triste, la vida parece algo sobrenatural. Y sin saber a cuento de qué empujado por el chorro caliente como gasolina del whisky en la garganta, recordar aquella frase de *Hijos sin hijos* que tanta algazara provocó en ti aquella noche en que uno juraba y perjuraba que el protagonista, un emboscado, era catalán. Y buscar el libro en el anaquel de los *dilettanti*, pues en aquel entonces yo hombre definitivamente sin hijos así lo decidí como quien elige algo verdadero.

Ya habrás quitado la música pues no lees con música y mucho menos escribes por poco o mucho que lo hagas, cuando empiezas ese camino has de hacer el si-

lencio como lo hacía Góngora y como siglos después en la blancura de un cuarto desnudo lo buscaba el cubano Sarduy.

Ahora la luz deliciosamente azul ilumina el papel y este emite un cálido aliento que nos recuerda el olor del chocolate blanco y la tinta huele a futuro como aquella *Imprimerie* de la Rue Coquatrix y te parece imposible que huelga a muerte la tinta de imprenta que adora el *hikikomori* Riba, y se prepara para ir a Dublín; aunque fuera brille el sol de primavera, ligero, sosegado después de la lluvia, sedado y sedante como el contrabajo de John Simmons y altanero *sometimes* como la trompeta de Bill Coleman y que después me venga –nos venga– un deseo por Chet Baker que era melancólico y altanero cuando no pendenciero y parece que fue verdad como esos seres a los que siempre hay algo que les obstaculiza el paso en medio de su itinerario y resuelven quitarlo a trompadas. Pero vuelvo a deciros que nunca escucho música cuando leo, pero no puedo tampoco dejar de pensar en ella.

Quiero que sea una lectura de principio a fin, no puede ser de otra manera.

Pero vos estás preparando una lectura en un escenario de *Rayuela*. Jazz, el recuerdo de las placitas confidenciales.

El *Ulysses* en su traducción de Valverde al lado y no lejos la versión original y una italiana de Gianni Celati y la catalana de Mallafré. En fin... ¡Qué saltimbanqui! ¡Qué *shandy*!

Es un disparate tras otro.

¡Cuántos corazones rotos hay enterrados aquí, Simon!



Vila-Matas en Dublín, refugiado tras James Joyce.

Pasaré la noche y no habrás dicho nada.

Pero lo cierto es que quieres hacer una lectura de rigor.

No sé si fue así la primera vez, creo que no, pienso que fue una lectura a saltos, no del salto francés al salto inglés de eso trata, no sería de Beckett a Joyce, *vero*, sino que aquella fue una lectura de salta charcos, si se me permite. Los dos irlandeses cara a cara, uno quiso el silencio absoluto y el otro el barullo de aquella ciudad un 16 de junio de 1904 a la que tú también acabarás por ir.

No puede volver a ser una lectura como las que hicimos cuando jóvenes del Quijote, que nunca lo leímos de verdad hasta bien adelante, o la que no hicimos de *Ferdydurque*, y eso que más tarde descubrirías en el Gombrowicz de *Diario Argentino*, el autor que puso en duda la conciencia, un alma gemela, un guía.

Como dijo Juan Gil-Albert, que creo lo aprende de Kavafis, se empieza a ser el que se es a partir de los cuarenta y tal vez sea la edad del lector ideal, la tardía, momento clave, como si hubiéramos debido esperar para que esos trabajos nos entregaran su contenido y su verdadera lectura será siempre aquella que nos ha hecho más oscuros, que nos ha alejado de aquello que querían que fuéramos, que nos cambiaron el rumbo.

Atrapé las ideas básicas y nada me pedía detalles, reconozco que la leí mal pues a veces no encuentro ese territorio tibio que propicia esa suerte de ensimismamiento con un libro, de querer saberlo todo de todos los que están ahí; ahora recuerdo a los padres de Riba, y mi ojo ya no va como una piedra que resbala limpia en el agua y efectúa varios saltos de nítido corte sobre la charca quieta sino que tiene querencia por los limos, por el tufo de lo que sea que por allí anduvo. Y me quedo suspendido en esa sala de estar de insufrible mediocridad.

Leer no quiere decir que sea un leer de retener fechas y nombres y lugares aunque es verdad que en este momento de la vida en que me escondo, os lo digo como lo dijo Ferrer Lerín en *Cónsul*: “me escondo en la clara del huevo duro”. En ese lugar tengo mi domicilio. Porque releer es esconderse, plegarse sobre sí mismo en esa espuma blanca donde el orden del deseo y el de la satisfacción a veces se encuentran.

No querer nada más que esa clara blanca y gris a un mismo tiempo (*Dublinesca* provoca mi encierro). Sí, quiero memorizar lugares, personas, fechas. Recordar a los cuatro amigos en Dublín, a Ricardo conduciendo por la izquierda el Chrysler.

Leérmelo todo de cabo a rabo. Tomar notas. Leo hasta el *copyright*, la fecha de impresión, los talleres tipográficos barceloneses. Anotar, ser, atravesar la húmeda capa que me permite hacer mío para siempre lo que leo aunque al cabo de unos meses no quede nada.

Y como Riba sienta el aburrimiento del abstemio en las horas infelices. Su desdén hacia todo lo que le rodea que no es ni menor ni mayor al que sentía en plena época de beber. *El beber* que decía Marsé -cómo me gustaba aquel sintagma: *el beber*.

Riba volverá a beber. No podía ser de otra manera. Era tan absurda aquella taza de té. Aunque se hiciera más profunda la herida *beckettiana*, aunque ahora sintiera más que nunca el viaje sin retorno del *Hombre que duerme* de su admirado Péric.

Llego a mi cubil. Dejo la mochila sobre un sofá raído.

La novela es ese lugar donde el lector puede caminar por una ciudad neblinosa en un día de invierno Turner o Whistler, entregado a la ley de la atemporalidad, diluyéndose en escenas del capítulo 6 del *Ulysses*, en el entierro de Paddy Dignam, mezclas la palabra interior y la descripción objetiva como hizo Joyce. Tu recuerdo tiene el fuerte sabor del extracto de lúpulo. Ves con tus ojos esa gruesa rata.

Pero qué extraño, no lo estás recordando a través de Joyce sino en palabras traídas por otro. Un polizón tal vez en la bodega de ese trasatlántico de nombre mítico: Literatura. Esa puta con una gabardina de color gris perla que pasea por el malecón ventoso. Un ladrón de oído. Lo que tú eres. No has sido nada más que un ladrón de oído y como te dijo aquella autora de haykus, un escritor postizo.

Pero vuelvo a lo que estábamos, aunque esta vez no es igual y tomo nota por ejemplo de la escena de los padres de Riba, y esa sensación de ahogo en la garganta pues él y yo tenemos la misma edad y aquellos progenitores serían intercambiables con los míos, eternos preocupados por si estaba triste y qué me pasaba y mi padre siempre me diría que tenía todavía mucho tiempo por delante. Y como Julio Ramón Ribeyro escribiré en este cuaderno que yo no soy un hombre de letras. Que soy un animal solitario pero no creo llegar a la radicalidad de un *hikikomori* en esas habitaciones de los diminutos departamentos de Kobe o de cualquier otro lugar: inmovilidad, en la casa de muñecas, de rodillas como si se hubieran salido de su cuerpo y se contemplaran en la distancia, sin deseos, desmentidos por el propio devenir de los días y ahora borrados por el rumor de una ciudad de intenso color de lluvia metálica detrás de la ventana de cristal doble.

Y sí, junto a Riba, diré qué horrible deber es el de ir hasta el fin.



EL VIAJE VERTICAL DE VILA-MATAS

DOSSIER

Por qué Paula de Parma hablaba de Albania

Enrique Vila-Matas

De forma imprevista (invierno del 77) comencé a sentir un inusitado interés por Tirana, la capital de Albania. Me acuerdo de que había mucha gente de mi generación que en la revista El Viejo Topo hablaba maravillas de Albania y presentaba a ese país como perfecto ejemplo de una sociedad maoísta ideal. Un solo año antes, había mirado el Diccionario Espasa que lucía en casa de mis padres y en un artículo fechado en 1933 se decía, a propósito de Tirana, que era una pequeña ciudad agraria con muchas mezquitas y donde triunfaban las fábricas de jabón. Me quedé algo sorprendido, no esperaba lo del jabón. Mi abuelo paterno, por cierto, fabricaba jabón durante la Guerra Civil. Y en parte por esto -porque el jabón para mí siempre es algo más que jabón- me llamó la atención ese detalle. En fin, que me quedé algo sorprendido. Aun más iba a estarlo el día, también de 1977, en que leí, también en El viejo Topo, aquellos disparatados textos en los que Enver Hoxha era comparado al mejor de los ciudadanos mundiales. Y cuando al año siguiente, la China maoísta rompió con Albania sumiéndola en la miseria ya casi más absoluta, comprendí aún menos los extraños deseos de los ideólogos de la extrema izquierda española. Era para mí todo aquello muy raro, pues habíamos soportado en nuestro país cuarenta pavorosos años de dictadura y no parecía razonable que, a la muerte de nuestro tirano, jóvenes de mi generación propusieran un nuevo modelo de asesino para conducir el Estado. Y es que algunos ya sabíamos en esos días que Enver Hoxha, el dictador albanés, era un miserable criminal que tenía aterrorizados a todos sus súbditos y que tarde o temprano tendría un final aterrador. Y parece que lo tuvo cuando, loco de miedo, secuestró al desdichado dentista Petar Zapallo al que tanto se parecía, para que le hiciera de doble en todas las ceremonias oficiales (todo el mundo quería matarlo), y todo eso lo hizo manejado como un pelele por su mujer, la poderosa Nexhemije, el verdadero cerebro de la tiranía, la que probablemente le mató con un último disgusto en 1985.

Todo aquel mundo que hoy nos parece simplemente grotesco, para Ornela Vorpisi, nacida en 1968 en Tirana, fue una grandísima pesadilla real, un gigantesco ho-

rror que, al describirlo en *El país donde no se muere nunca*, la lleva a ella a la risa por el camino del más puro, más denso llanto. Es una verdadera delicia y debo decir que me encanta el peregrino sentido del humor trágico de esta escritora que, tal vez por su relativo parecido físico y sobre todo espiritual con Audrey Hepburn, acaba recordándome siempre algo que decía la propia Hepburn: “Me encanta la gente que hace reír. Sinceramente, creo que es lo que más me gusta, reír. Espanta multitud de males. Probablemente es lo más importante en una persona”.

Pasó Ornela toda su infancia y adolescencia soñando con el exilio. Y la verdad es que, leyendo lo que cuenta en su libro, sorprende incluso que ella pudiera soñar. ¿Cómo hacerlo en una tierra donde nadie podía morir porque nadie estaba vivo? Ese tembloroso sueño de *muerta en vida* es uno de los ejes de la novela, de este libro en el que se da la palabra a una voz irónica, la voz de la más peligrosa de las diferentes modalidades de sarcasmos: la sátira femenina bien disparada.

Nada hay tan peligroso como tener a una mujer en contra. *El país donde no se muere nunca* es una buena prueba de ello. Todos los muertos mueren aún más en el libro. Y es que Vorpsi da siempre en la diana, como si tuviera un duende personal que apunta con una saeta muy certera. Ese genio es muy visible en todo momento, del mismo modo que a la autora se la puede ver tanto cuando habla sutilmente de la historia de la miseria moral de Albania como cuando discurre sobre los círculos de hierro de una estufa en su colegio. Se la puede ver tanto cuando habla de la historia de *la putería* vista en Tirana como única naturaleza posible de las jóvenes albanesas como cuando nos habla del padre encarcelado por Hoxha sin aparente motivo alguno.

¿Se la puede ver a la autora? Se puede reconstruir físicamente el drama a través de la historia de Elona-Ornela-Eva, triple y al mismo tiempo única heroína de una bien trabada fábula sobre la dictadura albanesa. La narradora se ríe de todo, pero se ríe con desesperación, lo que facilita que lo pasemos bien leyendo su libro y que al mismo tiempo comprendamos el horror de una vida como la de Elona-Ornela-Eva, que se dedicaba a soñar y a bailar entre las muertas. No por nada, su abuelo le decía que era Mata-Hari, bailarina y espía. Elona-Ornela-Eva bailaba entre las muertas, y una de ellas, por ejemplo, era la camarada y profesora Dhoksi que un día, buscando partírla la cara, había dejado que su mano volara “como en un baile soñado hace mucho tiempo”. ¿Era tal vez la tirana ese baile?

La tirana es una danza medieval española en desuso. Y se diría que Ornela, la autora, no para nunca de bailarla en esta novela. Era la tirana una danza en sí misma sosegada, serena, pero cargada de secreto veneno para los recuerdos de quien la bailaba. Ya apenas se danza hoy en día, pero Ornela parece conocerla bien y en este libro hasta se entrega con buen ánimo a las diversas modalidades de un baile que si en algo se distingue de los otros es en crear un espacio idóneo para, con saña y humor, recordar lo que se ha dejado atrás: “el país donde el sol abrasa tanto que hojas de los viñedos se oxidan y la razón empieza a licuarse”. Así las cosas, cada capítulo de ese libro de Vorpsi es una tirana, un baile fantástico, pensado para sobrevivir.

Muchos años después de haber alcanzado el idealizado exilio, ella viajó a Barcelona y, sin conocerme personalmente ni haberse escrito conmigo ni yo tener noticia alguna de su existencia artística, se presentó en casa como si viniera huyendo todavía de Albania y viajara con los personajes de sus sueños. Llamó a la puerta, creo que sin utilizar el timbre. Y yo, que había dormido mal aquel día y me sentía invadido por las legañas y por una resaca insoportable, me escondí en la cocina y le pedí a Paula de Parma que averiguara quién estaba detrás de la puerta y despachara lo más pronto posible la imprevista visita. No tenía mucho qué hacer en la cocina (nuestra casa era muy pequeña y si uno salía de la cocina era perfectamente visto por quien estaba en el umbral de la puerta de entrada) y acabé impacientándome al ver que la dulce conversación en italiano con la forastera se prolongaba y prolongaba y no podía interrumpirla para no desautorizar a Paula de Parma que ya había dicho, seguramente con bastante convicción, que *yo no estaba*.

De vez en cuando, desde mi refugio de la cocina, oía las palabras Tirana y Albania, que recuerdo que para mí caían densas como grandes lágrimas. Y yo no entendía nada, nada. ¿Albania? ¿Por qué Paula de Parma hablaba de Albania? Me sentía muy confundido. Pero no hay duda de que aquel día regresó para mí el extraño interés que había tenido en otra época por Tirana y Albania y que había decrecido notablemente porque ya casi nadie de mi generación consideraba a Albania como el perfecto ejemplo de una sociedad ideal.

Cuando la visitante que hablaba italiano se marchó, salí muy despacio de la cocina y con verdadera curiosidad pregunté qué había pasado, y Paula de Parma me resumió todo con gracia y agilidad, concluyendo así: “Por cierto, es muy guapa”.

“Una vez escribieron que yo era guapa”, leí unos meses después en una de las primeras páginas de *El país donde no se muere nunca*, el libro que, traducido del italiano, Ornella acababa de publicar en Francia y que nos había enviado con una dedicatoria para mí, y otra para Paula de Parma “que me abrió gentilmente la puerta un día en Barcelona”. Era 1 de octubre de 2004 cuando llegó el libro a casa y, nada más recibirlo, empecé a leerlo, y caí hechizado. Y unas horas después lo terminé y caí en un sueño de dos horas en el que rememoré lo que había leído: la historia del sueño de una joven albanesa que quiere huir de la pesadilla de la infancia y de la adolescencia; la historia del horror de vivir en aquella Albania; la historia de un drama de soledad que me recordó el de Ingrid Bergman en *Stromboli*; la historia de una inteligente mujer acosada por la imbecilidad general de sus paisanos; la historia de una mujer que fue una niña a la que todos los primeros de Mayo, cuando llegaba la Fiesta del Trabajo, le compraban sandalias y calcetines nuevos: la historia, en definitiva, de una mujer que, allá en Tirana, mientras sus familiares comían sopa de habichuelas, se detenía a leer las constelaciones con los ojos clavados en el cielo y, cuando los cerraba, veía el universo infinito (en el colegio maoísta le habían dicho que era infinito) y algo se rebelaba en ella, algo que le llevaba a intuir que aquello no era posible, que tenía que haber un final.

Ayer soñé que había un final para todo esto, que hablaba por fin con Ornela. Estaba yo en *Compagnie*, una librería de París, y me escondía como si estuviera en la cocina de casa. Ella me veía y, con una alegre sonrisa a lo Hepburn, me decía que se sentía como ese chino del que hablaban los cuentos checos, ese chino que vuelve a casa. Iba a decirle que no sabía de qué me hablaba cuando ella volvía a reír. Yo creía seguir escondido en la cocina y volvía a preguntarme por qué Paula de Parma hablaba de Albania. Ornela reía y reía. Y en un momento determinado me instaba a salir de la cocina, que era la zona de la librería donde estaba la colección de la Pléiade. Ornela insistía en que ella era como el chino del que hablaban los checos y me preguntaba si había que confiar en ellos.

–¿En los chinos o en los checos? –preguntaba yo.

–En todos los que vuelven a su casa.



Vila-Matas en la Biblioteca del Alcázar (Toledo).