



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

TESIS DOCTORAL

# La heterodoxia de las formas narrativas breves en Enrique Vila-Matas

AUTORA

**Laura Pache Carballo**

DIRECTOR

**Fernando Valls**



# **La heterodoxia de las formas narrativas breves en Enrique Vila-Matas**

AUTORA

**Laura Pache Carballo**

DIRECTOR

**Fernando Valls**



Doctorado en Filología Española

Departamento de Filología Española

Universitat Autònoma de Barcelona 2019



## *Agradecimientos*

A Fernando Valls, por su lucidez, compañía y crítica mirada.

A Ramón Valdés y al departamento, sin los que no hubiera podido presentar este trabajo.

A todos mis profesores, dentro y fuera de las aulas.

A mis padres, por todos esos libros en casa.

A mis amigos y colegas de profesión, por darme ideas y compartir mis ganas.

A Carlos, mi filósofo de cabecera.

A Alberto, por regalarme tantos momentos y por su música.

A todos los que han sufrido, de un modo u otro, este texto.

A Enrique Vila-Matas y a todos los escritores, por hacerme, ante todo, lectora.



# ÍNDICE

---

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I. LA AUTONOMÍA GENÉRICA .....</b>	<b>7</b>
<b>1.- Función de los géneros literarios .....</b>	<b>7</b>
1.1.- Configuración.....	10
1.2.- Teorías .....	19
1.2.1.-Hegel: formatos históricos y teóricos .....	21
1.2.2.- Los formalistas rusos: la obra liberada .....	23
1.2.3.-La escuela de Bajtin: un enfoque sociológico.....	25
1.2.4.- Genette, Barthes, Todorov: el estudio de la forma .....	29
1.3.- Entre convención y naturaleza .....	33
1.4.- Espejo de la literatura y prácticas cambiantes.....	36
1.5.- Aportación sincrética.....	39
<b>2.- Existencia y transgresión.....</b>	<b>42</b>
<b>3.- La hibridación como realidad.....</b>	<b>47</b>
<b>CAPÍTULO II. MORFOLOGÍA DEL CUENTO LITERARIO.....</b>	<b>55</b>
<b>1.- Cómo abordar el estudio de la narrativa breve .....</b>	<b>55</b>
<b>2.- La terminología .....</b>	<b>57</b>
<b>3.- El lector .....</b>	<b>61</b>
<b>4.- Las poéticas .....</b>	<b>66</b>
4.1.- La mirada crítica.....	68
4.2.- Los escritores como teóricos .....	72
4.3.- La apertura al diálogo.....	80
<b>5.- Los márgenes del cuento .....</b>	<b>83</b>
5.1.- En el conjunto de la narrativa.....	85
5.2.- Y de la poesía .....	92
<b>6.- La continuidad creativa.....</b>	<b>93</b>



## **CAPÍTULO III. EL CUENTO LITERARIO EN ESPAÑA (1980-2019) ..... 97**

### **1.- Un nuevo comienzo ..... 97**

1.1.- Acerca del género ..... 100

1.2.- Época de apertura ..... 107

1.3.- Obras y autores ..... 110

1.4.- Interés y mercado ..... 116

### **2.- Otros rumbos..... 118**

2.1.- La libertad de tendencias ..... 121

2.2.- El auge continúa ..... 125

2.3.- El afán de renovación ..... 128

### **3.- El nuevo siglo..... 130**

3.1.- Un panorama de claroscuros ..... 133

3.2.- Algunos nombres..... 137

3.3.- El cuestionamiento de la ficción ..... 141

### **4.- Las antologías ..... 143**

4.1.- La variedad de colecciones..... 145

4.2.- Una historia fragmentaria ..... 150

### **5.- La recepción del cuento ..... 151**

5.1.- Editoriales..... 153

5.2.- Premios ..... 154

5.3.- Publicaciones..... 159

### **6.- Los nuevos cauces expresivos..... 162**

## **CAPÍTULO IV: ENRIQUE VILA-MATAS Y SU CUENTÍSTICA..... 167**

### **1.- El escritor y el personaje ..... 167**

### **2.- El autor en las distancias cortas ..... 180**

2.1.- Una propuesta poética ..... 182

Historia portátil de la brevedad ..... 183

El cuento no se acaba nunca..... 188

La mitografía como canon..... 189

Relatos ejemplares.....	199
El autor en el espejo .....	203
Una casa propia .....	205
¿Cuentos o relatos?.....	207
2.2.- La brevedad como forma de vida .....	211
2.2.1.- Indagación y juego.....	213
2.2.2.- Ficción y pensamiento .....	219
2.2.3.- La mezcla y su significación.....	221
2.3.- Una literatura expandida .....	224
<b>3.- RETÓRICAS DEL TIEMPO .....</b>	<b>226</b>
3.1.- Ciclos de cuentos.....	232
3.1.1.- <i>Suicidios ejemplares</i> (1991).....	237
La muerte literaria .....	237
Itinerario moral y estético.....	241
El sentido del arte .....	248
Extensión y estilo .....	250
La odisea.....	256
Vías suicidas.....	257
La hilaridad y el absurdo .....	259
Correspondencias .....	265
La primera persona .....	266
Los personajes .....	269
Tono narrativo y subtemas .....	270
Del lado de la imaginación.....	273
El suicidio en otras obras.....	275
3.1.2.- <i>Hijos sin hijos</i> (1993).....	283
La historia.....	286
Kafka .....	289
Los intertextos .....	296
La disposición.....	297
El marco temporal .....	298
El espacio.....	301

Las formas breves y ligeras .....	302
Los protagonistas: hijos sin hijos .....	307
La subversión como norma .....	315
La voz narrativa.....	321
El humor absurdo .....	330
La infancia.....	334
La locura.....	339
La escritura .....	340
Las técnicas del cuento.....	342
Huida y sueño.....	343
Una normalidad a medida.....	344
3.1.3.- <i>Exploradores del abismo</i> (2007).....	347
El retorno .....	350
El abismo .....	352
La estructura .....	355
Los microrrelatos.....	360
La focalización .....	364
La repetición de motivos .....	368
La intertextualidad.....	375
Extender los límites .....	383
La reflexión sobre el estilo .....	388
La salvación irónica.....	392
La búsqueda.....	399
Arte y vida .....	400
I. El viaje de Rita Malú.....	405
II. No juegues conmigo.....	407
III. El embrollo mismo.....	410
La representación del mundo.....	413
3.2.- Antologías personales.....	415
3.2.1.- <i>Recuerdos inventados. Primera antología personal</i> (1994).....	421
El origen de las piezas .....	424
El prólogo .....	425
La selección .....	429
Los ejes centrales.....	436

La summa .....	438
Otros textos.....	440
Síntesis de <i>Recuerdos inventados</i> .....	447
3.2.2.- <i>Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos</i> (2011).....	450
Cómo construir una antología .....	452
La novela fragmentada .....	454
La voz ensayística.....	460
Los artículos .....	463
La ficción crítica.....	465
El movimiento intratextual .....	470
La idea de tapiz.....	473
El arte como salida .....	481
Síntesis de <i>Chet Baker piensa en su arte</i> .....	486
3.2.3.- La antología, un mundo autónomo .....	488
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>491</b>
La literatura como vía de conocimiento .....	492
La evolución de su poética .....	493
Del diálogo a la construcción de una voz.....	499
Obra total.....	502
El cuento, unidad mínima.....	504
<b>BIBLIOGRAFÍA FINAL .....</b>	<b>511</b>
<b>I. TEORÍA LITERARIA.....</b>	<b>511</b>
<b>II. EL CUENTO LITERARIO .....</b>	<b>517</b>
<b>III. ENRIQUE VILA-MATAS.....</b>	<b>530</b>
<b>APÉNDICE: ENTREVISTA A ENRIQUE VILA-MATAS .....</b>	<b>553</b>



*Quizás se trata finalmente de fundar nuestra propia antropología: la que hablará de nosotros, la que buscará en nosotros lo que durante tanto tiempo hemos copiado de los demás.*

Perec, *Lo infraordinario*

*La literatura es siempre una expedición a la verdad.*

Kafka

*Se fuerza la máquina y se arriesga y se innova.*

*Y se crece. Sólo así tiene sentido este arte.*

Enrique Vila-Matas



## INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral se centra en el análisis de la narrativa breve del autor barcelonés Enrique Vila-Matas (1948) poniéndola en relación con el conjunto de su obra, sus personajes, temas y motivos recurrentes. Asimismo, abordaremos el estudio de la historia del género a partir de la década de los años ochenta, intentando dibujar su desarrollo en el panorama español, hasta nuestros días, sin perder de vista la perspectiva teórica que envuelve la ardua cuestión genérica. El punto de partida pasa por considerar la categoría del relato literario en nuestro autor, teniendo en cuenta la particularidad de sus otros escritos y la relación que puede establecerse entre el cuento y el resto de su obra. La tesis planteada, a tenor ante todo de la singular naturaleza de sus compilaciones de textos, presenta el género breve como elemento constitutivo –podría decirse– de toda la literatura vilamatiana, entendida como una obra infinita e interconectada, donde la intertextualidad y la hibridación se asientan con fuerza para armar una poética global. Esto nos lleva a contemplar una concepción unitaria de la creación, con constantes y miras puestas en principios como la libertad, la modernidad y la multiplicidad. Con todo, cabe preguntarse por qué sus cuentos se limitan a un número reducido de obras, situadas sobre todo en las primeras décadas de su ejercicio literario, hasta encontrar dos manifestaciones concretas que suponen una, la recuperación (consciente) del género y dos, la segunda antología, propuesta y práctica teórica intergenérica. La evolución de su narrativa pasa, en definitiva, por integrar la esencia de lo breve, a partir de la levedad predicada por Calvino, en toda su producción y, así, vemos cómo el relato, entendido de forma amplia –en máximas vilamatianas–, queda inserto, enmarañado, en la percepción nuclear de su escritura, elástica y, por tanto, libre. De ahí que el título de este trabajo sea *La heterodoxia de las formas narrativas breves en Enrique Vila-Matas*, pues a partir de estas, nos hemos acercado a toda su obra; en ellas reside la esencia de su literatura, poniendo en jaque las categorías literarias más tradicionales. Hablamos, por tanto, de una escritura voluble, híbrida, palpitante, libre, única... Y de los relatos, germen o esencia de todo ese universo. A propósito del *Dietario voluble*, Domene (2008) alcanza a señalar lo que podemos reconocer en su narrativa como rasgo esencial:

Como es habitual en este tipo de libros, se trata de un discurso deliberadamente híbrido, sin posibles límites entre el relato, la anotación, la reflexión, la descripción o el análisis, con esa voluntad de ofrecer un tipo de literatura que fluye libre y ofrece asociaciones múltiples con un fondo muy literario y de carácter comunicativo y lleva al lector a establecer un auténtico diálogo silencioso y lo



convierte en esa especie de sujeto activo que tanto interesa a Vila-Matas puesto que con él subraya o anota aquellos aspectos más significativos de su lectura.

Igual que el escritor, hemos decidido dar cabida a la referencia profusa para hacer permeable y representativa su escritura, en la medida en que las citas del autor se han convertido en una especie de intertexto explícito que exhibe y justifica en todo momento lo desarrollado en el presente trabajo, dando pie a un diálogo interno con la apreciación de críticos y entendidos en la materia. Como muchos de sus personajes, hemos llegado a tener la sensación de perdernos, cual paseantes, en los textos, que nos han llevado a periplos casi inacabables por el compacto entramado con que se articula la red, infinita, de su poética. Quizás ese paseo metaliterario, teórico, de lectura, reflexivo, cultural y, ante todo, literario, comentando los textos de otros a través de los textos de Vila-Matas, y al revés, nos ha permitido deambular por un tupido tejido de motivos y creaciones, y colocarnos, de esta suerte, en una órbita adecuada para adentrarnos en el mundo del creador. No en vano, significa enfrentarse a un objeto de investigación esquivo, intrincado y, en ocasiones, desconcertante; difícil de encasillar en circunstancias que apuran al estudioso a catalogar bajo premisas rígidas que discuten, de largo, el horizonte nuevo de lectura que nos propone este nombre. Uno no sale indemne si quiere abordar este laberíntico legado que sitúa al lector a menudo al borde del precipicio, atisbando la profundidad, y sabiendo, a pesar de todo, que en el centro del abismo hay otra fiesta. Hemos puesto el final del estudio en este punto, pero podríamos haber continuado trenzando el tapiz de ese otro tapiz que se dispara en muchas, tantas, direcciones. Valga de muestrario representativo su mundo cuentístico que aporta, además, savia nueva al género, a veces algo más denostado de lo que merece.

## CAPÍTULO I: LOS GÉNEROS LITERARIOS, UN DEBATE ABIERTO

En el primer capítulo hemos intentado recordar la teoría literaria más destacable acerca de la polémica cuestión de los géneros literarios, con una breve pincelada histórica y el objetivo de situar el tema del estudio. Vamos a intentar repasar las teorías más relevantes en materia de géneros, teniendo en cuenta el matiz introductorio y contextual del capítulo que, lejos de querer escrutar la cuestión, pretende tan solo contextualizar con este acercamiento lo que a todas luces emerge cuando hablamos de géneros literarios, esto es, la diversidad de planteamientos, alcanzados de lleno por la controversia a lo largo de los años.

Con todo, la noción de género parece imponerse como algo necesario en la medida en que orienta en la evolución del dechado literario, útil para el escritor, el lector y la crítica. En él contemplamos los componentes del sistema literario, donde se establecen una serie de interrelaciones entre los diferentes integrantes. La conclusión pasa por abordar una concepción dialéctica de las posturas, para incorporar, en el seno de este tema, los aspectos cruciales de los que emerge su funcionalidad.

## CAPÍTULO II: MORFOLOGÍA DEL CUENTO LITERARIO

Después de la incursión en las marismas conceptuales de los teóricos de la literatura que se han ocupado de los géneros, nos detenemos un momento en un ámbito más concreto que las complementa: la idiosincrasia del cuento. Qué piensa la crítica al respecto, cómo se ha ido fraguando el relato como género y qué características parece gobernarlo en una época basada en la heterogeneidad de propuestas. Abordamos, en suma, siguiendo el camino planteado por el bloque anterior, qué es el cuento literario, atendiendo a las diversas poéticas que se dibujan en el panorama de la crítica y partiendo de la concepción moderna de Poe, que continúan Cortázar, Calvino o Piglia... para centrarnos en la visión de variados autores en este período. Procederemos, además, a intentar esclarecer algunos conceptos relativos al universo cuentístico, y sobre todo a dibujar un horizonte del entramado común que existe entre los diferentes géneros y la relación que sostienen con el cuento.

## CAPÍTULO III: LA HISTORIA DEL CUENTO

Al llegar a este punto, tras una primera aproximación sobre el panorama global de los géneros literarios y las singularidades del cuento literario español, nos centraremos en la situación que ha ido viviendo el cuento en nuestro país, desde los años ochenta hasta la actualidad; qué circunstancias han hecho posible su difusión, qué nombres y títulos han podido leerse en estos años, qué estilos han rellenado las páginas de libros, publicaciones y premios y, *grosso modo*, qué estatus ha sustentado en un sector editorial tocado por cierto talante mercantil y teniendo que competir, además, con la popularidad de la novela, algo que

parece haber cambiado en algo con el nuevo siglo. Este apartado no persigue constituir un exhaustivo estudio sobre el cuento literario, sino más bien una guía orientativa acerca de la situación y compendio de los nombres más destacados, lo cual servirá como contexto al análisis del autor que nos ocupa. Por este motivo, se nos revela la nítida conciencia cuando se citan títulos y volúmenes publicados de la posible ausencia de algunos de ellos, a la vez que reparamos en el eventual lance de resultar tedioso el formato de inventario, tomando como criterio una separación en décadas que, aunque no resulte ser el método más adecuado por convencional, sí ha conseguido revelarse útil para dejar constancia con más facilidad de la evolución del género en nuestro país y con ella, también la de nuestro autor.

Con todo, albergamos la esperanza de que pueda leerse como la relación previa a un tema más concreto y, sobre todo, la instrucción sobre el entorno más cercano en que se mueven nuestros cuentistas. El objetivo último pasa por ofrecer una visión de conjunto contextualizada lo suficiente de cara a entender mejor el corpus que se pretende estudiar, siendo conscientes de que la realidad supera con creces la ficción y de que lo que prima aquí es la selección, por lo que seguro que nos dejamos cosas en el tintero.

#### CAPÍTULO IV: ENRIQUE VILA-MATAS Y SUS CUENTOS

Cierra el trabajo el último y más extenso de los apartados, dedicado al análisis del corpus: *Suicidios ejemplares* (1991), *Hijos sin hijos* (1993), *Recuerdos inventados* (1994), *Exploradores del abismo* (2007) y *Chet Baker piensa en su arte* (2011). Antes de llegar a ellos, dedicaremos un espacio previo a repasar la obra de Enrique Vila-Matas de modo panorámico, con tal de situar los relatos en el conjunto de su producción; así como a su vínculo con el género breve a partir de otros escritos y menciones. El análisis, con todo, nos lleva a individualizar constantes que van delineando la silueta de sus cuentos, motivos, procedimientos, vínculos intertextuales, proyección a otras obras y, sobre todo, a la construcción de una poética. Por otro lado, veremos desdoblado el planteamiento inicial en dos vertientes complementarias: una, la ordenación cronológica, teniendo en cuenta el contexto histórico del género desarrollado en el capítulo anterior, donde se insertan estos escritos; y otra, la agrupación en dos bloques temáticos: los ciclos de cuentos y las antologías.

Aunque es cierto que el orden cronológico y el estudio lineal de su producción puede incurrir en imprecisiones, a pesar de constituir un modo racional, impulso ordenador comprensible, nos sirve para proyectar un continuo en el que se percibe una evolución, fundamental para entender su relación con el cuento. Muestra de ello es la clasificación que propone Oñoro (2015) del conjunto de su obra, la cual nos ha servido como guía donde se exponen los ejes principales de cada etapa: el juego, la ficción y la reflexión en torno a esta, el silencio y la escritura. Debemos considerar, con todo, la necesidad de aplicar un tipo de pensamiento complejo capaz de asimilar una voz tan peculiar como la de nuestro escritor, con la búsqueda como constante. Por tanto, las clasificaciones, al igual que las herramientas teóricas, la perspectiva histórica o las etiquetas poéticas en ocasiones resultan difíciles de asumir como válidas o indiscutibles, pues la literatura, y justamente eso es lo que pone de relieve y nos recuerda con constancia Vila-Matas, es un arte vivo, por mucho que nos guste aseverar fronteras y categorías fijas para imponer un orden en la realidad diligente. Su escritura evidencia las imprecisiones que cometemos al usarlas. Por ello, una vez advertidas las coordenadas históricas y teóricas, contemplaremos el universo vilamatiano, que pugna incesante por reescribirlas. Su afán queda materializado en situarse en un lugar intermedio, híbrido, que funciona como denuncia de los falsos límites, y esto es lo que, poco a poco, irá formando su estilo, junto a las otras voces, para articular toda una filosofía de la ficción.

## CONCLUSIONES

El objetivo es, en definitiva, delimitar unas coordenadas que nos permitan comprender bien las formas narrativas breves de Enrique Vila-Matas, así como interpretar mejor el panorama general del cuento literario español en esta época, delineando su recorrido en los años que tratamos. Los resultados pasan por demostrar, de forma fehaciente, que el escritor propone un paradigma nuevo, puesto que demanda, con su incesante interrogación sobre la literatura y el mundo, un cambio al no verse reconocido en los patrones existentes, junto a su encarecida propensión hacia una clase de pensamiento que, lejos de ser simple, está basado en la contradicción, la incertidumbre, las relaciones intertextuales o el juego infinito. Dentro de sus reflexiones sobre el arte y sobre su obra, a través de otros personajes o de él mismo, lo que hace es señalar las herramientas críticas y los conceptos preconcebidos

para el análisis; y es esta deconstrucción la que representa el elemento fundamental para plantear ese otro modelo, que pasa por romper con la narrativa clásica, realista, psicologista, y la concepción de los géneros, en busca de una narrativa mestiza. Su obra se concentra, así, en un movimiento ininterrumpido para no fijarse a un lugar concreto, el cual le hace posible girar en torno a las grandes cuestiones de la filosofía y de la literatura moderna: el silencio, la escritura, la vida, el tiempo, el lenguaje, la realidad o la identidad; así como sus trasuntos teóricos, esto es, la clasificación de los géneros literarios, los límites de la ficción y la realidad o la literatura como ente autónomo. Por consiguiente, nunca hay emplazamientos definitorios, respuestas únicas. La evidencia que nos revela la literatura vilamatiana es que no existen certezas y, aun así, o justo por eso, la literatura es un terreno fértil.

Por todo ello, cabría reconocer la importancia que dentro de la historia literaria adquiere la producción narrativa breve de Enrique Vila-Matas. Al fin y al cabo, tal y como nos recuerda Valls (2007a: 123): «Él mismo forma parte, de hecho, de una brillante generación de escritores españoles de relatos, junto a Álvaro Pombo, José María Merino, Luis Mateo Díez, Cristina Fernández Cubas, Juan José Millás, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Pedro Zarraluki, por citar unos cuantos nombres».

# CAPÍTULO I. LA AUTONOMÍA GENÉRICA

## 1.- Función de los géneros literarios

Pretendemos acercarnos a la noción de *género* para entender la amplitud de su aplicación; un intento de definición para delimitar nuestro campo de acción en el estudio de los textos, dado que, tal y como los define Barthes (1974: 1), estos se encuentran sujetos a fundamentos que los convierten en algo más que simple creación artística:

La notion de texte est donc liée historiquement à tout un monde d'institutions: droit, Église, littérature, enseignement; le texte est un objet moral: c'est l'écrit en tant qu'il participe au contrat social; il assujettit, exige qu'on l'observe et le respecte, mais en échange il marque le langage d'un attribut inestimable (qu'il ne possède pas par essence): la sécurité.

Rastrear la validez que poseen los géneros literarios desde su designación oficial se convierte en una tarea ardua, pues parece que la historia literaria no acaba de resolver esta polémica cuestión:

La historia de la literatura en su forma más corriente suele eludir el dilema de una sucesión meramente analítica de hechos, ordenando su material según tendencias históricas, géneros y «demás», para tratar en seguida bajo esos epígrafes cada una de las obras en sucesión cronológica (Jauss, 2000: 139).

Constituye una realidad compleja que asume funciones preceptivas, terminológicas o referenciales pero que se ve, en cualquier caso, comprometida con factores diversos y que dota a la expresión literaria de un carácter institucional, rebatida por la experiencia secular que la establece, inmanente a su propia realización. Todo esto ayuda a construir la percepción de la realidad a través de este tipo de categorías por medio de estereotipos aprehensibles, integrándose como parte de la cultura. Justo porque dependen de esta configuración ambiental y porque manejan materiales de índole dispar, estas normas no resultan inamovibles, lo que se traduce, en algunas épocas, en el nacimiento de géneros nuevos o en la alteración de la relación que existe entre algunos de ellos:

el género tiene unas veces una función de nomenclatura y otras de función proyectiva o incluso normativa. Si prestamos atención a épocas indemnes o ajenas a las clasificaciones, podemos percibir que el desarrollo de los géneros es como la maduración de las tradiciones, el instituirse (por imitación de modelos de prestigio) de conexiones entre ciertos contenidos y ciertas formas expresivas. La definición de los géneros será un modo de constatar, críticamente, la mudable historia de estas conexiones, que constituye el marco en el cual se desarrolla la actividad literaria (Segre, 1985: 268).

Proponemos en este apartado una breve aproximación, sin ánimo alguno de exhaustividad, sobre la teoría de los géneros. Planteamos la utilización del concepto de *hibridación* que, aunque no es nuevo, quizá revisa la concepción más clásica de los géneros y alcanza a dar respuesta a una realidad literaria que sale de los estrictos márgenes terminológicos, propia de la modernidad. Tal vez por ello resulte conveniente traerla a colación en un momento en que el cuento parece haberse reivindicado más que nunca como un tipo de narración que resulta adecuada a la nueva realidad y manera de ver el mundo del siglo XXI, aunque sea con reservas dados los resultados comerciales y la atención que la crítica le dedica. Esta sección dedicada a la poética adquiere el talante de compendio ilustrativo de teorías, las cuales pretenden acercarse primero a la noción de *género* y más adelante a la de *cuento*, para establecer unas coordenadas que responden a la naturaleza múltiple de la que beben ambas. La imagen de poéticas variadas proyectada en este repaso se nutre de multiformes visiones que comparten la base de la pluralidad y la revisión crítica, para plantear si al final existen o no cuestiones comunes que se aúnen en torno a clasificaciones férreas. La concepción de género histórica resuena aquí como punto de partida de un conjunto de normas y preceptos que, lejos de ser inamovibles, se crean con la suma de diferentes miradas que construyen la realidad verbal artística. Y más allá de esta, cabe preguntarse incluso, en la línea de Hernadi (1988: 73), si acaso puede realizarse tal división de géneros, si debe hacerse y qué propósito persigue, aunque una parte de la crítica señale que la utilidad de estas categorías reside en que son formas moldeables e intermediarios institucionales. Se presenta como dilema extensivo a este ámbito, tal y como sostiene Rafael de Cózar (1987: 55): «Parece evidente que el género literario es una pura formulación teórica que permite establecer lazos entre obras con estructuras afines, por lo que interesa a la preceptiva, a la crítica o a la historia literaria, más que a la creación». En esta misma línea se pronuncia Llovet (2007) cuando señala la trascendencia del papel del crítico, quien establece la categorización de los diferentes tipos. De ahí que la selección de los rasgos principales que fijan un modelo u otro configure la personalidad del género en cuestión. Teniendo en cuenta que estos evolucionan, lo difícil es atestiguar la parte cambiante, pues es sencillo distinguir atributos distintivos de modalidades particulares, pero no tanto delimitar las características que componen la categoría en su esencia<sup>1</sup> de la que

---

<sup>1</sup> Lo que Llovet (2007: 273) llama «la estructura de necesidades de un género», sus rasgos identificativos básicos, el cronotopo bajtiniano en el análisis que realiza de las variaciones de la novela europea: «En el

penden estas, el concepto abstracto y sus elementos principales. Cuantas más variantes (estructuras diferentes), más comprometido es identificar su pertenencia a un género a lo largo del tiempo en que se dan sus realizaciones.

En definitiva, se trata de saber distinguir los géneros literarios y su sistema de correspondencias, lo que significa, al fin y a la postre, saber referir lo que es literatura y lo que no lo es. Por ello, en otras disciplinas no existe esta necesidad de diferenciar entre prácticas artísticas y prácticas no artísticas, mientras que en el ámbito literario resulta crucial tal apreciación, pues nos situamos en un terreno donde gobierna la verbalidad, y así, unas y otras comparten el mismo código, aunque representen manifestaciones de índole muy distinta en un contexto análogo<sup>2</sup>. Por lo tanto, la literatura, a diferencia del resto de las artes, no cuenta con una especificidad semiótica única, sino que la comparte con las prácticas verbales no artísticas. Esto supondría un punto de partida para diagnosticar la polémica cuestión que nos ocupa: la dificultad de navegar entre géneros concretos con claridad. Muchos escritores se han planteado esta cuestión y hasta han teorizado sobre ella sin llegar a acordar un único planteamiento válido<sup>3</sup>, por lo tanto, establecer límites entre unos y otros se antoja complicado. Lo que parece evidente es que la clasificación en géneros parte de un impulso de ajustamiento y periodización de la materia literaria. La clasificación de las obras en géneros constituye una manera más de poder individualizar de forma cómoda el objeto de estudio para catalogarlo en base a características comunes. Para algunos se trata, pues, de convenciones que sirven para formar ciertos conceptos previos. Muy lejos queda ya la simple y empírica clasificación aristotélica de épica, lírica y drama; han surgido nuevos géneros, se han transformado, mezclado, reinventado. Aunque no resultan mucho mejor las nuevas categorías, pues en general estas, según Anderson Imbert (1992: 15), representan

---

cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto» (Bajtín, 1989: 237-238).

<sup>2</sup> Hegel (1989: 41, 81-82) fue el primer autor que se planteó el inconveniente de delimitar la literatura debido a la coexistencia entre prácticas verbales literarias y no literarias.

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, la propuesta de Hernadi (1978: 144), quien, tras dibujar un extenso recorrido por las teorías genéricas que estudian el fenómeno desde horizontes diferentes, propone un sistema policéntrico que supere la mera cuestión del género: «las mejores clasificaciones genéricas de nuestra época nos hacen ver más allá de sus inquietudes inmediatas y centrarnos en el orden de la literatura y no en los límites entre los géneros literarios», aportación que sin duda contribuye tanto a la teoría de la literatura como a la historia de la crítica. Parte de esta proposición nace del posicionamiento de Northrop Frye (1957), quien, con la articulación de sus *mythoi*, modos y extremos de presentación, estudia las obras como elementos de una estructura policéntrica, algo integrador y más fiable que la mayoría de clasificaciones históricas que pecan de simplistas, planteando «la hipótesis de una interdependencia en gran escala (...) en la mayor parte de las tendencias de la historia literaria» (Hernadi, 1978: 113).



concepciones extraídas de una realidad histórica concreta. La teoría de los géneros conserva el intrincado propósito de definir, de acotar, lo que es literatura y su clasificación; ha tomado el arduo camino de facilitar su entendimiento. Podríamos partir de la definición aportada por Jakobson (1977: 16): «Ainsi, l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire». De este modo, con los tiempos modernos y los numerosos cambios que llegaron con los siglos, vanguardias, otras sensibilidades, contexto social o influjos de la literatura hispanoamericana y extranjera, se produjo también la lenta consolidación de una nueva realidad literaria, teórica y práctica. Vamos a verlo.

## 1.1.- Configuración

Pensar la literatura como producto cultural dentro de un entramado poliédrico formado por factores históricos, sociales y lingüísticos hace que la consideración del sistema de género cobre sentido. En nuestro siglo, las preceptivas no acaban de desempolvar los viejos corsés que limitan la libertad creadora, siguen existiendo en el estudio literario, asentado en un negocio de consumo masivo. Se construye, de este modo, una imagen de tales categorías como engranaje colectivo, como máquinas de producción que aseguran ciclos estables en un mercado exigente, para ratificar la homogeneidad de la conciencia social, lo que elimina las diferencias a través de un discreto control. Por ello, los géneros, entendidos desde esta perspectiva, se convierten en símbolos de una cultura regulada<sup>4</sup>, cambiante pero poco apta para impulsar variaciones. Manuel de Aguiar e Silva (1972: 159) se aventuró a adentrarse en «uno de los más arduos problemas de la estética literaria» para proclamar la complejidad del asunto designando las variedades históricas que, desde la antigüedad clásica hasta nuestros días, se concentraron en el concepto de género literario, aportando una perspectiva donde la historia cobra protagonismo y que otros críticos

---

<sup>4</sup> Vendría a ser lo que Lotman llamaría «cultura gramaticalizada», expansiva: «un sistema de reglas generativas de textos. Las reglas son variables y convencionales y se presupone una libertad» (Pampa y Barei, 2003: 124). La cultura gramaticalizada permite incluir otras culturas, armar una cultura mayor; frente a las «culturas ritualizadas», modalidad que «implica formas de comportamiento y protocolos rígidos, biunívocas y no arbitrarias» (*ib.*: 123). Estas, al contrario de expandirse, tienden a la reclusión. Las normas «existen porque hay textos que las preceden y tales culturas se representan a sí mismas bajo la forma de un libro o manual» (*ib.*: 124), manifestaciones propias a la religión, los mitos, las sectas, etc.

sostendrán<sup>5</sup>. La cuestión que atañe los géneros literarios se presenta similar a cualquier polémica que tenga como telón de fondo la relación entre lo individual y lo universal, entre la visión del mundo y la forma artística; en definitiva, la existencia o no de reglas. Si asumimos su vigencia, cabe preguntarse entonces por su validez y las funciones que estas categorías pueden ejercer. Los valores literarios se afirman a lo largo de la historia, por lo que la vista diacrónica nos sirve para entender mejor esta cuestión, aunque sea para exhibir las luces y sombras de este complejo entramado y con el humilde propósito de esbozar nuestro horizonte de estudio. Este pretende centrarse en la idiosincrasia de los géneros –en concreto del cuento literario–, entendidos como formulaciones que participan de la variedad y el concepto de hibridación, de naturaleza heterogénea o como categorías universales jerárquicas donde se integran manifestaciones diferentes. Pero para ser prudentes concedores de este aspecto, resulta oportuno hacer antes un breve recorrido histórico de la teoría sobre los géneros.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI la formalidad de estas categorías gana terreno y estas se convierten en una marca clasificatoria casi obligatoria en la creación literaria; desde entonces la articulación en géneros se consolidará, en su importante función taxonómica<sup>6</sup>. Tal y como sostiene Rodríguez Pequeño (1991: 54): «La teoría clásica entiende el género como una entidad cerrada que no admite variaciones dentro de la distinción de géneros mayores y menores mantenida hasta el siglo XVI», aunque la práctica literaria navegase por otros rumbos. Así, hay que remontarse a la primera referencia de carácter teórico sobre los géneros literarios, con el acercamiento de Platón en el libro III de su *República*, donde establece varios tipos de *poiesis* en función de su mimesis o capacidad representativa de lo real. Con todo, esta contraviene los principios morales, según establece el pensador en el libro X, al ser fuente de falsedades, por no estar sujeta a la verdad. Son sobre todo la comedia y la tragedia los dos géneros poéticos más indecorosos, por su bajeza moral o por el patetismo extremo, respectivamente. Cabe recordar que el planteamiento platónico sobre la literatura está lejos de orientarse hacia una intención estética sino más bien política y moral, y en términos metafísicos se cuestiona cómo establecer una categoría

---

<sup>5</sup> Como por ejemplo Rodríguez Pequeño: «el planteamiento histórico de los géneros conlleva una moderna valoración de la historia (...) La historia de los géneros es una parte del pensamiento estético determinada por la filosofía de la historia» (1991: 52 y 56), Genette (1988), Todorov (1988) o Bajtin y Medvedev (1994), por seguir la cronología.

<sup>6</sup> Véase Naïs (1984: 103-127).

universal del arte, más allá del estudio de los géneros en sí mismos como parte de la teoría literaria.

Luego Aristóteles retoma en su *Poética* las diferencias evitando considerar la poesía como unidad pura y abstracta sino más bien como una serie de variedades o géneros según diferentes criterios, algunos relativos al contenido (poesía seria o jocosa) y otros, a la forma: poema, épica o tragedia cuentan con procesos narrativos diferentes. En esta perspectiva histórica, Horacio materializa una evolución del concepto de lo que entendemos hoy por género literario que se convertiría en una poderosa influencia en los siglos que van del XVI al XVIII.

Bien sabido es que Horacio (*Ars Poetica*, vv. 73-92) aborda el problema de los géneros literarios de acuerdo con el metro, procedimiento que nos hace remontar a un gramático griego llamado Didimo, del que no conservamos más que fragmentos de su obra, pero, por lo que puede deducirse del testimonio de Horacio, sabemos que no se limitaba a enumerar los metros y a describir su empleo, sino que trataba de buscar las razones por las que tal metro era empleado para tal género (González Rolán, 1972: 232).

Estos se definirían mediante una forma tradicional inherente a un contenido específico. De este modo, en función del asunto que se considerara, recibiría un tratamiento u otro, y quedan por tanto vinculados a una concepción que apuesta por la nítida delimitación de las tipologías textuales, armadas como entidades autónomas. «Así se fijaba la famosa regla de la unidad de tono, de tan larga aceptación en el clasicismo francés y en la estética neoclásica, que prescribe la separación absoluta de los diversos géneros» (Aguiar e Silva, 1972: 162). Más tarde, la exitosa recepción de la *Poética* de Aristóteles, sobre todo a partir del siglo XV, hizo que las teorizaciones al respecto se multiplicasen, recuperando algunos de estos preceptos. La parcelación bímembre de la poesía dramática y narrativa fue relevada por una estructura tripartita: poesía dramática, épica y lírica, que empieza a resultarnos más familiar, pues cuajó de manera afortunada en los siglos venideros. Estos tres grandes grupos se dividieron, a su vez, en subgéneros menores, estableciendo un catálogo donde existía una clara diferenciación entre unos y otros, ya que estos contaban con normas propias que los constituían y diferenciaban, a la vez que ponían de manifiesto aspectos formales y estilísticos, así como otros referentes al contenido. Dichas reglas de clasificación provenían,

pues, de las grandes obras de la antigüedad greco-latina, así como de los principales teorizadores hasta el momento, que siguen revisándose en la posteridad<sup>7</sup>:

Los sistematizadores de las doctrinas estéticas (...) pretendían esquemas claros, no polémicos, como los de Platón, pues es claro que las investigaciones de Aristóteles sobre el fenómeno artístico o mimético-narrativo escapaban a su comprensión. Pero además (...) el esquema de Aristóteles sobre los géneros literarios es abstracto y arbitrario comparado con las realidades de la literatura griega, en tanto que el de Platón es más flexible, menos doctrinal e injusto con el género lírico, más descriptivo y menos dogmático (González Rolán, 1972: 237).

A partir de aquí, con la consolidación del clasicismo, se establece la nítida diferenciación entre géneros concebidos como categorías inmanentes para construir un sistema cerrado en sí mismo, que será cuestionado más adelante con la aparición de géneros nuevos, exigiendo una revisión de tal inmutabilidad. Y es que desde la concesión del carácter empírico que empezó en la antigüedad griega, sobre todo a partir de Aristóteles, la pretensión los llevó a ser considerados normativa científica: sustancias, entes reales, agentes de la historia de la literatura, sin duda limitados o limitadores. Así, la división clásica asienta la configuración de los modos expresivos desde el punto de vista histórico, contribuyendo de forma decisiva a la consolidación de la teoría de los tres géneros<sup>8</sup>. Asistimos en el Renacimiento a la reforma de los modos de enunciación para

llegar a un esquema tripartito de los géneros como universal dialéctico (...) En todo el Renacimiento y en el Clasicismo en general, los tres géneros fundamentales dan cabida a multitud de géneros mayores y menores y son considerados como entidades invariables, inmutables y fijas (Rodríguez Pequeño, 1991: 25-26).

Se mantiene, por tanto, la clasificación aristotélica de los géneros a la vez que se atiende a la exigencia de dar respuesta a manifestaciones que se escapan del sistema instaurado, las cuales hicieron de motor para el cuestionamiento sobre la inmutabilidad de las leyes poéticas.

Con la llegada del Barroco, y su resistencia a asimilar a pies juntillas los preceptos clásicos, se impone un ideal de libertad en este campo, de manera que el género ahora pasará a ser la entidad histórica capaz de evolucionar para admitir posibilidades de crear categorías nuevas e incluso de mezclar géneros, como es el caso de la tragicomedia, un género dramático característico de este período. A este propósito, Aguiar e Silva señala: «El

---

<sup>7</sup> Véase lo que afirma González Rolán (1972: 213-237) sobre la problemática de los géneros literarios a partir de la clasificación de la antigüedad clásica para entender el origen detallado del planteamiento genérico.

<sup>8</sup> Véase García Berrio (1988: 123).

hibridismo de los géneros, tan patente en la obra de Lope de Vega y de Calderón, fue más tarde, en el siglo XVIII, objeto de acerbos ataques por los críticos neoclásicos» (1972: 167). La aparición de nuevas formas literarias en el s. XVIII como el drama burgués o la novela lo demuestran, y se afianzan con la llegada de la libertad romántica, donde la creación ya no pasa por respetar una serie de reglas, sino que proviene del interior del poeta irrefrenable, de la espontaneidad creadora. Esto convierte el producto en único y apela al carácter absoluto que posee el arte, al valor exclusivo de la obra literaria, así como a la multiplicidad y diversidad de las piezas artísticas existentes. De este modo, empiezan a emerger nuevas teorías sobre los géneros literarios basadas no en elementos externos o formales sino en intrínsecos y filosóficos. El género es susceptible en esta época de padecer transformaciones, combinaciones, de atender a la historicidad y a la mutabilidad, tendencia que se confirma bien entrado el siglo XVIII.

Llegados al siglo XIX se continúa en ese sendero de la insustancialidad de los géneros, definido sobre todo por Ferdinand Brunetière, quien los considera esencias con significado y dinamismo propios, no tanto categorías arbitrarias. Influida también por las teorías de Darwin, pretende acercar su concepción a la evolución de las especies, tratando de equiparar el género literario a la especie biológica, entendiéndolo como organismo que nace, envejece y muere o se transforma. Véase como ejemplo la tragedia clásica, que había desaparecido dando lugar al drama romántico, el cual irrumpe con fuerza e, igual que algunas especies biológicas, consigue afianzarse. A finales de siglo se da una reacción contra estas teorías positivistas con la llegada del simbolismo y el decadentismo, y en literatura asistimos al resurgimiento de ideas religiosas o filosóficas como el idealismo o la filosofía de la intuición. Encontramos dos claros exponentes en este cambio de paradigma en Henri Bergson y Benedetto Croce<sup>9</sup>, intento polémico de combatir los dogmas naturalistas de Brunetière. Los géneros para Croce profieren un talante adjetivo, lejos de representar preceptos inamovibles; esto es, han de servir como instrumento útil en la historia literaria, cultural y social: «puede constituir, por lo tanto, un elemento cómodo en la sistematización de la historia literaria, pero sigue siendo siempre un elemento extrínseco a la esencia de la poesía y a los problemas de juicio estético» (Aguiar e Silva, 1972: 174). Combaten la noción de invariabilidad algunos en este tiempo promoviendo una dimensión histórica en la existencia humana y por

---

<sup>9</sup> Con las obras *Essai sur les données immédiates de la conscience*, de 1889; y *Estetica come scienza dell'espressione e Linguistica generale*, de 1902, respectivamente. Esta última, obra fundamental para la renovación de la estética europea.

tanto también en sus creaciones. Esto lleva de modo irremediable a concebir el progreso, «aunque, como puntualiza Aguiar, carecen de una conciencia de la historia como dimensión que puede transformar al hombre y su cultura» (Rodríguez Pequeño, 1991: 56).

Volviendo al inicio, bien es cierto que en los planteamientos de Aristóteles, «el primero que sostiene explícitamente que la definición del arte poético halla su prolongación natural en el análisis de su constitución genérica» (Schaeffer, 2006: 8), se hace patente una amplia actitud normativa de la que aflora cierto esencialismo al atribuirle una naturaleza implícita a la tragedia, por ejemplo, y tratarla así como sustancia. Esto dibuja el enfoque biológico del teórico griego aplicado a la teoría de los géneros, junto a su vertiente descriptivo-analítica. Por otro lado, asumir que estos formatos son sustancias supone aceptar que poseen un propósito intrínseco, una inherencia propia, y, por tanto, que conllevan una evolución natural. La sucesión en la historia de los postulados aristotélicos tuvo amplia acogida,

podríamos decir que la actitud normativa fue dominante hasta finales del siglo XVIII, que fue relevada posteriormente por la actitud esencialista-evolucionista, dominante hasta finales del siglo XIX, momento en que pasó el relevo a una recuperación del análisis estructural siguiendo en ello a los formalistas rusos (*ib.*: 17).

Las teorías esencialistas han encontrado detractores en el sentido en que emplazan la literatura en una dimensión dual: por una parte, los *textos*, y por otra, los *géneros*, existentes en sí mismos. Ambas aceptadas como realidades literarias, pero de naturalezas diferentes, como si estuvieran situadas en dimensiones paralelas, en tanto que los géneros serían la esencia y el comienzo atávico de los textos, algo que puede considerarse un desatino en el momento en que se dispone a disociar dos nociones que deben ir ligadas: la historia literaria, ilustrativa e integral y la propia obra original, de la que bebe la vertiente crítica, ingénita a esta:

la manera en que las teorías esencialistas se sirven de la noción de *género literario* está más próxima al pensamiento mágico que a la investigación racional. Para el pensamiento mágico, la palabra crea la cosa. Es exactamente lo que ocurre con la noción de género literario: el hecho mismo de utilizar el término induce a los teóricos a pensar que se debe encontrar en la realidad literaria una entidad correspondiente, que se sobreañadiría a los textos y sería la causa de sus respectivos parentescos (Schaeffer, 2006: 24).

En el fondo, la realidad suele superar en mucho las delimitaciones teóricas, por lo que se sigue teorizando acerca de los géneros, aun abordándola con una perspectiva histórica<sup>10</sup>.

El siglo XX se presenta como un período en que los modelos anteriores se ven alterados por una nueva visión del mundo y sobre todo del sentido de la historia. En este panorama encontramos las propuestas de los formalistas rusos, los únicos que prestan especial atención a los estudios de género y que, junto al estructuralismo lingüístico de Saussure<sup>11</sup>, propugnan planteamientos sincrónicos del fenómeno literario, dejando de lado el estudio diacrónico al haberse perdido la seguridad que antaño generaban la historia y el progreso. En la nueva forma de entender la historia de esta época influye la aportación de este grupo sobre los géneros, activando la conciencia sobre la praxis literaria. Jakobson y Tyniánov, por su lado, trataron la historia desde una perspectiva formal, añadiendo al método sincrónico procedimientos histórico-diacrónicos; así, el carácter semiótico de la propuesta jakobsoniana asienta la correlación existente entre ciertas pautas de ámbito lingüístico y el literario debido a la atención puesta en el signo estético en general y el poético en particular<sup>12</sup>. Los formalistas relacionan la teoría con la historia en el sentido en que la literatura y su estudio evolucionan; no se interesan por el pasado como hecho histórico puntual o las épocas concretas, sino que se sirven de la historia para entender los problemas específicos de las historias literarias, para encontrar en el proceso de cambio los rasgos que apelan a las leyes que subyacen en las formas artísticas.

El papel que concedió al lector la teoría de la recepción también pone en duda la tradición historiográfica clásica, por la cual los géneros literarios son una mera clasificación de carácter objetivista que intenta construir una supuesta noción de verdad, aunque cualquier catalogación formal no deja de ser la interpretación propia de un momento en concreto<sup>13</sup>. Así, las nociones previas que tiene el lector sobre el género configuran uno de los indicadores

---

<sup>10</sup> Véase el repaso diacrónico de los problemas que surgen en torno a los géneros que realiza Schaeffer (2006: 17-22) desde el pasado posaristotélico hasta entrado el Romanticismo. A partir de este momento, se establecen otros paradigmas que cuestionan la validez normativa de los géneros como motor interno de la literatura, tal y como sostenía la herencia clásica, para pasar a ser una forma de veredicto literario. Ya no se ocupan de pautar modelos que imitar a partir de los que establecer reglas, sino que se interesan por aclarar el origen y la evolución de la materia literaria.

<sup>11</sup> Sus principales aportaciones fueron recogidas, de manera póstuma, en su *Curso de lingüística general* (Madrid, Alianza, 1987).

<sup>12</sup> Para contrastar el recorrido de la lingüística de Saussure a Jakobson, véase Miguel Ángel Garrido (1984: 891-900).

<sup>13</sup> Véase Jauss (1993: 59-72).

para construir las expectativas de lo que va a pertenecer a esa categoría, lo cual no deja de ser de carácter histórico, igual que la misma división en géneros. Es importante destacar la noción de *expectativas*, pues en ella se sustenta uno de los principios fundamentales de la teoría de la recepción, a partir de la cual, las relaciones con otros textos anteriores van a marcar las «normas» de los siguientes. Por tanto, lo que espera el receptor está inscrito de alguna manera en el mismo texto, que opera a través de referencias implícitas, decantándose por un tipo u otro de recepción que evoca un código preceptivo traducido en un determinado horizonte estético, en constante revisión. Así, «modular y corregir se inscriben en el interior de la evolución de la estructura del género, los fenómenos de modificar y reproducir marcan las fronteras» (Rodríguez, 2013). De modo que la teoría de Jausz pone en entredicho la inmutabilidad de los géneros del paradigma historicista, para presentarlos más bien como configuraciones que se instauran a medida que se relacionan con repertorios literarios que provienen de la experiencia del lector y sus vínculos con el autor o la sociedad. Esta corriente de crítica literaria aparece, por un lado, como reacción a las teorías del formalismo ruso, al que le reprocha la falta de dimensión histórica; y por el otro, al movimiento marxista, que considera el texto como producto histórico puro. Con el concepto de «fusión de horizontes», que extraen de Gadamer<sup>14</sup>, consiguen estructurar un sistema de percepción de la obra literaria que no tiene que ver solo con la forma de producción, sino que tiene en cuenta, a su vez, los diferentes momentos históricos para su interpretación. Este planteamiento considera la reactualización continua, proceso donde lo individual vuelve a descifrar el sentido del texto en cada nuevo emplazamiento: «el significado de la obra se reinterpreta con la mediación actual del horizonte del intérprete. La fusión de horizontes se hace efectiva en cada lectura del texto» (Catoggio, 2008: 119). La necesidad de recuperar la escasa atención que hasta entonces se le había concedido al lector en las teorías críticas precedentes motivó el surgimiento de esta corriente.

En definitiva, la inscripción en ciertas coordenadas históricas resulta ser la cuestión de fondo en el estudio de las categorías literarias a lo largo de los siglos, y en esta brevíssima exposición recorreremos posturas diversas. En suma, podrían dibujarse dos opciones que

---

<sup>14</sup> En su obra *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica* (Salamanca, Sígueme, 1977) desarrolló una línea de pensamiento sobre la naturaleza de la comprensión humana. En ella plantea la noción «fusión de horizontes», con la que hace referencia a la unión de perspectivas entre pasado y presente; señalando la senda que la historia del texto configura en función del trasfondo cultural e histórico en que se inserta, que es la que descubre la verdad del mismo.



recogerían los dos universos de abstracción que se derivan: por un lado, los géneros como formas naturales, concepto amplio con características comunes (la lírica, la narrativa o el drama); y por el otro, como especies históricas determinables dentro de las formas naturales (la tragedia, la comedia, la novela, la sátira, etc.)<sup>15</sup>. Aguiar e Silva, por ejemplo, concluye con la determinación puesta en que los géneros literarios estarían formados por elementos tanto internos (visión del mundo, tono, finalidad, etc.), como externos (características estructurales y estilísticas). La poética moderna se consolida a través de diferentes teorías sobre la cuestión genérica, a las que nos acercaremos de forma más representativa en el siguiente apartado. Al final del siglo pasado, aun sin que la controversia se disuelva, las posiciones parecen alejarse de propuestas extremas, para basar su conceptualización en el fundamento histórico, rehabilitando de alguna manera la noción de género literario<sup>16</sup>. Estos no dejan de ser conceptos abstractos extraídos de una realidad histórica, si bien la historia es dinámica y cambiante, no se detiene solo para ceder a una pauta prefijada, y así se crea la dicotomía entre legisladores y artistas: «no hay cuentos típicos porque no hay ningún “tipo” de cuento que exista fuera de la cabeza del crítico» (Anderson Imbert, 1992:15). De este modo, los géneros se construyen como maneras de ordenar el caos de la historia: «Estos fueron accidentes en la historia de las costumbres, no rasgos esenciales de la expresión artística» (*ib.*: 14).

Después de esta breve incursión histórica sobre los géneros literarios, no exenta de polémica por el protagonismo de la tradición y su dialéctica con la modernidad, repasaremos algunas de las voces que construyen los anales de la crítica, sin duda sensibles a esta fructífera cuestión teórica, atendiendo a lo que proclamó en su momento Schaeffer (2006: 44): «las teorías genéricas desarrolladas en el siglo XX, al menos las que han intentado inyectar sangre nueva a una disciplina moribunda, han venido tomando más o menos distancias con los modelos organicistas o biologists».

---

<sup>15</sup> En la senda de la teoría de Goethe, en la que se distinguen las formas naturales de la poesía (*Naturformen*) y unos tipos genéricos (*Dichtarten*), tal y como señala Germán Garrido (2010), quien recoge propuestas teóricas que dimanaban de esta visión para proponer una teoría de los géneros.

<sup>16</sup> A punto de iniciarse la década de los ochenta, Lázaro Carreter (1979: 116) se pronuncia en este sentido: «no se puede intentar ninguna clasificación lógica y apriorística de los géneros, ya que su establecimiento y distinción es siempre histórica, válida sólo para un tiempo dado. Y ello obliga a estudiarlos exclusivamente de un modo descriptivo».

## 1.2.- Teorías

Durante una parte del pasado siglo, la cuestión de los géneros había sido olvidada por los estudiosos literarios, hasta que algunos críticos se propusieron rescatarla como algo operativo, por mucho que este ámbito concreto de la teoría literaria represente uno de los más controvertidos. De hecho, a partir de los formalistas rusos se ha escrito mucho y bueno sobre los géneros, solo hay que ver la bibliografía existente en todas las lenguas occidentales, otra cosa es que los escritores hayan dado cuenta de ello. La necesidad de aprehender la realidad literaria explica el nacimiento de dichas categorías, el requisito clasificatorio que emana de la tradición de pensamiento cuestiona el mundo con ojos filosóficos, definiéndolo a partir de la comparación con otras entidades que se parecen o difieren: «siempre moldeamos nuestro discurso de acuerdo con los rasgos de determinadas formas genéricas acerca de las cuales cada cual tiene un dominio concreto» (Llovet, 2007: 266). No obstante, esta catalogación no atañe solo al firmamento literario, sino que abarca también el ámbito de la comunicación humana en sus discursos (Bajtín, 1999).

Nos acercamos a una consideración ya consabida en nuestra época: la asunción de que los géneros nacen y mueren y, por lo tanto, mutan con el tiempo. Es cierto que no todos, pero sí mucho de ellos se han hibridado desde siempre, como el *Libro de buen amor* o *La Celestina*, por tanto nada nuevo ha traído a ese respecto la posmodernidad... Se trata de un proceso imparable donde tiene cabida la transformación, donde se contagian y deshacen los tipos para volver a formarse y donde, así, navegan entre la libertad propia del devenir y la disciplina de la tradición: «El proceso del arte es en síntesis un proceso de autorrenovación normativa, una lucha contra el desgaste de las fórmulas expresivas, la transgresión a la que sucede su conversión en norma estética, para ser de nuevo transgredida» (Cózar, 1987: 60). La polémica que atañe a la validez de los géneros literarios parece ser algo latente en la historia de la crítica, pues si bien aflora como noción debatida, nunca acaba de superarse. Aunque tampoco tiene por qué hacerlo. Se discute del mismo modo, una y otra vez, sobre el inminente fin de la novela y a la vista está que los géneros, como esta, siguen siendo realidades que comparten, cuando menos, crítica y lector. Aunque por otro lado vayan los escritores, al son de la práctica literaria, y por tanto de la libertad artística, resulta innegable que estos conceptos son necesarios y están presentes en el panorama actual de las letras. Una prueba de la persistencia de estas teorías podría ser la evolución que ha ido soportando su

estudio: «la perpetuación del modelo triádico es una muestra evidente de la inmutabilidad real de la Poética de los géneros» (Pozuelo Yvancos, 1984: 395). Podrían revelarse, así, como categorías abstractas, insensibles a la evolución de la realidad a la que representan, al menos desde algunos presupuestos que se respaldan en teorías sobre la teoría, capaces de construir un tratado de géneros sin centrarse de forma específica en obras literarias concretas<sup>17</sup>.

Las divisiones en géneros aparecen en todos los discursos que tienen que ver con prácticas culturales. Schaeffer (2006: 5) saca a la luz el origen del debate que gira en torno a este tema en el terreno literario y su respuesta se dirige hacia una cuestión comprometida con respecto al resto de disciplinas artísticas, pues la contienda se alarga a un ámbito más trascendente: saber distinguir los géneros literarios y su sistema de correspondencias es saber distinguir lo que es literatura de lo que no lo es. Por otro lado, todos estos años de postulados teóricos en torno al tema nos han proporcionado mucho material para trazar un punto de partida claro sobre los aspectos más tratados, o como señala Hernadi (1978: 144):

la mejor parte de la crítica del género moderna ha sido más filosófica que histórica o prescriptiva: ha intentado describir algunos tipos básicos de la literatura que *puede* escribirse y no las numerosas clases de obras que se *han* escrito o, en opinión del crítico, *debieran haberse* escrito. En consecuencia, las mejores clasificaciones genéricas de nuestra época nos hacen ver más allá de sus inquietudes inmediatas y centrarnos en el *orden de la literatura* y no en los límites *entre los géneros literarios*.

Cabe tener en cuenta la dualidad que alberga el propio término, el cual se utiliza de forma indistinta para referir dos conceptos diferentes: dar nombre a las grandes categorías que provienen de la tradición (épica, lírica, dramática), y a las formas concretas que se clasifican en torno a cada una de estas grandes categorías. Tal división ha quedado matizada en la dispar terminología que se maneja en este terreno, por la que cada autor remite de manera desigual a sus significaciones. Rodríguez Pequeño (1991: 16) habla de *géneros naturales* y de *géneros históricos*, describiendo los primeros como «realidades sustantivas, esenciales, categorías abstractas y universales que responden a una característica antropológica y a los que se adscriben los diversos géneros en su desarrollo histórico»; mientras que los segundos, tocados por la varita del tiempo y por tanto de la transformación,

---

<sup>17</sup> En este sentido, el objetivo de una Poética de Géneros no puede ser la obra literaria, sino la Literatura como conjunto o como institución. Serían posibles desde esta perspectiva las teorías hipotético-deductivas para ordenar la creación, basándose en estudios filo-teóricos de la Poética sobre los géneros actuales (véase Hernadi, 1978).

son «especies que pertenecen a un mismo género. Son categorías históricas, culturales, sociológicas, resultado de un proceso de esta índole». Claudio Guillén (1985: 166), por su lado, diferencia los «géneros propiamente dichos –la tragedia, el poema épico, la égloga, el ensayo– (...) todos relativamente especializados, tanto formal como temáticamente»; las «modalidades literarias (*modes* en inglés) (...) aspectos de ésta [la estructura total de una obra], cualidades, vertientes principales, vetas que la recorren transversalmente» y las «formas, en la acepción menos individual del término, los procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura»; esto es, entre el concepto abstracto y sus diferentes manifestaciones y grados. Existe, de este modo, una voluntad clasificadora a la hora de aproximarse al estudio del género, el cual se presenta caleidoscópico y complejo. Parece ser que el asunto terminológico converge, así, entre muestras de abstracciones esenciales y realizaciones concretas, delimitaciones empíricas con una caracterización formal y temática. Y en realidad cabe pensar en los géneros que manejamos a diario, en el mundo escolar, una librería, la clasificación en bibliotecas, las solapas de los libros o incluso el mismo lenguaje de los escritores. No dejan de ser manifestaciones de una cuestión que pide a gritos ser simplificada, pues la abstracción a veces excesiva de los teóricos se aleja de la realidad más extendida, abordada desde un punto de vista distinto.

Con todo, dicha ordenación binaria presenta una dialéctica entre la conservación, la inmanencia genérica, y la transformación de las formas artísticas. Al fin y al cabo existe un sinfín de enfoques en los estudios sobre el género, de manera que, para alcanzar una visión surgida de la modernidad, llena de sombras y contrastes –a la altura de la complejidad del tema– repasaremos algunas propuestas teóricas en forma de escueto recorrido con el objetivo de guiar al lector en esta visión sincrética, la cual acaba consolidando la realidad actual acerca de los géneros: su validez histórica y su condición cambiante.

### **1.2.1.-Hegel: formatos históricos y teóricos**

En la senda de los géneros teóricos o naturales, encontramos como referentes principales, en la época clásica, a Platón y Aristóteles, el Renacimiento y el Romanticismo, que llevará al sistema dialéctico de Hegel<sup>18</sup>. Los románticos integran la perspectiva histórica

---

<sup>18</sup> Para un repaso por la historia de la crítica genérica atendiendo a la división entre géneros teóricos y géneros históricos, véase Rodríguez Pequeño (1991: 22-50).

dentro de su planteamiento atemporal, propuesta que se basa en modalidades expresivas de enunciación y que constituye un momento crucial para el desarrollo de la cuestión:

El punto culminante de la reflexión sobre los géneros (en la que hay que recordar al menos a August Wilhelm Schlegel y a Schelling) es, sin duda, el Romanticismo, el que alcanza Hegel en *Vorlesungen über die Ästhetik*, que, entre otras cosas, intenta integrar una visión histórica y una extratemporal (Segre, 1985: 275).

Hegel, en su sistema basado en una síntesis elocuente, establece la relación entre géneros históricos y teóricos a partir de un principio divisorio, según el cual surgirán categorías como la novela corta o el cuento. Hace hincapié, a su vez, en la particularidad del arte bello, digno de ser tratado por la filosofía, calificado para entender su esencia, hablando así de «ciencia del arte», la cual «se esfuerza por llegar a las obras existentes» (Hegel, 1989: 19). Critica, por ello, el aspecto autónomo de la ciencia a la hora de analizar la idea de lo bello, aportando un resultado teórico impreciso que integra una voluntad universalizadora:

Los rasgos universales abstraídos debían servir como prescripciones y reglas por las que debían producirse obras de arte, sobre todo en épocas de deterioro de la poesía y del arte. Sin embargo, las recetas que estos médicos del arte daban para la curación de las artes, eran [*sic*] menos seguras todavía que las recetas de los médicos para la recuperación de la salud (*ib.*: 20-21).

El arte desde esta perspectiva es un producto de la actividad humana, con un fin en sí mismo; y dentro de él, la poesía nace para dar respuesta a necesidades elevadas por la relación que tiene con cuestiones colectivas, intereses espirituales e incluso religiosos en algunos momentos históricos, «la necesidad universal y absoluta de la que mana el arte (según su aspecto formal) radica en que el hombre es una conciencia *pensante*, o sea, él hace por sí mismo y *para sí* lo que él es y lo que es en general» (*ib.*: 34). Defiende así una postura relativista con respecto a los criterios que determinan el valor estético y dictaminan la belleza, para llegar a la conclusión de que

los elementos de lo bello son un interior, un contenido, y un exterior, en el cual queda significado el contenido. Lo interior aparece en lo exterior y se da a conocer a través de ello, por cuanto lo exterior aleja de sí y señala hacia lo interior. No podemos entrar en detalles más concretos (*ib.*: 21).

De manera que, aunque parecería sencillo establecer la representación de lo estéticamente válido, resulta manifiesto que en el proceso de reconocimiento de lo bello entran en juego múltiples factores, y sería difícil coincidir en otorgarle el lugar prominente solo a un rasgo esencial. En definitiva, ante la contrariedad a la hora de clasificar las diversas clases de poesía en géneros principales, queda patente que desde esta perspectiva, «la esencia

del arte no está en la separación, sino en la identificación de significación y forma» (*ib.*: 336). Los géneros ocupan un espacio en el que coexisten elementos que evolucionan a lo largo del tiempo, por tanto se convierten en modelos mudables, estableciendo una visión histórica y dinámica de estos desde la etapa romántica o prerromántica<sup>19</sup>.

### **1.2.2.- Los formalistas rusos: la obra liberada**

En parte, la aproximación precisa a la cuestión de los géneros se emprendió gracias a la aportación de los formalistas rusos<sup>20</sup>, no en vano, la Teoría de la Literatura encuentra su origen con el estudio de los géneros. Estos se centraron sobre todo en el funcionamiento interno de la obra, dejando de lado otros elementos tales como el autor o incluso el vínculo con otros textos, para denunciar el efecto restrictivo que la catalogación, externa a la realidad textual, ejercitaba en ellos. Esta postura los alejaba de las concepciones universalistas que pretendían anteponer la categoría a la realidad textual, privilegiando la descripción de las manifestaciones históricas de los géneros a través de las cuales trazar una serie de constantes. Si no existen tipologías ideales con existencia previa al texto, no es posible tampoco construir una catalogación perdurable. Para estos, existe la delimitación entre categorías dando por válida su transformación en términos de alternancia de formas. Al centrar la atención en la práctica literaria en sí misma, se insertan en la rama de la poética no mimética, abogando por la autonomía de la obra literaria en su totalidad. Esto supone una clara actitud renovadora, una reacción a la corriente positivista que potencia el valor del signo y por tanto del texto, dando lugar a una apertura de significados e interpretaciones:

Por ello es posible relacionar con la Poética no mimética los conceptos de lector implícito de Iser, de «opera aperta» de U. Eco y la asociación que hace R. Barthes de literatura moderna con plurisignificación y literatura clásica con univocidad, pues cuando se desvincula la obra del referente se crea un referente ilimitado (Rodríguez Pequeño, 1991: 64-65)<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> En palabras de Rodríguez Pequeño (1991: 51): «la noción de género forma parte de la teoría estética que caracteriza cada movimiento histórico-literario».

<sup>20</sup> En palabras de Guillén (1985: 142): «La concepción más influyente de nuestro siglo ha sido la de los formalistas rusos, que veían en cada época el progresivo agotamiento de los principales modelos anteriores, relegados a puestos periféricos, y el ascenso de géneros previamente secundarios o populares, como –en el siglo XIX ruso– la carta, el diario íntimo o la novela por entregas».

<sup>21</sup> Al respecto, pueden consultarse las obras de Eco (1979), Iser (1987) o Barthes (2011).

Por otra parte, el formalismo ruso, al refutar los principios clásicos (el mimetismo y el lenguaje lógico-racional) entronca con movimientos rompedores de la historia literaria como el simbolismo o el futurismo, y representa así el primer sistema crítico como tal que encara el arte desde este nuevo enfoque: una investigación científica que sitúa su objeto de estudio en la «obra en sí», desde una perspectiva lingüística formal. Las normas que configuran los géneros literarios influyen en la construcción del texto, materializadas en el nivel poético del mismo; los preceptos que señalan cada una de las modalidades entrarían dentro de una subclase de las reglas literarias de expresividad puesto que los patrones que sigue la taxonomía literaria, bajo principios de formación textual, son posteriores a los que originan la representación imaginaria de los valores artísticos. Por tanto, los formalistas se interesan en los géneros igual que lo hacen en los tipos de textos, en tanto que elementos integradores del sistema literario, donde se establecen una serie de interrelaciones entre los diferentes integrantes. En definitiva, la teoría genérica de los formalistas integra el resto de sus consideraciones críticas, colabora con los principios teóricos generales y se nutre de ellos, lo que demuestra la coherencia de su método formal:

La afinidad que se establece en las clases de obras agrupadas en torno a un género literario se basa en el sistema de procedimientos dominantes que organizan la composición de las obras (...) la suma de procedimientos artísticos constituye el fenómeno artístico y hace surgir la sensación de la forma, originando una desautomatización de la percepción (*ib.*: 68).

De manera que entienden el arte como procedimiento o artificio y como principio de desautomatización que gira en torno al receptor y al emisor, es decir, a los elementos que toman parte en su formación. Esta consideración otorga libertad a la obra, que no se ve sometida al yugo de los rasgos del género y que, por tanto, no corre el riesgo de seguirlos porque sí, viéndose automatizada, para evitar la respuesta mecanizada en la recepción. El efecto de extrañamiento se consolida en su estado sincrónico, en el que la forma persiste o se desgasta y se manifiesta, a su vez, en un plano diacrónico, cuando los rasgos del género son sustituidos por otros nuevos, dando lugar a estructuras nacientes. Por otra parte, que un elemento literario se desgaste no implica que este desaparezca, sino que supone un cambio patente en la articulación de la configuración literaria: «El género se acoge a la ley estética que rige la disposición del material verbal, la acumulación y revelación de nuevos procedimientos» (*ib.*: 70).

De este modo, los géneros operan movidos por esa tendencia renovadora, adquiriendo nuevas funciones y significados. En la construcción de una obra literaria

aparecen procedimientos constructivos temáticos y formales que dan lugar, en el tiempo, a géneros nuevos. Todo esto se debe a la conjunción entre sincronía y diacronía, así como a la singularidad de los géneros basada en la motivación, por la que estos se consideran categorías portadoras de un sistema de motivos en el cual, desde una consideración temática, pasan a ser procedimientos de composición.

### **1.2.3.-La escuela de Bajtin: un enfoque sociológico**

Según Bajtin y Medvedev, el problema del género fue una realidad para los formalistas, pues su objeto de estudio era el lenguaje poético, dejando de lado la estructura de la obra, pero este, tal y como hemos visto, debe tenerse claro como punto de partida: «una obra sólo es real en la forma de un género determinado» (Bajtin y Medvedev, 1994: 207-208). De modo que la validez histórica –y por tanto mutable– del género hace que se revele como una noción compleja. Se produce una dialéctica entre la necesidad de que exista y su peculiar viabilidad. Para los autores, se establece un vínculo entre la realidad del género y la realidad a la que accedemos a través de él; es decir, una asociación de carácter orgánico entre la realidad y el conjunto de vías de orientación común dentro de la realidad, que serían los géneros; los que, a su vez, poseen la capacidad de absorber nuevos semblantes de esta, de ahí su naturaleza híbrida y flexible. Parten y se desarrollan con el devenir de la historia, por lo que una poética del género pasaría por asemejarse a una sociología del género. De este modo, las obras literarias, situadas en unas coordenadas de espacio-tiempo concretas, se encuentran orientadas hacia los receptores y guiadas temáticamente hacia la vida, sus episodios, peripecias, incidentes; por eso el acto receptivo cuenta con condiciones delimitadas, pues entran en contacto con los diferentes aspectos que en la realidad convergen. El acuerdo temático y su concreción se aúnan de forma orgánica para formar las diferentes categorías: «el género es la unidad orgánica entre el tema y lo que le es externo» (Huerta Calvo, 1982: 213). Así, cada categoría se configura en un sistema funcional y sofisticado de elementos capaz de estructurar la realidad. Esto lo hace determinante a la hora de acercarnos a la vida, porque la literatura en el fondo opera como intermediaria ideológica en el proceso general de entendimiento del mundo. Supone, pues, un modo de clasificación; la palabra hace posible la conciencia y las ideas, los enunciados ejercen de descodificadores en el proceso de conocimiento y aprehensión de la realidad, se trata, así, de actos totales.



Bajtin, desde sus fundamentos filosóficos de carácter humanístico, aparece con una apreciación práctica de la realidad literaria a través de la historia, de ahí que su mayor contribución sea la polémica de los géneros literarios (*ib.*: 146). Para el crítico, el concepto del «yo» está por encima de los de «forma» y «contenido» y se revela como entidad de carácter socio-histórica. Gracias a la tradición se preservan los elementos que la constituyen, a lo largo de la historia cambiante de la creación, a partir de la cual se conservan en formas objetivas de la misma cultura: «Por consiguiente –se recomienda– el estudio del autor, de la obra literaria, ha de iniciarse con el planteamiento del género: ¿en qué género se instala la obra? ¿cuál es su grado de acatamiento del mismo? ¿cuál el de su desviación?» (*ib.*: 147). Bajtin considera la palabra como confín de lo propio y lo diverso, participa de la interacción de otros, se sitúa en un espacio entre individuos, hasta que se da la apropiación personal y la hacemos nuestra, de manera que le otorga una nueva pretensión significativa. Esta posee un carácter semántico variable y por eso la relación con ella no se agota, sino que se va actualizando a medida que cambia el contexto y su aplicación.

El proceso de formación ideológica del hombre es un proceso de asimilación selectiva de palabras ajenas, y este complejo proceso no remite sino a la constitución de la propia voz gracias a la lucha erosiva entre la palabra propia y la ajena, y entre todas las palabras ajenas, delimitándose, esclareciéndose continuamente entre sí, dialógicamente, en cada enunciado. La alteridad de lo propio –tanto de la identidad como de un texto literario– sería la traza dejada por este diálogo infinito sin el cual la comprensión de un enunciado resulta imposible, como también sería imposible la creación y existencia de un pensamiento independiente (Llovet, 2007: 377).

Es por lo tanto con la palabra con la que tiene que hacerse el crítico para acceder al entendimiento dialógico, para incidir en la carga ideológica y aportar una valoración efectiva. Se extiende así una red de obras basada en ese dialogismo, por la que cada una remite a otras para fabricar su propia trascendencia. Los enunciados, por tanto, son estructuras contextuales que dialogan con su entorno.

Una obra es eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella, al mismo tiempo, igual que la réplica de un diálogo una obra está separada de otras por las fronteras absolutas del cambio de los sujetos discursivos (Bajtin, 1999: 265).

De manera que la realización de esas interacciones tendrá mucho que ver con el tipo de contextos en que se haga, tal y como expone Huerta Calvo (1982: 215): «la concepción de una época en algunos de sus aspectos –de vida familiar, social, psicológica– se lleva a

cabo en un indisoluble nexo con los modos de expresarla, es decir, con las posibilidades principales de una estructura genérica».

Uno de los estudios de Bajtin se basó en la novela, escogiendo la obra de Dostoievski como caso concreto, en la que rastreó manifestaciones que en la antigüedad fueran representativas de géneros dialógicos, tocadas por lo carnavalesco<sup>22</sup>, una concepción alterada de la realidad, al margen de la oficialidad de la vida. Recordemos el análisis donde desarrolla su sistema de la literatura carnavalesca en el ensayo sobre Rabelais, el cual supone un acercamiento a este tema a partir del autor francés del siglo XVI. Este hizo de los gigantes Gargantúa y Pantagruel estrellas de una serie de novelas satíricas, las cuales invierten, por desmesuradas, las normas y valores vigentes; lo que al final permitiría mirar con un espectro nuevo la realidad y hasta concebir la existencia de otro orden:

Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa (Bajtin, 2003: 7).

La carnavalización deriva a una práctica cultural que desnaturaliza la dominancia de ciertos valores y estructuras, aportando cierto talante sincrético y heterogéneo para ofrecer una implicación conjunta de los diferentes elementos participantes, quienes comparten la libertad en la interacción y que supone la eliminación de semejanzas sociales.

En el carnaval se elabora, en una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un *nuevo modo de relaciones entre toda la gente* que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana. El comportamiento, el gesto y la palabra del hombre se liberan del poder de toda situación jerárquica (estamento, rango, edad, fortuna) que los suele determinar totalmente en la vida normal, volviéndose excéntricos e importunos desde el punto de vista habitual. La *excentricidad* es una categoría especial dentro de la percepción carnavalesca del mundo (Bajtin, 2005: 179-180).

Sobresale la concepción de lo grotesco como elemento discordante a la formalidad cotidiana, también en las configuraciones dialógicas y conversacionales, al margen de las prácticas discursivas normalizadas. De modo que lo burlesco, lo extravagante, lo irrisorio<sup>23</sup>,

---

<sup>22</sup> Calvino (2017: 116) señala al respecto: «C'è il testo plurimo, che sostituisce alla unicità d'un io pensante una molteplicità di soggetti, di voci, di sguardi sul mondo, secondo quel modello che Michail Bachtin ha chiamato "dialogico" o "polifonico" o "carnavalesco", rintracciandone gli antecedenti da Platone a Rabelais a Dostoevskij».

<sup>23</sup> García Rodríguez (2013: 122) lo explica de este modo: «El carnaval implica el entrecruzamiento festivo de voces y cuerpos hacia la instalación transitoria de un mundo invertido, donde los/as marginados/as acceden al

supone una ruptura con lo hegemónico y el orden establecido, de ahí que las prácticas canónicas de buen comportamiento –no olvidemos, también discursivo– provengan de una aprehensión clásica de la sociedad, cuestionable y cambiante.

Bajtín trata los *géneros discursivos*<sup>24</sup> como la unidad amplia que abarca las categorías literarias, extrayendo los géneros literarios de su especificidad artística y relacionándolos con otros tipos de enunciados que tienen una naturaleza lingüística común. Distingue los géneros discursivos primarios (simples) de los secundarios (complejos); estos últimos surgen en contextos comunicativos culturales múltiples y organizados, sobre todo escritos, y se impregnan de géneros primarios para reformularse, los cuales se instauran en la comunicación discursiva inmediata:

los demás géneros secundarios (literarios y científicos) utilizan diversas formas de la implantación de géneros discursivos primarios y relaciones entre ellos a la estructura del enunciado (y los géneros primarios incluidos en los secundarios se transforman en mayor o menor medida, porque no tiene lugar un cambio real de los sujetos discursivos). Tal es la naturaleza de los géneros secundarios (Bajtín, 1999: 262).

Así, los géneros primarios que componen los géneros secundarios también se transforman, perdiendo su relación inmediata con la realidad a la vez que con otros enunciados, aunque conserven su forma en tanto que componente integrado y participen de ella a través de la totalidad. Estas formas van a caballo de la historia y de su evolución, es más, la lengua literaria en sí misma se funda en un sistema complejo de estilos que van cambiando de forma permanente: «los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua» (Bajtín, 1999: 254). El crítico da un paso más respecto a la teoría formalista, pues tiene en cuenta no solo el objeto de estudio, sino también su naturaleza y el contexto en que se produce, incluyendo en este el destinatario de los discursos. En definitiva, el conjunto de elementos que definen la idiosincrasia de los enunciados, y por tanto de los géneros, es el resultado del carácter del receptor, la extensión dialógica que produce enunciados anteriores y los cambios de estos en su evolución, concepto que articula nuestras formas de comunicación y que va más allá de la simple noción de lengua:

---

trono por un día. Se trata de un proceso lúdico en virtud del cual ocurre un determinado desmantelamiento, más o menos explícito, de las jerarquías hegemónicas a través de la parodia y de la risa».

<sup>24</sup> Los géneros literarios se analizan como géneros discursivos puesto que estos se entienden en un amplio espectro de representatividad en tanto que realidad propia a la comunicación humana. Este aspecto pone de relieve la mirada focalizada de Bajtín en la historia de la literatura y la cultura.

un hablante no sólo dispone de las formas obligatorias de la lengua nacional (el léxico y la gramática), sino que cuenta también con las formas obligatorias discursivas, que son tan necesarias para una intercomprensión como las formas lingüísticas. Los géneros discursivos son, en comparación con las formas lingüísticas, mucho más combinables, ágiles, plásticos, pero el hablante tiene una importancia normativa: no son creados por él, sino que le son dados (*ib.*: 270).

#### 1.2.4.- Genette, Barthes, Todorov: el estudio de la forma

En la segunda mitad del siglo XX apareció en Francia la *Nouvelle Critique* para sustentar una crítica literaria que amalgama y supera teorías anteriores como la del formalismo ruso o el estructuralismo, permeable ya en los estudios lingüísticos de Saussure, la antropología de Lévi-Strauss o los estudios de Vladimir Propp. Con ella llegan Roland Barthes, Tzvetan Todorov y Gérard Genette. Este último habla de *archigéneros*, noción en consonancia a la tríada romántica (Lírica, Épica y Dramática), los cuales no se sitúan al margen de la historia, a la vez que no conservan una definición inmutable a lo largo de los años (esto también se debe al carácter conservador de la división clásica, que pretendía mantener categorías impermeables a la evolución real de la literatura): «Tout genre peut toujours contenir plusieurs genres, et les archigenres de la triade romantique ne se distinguent en cela par aucun privilège de nature. Tout au plus, peut-on les décrire comme les dernières –les plus vastes– instances de la classification alors en usage» (Genette, 1979: 33). Estas categorías jerárquicas contienen otros géneros empíricos hechos de cultura e historia, pues no hay géneros fuera de la historia: «el hecho genérico mezcla inextricablemente el hecho natural y el hecho cultural, entre otros» (Genette, 1988: 231). El crítico propone, así, una serie de tipos ideales, formas que él califica como las «más constantes», pero ninguna instancia genérica proviene de forma directa de la naturaleza, el espíritu o la historia. Habla de relaciones de inclusión que unen cada texto a los diferentes tipos de discursos a los que este remite, el architexto o architextualidad. Una «disciplina» no debe ser una institución, como dice Genette, sino un instrumento, un medio transitorio que conoce un final cuando entra en juego otra «disciplina», dado que la cuestión es avanzar. Y esta articulación es la que forma la poética; por lo tanto, el objeto de estudio no es tanto el texto como el architexto, que rinde la posibilidad de navegar en ese complejo sistema más allá del texto (y que lo hace posible y comprensible). Genette propone tres elementos que entrarían en juego a la hora de sistematizar el esquema de los géneros: los temáticos, los modales y los formales, de carácter más o menos constante y transhistórico, los que parece

que evolucionan a lo largo de los años, aunque sea con poca celeridad, de ahí que puedan instaurarse como referentes para el resto de creaciones literarias. En palabras de Llovet (2007: 296): «puede decirse que Genette reconoce que existen formas a priori de la expresión literaria, pero se trata de modos de enunciación, y no de categorías literarias», diferenciación que nos remite a la dicotomía entre lo que es literario, «formas estéticas conscientemente elaboradas» y lo que no, que nos lleva a «modalidades lingüísticas naturales, actitudes fundamentales de enunciación».

Por otro lado, la teoría del texto de Barthes recoge algunas máximas que podemos aplicar al discurso literario y que arroja luz a la cuestión de los géneros. Por un lado, la significación del texto se produce en un nivel donde confluyen «à la fois et d'un seul mouvement le débat entre le sujet et de l'Autre et le contexte social» (Barthes, 1974: 4), por tanto, no dejan de entrar en la categorización literaria elementos externos a la propia obra, contextuales, que incidirían en su interpretación.

Es un hecho comprobado que desde hace algunos años se ha operado (o se opera) un cierto cambio en el interior de la idea que nos hacemos del lenguaje y, en consecuencia, de la obra (literaria) que debe a este mismo lenguaje al menos su existencia fenoménica. Este cambio está evidentemente ligado al desarrollo actual (entre otras disciplinas) de la lingüística, de la antropología, del marxismo y del psicoanálisis (Barthes, 1971: 1).

A su vez, esta constituye un proceso por el cual el juego combinatorio de varios elementos construye su productividad final, no definida solo por la palabra; el «texto» configura un sistema diferente al lingüístico que se relaciona a él pero que lo supera, formando una unidad discursiva superior. Por último, el texto se presenta entendido como producción no como producto, esto significa que no cuenta con un único sentido objetivo, sino que se mueve, como decimos, en un espacio articulado y móvil de significados.

Julia Kristeva, en la línea barthiana, propone como alternativa al método de clasificación de los géneros, el *sémanalyse*, que vendría a ser una fórmula para analizar los textos, entendida desde la perspectiva de la semiótica:

elle s'intéresse à la typologie des genres, mais c'est précisément pour la remplacer par une typologie des textes: son objet, dialectiquement, est le recoupement du phéno-texte et du géno-texte; ce recoupement constitue ce qu'on appelle, à la suite des postformalistes russes et de Kristeva, un «idéologème», concept qui permet d'articuler le texte sur l'intertexte et de «le penser dans les textes de la société et de l'histoire» (...) comme pratique, elle participe donc elle-même à la subversion des genres qu'elle étudie comme théorie (Barthes, 1974: 9).

La distribución de géneros entendida como propuesta de modelos inmutables tiene mucho que ver con la construcción del canon literario, que sirve sobremanera para acotar la vasta realidad. La tradición clásica basada en la consolidación de esta clase de prototipo funcional ha dominado gran parte de la historia de la crítica, hasta que empezó a cuestionarse la validez universal de dichas categorías y con ella la existencia de otro tipo de orden menos rígido, lo que llevó a la transgresión de su integridad. Hay que tener en cuenta que las clasificaciones en géneros centradas de forma estricta en cánones literarios suelen pecar de restrictivas, y acaban distanciando en mucho la intención del autor y la disposición contextual del lector, aunque eso no significa, por supuesto, que no coincidan. De manera que la ordenación en géneros no sirve solo para configurar una tabla de categorías donde insertar los textos, sino que en realidad opera también –o ante todo– como instrumento de interpretación. Los valores canónicos envejecen y la literatura se caracteriza por su originalidad tendente a la renovación, aunque eso no significa, como decimos, que no orienten la lectura. El género como norma representa una teorización limitadora de la realidad textual, se trataría de pautas «hechas por nosotros en momentos específicos del tiempo, susceptibles de cambio y sustitución» (Rollin, 1988: 139). Esta misma idea la defiende Todorov, quien, para evitar la polémica imprecisión que la terminología acerca de los géneros<sup>25</sup> plantea, propone una situación intermedia que pasa por prescindir de las denominaciones clásicas de género, diferenciando entre *géneros teóricos* (resultado de una teoría literaria) y *géneros históricos* (extraídos de la observación de hechos literarios y comprobables en los textos). Siguiendo esta premisa, establece una tipología de géneros del discurso que divide los géneros teóricos en elementales o complejos según si aparece en ellos algún rasgo estructural –los primeros– o un conjunto de rasgos –los segundos–. Asimismo, denuncia la limitación que suponen las categorías como esencias antiguas, pues entrañan restricciones a la expresión artística: «sería un signo de auténtica modernidad en un escritor no someterse ya a la separación de géneros» (Todorov, 1988: 31). Siguiendo el trabajo de Blanchot, los califica como intermediarios entre obra y literatura; alejando una de la otra de modo innecesario, pues para el crítico francés la literatura vendría a ser el género último, sin límites, los cuales atentarían contra su propia naturaleza. Así, lo que de verdad importa es el libro, más allá de las clasificaciones o géneros estrictos, ya que una obra no

---

<sup>25</sup> Bajtin (1999: 260) señala al respecto: «La falta de una definición terminológica y la confusión que reinan en un punto tan importante, desde el punto de vista metodológico, para el pensamiento lingüístico, son resultado de un menosprecio hacia la unidad real de la comunicación discursiva que es el enunciado».

pertenece a un género –que puede ser que también; o a varios- sino a la literatura en su totalidad<sup>26</sup>. Cree, de este modo, en la transformación de estas unidades clasificatorias funcionales, así como en la posibilidad de que aparezcan otras clases nuevas, por inversión, desplazamiento o combinación (Todorov, 1988: 34). Y en este sentido, el crítico afirma que no existe ni lo ha hecho nunca una literatura sin algún tipo de géneros, pues esta configura un sistema que se encuentra en constante cambio. De ahí que evidencie en realidad la innegable funcionalidad que se le da a la estructuración genérica; parece que nos resulte difícil escapar de ella, de lo que se desprende la gran multiplicidad que esta cuestión alberga. Así, afirma que tal vez no hayan desaparecido los géneros con el tiempo, sino solo la concepción que de ellos se tiene con relación al pasado, siendo sustituidos por otros que responden mejor a la realidad creativa del momento, y con esto ratificaría la naturaleza histórica que estos ostentan: «que la obra “desobedezca” a su género no lo vuelve inexistente». Es la transgresión de la norma la que la hace patente, y de este modo se va escribiendo la historia literaria, donde las mutaciones van convirtiéndose en reglas nuevas. El «género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas» (Genette, 1988: 33 y 36); puede trazarse desde la vertiente empírica y desde la observación abstracta. El crítico insiste en la función que cumplen como referentes institucionales debido al «horizontes de expectativas» que generan para los lectores<sup>27</sup> y al modelo que representan para los escritores, por lo que resulta evidente que los géneros establecen un vínculo de comunicación con la sociedad en la que aparecen. En tanto que discursos, se trata de manifestaciones concretas de la lengua, por lo tanto requieren un contexto concreto donde entran en contacto con otros elementos lingüísticos y no lingüísticos como los interlocutores, el tiempo o las relaciones que existen entre ellos (Todorov, 1996: 22). Estos se convierten, así, en espejo de una sociedad, trasunto de una ideología concreta. En definitiva, para el teórico, los géneros provienen de los discursos humanos: «el género es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria, por esta razón es un objeto privilegiado, lo cual podría concederle muy bien el honor de convertirse en el personaje principal de los estudios literarios» (Todorov, 1988: 39).

---

<sup>26</sup> Véase Blanchot (1992).

<sup>27</sup> Concepto que maneja Jauss (2000: 164-167), por el cual un texto no siempre es interpretado con las mismas motivaciones por las que fue escrito, sino que el lector actualiza el sentido en función de su bastimento cultural y sus experiencias individuales.

### 1.3.- Entre convención y naturaleza

Tomando como punto de partida el cuestionamiento que ha acompañado durante tanto tiempo a la clasificación genérica y a su pervivencia, sustentada a lo largo de los años y las épocas, cabe plantearse si este tipo de aproximación teórica que enfrenta obra y contexto con postulados abstractos de una forma polémica pero ineludible asume en el fondo un carácter necesario. A pesar de asistir a la defensa de la unicidad de la obra, por ejemplo, por parte de la línea de pensamiento hegeliana perpetrada por Croce<sup>28</sup>, según el cual el arte es ante todo resultado de la creatividad humana y por tanto de naturaleza innovadora, desde el punto de vista histórico se van creando nuevas formas con constancia, y acomodarlas en un sistema de clasificación existente sin cierta artificialidad resulta complicado. Bernard E. Rolling, por ejemplo, postula la ambigüedad de la concepción genérica, la cual remite a dificultades lógicas, puesto que existen muchos preceptos descriptivos, demasiados, para que dicha ordenación pueda escapar de la indeterminación. Llovet (2007: 274), por su lado, critica a Croce en su exclusividad, ya que considera que la especificidad de las obras no está reñida con el hecho de pertenecer a un grupo común, pues todas se sitúan en unas coordenadas genéricas que hacen posible su inteligibilidad como signos comunes de descodificación (Segre 1985: 296), aunque estos configuren referentes permeables. En definitiva, una de las cuestiones de fondo en la polémica genérica radica en la pervivencia de tales abstracciones:

Los géneros literarios existen por una convención social, un acuerdo colectivo al que, como ocurre siempre en estos casos, se llega para cubrir algún tipo de necesidad. Si no conllevaran alguna utilidad, si no sirvieran de manera efectiva a ciertos propósitos, resultarían del todo innecesarios y probablemente no se había hablado de ellos (Llovet, 2007: 274).

No se discute, por tanto, la conveniencia de su existencia, sino que, después de tantos siglos en que han permanecido, con mayor o menor fortuna, lo pertinente a estas alturas para el crítico es cuestionarse el porqué de su perduración. De este modo, acaba estableciéndose una especie de simbiosis entre las posturas más extremas para establecer un axioma que recoge la dialéctica de los géneros como categorías válidas a la vez que la obra literaria como entidad cambiante, producto de la creatividad y la historia. Y es en esta estela inclusiva

---

<sup>28</sup> Véase Croce (1912: 79-85), para el que no pueden buscarse universales en los particulares, la obra literaria se concebiría, así, como individual para negar la existencia de los géneros: «i singoli fatti espressivi sono altrettanti individui, l'uno non ragguagliabile con l'altro se non nella sua comune qualità di espressione» (*ib.*: 80).



donde se sitúan gran parte de las teorías actuales sobre la epistemología genérica. Tal y como sostiene Segre (1985: 280):

La discusión sobre la clasificación de los géneros sólo puede, por lo tanto, continuarse de forma útil si se sale de la ambivalencia entre historia y categorización, si se elige entre una descripción empírica de los géneros según su desarrollo a través del tiempo (en cuyo caso, está claro, cae toda la distinción entre género y subgénero), o bien se intenta definir *ex novo*, con criterios coherentes, categorías capaces de apurar el conjunto de la producción literaria.

Los géneros entendidos como convención, a modo de arquetipos que simplifican la realidad con el objetivo de acercarla al conocimiento, configuran formulaciones que tienden a disgregar su significación para convertirse en clichés y alejar, así, la realidad que representan, pero a la vez orientando su descodificación: «el texto, como plasmación de un género, también es un modelo convencional. Las normas genéricas son por tanto una convención, constituyen modelos que adquieren validez por medio de la convención» (Raible, 1988: 311). La cuestión de los géneros está destinada, así, a coexistir entre dos principios complementarios, formando una duplicidad entre convención y naturaleza, que Rolling cataloga de «dialéctica histórica y conceptual (...) dualismo entre *nomos* y *physis*» (*ib.*: 142). Esta sería una manera más de explicar la realidad que alcanzaría a todas las clases existentes, pudiendo darse la presencia de una mezcla de las dos vertientes teórica principales que se acercan a la polémica de los géneros. Se postularía, así, una rama con carácter evolutivo capaz de resolver el problema de los dos extremos de modo que la literatura cuente con una base teórica unificada para que el estudio genérico resulte productivo.

Otra muestra del alcance controvertido del asunto se advierte en la postura de Schaeffer, quien encuentra cuestionable la propia definición de *género*<sup>29</sup>, la naturaleza de la relación entre texto y géneros o la relación entre elaboraciones empíricas y conceptos abstractos; disquisiciones por tanto de carácter ontológico, de ahí su complejidad. Este hace mención del «aspecto dinámico de la genericidad en tanto que función textual. Este aspecto dinámico también es responsable de la importancia de la dimensión temporal de la genericidad, su historicidad» (Schaeffer, 1988: 172). De tal forma, podemos ver que el concepto dual que configura la interpretación genérica desde una vertiente múltiple, más

---

<sup>29</sup> El autor afirma que «sería ya una norma, ya una esencia ideal, ya un modelo de competencia, ya un simple término de clasificación al cual no le correspondería ninguna productividad textual propia» (Schaeffer, 1988: 155).

acorde con la esencia de la creación literaria, a la vez que complementaria, dibuja dos perspectivas diferentes, entendiendo el género como instrumento de catalogación retrospectiva (como abstracción de una categoría de textos en un intervalo determinado) o bien concibiendo la *genericidad* como función textual. De manera que esto nos lleva a pensar el género no como estrato arbitrario sino como resultado de la similitud textual, en tanto que bebe de esa distinción a la vez que de categorías de lectura en el momento en que estructura un modelo clasificatorio, que es el que va estableciendo la norma. El complejo sistema de intervalos entre estos conceptos diferentes acaba dirigiendo la noción genérica a postulados conflictivos, a la vez que prevé fenómenos de transformación en el seno de esa concepción de género, en el que se confronta el texto a su contexto literario en sentido amplio:

el desarrollo de la circulación literaria (debido tanto a causas tecnológicas como sociales) en el curso de los últimos siglos tiene como consecuencia una multiplicación extrema de los modelos genéricos potenciales, de manera que la actividad genérica (ligada a la reflexividad, más pronunciada cada día, de la llamada literatura seria) muy estimulada por los textos modernos, conduce a tal multiplicación genérica que las clasificaciones son muy difíciles de establecer (*ib.*: 177).

En esta línea, los géneros, como signos lingüísticos complejos de origen literario, están exentos de inmediata respuesta comunicativa por parte del lector, y debido a esto suelen encontrarse menos afectados por los elementos extratextuales (situación indirecta escritor-lector), de lo que se desprende la importancia de la situación en la que se den. Al fin y a la postre, las obras y su atribución genérica se ven modificadas en función del contexto en el que se escriben e interpretan y el conjunto es lo que articula una comprensión total: «A pesar de que el significado de toda comunicación depende parcialmente del contexto situacional, el significado y el argumento poético son aspectos interdependientes antes que ingredientes incompatibles, o que compiten, en las obras literarias» (Hernadi, 1978: 79). Una parte de la crítica parece establecerse en la postura que defiende los géneros como parte de la conciencia colectiva que actuaría como referente, aunque difuso, de lo que representan, aun cuando resulte difícil determinar los atributos de los mismos con precisión y por tanto sus límites: «la tipología genérica tampoco puede entenderse como valor absoluto, sino como un conjunto de categorías que las obras representan en una escala gradual y de manera diferenciada» (Cózar, 1987: 58). Una obra que encarna una categoría genérica hace alarde de características análogas a otras obras con respecto a un precursor, y contará así con atributos constituyentes sustanciales que servirán, de alguna manera, para orientar la interpretación. En una postura un poco más extrema se sitúa Anderson Imbert (1992: 14),

quien señala que los géneros son conceptos abstractos sacados de una realidad histórica pero que la historia es dinámica y cambiante; no se detiene solo para ceder a una pauta prefijada, con lo que enfrenta a legisladores versus artistas: «Estos fueron accidentes en los anales de las costumbres, no rasgos esenciales de la expresión artística». Serían, pues, maneras de ordenar el caos de la cronología literaria.

#### **1.4.- Espejo de la literatura y prácticas cambiantes**

Un género literario se acomoda en el momento en que un escritor perpetúa un modelo precedente, de lo que se deriva que este disponga una estructuración de funciones diferenciadas capaz de conservar ese dechado. Los géneros, para Lázaro Carreter, resultan limitadores porque se muestran incapaces de explicar los textos en su significación global, pero pueden servir para acercarse a comprobar algunos parámetros y fijar, de este modo, determinadas clasificaciones. Ante la falta de incondicionalidad en la validez de los géneros literarios, el crítico plantea la posibilidad de que cada obra ostente el poder de la unicidad, aunque este criterio va en detrimento del escaso bagaje de algunos lectores, que se orientan guiados a través de la poética normativa. En ese caso, pueden establecer una comparación entre diferentes creaciones a partir del canon construido, el cual podría avanzar con una fuerza expansiva poderosa para su difusión. Por mucho que puedan reproducirse e incluso encontrarse nuevas nomenclaturas genéricas para las manifestaciones que surgen en la evolución literaria, el camino sigue siendo el mismo:

Una red más tupida de géneros no va a facilitarnos la empresa de aprehender con mayor facilidad la obra concreta, que siempre hallará un agujero por donde escurrírsenos. No parece que deban producirse por ahí los intentos para proporcionar fecundidad crítica al concepto de «género», porque lo máximo que podremos alcanzar con él es una clasificación aproximada (Lázaro Carreter, 1979: 115).

Recordemos su total convencimiento sobre la negativa de establecer cualquier clasificación inmutable de géneros debido a su validez contextual, dependiente de la historia y de la red de relaciones que establezca, en varias direcciones y con otros elementos integrantes del acto literario. Cada una de estas categorías dispone de una vigencia determinada en función de elementos contingentes que no tienen que ver solo con la obra, como las costumbres, la evolución social o histórica del momento o incluso el gusto del

público receptor. Esta está condicionada máxime por las circunstancias personales e íntimas, como dijera Calvino (2017: 12):

magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...

Por ello, al final acabamos hablando de agrupaciones genéricas que resultan muy generales, al modo que hizo, por ejemplo, E. M. Forster a principios del siglo XX, para el que una novela era poco más que una ficción con más de cincuenta mil palabras, ante lo que Lázaro Carreter (1979: 119) rebate, con fortuna, tal imprecisión: «si esto parece a alguien poco filosófico, que proponga otra definición en la cual quepan Faulkner y Joyce, Proust y Sade, Galdós y Jarnés». En esta línea, Pozuelo Yvancos (1984: 397) aboga por una teoría de los géneros que se aleje de limitaciones, reivindica la vuelta a la teoría dejando de la lado la metateoría para ligarse de nuevo a la Literatura, de manera que las poéticas hablen de los textos literarios: «El lugar del género es por ello el lugar de la Literatura como espejo de la Literatura, donde ésta se mira en formación, se contempla creándose». Este planteamiento remite al *Ars Poética* de Horacio –no nos alejamos por tanto del origen de los tiempos–, quien sostenía que cada género dispone de un tono, de formas o temas que vienen marcados por la tradición, aplicando el concepto de mimesis a la misma literatura y no solo a la realidad.

El concepto de género literario únicamente puede explicarse como una invitación a la forma que orienta siempre un carácter: 1) múltiple o complejo en cuanto a los factores implicados (temáticos, formales, pragmáticos, sociales); 2) histórico en cuanto la creación literaria exige la actualización en simultaneidad de todos esos factores y por tanto la descripción poética sólo puede ser histórica si quiere dar cuenta de la imbricación de los mismos en los géneros concretos, y 3) normativo en cuanto viene ligado, llámesele norma estética, competencia genérica, institución, horizonte de expectativa, decoro, imitación, viene ligado, digo, al carácter reflectivo de la propia literatura, que acaba siempre hablando de sí misma (*ib.*: 401).

Así, la literatura establece su modalidad y temática en base a realizaciones previas. El crítico intenta dilucidar la separación que existe entre los postulados de los géneros, el tipo de conceptos que utilizamos desde la perspectiva nominalista y la realidad a la que se refieren, poniendo algunos ejemplos de ellos, como la resistencia que tienen dichas etiquetas al paso del tiempo, así como sus consecuentes alteraciones en la esfera de la creación: «Es desde mi punto de vista alarmante que se siga hablando de *novela* igual antes del *Ulises* de Joyce y después de él o que ese marbete abrace por igual al *Satiricón*, al *Quijote*, a *Rayuela*

o a la misma *Ulises* (*ib.*: 394). En esa misma dirección, Lapesa (1974: 123) sostiene que el conflicto de la categorización en géneros literarios proviene de la naturaleza variable de los mismos pues, al fin y al cabo, estos no constituyen esencias fijas, sino que se ven expuestos a mudanzas propias de cualquier proceso sujeto a influencias preceptivas, a transformaciones históricas y, a su vez, al desarrollo de la misma obra.

Por su lado, Víctor Escalante entiende los géneros literarios como juegos del lenguaje, atribuyéndoles el carácter de proceso y por tanto de continuidad, pues en ellos no habría escisiones abruptas, las ideas irían relacionándose entre sí de forma prolongada. Para este, la concepción que tenemos de la palabra resuelve el acercamiento a la discutida cuestión de los géneros. Si los entendemos como esencia, y por tanto, inamovibles, es porque desciframos el lenguaje como un recurso competente para expresar la realidad tal cual es. En su lugar, debiera abordarse como una red inacabable donde se establecen juegos de lenguaje<sup>30</sup>.

La dificultad en nuestro intento por definir a un género literario se disolverá si en lugar de intentar responder a la pregunta de qué sea un género determinado, buscamos responder a la pregunta de en qué consisten las prácticas concretas de escribir y leer obras pertenecientes al género en cuestión (Escalante, 2005).

De este modo, y volviendo a la concepción de los géneros, cualquier juego de lenguaje, o su concreción en una manifestación literaria, podría asociarse con alguna de sus semejantes, tejiendo una amplia red de interconexiones en función de estos parecidos: contar, escribir o leer una historia fantástica y, por ejemplo, contar, escribir o leer una historia policíaca. Dicha imagen vendría a representar las variadas travesías que pueden tomarse para llegar a algún lugar: «En una ciudad, para continuar con la imagen wittgensteiniana, siempre podemos ir de un sitio a otro tomando diversos caminos» (*ib.*). Emerge de esta consideración que el significado de las palabras y el lenguaje no nos vienen dados *a priori* cual etiquetas inherentes en las cosas, sino que dependen del contexto y el uso en que se enuncian esos términos. Por ello, esta perspectiva hermenéutica de los géneros hace que los veamos como conjuntos sin que cada uno represente una esencia sellada de la cual no podríamos, de todas

---

<sup>30</sup> Sigue las teorías de Wittgenstein (2003) donde el filósofo destaca el carácter continuo del lenguaje, por el que no existirían enunciaciones lingüísticas que no dispusieran vínculos entre otras prácticas de carácter también lingüístico, de modo que el lenguaje, en definitiva, no presentaría discontinuidad. Para Wittgenstein, este concepto vendría a ser el «todo consistente en el lenguaje y las acciones con las que está entrelazado» (1988: 25); «la expresión “juego de lenguaje” debe poner de relieve aquí que *hablar* el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida» (Wittgenstein, 1988: 39).

formas, extraer una definición única que representase la noción de literatura X o género Y. De manera que, según este planteamiento, los géneros literarios pueden concebirse como prácticas cambiantes que presentan conexiones entre ellas, reconocibles pero no finitas y del todo delimitadas. Por tanto,

la condición genérica de una obra es una manifestación de grados y no de esencias, de modo que es posible concebir que una obra reúna elementos asociados a un género específico junto con otros que no serían considerados como propios de dicho género por las comunidades hermenéuticas implicadas en la identificación (Escalante, 2005).

Todo esto, en último término, nos remite a la noción de heterogeneidad que parece subyacer en el fondo de la creación y la interpretación literaria actual.

### **1.5.- Aportación sincrética**

En este terreno, la crítica establece estrategias sobre la polémica cuestión genérica que sientan sus raíces en las modalidades convencionales (los géneros como base de clasificación fundamental atendiendo a la forma y el contenido de los textos). Esto hace que en el fondo nos situemos en un campo interpretativo que se deriva de muchos años, proveniente de teorías que al final acaban creando un sistema institucional, el literario, del que participan muchos y diversos factores pero que a veces peca de teórico<sup>31</sup>. En la actualidad, la controversia sobre los géneros se dibuja como un asunto abstracto y conceptual que se antoja inabarcable por artificioso, aunque delimitador y confinado a ir cambiando en beneficio de unos cauces que van marcando el escritor, con su práctica, la tradición, las interpretaciones y la historia. Ahí reside el origen del género, pues apela a lo que es: una combinación de atributos que acaban fosilizándose, al menos en parte, para convertirse en modelo de autores posteriores y guía de entrenados lectores. De manera que asistimos a una síntesis de la secuela que ha dejado la tradición en materia genérica y las consideraciones propias de la modernidad, la cual asiste a una realidad artística abierta y cambiante. Si existe evolución en la concepción genérica a lo largo de la historia es gracias a que los críticos contemplan la aparición de procedimientos genéricos que no estaban recogidos por los preceptos clásicos, así como a las combinaciones de rasgos genéricos que han generado otros

---

<sup>31</sup> Lo que Todorov (1981: 16-17) denominaba la «Teoría fuera de la literatura».

nuevos. Por tanto, las transformaciones se suceden debido a la necesidad de cambio en las épocas donde el gusto o la urgencia de adaptarse al ritmo de la historia se revelan imperantes. En la teoría moderna se fusionan las dos miradas desde vertientes críticas dispares y complejas, y a las categorías universales se le suman las clasificaciones históricas, de lo que surgirá otra concepción, aún controvertida, sobre los géneros que, si bien no está del todo resuelta, parece que oriente la dirección de su estudio de forma oportuna hacia la cuestión de la esencia y la arbitrariedad de la ordenación genérica, rechazando el postulado teórico como único cauce para alcanzar la aprehensión del fenómeno literario:

la destrucción del metalenguaje, o, al menos (puesto que puede resultar preciso recurrir provisionalmente a él), su puesta en sospecha, forman parte de la teoría misma: el discurso sobre el Texto no debería ser, a su vez, más que texto, búsqueda, trabajo de texto, dado que el Texto es este espacio social que no deja ningún lenguaje al abrigo del exterior, ni a ningún sujeto de la enunciación en situación de juez, de dueño, de confesor, de descifrador: la teoría del Texto no puede coincidir más que con una práctica de la escritura (Barthes, 1971: 4).

Queda claro en este rastreo teórico que desmontar la literatura en tipos de textos con una esencia propia inherente, que evolucionan en función de esta naturaleza privativa y que por tanto son independientes a una realidad global con la que entablaría relaciones sistemáticas –la literatura–, *grosso modo* no resuelve los problemas innatos a la teoría genérica. Tal y como sostiene Schaeffer (2006: 46): «urge, naturalmente, hacerse la pregunta de si es posible reconstruir una teoría de los géneros, por poco coherente que sea, a partir de ese patchwork lexicológico». La respuesta pasa quizá por englobar en una todas las apreciaciones al respecto, por divisar una teoría global basada en la multiplicidad, algo, por otra parte, nada nuevo en la historia literaria:

un cierto acercamiento entre lo teórico y la realidad empírica suele ser la posición mayoritariamente seguida hoy por quienes trabajan sobre todo con géneros naturales, tratando de establecer una clasificación bien delimitada de éstos con el fin de que se pueda comprender tanto la literatura existente como la literatura posible (Llovet, 2007: 298).

Llovet, en este sentido, defiende la utilidad de los géneros por su funcionalidad a la hora de analizar o de materializar un acercamiento crítico, dado que aporta un orden congruente que facilita la reflexión sobre la materia. Las llama así, «categorías del conocimiento» (*ib.*: 277), esquemas mentales que ayudan a conocer mejor una obra, herramientas que sirven, al fin y a la postre, para analizar o leer la literatura. Esta postura evidencia la necesaria, aunque en apariencia obvia, correspondencia que debería darse entre el estudio de la literatura y la misma literatura, «pues solo entonces las abstracciones

genéricas podrán ser categorías flexibles capaces de amoldarse a las obras efectivamente existentes y no, como ha ocurrido a veces, rígidos esquemas a los que por fuerza han de ajustarse las creaciones literarias» (*ib.*: 278). Para Hernadi (1978: 120), en cambio, la solución pasa por ampliar el radio de interpretación en la teoría genérica:

Dada la interacción lenta entre la mayoría de los enfoques críticos de nuestros días, es una tarea importante para las futuras teorías de la literatura explorar en qué forma podrían integrarse los mejores conceptos genéricos propuestos en las últimas décadas dentro de una serie de «sistemas» entrelazados.

Quizá la modernidad literaria pase por una revisión de los conceptos genéricos dada la constatada pluralidad que ha sufrido en el último siglo la noción de género. Está claro que su principal polémica reside en la dicotomía que se establece entre la dimensión teórica y su aplicación, algo que, si se salvan las distancias, no tiene por qué representar un problema mayor. Por un lado, parecen ser necesarios para ordenar la materia literaria y para orientar al lector, y por el otro, no dejan de ser categorías fruto de una reflexión teórica ajena a la propia literatura y por lo tanto imprecisa, variable, y a caballo de la constante innovación de la creación. Parece que asistamos a una transgresión sistemática de los géneros en la era moderna, apoyada, a pesar de todo, en el sistema genérico tradicional.

le nouveau système s'est donc substitué à l'ancien par un subtil jeu de glissements, de substitutions et de réinterprétations inconscientes ou inavouées, qui permet de la présenter non sans abus mais sans scandale, comme «conforme» à la doctrine classique: exemple typique d'une démarche de transitions, ou, comme on dit ailleurs, de «révision», ou de «changement dans la continuité (Genette, 1979: 22).

De manera que, para salir de este atolladero, tal vez toque asumir la naturaleza doble del sujeto en cuestión, ya que los referentes previos en materia de géneros, prefiguraciones que permiten su realización, ajustada o no, son los que permiten que haya transgresión. Las dos concepciones genéricas pertenecen a un mismo sistema de interpretación, el actual, pues el estudio de las transformaciones implica su análisis y este, a su vez, tomar en cuenta las formas permanentes (Genette, 1979: 39). Los géneros literarios sirven, por tanto, como rasero para medir las innovaciones literarias. Tal y como expone Rodríguez Pequeño (1991: 71), parafraseando a Tomasevskij: «Los grandes escritores consagran los géneros inferiores derrocando el canon dominante y crean efectos estéticamente nuevos, inesperados y profundamente originales». Por este motivo resultan necesarios, y reivindican, de algún modo, la necesidad del postulado teórico, pues «para la crítica el factor teórico es



fundamental, como no pocas veces para el poeta, y que a él se debió precisamente, durante siglos, el postulado de universalidad» (Guillén, 1985: 39).

## 2.- Existencia y transgresión

Cierto es que la barrera entre géneros no constituye una separación inamovible y que desde siempre han existido interrelaciones, puntos en común o referencias entre ellos. Y es que a lo largo de la historia literaria algunas de estas categorías no han dejado de existir al margen de otras o se han dado puntos de encuentro entre ellas. Si bien ha prevalecido un enfoque normativo que presentaba el género como modelo teórico y este, por tanto, precedía al escritor, con la llegada del Romanticismo se impone, como hemos visto, una mirada más libre que rompe esta perspectiva ante todo preceptiva. De aquí emerge la evidencia, que adquiere además suma importancia, de la defensa de la hibridación de los géneros durante esta época<sup>32</sup>. El famoso prefacio de *Cromwell*<sup>33</sup>, de Victor Hugo (1827), que representa todo un manifiesto del movimiento romántico en Europa, proclama la síntesis genérica como una nueva aunque radical estética liberada de los preceptos clásicos: «La oda y el drama se cruzan en la epopeya; hay de todo en todos; sólo que en cada uno de esos géneros existe un elemento generador al que se subordinan los demás y que impone al conjunto su carácter propio». En su anuncio programático del arte, el escritor aboga «por conseguir la libertad del arte contra el despotismo de los sistemas, de los códigos y de las reglas» (*ib.*).

Así, los géneros vienen a considerarse, más allá de las fluctuaciones en su desarrollo, «modelos abiertos y flexibles que no gobiernan sino que orientan al escritor en la elaboración del volumen, al público en su interpretación, al estudioso en su análisis y al crítico en su valoración» (Puebla Ortega: 1996: 9). Desde una perspectiva más amplia, la obra literaria es estimada acto discursivo y, por tanto, realidad semiótica pluridimensional; de la epistemología genérica con la que se estudie emanará la precisión de su seña identitaria,

---

<sup>32</sup> La obra más paradigmática en este sentido es la pieza teatral *Cromwell* (1827), de Víctor Hugo, donde, en el prólogo, el escritor sentencia la unidad de tono y la integridad y validez de los géneros literarios en pos de la vida: si esta integra elementos muy diversos, así debe hacer el arte, que viene a ser expresión de la totalidad de la existencia sin traicionar por tanto la realidad. Véase Maestro (2017).

<sup>33</sup> Hernadi (1978: 109) dice, al respecto, que «Hugo habla de un proceso de maduración gradual en el transcurso del cual la humanidad ha expresado sucesivamente su naturaleza esencial en las formas lírica, épica y dramática», aunque la postura radical de su rechazo a las reglas sobre los géneros, a su parecer imposición de los críticos, se antoja cuestionable por extremo para algunos: «su *no* es más enérgico que coherente» (Segre, 1985: 290).

personalidad que recorre varios niveles de realización en tanto que elemento discursivo complejo:

una obra nunca es únicamente un texto, es decir, una cadena sintáctica y semántica, sino que es también, ante todo, la realización de un acto de comunicación interhumana, un mensaje emitido por una persona dada en determinadas circunstancias y con unos fines específicos, recibido por otra persona en determinadas circunstancias y con unos fines no menos específicos (Schaeffer, 2006: 56).

Lo que cataloga Schaeffer de «acto discursivo pluriaspectual», según el crítico, «resulta completamente normal que admita varias descripciones diferentes y, sin embargo, adecuadas» (*ib.*: 56). Al fin y al cabo, lo que se niega no es la existencia de los géneros, sino más bien su validez universal y estética, porque «teóricamente un género no existe, históricamente, sí» (Anderson Imbert, 1992: 14), debido a su dimensión múltiple al ser objeto semiótico plural: «La naturaleza semiótica de las normas de cohesión implica su pertenencia al sistema semiótico-cultural» (Segre, 1985: 296). Además, el hecho de que una obra, y por tanto su identidad de género, esté condicionada por su filiación en la historia presupone su completa aprehensión solo si es capaz de cimentar un anclaje válido en su contexto real. De ahí que su validez emerja a partir del concepto y la convención, desde el lado de la crítica literaria, de la teoría, y no como una realidad concreta, pues se nos impone la evidente imposibilidad de poder abarcar todo lo realizable en materia artística donde, asimismo, la creatividad, el riesgo y la experimentación representan cauces principales de su desarrollo. Esa es la diferencia entre la teoría clásica, asentada en la normatividad, y la era moderna, la cual, como no alcanza a encerrar todo en una lista de preceptos invariables, se mueve en el ámbito de lo descriptivo, no limita en un número cerrado la existencia de géneros, ni se dictan de forma unívoca reglas para los autores. «Por ello, hay que explicar el problema de los géneros teniendo en cuenta su diversa aplicación a los diversos períodos y su valor como categorías teóricas que pueden ser útiles para la sistematización de la extensa materia literaria» (Cózar, 1987: 60), reivindicando, a su vez, el valor de la individualidad de la obra. Esto para no refrenar la libertad creativa del autor, que a veces, por comodidad, puede verse llamado al freno de la tradición que lo somete bajo dichos mandamientos. La consideración estética, por un lado, y la histórica, por el otro, parecen caminar muy alejadas para ahondar en el problema de fondo, que es separar la sociología de la literatura y la disciplina inherente a la obra; esto es, historia y creación literaria. Cabe subrayar, en cualquier caso, que la vigencia o existencia de los géneros literarios determina el paso por la historia literaria de unos u otros escritos y el valor y características que se le dan a estos:

Después de todos estos siglos, los géneros siguen siendo una cuestión fundamental de la Teoría de la literatura. Superando los extremos de las adopciones rígidamente preceptivas de la doctrina aristotélica en las estéticas clasicistas y el embate idealista del siglo pasado que negó puramente su existencia (Croce *dixit*), el género se nos presenta como un horizonte de expectativas para el autor, que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria aunque sea para negarla; es una marca para el lector que obtiene así una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una novela o un poema; y es una señal para la sociedad que caracteriza como literario un texto que tal vez podría ser circulado sin prestar atención a su condición de artístico (Garrido Gallardo, 1988: 20).

Parece, pues, que el acuerdo ha llevado a la historia literaria a asumir los preceptos genéricos como algo imprescindible para entendernos, pero que su definición, más allá de la mera etiqueta, se convierte en algo polémico desde sus orígenes. Así, el carácter institucional que asumen la literatura y su contexto pone en juego otros elementos que activan la estética de la recepción, de manera que los géneros responden asimismo a principios sociales – respuesta por parte del público–, los cuales ejercen influencia en su composición, afianzamiento o estatus. Puede existir, por una parte, «la variabilidad genérica *de un mismo texto* a través de la historia de su recepción y, por otra, la variabilidad de la referencialidad genérica de los *rasgos textuales idénticos* que pertenecen a *textos diferentes*» (Schaeffer, 2006: 93); y en ello se reconoce la multiplicidad de la obra literaria<sup>34</sup>. Las delimitaciones genéricas provienen de su afianzamiento al contexto<sup>35</sup>, que al variar fomenta la inestabilidad de las formas debido a los cambios de ordenamiento en materia literaria a lo largo de los años. Así, la integración de la obra en apariencia autónoma, el hecho literario aislado, en el contexto histórico que se corresponde, se convierte en manifiesto del curso de la sociedad y de la evolución literaria, pues la literatura es proceso y está formada por características estéticas y por una función social, de ahí que se tenga en cuenta la recepción y sus efectos (Todorov, 1988: 47). Las vías de estudio unilaterales en este sentido acaban estableciendo una visión sesgada, parcial e incompleta del fenómeno literario y artístico: «l'oeuvre ne s'arrête pas, ne se ferme pas; il s'agit moins, dès lors, d'expliquer ou même de décrire, que d'entrer dans le jeu des signifiants: de les énumérer peut-être (si le texte s'y prête), mais sans les hiérarchiser; l'analyse textuelle est pluraliste» (Barthes, 1974: 9).

---

<sup>34</sup> Schaeffer aclara que la posible variabilidad genérica de un texto literario a lo largo de la historia no se debe a que su capacidad semántica pueda dispararse en diferentes direcciones, «es desconocer esta capacidad de descontextualización y de recontextualización, inherente a todo acto comunicacional que, por una u otra razón, una comunidad humana decide conservar» (2006: 98). Un ejemplo claro de este fenómeno se encontraría en la literatura oral, capaz de adaptarse a contextos diversos.

<sup>35</sup> Entendiendo *contexto* como «conjunto de factores lingüísticos, literarios y culturales que conforman la situación de recepción de un texto» (Schaeffer, 2006: 103).

Si por un lado encontramos la sujeción a las formas en materia de géneros literarios como medio de control, por otro nos topamos con la asimilación de una transferencia entre un modelo y otro: eliminación de confines, hibridaciones e incluso negación de categorías. Así, los discursos históricos, filosóficos o de cualquier tipo van a parar al corpus de la *narratividad*, entendida desde un amplio prisma, cuestionando el enclaustramiento del sistema literario que permanece anclado en la división de géneros; todo ello durante una época donde los discursos teóricos abogan por la apertura y la máxima libertad creativa. Además, la potencialidad del género como elemento de intermediación reside en las intersecciones en las que se instala la polémica cuestión de su estudio. A este propósito, Jameson (1989: 85) señala: «la función mediadora de la noción de género, que permite la coordinación del análisis inmanente formal del texto individual con la perspectiva diacrónica gemela de la historia de las formas y la evolución de la vida social». Este apela a un concepto de creación que se articula entre obra y género, en el encuentro entre naturaleza y cultura. El género opera también como aglutinador de procedimientos reconocibles en un principio de economía comunicativa, como conjunto de elementos descriptivos semántico-formales que producen un signo con capacidad plural. En literatura, el uso o aplicación de la noción de género consiste al fin y a la postre en una relación imaginaria desde la base de la tradición, de otros textos y la historia de la crítica. Evoca cierta homogeneidad, algo que no deja de encerrar una realidad inabarcable e incluso impredecible. Así, el recorrido que dibuja un texto se proyecta también en esta esfera irreal que sitúa dicho concepto modélico como núcleo paradigmático, como punto de partida, aunque aplicando una desviación con posibles variaciones: «Los tres géneros definidos por oposición y síntesis aparecen en el movimiento de desarrollo metahistórico e histórico (sin que haya tomas de posición claras entre unos y otros)» (Segre, 1985: 277). En todo ello interactúan muchos factores, en un complejo entramado en el que las instituciones intermediarias también tienen su papel (colecciones, premios, editoriales...)<sup>36</sup>. Al final, cada categoría traba relaciones con distintas formas de poder, ideologías o creencias y el grado de influencia que tienen estos paradigmas sirve, cuando menos, para originar productos determinados, ya sea por asimilación o por oposición. Con todo, la pregunta que nos venimos haciendo es si el concepto de género literario es inamovible y queda incomunicado o si, por el contrario, es sensible (o puede serlo) a abarcar realidades diversas, demanda que sustenta la polémica en torno a este tema.

---

<sup>36</sup> Véase Altamirano-Sarlo (1990: 53-56).

Quizás este es el punto de partida en esta problemática y, aunque existen distintos desarrollos, lo cierto es que en el fondo encontramos un planteamiento atávico: ¿por qué se cuestionan los géneros?

La cuestión del género literario debe plantearse en nuevos emplazamientos, en nuevos recorridos, donde atraviesa o comprende procesos significativos que albergan otros sistemas discursivos, otras prácticas y otras instituciones que elaboran discursos sociales y no exclusivamente desde la institución literaria, aunque en ella adquiera funciones diferentes (Arán de Meriles, 2000).

Como venimos diciendo, la historia de la literatura nos ha mostrado que los géneros no siempre pueden considerarse aislados los unos de los otros, sino en constante comunicación. Tanto es así que puede llegar a cuestionarse incluso su validez desde la dinámica de generalización interna. La concepción de un fundamento inherente en los textos que los reenvíe a una u otra categoría queda del todo excluida, «incluso si existiera una competencia genérica no podría ser más que la de los autores y los lectores, y no la de los textos» (Schaeffer, 2006: 52). «En resumen, subjetividad y géneros, transgresión y norma, suponen en el fondo aspectos complementarios del hecho literario y no pura dicotomía» (Cózar, 2007: 60). Es necesaria la existencia del género para que pueda contravenir y configurar la evolución de la expresión artística, aunque esto represente, al mismo tiempo, la esencia del conflicto. Asumir la eventualidad y la realidad de la transgresión de forma conjunta es lo que sitúa la problemática de los géneros en un punto de eterno retorno, un círculo sin fin, cuestionable de forma cíclica e inacabable. Pues no hay que dejar de lado que «las clases genéricas son a menudo impuras» (Schaeffer, 2006: 118), pero existen, al menos desde el lado de la crítica, pues se revelan necesarias para el estudio riguroso de unas obras y unos creadores que no tienen por qué basarse de forma estricta en ellas.

Si tomamos la concepción que Barthes (1971) revela en su teoría crítica, veremos los inconvenientes que supone una ordenación rígida de las producciones, plasmados con claridad en su noción de *texto*, red de discursos y códigos sociales que forman el tejido de la obra y que aporta un sentido consistente, pues este no posee márgenes ni confines:

Si el texto presenta problemas de clasificación (por otra parte ésta es una de sus funciones «sociales»), se debe a que implica siempre una cierta experiencia del límite (por adoptar una expresión de Phillippe Sollers). Thibaudet hablaba ya (pero en un sentido muy restringido) de obras-límite (como la *Vie de Rance* de Chateaubriand, que, efectivamente, se nos aparece hoy como un «texto»: el Texto es lo que se sitúa en el límite de las reglas de la enunciación (la racionalidad, la legibilidad, etc.). Esta idea no es retórica, no recurrimos a ella para hacer algo «heroico»: el Texto intenta situarse muy exactamente *detrás* del límite de la *doxa* (la opinión corriente, constitutiva de nuestras sociedades democráticas, ayudada fuertemente por las comunicaciones de masas, ¿no está definida por sus límites, su energía de exclusión, su *censura*?).

Los *textos* no se ciñen solo a los escritos, es decir a la literatura, pero sí que la literatura entraría dentro de la categoría de *textos*, aunque son conceptos diferentes: «Une oeuvre est un objet fini, computable, qui peut occuper un espace physique (prendre place par exemple sur les rayons d'une bibliothèque); le texte est un champ méthodologique» (Barthes, 1974: 6). Así, la realidad textual y literaria demuestra que la división genérica no puede sino presentarse como heterogénea y múltiple:

Les oeuvres, dans certains cas, préparent elles-mêmes la subversion des genres, des classes homogènes auxquelles on les rattache la théorie du texte tend à abolir la séparation des genres et des arts, c'est parce qu'elle ne considère plus les oeuvres comme de simples «messages», ou même des «énoncés» (c'est-à-dire des produits finis, dont le destin serait clos une fois qu'ils auraient été émis), mais comme des productions perpétuelles, des énonciations, à travers lesquelles le sujet continue à se débattre (*ib.*: 8).

Se conciben los géneros como algo cambiante, en consonancia con las obras con las que entablan dialécticas, y no parecen poder existir unos sin las otras en una sintonía permeable. En suma, cada teoría se enmarca dentro de una época concreta, y cada creación literaria, sobre todo a partir del siglo XX, promulga una lectura nueva basada en las relaciones con el pasado a la vez que demanda una actualización interdisciplinar actual.

### **3.- La hibridación como realidad**

Llovet (2007: 308), siguiendo la obra de David Duff, define *hibridación* «como el proceso por el cual dos o más géneros se combinan para formar un nuevo género, o por el cual elementos de dos o más géneros aparecen combinados en una obra concreta». La importancia de este fenómeno radica en el resultado de dicha combinación, pues da lugar a un producto del todo nuevo. Esto remite a la idea que señala el crítico sobre la posibilidad de «plantear la relación entre un texto y su género, más que como una relación de *pertenencia*, como una relación de *referencia*» (*ib.*: 315). En otro orden de ideas, hemos visto que el concepto sobre los géneros es uno de los elementos que determina de forma decisiva la edificación del canon literario en función del valor que se le atribuye a cada categoría. La clasificación que construye este paradigma de géneros proviene de las autoridades clásicas, recogida por la crítica neoclásica y perpetuada durante parte de la historia de la crítica. En este sentido, Fowler admite la evolución de las categorías en base a la concomitancia de los géneros a través de incursiones combinatorias o inclusivas, de las

cuales una de las más poderosas es la jerarquía, pues esta supone que unas sean inferiores a otras y den lugar a estructuras insertadas en los marcos preferentes, lo que remite a la idea de hibridación. A su vez, no niega la existencia de diferentes muestrarios de géneros, al contrario, pues estos pueden mostrarse flexibles y válidos también para ser reconocidos. La permeabilidad a la hora de elegir una configuración más o menos precisa de las manifestaciones literarias junto a la transformación misma de las categorías demuestran una variabilidad natural en ellas. Esto nos remite a la importancia de evaluar las variantes del paradigma modal en base al contexto activo y cambiante dentro de las coordenadas históricas, desde una vertiente diacrónica de la literatura: «las transformaciones, lejos de confundir la literatura, o de ser signos de ruptura, fueron algo normal» (Fowler, 1988: 111). Definir o afianzar los contornos de los géneros con firmeza, limitándolos, sirve solo para aumentar la estrechez de miras hacia el fenómeno estudiado; resulta por tanto excluyente debido ante todo por la riqueza creativa de la literatura, sin que ello deba suponer la certidumbre sobre los modos imperantes. Es más, «el repertorio de géneros activos ha sido siempre reducido y ha estado sometido a adiciones y supresiones proporcionalmente significativas» (*ib.*: 117). Por tanto, en la creación del canon, referente de consumo y a su vez de creación, interviene la mutabilidad de los géneros literarios, para dibujar una poética concreta en cada momento histórico, mostrando las tendencias más asequibles o restrictivas: «los géneros son los signos más notorios de ese entrecruzarse y superponerse de lo continuo y lo discontinuo que marcan el itinerario peculiar de la literatura (...) Hay, pues, permanencia y alteración a la vez» (Guillén, 1985: 145). Así, la pauta conceptual opera como patrón y punto de partida, sin sufrir apenas alteraciones; las imitaciones del modelo van evolucionando, en cambio, a su propio ritmo.

Hegel (1989: 750) también se enfrenta al fenómeno de la hibridación en su teoría estética, por la cual se encontraría con realidades o «géneros híbridos que surgen del hecho de que en general está fijado el tono de un género determinado que, sin embargo, dada la incompletud del objeto, no puede lograr un perfecto desarrollo, sino que corre el peligro de adoptar también el tono de otro género». Esto hace que tenga que resolver, tal y como señala Schaeffer (2006: 26), una cuestión nuclear a la hora de tratar las categorías que se escapan a la definición o naturaleza de la epopeya, el lirismo o la poesía dramática con arreglos de poca precisión. La principal solución pasa por sustentar la división en una tríada en que se articula lo objetivo, lo subjetivo y la síntesis de los dos, con la consecuente imprecisión que

esta atribuye a la clasificación literaria. De ahí que, al no saber resolver la contradicción de no poder explicar las evidentes prácticas artísticas de carácter híbrido, toma la tangente de desestimarlas por situarse al margen de sus precisiones teóricas: «Pues la consideración filosófica sólo tiene que atenerse a las diferencias conceptuales y desarrollar y concebir las verdaderas configuraciones conformes a las mismas» (Hegel, 1989: 461). Para el autor, «las verdaderas configuraciones» dejan de lado las formas *bastardas*:

Pero la verdadera subdivisión no debe nacer más que del verdadero concepto, y los productos híbridos sólo pueden encontrar su lugar allí donde las formas propiamente dichas, firmemente estables para sí, comienzan a disolverse y a pasar a otras (*ib.*: 285).

Estas pierden su relevancia en el momento en que pertenecen a lo eventual y la realización empírica, de poca consistencia teórica dada la visión historicista de la concepción esencialista del arte de Hegel<sup>37</sup>. A pesar de todo, no son pocos estos tipos de manifestaciones:

entre estos géneros híbridos pueden contarse los poemas a medias descriptivos, a medias líricos, tal como eran apreciados entre los ingleses y que toman principalmente por objeto la naturaleza, las estaciones del año, etc. Forman también parte de este campo los múltiples poemas didácticos, compendios de física, astronomía, medicina, ajedrez, pesca, caza, del arte de amar, con contenido prosaico de engaste poéticamente adornado, tal como ya en la poesía griega posterior y luego entre los romanos y en los últimos tiempos primordialmente entre los franceses han sido compuestos de modo muy rico en arte. Pese al tono épico general, pueden igualmente ser atraídos con facilidad a un tratamiento lírico (*ib.*: 785).

Brunetière, por su lado, asimila la posibilidad de variación de los géneros, dado que para él cada obra es la suma de todas las obras que han existido antes y, una vez aceptada su existencia en tanto que individuos biológicos, con un inicio, desarrollo y un final, acepta su modificación. Determinar los factores que conllevan ese cambio y desequilibrio para luego volver a recomponerse es para el autor la cuestión más compleja y a su vez fundamental a la hora de entender la naturaleza de los géneros. Entre ellos se encuentran componentes como la herencia, la raza o circunstancias relativas al clima, la sociedad, la historia, la geografía y, ante todo, la individualidad:

supposé donc qu'ils existent, comment les genres se dégagent-ils de l'indétermination primitive? comment s'opère en eux la différenciation qui les divise d'abord, qui les caractérise ensuite, et enfin qui les individualise? Ce sera la seconde question; et déjà vous voyez qu'elle est sensiblement analogue à celle de savoir comment, en histoire naturelle, d'un même fond d'être ou de substance, commun et homogène, les individus se détachent avec leurs formes particulières, et deviennent ainsi la souche successive des variétés, des races, des espèces (Brunetière, 1914: 11).

---

<sup>37</sup> Véase Schaeffer (2006: 29).



Aunque fruto de su tiempo, esta teoría que pregona la lucha de géneros tal y como instaaura la evolución de las especies de Darwin falsea, según Schaeffer (2006: 38-42), los análisis históricos, puesto que resulta polémica por su difícil reconstrucción lógica. A pesar de todo, desde una u otra perspectiva, la apreciación de que los géneros cambian, mutan y procesan paradigmas heterogéneos es algo que queda recogido por la tradición histórica de la crítica que se ha dedicado a los géneros. De hecho, existen evidencias de estas múltiples pertenencias, como *Orlando furioso* o *Don Quijote*, sobre las que el crítico señala que, a pesar de todo, no resulta tan sencillo este tipo de relaciones, pues «estos dos últimos ejemplos de multiplicidad de los formatos, no reductibles a un ensamblaje de dos clases, nos obligan a matizar la noción de pertenencia» (*ib.*: 48-49). Tratándose dichas categorías de *géneros* del discurso y por tanto también de lenguaje, cabe reparar en su concepción, aparte de histórica, taxonómica: el sistema y sus transformaciones, por lo que los textos son clases de textos. De este modo, los géneros viven dentro de otros géneros, puede decirse que van cambiando, combinándose o desplazándose a la vez, «un texto no es tan solo el producto de una combinatoria existente (combinatoria constituida por las propiedades literarias virtuales), sino también una transformación de esa combinatoria» (Todorov, 1981: 5-6). Dentro de una clase pueden manifestarse otras, y debido a que regulan materiales muy diversos encuadrándolos solo bajo el prisma, las normas, en sus intentos de codificación, no pueden resultar rígidas. Para Derrida (1986: 264), los textos se construyen en función de uno o varios modelos, lo que remite a las nociones de hibridación, multiplicación y, sobre todo, al cuestionamiento de las fronteras nítidas entre una formulación y otra: «Un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou plusieurs genres, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance».

Italo Calvino, en uno de sus textos pensados para la literatura del futuro desarrolla una serie de consideraciones que hilvanan lo que era para él la poética literaria del nuevo milenio, basada, entre otras cosas, en la concepción de lo que llamó *molteplicità*<sup>38</sup>. Para el escritor, la literatura moderna debe perseguir el afán de representar la multiplicidad de las relaciones, en acto y en potencia, pues esta vive solo de marcarse objetivos exigentes, desmesurados, empresas ni imaginables, creando: «i libri moderni che più amiamo nascono

---

<sup>38</sup> El resto que configuran el ciclo son: *leggerezza, rapidità, esattezza y visibilità*. Con relación a esto, Zavala (2004: 70) establece categorías similares refiriéndose a la narrativa breve: «Los problemas que enfrenta la minificción en relación con la teoría, la lectura, la publicación, el estudio y la escritura son al menos los relativos a seis áreas: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad y virtualidad».

dal confluire e scontrarsi d'una molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, stili d'espressione» (Clavino, 2017: 115). El texto, así, refuerza el estudio de la hibridez de los géneros, proponiendo una correspondencia entre la construcción del individuo y la obra literaria, sostenida por la pluralidad. Entendiendo la literatura y la existencia como una gran red desde donde operan y confluyen diferentes elementos, cabe plantearse la posición del individuo en el mundo y su relación con el arte, a partir de la cual convergen las respuestas en un complejo sistema orgánico:

chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili (*ib.*: 121).

El momento decisivo se concentra, así, en saber gestionar esa potencialidad dada por la multiplicidad, inherente a la esencia literaria, para intentar establecer de entre lo ilimitado una sola propuesta, en función de los límites y las reglas, ofrecidos, en parte, por los géneros literarios. En suma, sus reflexiones sobre la literatura del nuevo siglo construyen una estética del cuento actual, por lo que resulta sugestivo comprobar la propensión del escritor italiano hacia las formas breves. Destaca de ellas su potencialidad en ámbitos tan dispares y valiosos como la experimentación y la riqueza de estilos y contenidos. A partir del concepto de la multiplicidad, muy en consonancia al recorrido del género *cuento* en nuestro país, Calvino habla de textos unitarios que emergen de una sola imagen, un impulso, un efecto único (que recuerda a Poe) y que va a trabar, en cambio, una red de interpretaciones múltiples, con sujetos, voces y miradas diferentes, lo que Bajtin ha llamado «dialógico» o «polifónico». (*ib.*: 118). Esto es lo que de forma global representa hoy en día parte de la literatura contemporánea, un modo de relectura de los géneros preexistentes (Juan Penalva, 2004: 91), un camino donde volver a examinarlos para establecer un nuevo código de lectura. La hibridación opera sobre todo en el ámbito narrativo, tal y como evidencia el corpus teórico existente<sup>39</sup>, pero no deja de incluir otros géneros literarios narrativos o líricos: «la poesía de las primeras décadas del siglo XXI será una poesía híbrida, como ya lo está siendo la narrativa» (Bolaño, 2001). En esta misma línea, Andres-Suárez (1998: 11), afirma que

---

<sup>39</sup> En palabras de Calvino (2017: 105): «il romanzo contemporaneo come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo».

lo que predomina en la actualidad es la textualidad múltiple, el mestizaje y la disgregación, consistente esta última en fundar textos a costa de formas previas cuyo resultado no es la simple adición de todas ellas sino un producto híbrido, fundamentalmente distinto.

Se asume esta postura inserta en la literatura de nuestros días, orientación que camina hacia la disolución de los límites entre los diferentes géneros, aunque no representa una tendencia nueva, quizá sí que sorprenda, por novedosa, la aceleración que en este siglo parece producirse al respecto.

En definitiva, la principal dificultad a la hora de estudiar la polémica cuestión sobre los géneros literarios proviene de la naturaleza híbrida de su objeto de estudio, los textos literarios. Si bien muchos críticos y estudiosos se han llegado a plantear la naturaleza de las categorías, su idiosincrasia y su función, el resultado final nos lleva a la multiplicidad vaticinada por Calvino; una complejidad en la cual entraría la condición de heterogeneidad: «los términos genéricos tienen un estatus bastardo. No son puros términos analíticos que se aplicarían desde el exterior a la historia de los textos, sino que forman parte, en diversos grados, de esa misma historia (...) la lógica genérica no es única sino plural» (Schaeffer, 2006: 45 y 123). Todo esto representa, sin duda, el resultado de una época en concreto capaz de generar un sistema de géneros propio en función de las posiciones ideológicas y el carácter social de la misma.

En nuestros días los ejemplos de comunicación plurigenérica son legión, pero no siempre interesantes (...) No todos los géneros conviven pacíficamente al interior de una sola obra, sin que se ponga en tela de juicio la integridad del conjunto –o de la literatura misma como tradición e institución (Guillén, 1985: 175 y 178).

En este caso, la revolución tecnológica, el profundo asedio del universo multimedia en nuestro día a día, la globalización o la asunción de una economía mundializada y un sector financiero muy presente, junto a fenómenos como la desaparición –teórica– de los confines geográficos, económicos o culturales inciden de manera imperante en esta nueva disposición del arte y la literatura. Nuestra dimensión reciente da cabida a discursos múltiples con vías de representación y difusión también variadas, así como conceptualizaciones distintas o el nacimiento de géneros y subgéneros tales como el microrrelato o el artículo literario. En las últimas décadas no cabe sorprenderse, por tanto, ante la preponderante búsqueda de quienes, poco complacidos con los modelos heredados, proponen otros cauces más innovadores de cara a poder formular esa visión propia y múltiple del mundo:

Lo que antes se situaba en una posición jerárquicamente superior ahora pasa a una posición subalterna y la pureza unitaria e incontaminada de los componentes del paradigma se disuelve en la confusión de la multiplicidad y diversidad de lo anticlásico, lo plural y lo externo. Lo marginal se hace central y lo secundario se hace primario. La desjerarquización y la combinatoria no binaria sino multipolar e híbrida del nuevo modo antiparadigmático tienen consecuencias decisivas para la estética del momento (Navajas, 1998: 16-17).

Al final, tal y como sentencia Schaeffer (2006: 126): «podemos alegrarnos o sentirnos decepcionados por este pluralismo o por esta dispersión de la “teoría de los géneros”», pero ahí está.



## CAPÍTULO II. MORFOLOGÍA DEL CUENTO LITERARIO

### 1.- Cómo abordar el estudio de la narrativa breve

Aunque es cierto que afrontar la cuestión de *qué es el cuento* supone para algunos terreno baldío porque lo supeditan todo al rasgo de la brevedad, sin reparar más que en las páginas que ocupa<sup>40</sup>, o el tiempo<sup>41</sup> que se invierte en leerlo, lo más provechoso reside en constatar la visión personal de los autores contemporáneos, aunque se parta de un canon tradicional, defendido o rebatido por los críticos. La mala fama del cuento tiene mucho que ver con la sujeción a los preceptos clásicos a los que siempre ha sido sometido, por mucho que hayamos visto que el modelo genérico no deja de ser una idea construida desde lo abstracto de la teoría y que no recoge del todo la amplia variedad de manifestaciones que existen. Con todo, se evidencia que adquiere el estatus de referente creativo en tanto que construye el pacto que existe entre lector y escritor, asegurando un hueco en el mercado:

El problema puede plantearse en una fase previa al establecimiento del pacto de lectura entre autor y lector, sólo si el autor no clarifica sus reglas de juego (...) Y si el autor hace principio de su indecisión, la responsabilidad de establecer el pacto de lectura caerá entonces sobre el mercader promotor de texto (Giménez-Frontín, 1987: 62).

De manera que la discusión sobre la pertenencia de género no es cuestión baladí, ya que a veces decidir si se integra en una categoría u otra puede resultar determinante para la vida de una obra, suponiendo esta cuestión un gesto de gran responsabilidad en términos de rentabilidad editorial. Así, tanto autor como, en su caso, editor, asumen un papel decisivo a la hora de plantearse el problema de los géneros o los intergéneros, las muestras de transgresión, por lo que el estudio de estas manifestaciones acaba por representar un altísimo reto dentro de la teoría y la crítica literarias. Tanto es así que en los últimos años del siglo XX nace el concepto de *anticuento*<sup>42</sup>; esto es, cualquier forma narrativa breve que fuera en contra del clásico arte de contar, lo que vendría a ser, en resumidas cuentas, contra casi todo. La construcción de los géneros tiene que ver, pues, con la visión más tradicional de la impostación literaria, una imagen que se legitima tras su paso por instituciones y críticos, no

---

<sup>40</sup> Paredes (1986: 25) habla de una «longitud máxima en unas treinta páginas», comparándolo con Francia, donde «parece que a partir de las veinte páginas ya habría que hablar más estrictamente de *nouvelle*».

<sup>41</sup> Poe (1993: 303) hace alusión a «la breve narración cuya lectura insume entre media hora y dos».

<sup>42</sup> Zavala (2004: 320), por ejemplo, lo define como «Término utilizado para referirse al cuento moderno (S. Chatman) o al cuento experimental (P. Stevick)». Véase también la antología editada por Philip Stevick (1971).

solo por su veracidad y por su muestrario, que asume sus limitaciones en tanto que representantes de una parte de la realidad. En un intento claro (y a veces quizá necesitado) de encerrarla en un armazón conceptual con tal de entenderla y poder analizarla con una mirada común (y tranquilizadora), se revela una conexión entre canon y costumbre. Todo lo que la supere resulta, así, susceptible de situarse fuera del primero. Esto hay que tenerlo muy en cuenta cuando hablamos de cuento literario, pues la polémica en la delimitación de su individualidad, así como la conflictiva correspondencia con su ideal de género, demuestra que tal vez que el relato es una de las formas literarias con más libertad, de naturaleza flexible y antipreceptiva desde el más clásico de sus juicios; ya que, como veremos, se trata del género más antiguo en su forma oral, época en la que ya se relacionaba con otras manifestaciones literarias. Por quizá también sea la forma que más se presta a lo que Cózar (1987: 56) señala sobre la interpretación artística: «el estudio individualizado de la obra como creación singular exige huir de la generalización en que pretende sumirla la inserción en un período, una tendencia o un género determinado».

Puede que otro de los motivos por los que arrastra cierta consideración recelosa este género sea la dificultad que existe, aún en esos años, a la hora de definir lo que es *cuento*<sup>43</sup>, algo por otra parte común entre los críticos y autores: «la teoría del cuento se debate así intentando apresar un objeto tan escurridizo que llega a ser pensado como inefable» (Pacheco, 1993: 15); «¿Qué es un cuento? Todo el mundo sabe lo que es un cuento, pero me da la impresión de que nadie sabe muy bien lo que es» (Cercas, 1998: 76). Para considerar el estudio del relato en su justa medida deben considerarse los problemas teóricos a los que se enfrenta el mismo, desde la difícil determinación de su idiosincrasia de los géneros, de definición, por tanto, así como del uso de su terminología o la relación con otros géneros. En cualquier caso, hay que tener en cuenta que se trata de una variedad narrativa no exenta de polémica, lo que pone en evidencia su particularidad; pero, volviendo al principio, también parece sustentar una característica esencial: la brevedad, que determinará otras propiedades como la intensificación libre de interferencias, cual meta afincada en una misma provisión:

---

<sup>43</sup> Florencio Martínez Ruiz (1981: 21) afirma a propósito del premio de cuentos Hucha de Oro que existe «una nómina de autores que han elegido preferentemente el relato corto –eso que los americanos llaman la “short story” para expresarse–. Y cuya historia está todavía por hacerse hasta que un “scholar” USA o un despistado especialista galo no lo remedie, con permiso de Erna Brandenberger».

La literatura es siempre expresión de la vida pero, dentro del género narrativo, el cuento es el que más cerca está de la espontaneidad de la vida. Tanto es así que la descripción que biólogos y filósofos hacen de los *actos* vitales –descarga de energía, fase de desarrollo, punto de consumación– se parece mucho a la descripción retórica del relato: principio, medio y fin, La fuerza del cuento está en que tiene la forma de los impulsos de la vida (Anderson Imbert, 1992: 22).

Aunque parezca que este sea el elemento primordial en la constitución de un cuento, de forma deliberada o indirecta –esto es, como resultado de otros factores inherentes a la creación del género como la intensidad o la concentración–, no se convierte en componente imprescindible, lo es *de facto*, pero no como exigencia formal; sobre todo en una época en que la apertura del género se hace cada vez más patente, acorde a su permeabilidad expresiva.

## 2.- La terminología

Algunas de las formas utilizadas para referirse a este género son las etiquetas *cuento* o *cuento tradicional*, *cuento literario* o *relato breve* y, según nos acerquemos más o menos a la historia, veremos de forma más amplia el recorrido de los términos utilizados para definirlo. Muchos estudiosos han hecho referencia a la indeterminación que ha existido en los siglos XVI y XVII (De Mora Valcárcel, 1992: 61), y que persiste durante el XIX, para hablar de la forma literaria, versión distinta a lo que era y es el relato folklórico más tradicional (Paredes, 1986: 16), hasta que la palabra *cuento* empieza a dominar en el siglo XIX para designar esa nueva realidad artística que tarda en configurarse pero a la que en realidad le corresponde relevante antigüedad<sup>44</sup>. Anderson Imbert (1992: 17), García Berrio y Huerta Calvo (2016: 180) apelan a la diversidad de etiquetas que existen en nuestra lengua como contraste a lo que sucede en otras como el alemán, el inglés o el italiano, donde parece existir más precisión a la hora de referirse al relato, y proponen un esquema comparativo de estas<sup>45</sup>. Usar el mismo término para todas las manifestaciones que existen al respecto podría resultar algo simplista, pues no abarcaría la amplitud y complejidad de lo que representan algunos

---

<sup>44</sup> Baquero Goyanes repasa la concepción de la palabra *cuento* desde la época medieval hasta el siglo XIX, haciendo hincapié en la imprecisión que en ella gobierna debido sobre todo a la variedad terminológica que imperaba, más por la originalidad de los autores que por la voluntad expresa de confundir. Hay que tener en cuenta que tal desconcierto era causado, a su vez, por la convergencia de géneros literarios similares que en el fondo divergían, llegando a producirse discrepancias en los vocablos.

<sup>45</sup> Véase a este respecto la propuesta de Baquero Goyanes (1949: 59), quien ofrece una tabla de equivalencias entre los términos, no sin estudiada adecuación.



textos pertenecientes a esta categoría, huyendo de una denominación que parece acercarla a una dimensión *menor*, pues existe en el fondo una apreciación negativa asociada a este término que reside en la imaginería popular de nuestro idioma. Una alternativa a la incompleta voz de *cuento* sería la palabra *relato breve*, de la que numerosos autores se han servido ya (Maqueda Cuenca, 2001: 621). Resulta cuando menos significativa la dificultad de configurar una concepción estática de lo que es sin chocar en consideraciones comparativas, con la sombra en todo momento de otros géneros tras la espalda. Parece ser unánime la opinión acerca de su afanoso reconocimiento en España en las últimas décadas del siglo XX, y tal vez esta situación, junto a la compleja particularidad de un género abierto, influyera para difuminar su propiedad terminológica: «el panorama total que ofrece la cuentística española de este siglo resulta confuso en muchos órdenes (...) ha sido una modalidad fatalizada no sólo por la indiferencia, sino además por la incomprensión» (Pupo-Walker, 1979: 4).

La voz *cuento* sigue refiriéndose a relatos infantiles todavía hoy en el imaginario popular, asociada, por tanto, a un tipo de lecturas o incluso de transmisión basadas en la oralidad y condenadas a la modificación tras el paso del tiempo. Dicha inspiración de tipo folklórico, anterior al XIX, que llega a forma literaria plena pensada solo para ser leída (a partir de Poe, Gogol, Maupassant, Chéjov, Clarín o Pardo Bazán) se cultiva con plena conciencia ya de lo que es. Los elementos comunes cuando se habla de cuento son siempre los mismos: concisión, suceso principal que desencadena la acción, acción por encima del desarrollo de los personajes, final inesperado, unidad, posibilidad de sugerir, lector como intérprete, intensidad... De este modo, podríamos establecer algunos principios básicos por los que intentar definir el género, aplicándolos a la mayoría de los cuentos escritos hasta ahora. Pero caeríamos en una falsedad, puesto que, por mucho que nos guste acotar sus características en una lista cerrada, sería como intentar ponerle puertas al campo: harto difícil. A pesar de que a la hora de la verdad no existan fórmulas mágicas para definir un relato, las poéticas siempre resultan favorables a la hora de reflexionar acerca de él. Quizá lo más útil sería no compararlo con ningún otro género para llegar a su esencia, aunque los límites no son del todo fijos. Fernando Quiñones (1988: 66) proponía la sustitución de los términos «cuento» y «cuentista», con cierta carga peyorativa, por otros que excluyesen ese matiz negativo que arrastraba el género, considerado menor, por otros como «narración» y «narrador», para mejorar su trascendencia pública y producción editorial. Igual que hizo

Cortázar en su momento al proponer *cuentista* como «creador de bellos trozos narrativos» (Bartolomé Pons, 1986: 33) y *cuentero* como «mixtificador de realidades que en tiempos de Cervantes se llamaban –también peyorativamente– fabulador de historias» (*ib.*). Pero la realidad es que a día de hoy esto no ha cambiado, y todavía siguen existiendo ambos términos para referirse a la misma realidad, si bien «relato», junto a «narración» y «narrador» se usan también en el ámbito de la novela. Por lo que la cuestión terminológica no ayuda a establecer una clara diferencia entre cuento y novela y existe al respecto variada bibliografía (Valls, 1993: 11-12). La nomenclatura que se le atribuyen a las formas narrativas breves resulta extensa y variada, y con frecuencia resultan términos concomitantes: *baladas, apólogos, chistes, relatos, crónicas, fantasías, poemas en prosa, diálogos, escenas...* Tal y como sostiene Anderson Imbert (1992: 32), el «cuento anda paseándose siempre entre esas ficciones, se mete en ellas para dominarlas y también se las mete adentro para alimentarse. Cada uno de esos nombres enuncia un concepto independiente». Así las cosas, la peculiar pluralidad que lo caracteriza hace que la confusión en los términos que se utilizan para delimitar una misma realidad sea síntoma de que esa realidad no está tan definida:

a falta de un principio organizador claro y preciso éste suele adquirir la forma de una suerte de combinado (...). Siendo frecuente encontrar en los trabajos que los tratan una amalgama, sin orden ni concierto, de referencias a una multiplicidad de niveles narrativos: el tema (campo semántico), el narrador (el aspecto de la narración), el comienzo y el final (elementos del discurso o de la retórica), etc. Situación ésta que pone en evidencia, además de una censurable falta de rigor terminológico, la poca seriedad con que suele tratarse el asunto; amén de una notable ausencia de propósitos definidos (Rioja Murga, 1993: 254).

Dicha indeterminación responde a la falta de estudios sistemáticos y, sobre todo, «consecuencia de la excesiva diversidad de criterios empleados en la elaboración de la mayor parte de los trabajos realizados» (*ib.*: 258).

En otro orden de cosas, cabe concebir la polémica cuestión terminológica del relato en su contexto teórico con relación a la consideración de los géneros literarios en general<sup>46</sup>. Si bien, como hemos visto, la noción de *género* ostenta una naturaleza heterogénea o múltiple, con diversas proyecciones connotativas –y de ahí la complejidad en su estudio–, al concepto *cuento* le pasa algo similar, igual que puede suceder con otras categorías:

el término *cuento* (...) designa, según los contextos, un relato divertido, un relato ficticio (a veces con un cierto matiz peyorativo) o un relato maravilloso (Perrault). En el siglo XIX, en Flaubert

---

<sup>46</sup> Llovet (2007: 263-264) señala al respecto: «La principal objeción que ha venido haciéndose a quienes en un momento u otro han intentado elaborar una poética de los géneros literarios tiene que ver con la vaguedad de los criterios metodológicos empleados, que suele traducirse en una falta de precisión terminológica».

o en Maupassant, por ejemplo, funcionará como alternativa al término *nouvelle* y llegará a designar cualquier tipo de relato más bien breve. Litté, por su parte, lo define como un término genérico que se aplica a *todas* las narraciones ficticias, desde las más cortas a las más largas (Schaeffer, 2006: 46).

De manera que la imprecisión a la hora de describir lo que es un cuento pasa en un estado inicial por su explosión de significados, en consonancia a lo sucedía con la cuestión de los géneros, abocados también a la indeterminación conceptual y léxica. Aunque resulte posible abandonar el bote de la nominación de los géneros huyendo de las catalogaciones precientíficas, es cierto que estas etiquetas tradicionales operan como realidad tangible, de las que surgen luego los diferentes tipos de categorías<sup>47</sup>, aunque lo sea también que no existe realidad absoluta al respecto, pues al fin y al cabo, «los nombres de géneros pueden tener múltiples referentes: propiedades comunicativas, normas reguladoras, clases extensivas (...) lo que explica a la vez la inestabilidad semántica de los nombres de géneros que defienden una simple similitud formal y temática (*cuento, novela corta, novela, etc.*)» (*ib.*: 117).

En cuanto a la relación con los otros géneros, si bien resulta injusto encerrarlo en angosturas comparativas, pues opera en detrimento de la absoluta y merecida autonomía que ostenta el relato como género, tal vez pueda servir como orientación para entender su naturaleza heterogénea; pues «es sumamente difícil ofrecer una definición coherente y sintética de un género tan híbrido y flexible» (Encinar y Percival, 1993: 13). Parecer ser que la hibridación genérica ha llegado a infiltrarse tanto en el cuento tradicional como en el moderno<sup>48</sup>. A pesar de encontrar sus raíces en la transmisión oral, idiosincrasia que se trasladó a su modalidad escrita, fue evolucionando a lo largo del tiempo y hasta hoy con una identidad mixta prefijada:

El cuento emergió hace miles de años (...) Después la encontramos enredada con otros géneros: la historia, la mitografía, la poesía, el drama, la oratoria, la didáctica. Sus formas son innumerables: el mito, la leyenda, la fábula, el apólogo, la epopeya, el chiste, el idilio, la anécdota, la utopía, la carta, el milagro, la hagiografía, el bestiario, el caso curioso, la crónica de viaje, la descripción del sueño, etc. Estas formas que encontramos en los orígenes del cuento se continúan en tiempos modernos y aún contemporáneos (Anderson Imbert, 1992: 18).

La historia nos ha mostrado esta permeabilidad de la división de los textos, pues con los años han ido cambiando las primeras definiciones de la antigüedad, al ir apareciendo otros géneros diferentes y al darles, además, otras etiquetas: cuento, relato, historia, novela corta... Algo que se viene practicando desde el siglo XIX, que se cultiva aun con otros parámetros

---

<sup>47</sup> Véase la aproximación genérica de Tzvetan Todorov en el Capítulo I de este estudio.

<sup>48</sup> Véase Luis Beltrán Almería (2001: 55).

tan dispares a día de hoy con respecto a la novela y que responde a una necesidad presente, ya si se quiere en los orígenes del hombre: la de comunicar, contar historias<sup>49</sup>, con inmediatez, cercanía, esencialidad. Así nació el cuento, de las brasas y las voces. Y así se fue modificando. Igual que fue cambiando la novela hasta la actualidad. Tal vez por eso, porque realidades hay muchas<sup>50</sup>, tantas como perspectivas o modos de hacer; porque los géneros van evolucionando para dar a conocer las nuevas sensibilidades del hombre y con ellos sus ropajes. Quizá quepa asimilar esa emancipación propia al cuento sin que resulte difícil acertar con la determinación terminológica, un «medio literario que busca formas y planteamientos nuevos, otro tipo de creación frecuentemente movido por un afán de modernidad» (González Povedano, 1984: 57).

### 3.- El lector

La teoría de la recepción propone hacer una descripción de las obras poniendo en énfasis la relación que se establece entre texto y lector, así como el papel que tiene la crítica a la hora de analizar estas correspondencias. Se ocupa, por tanto, de la función del lector en la labor de concretar y actualizar el sentido de los textos literarios, esto es, de la función del receptor durante el acto de lectura:

la teoría de la recepción plantea problemas de la relación comunicativa entre el sujeto y el objeto, concretamente, entre el público y la obra literaria, e investiga la manera cómo los lectores de diferentes clases sociales, países, épocas han acogido, leído, interrogado, criticado las obras literarias a través de la historia. Por ello, la teoría de la recepción parte del estudio del diálogo, del juego entre la obra y el receptor y del hecho de rescribir la historia desde el punto de vista de los lectores (Delgadillo Macías, 2002: 140).

---

<sup>49</sup> «Contar», del latín *computare* en su acepción de ‘narrar’ se relaciona sin duda con la de ‘enumerar’, ‘calcular’. Que esta última se basara en un cómputo de sucesos, reales o ficticios hace que por extensión surgiera la primera. En cualquier caso, el hecho de contar historias y el término con que (aún hoy) se define se encuentran en el espacio antropológico que surge de la necesidad de comunicar, explicar y sentir historias, presente ya en el hombre primitivo, sea en forma de dibujos, símbolos o letras. El arte de la literatura llegó después pero no su impulso original (Baquero Goyanes, 1998: 101). Al respecto, Juan Bosch (señala: «La palabra viene del latín *computus*, y es inútil tratar de rehuir [*sic*] el significado esencial que late en el origen de los vocablos». Véase también el artículo «Sobre “contar”, “cuento” y “novela”» de Francisco Abad (2001).

<sup>50</sup> Al respecto, Juan José Millás (1987: 22) señala: «probablemente el cuento no dejará de ser una realidad confusa e inquietante pero quienes se acerquen a él desde posiciones y reglas previamente establecidas. Y es que el cuento se mueve en un terreno de nadie».

Se trata de un movimiento de crítica literaria que nace como resultado de la reivindicación por parte de los que defendían al lector como agente activo con respecto al texto, no solo como un mero destinatario pasivo de estructuras textuales; en esencia promovido desde las filas del formalismo ruso y del marxismo, como Lukács y Walter Benjamin. Encontramos exponentes de la Estética de la Recepción en Jauss, Iser o Gadamer, quienes aportaron importantes novedades a partir de sus teorías, pues consiguen posicionar la historia literaria en el contexto en que se crean las obras a la vez que tienen en cuenta los elementos de la percepción estética. De ahí deriva la función social que ejerce la literatura, donde, además, la experiencia del lector actúa como fundamento integrador de su intervención vital, esto es, donde se forma una visión del mundo que, por ende, incurre en su comportamiento social. En otro orden de cosas, Roland Barthes (1974: 8-9), con su teoría del texto impulsa un nuevo objeto epistemológico, ya que promueve la lectura, y por tanto el lector, como centro de interés, al contrario de la crítica clásica, la cual pasa del autor a las reglas de configuración de los géneros de forma indistinta, olvidando los primeros:

la théorie du texte élargit à l'infini les libertés de la lecture (...) la civilisation actuelle tend à aplatir la lecture en en faisant une simple consommation, entièrement séparée d' l'écriture (...) les conditions économiques, sociales, institutionnelles ne permettent plus de reconnaître, ni en art ni en littérature, ce praticien particulier qu'était –et que pourrait être dans une société libérée– *l'amateur*.

Con relación a las teorías sobre la recepción y la psicología del receptor<sup>51</sup>, no deja de ser la construcción de los lectores una percepción sesgada de lo que solo una parte de ellos –los críticos– enjuician y hacen llegar por medio de sus escritos. El resto de ellos quedan relegados a una masa heterogénea e informe símbolo de una amalgama indefinida y, lo más importante, ausente en el mayor de los casos. Así, las apreciaciones que puedan hacerse sobre el papel del receptor en literatura<sup>52</sup> son susceptibles de convertirse en construcciones provenientes de estudiosos o bien autores que, aunque también ejercen de lectores, se atreven a perfilar el supuesto ideal consignatario de una posible obra en función de su idiosincrasia. Y aunque conocer a millones de lectores no es posible y acercarse al narrador y a su materia

---

<sup>51</sup> Pueden consultarse varias obras al respecto: *Pour une esthétique de la réception*, de Hans Robert Jauss (1978), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, de Dietrich Rall (1993) o *Historia de la crítica literaria del siglo XX: del Formalismo al Postestructuralismo* (2010), editado por Raman Selden.

<sup>52</sup> Borges (1999: 155) supo aplicar también en esto su novedosa mirada sobre la literatura, a partir de lo que, además, se intuye una teoría del cuento: «Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá en secreto hasta el fin». La relevancia puesta en la experiencia de la lectura propuesta por el escritor argentino supone una innovación en la travesía teórica del género.

narrativa, sí, la crítica no ha dejado de plantearse la perspectiva de la recepción. Rall (1981: 200-205) alertaba ya de la contingencia que radicaba la teoría de la recepción por el problema de la subjetividad del lector, pues la lectura «correcta» no es solo aquella que proporciona una interpretación unívoca cuando así lo demanda el texto, sino la que es capaz de mantener el carácter provocativo de aquellas secuencias que no ofrecen tal apreciación; aunque tal vez considerar la subjetividad sea un modo de poner el foco de estudio en ella como elemento más en el análisis científico, relevante por cambiante. «Por decirlo de otro modo, si tomamos como punto de referencia el contexto de creación de la obra, el régimen autorial permanece intemporal, mientras que el régimen lectorial es cambiante» (Schaeffer, 2006: 106). En cualquier caso, atender a una percepción más amplia que albergue dilemas en ambos bandos, donde, por un lado, no se puede conocer la opinión de los lectores en concreto, y por el otro, contemple la carga subjetiva de estos, elemento sustancial a la literatura, resulta fundamental para cuestionarse desde una óptica poco simplista el fenómeno literario.

La vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida, pues únicamente por su mediación entra la obra en el cambiante horizonte de experiencias de una continuidad en la que se realiza la constante transformación de la simple recepción en comprensión crítica, de la recepción pasiva a recepción activa, de las normas estéticas reconocidas en una nueva producción que las supera (Jauss, 2000: 159).

En este sentido, Hernadi hace referencia a una clasificación de las teorías de los géneros que tiene en cuenta la relación que existe entre escritor y lector, diferenciando los *conceptos expresivos* de los *conceptos pragmáticos*. Entre los diferentes postulados que enumera, hace mención de los de Paul Van Tieghem, quien, en «La Question des genres littéraires», pone de relieve su reivindicación sobre el «papel del público lector y sus expectativas imperativas en el establecimiento de las convenciones genéricas» (Hernadi, 1978: 33). De este modo, Marie-Laure Ryan (1988: 259) dispone como válidos el paradigma de los géneros, única vía de cara a la clasificación de textos, útil y necesaria para el proceso lector, pues marca la idiosincrasia del texto en sí que guía al que lo lee: «cada género establece un límite implícito a la interpretación».

Cortázar (1978), en su conferencia titulada «El lector y el escritor», celebrada en Suecia, destaca la importancia de los lectores para la creación literaria y para la humanidad en general, pues «hasta el final, los lectores contarán infinitamente más para mí que los escritores», afirma el autor argentino. La lectura se convierte, pues, en un arma de combate donde las ideas actúan de resistencia contra las imposiciones ideológicas e intelectuales de

los regímenes, uniendo a escritor y lector en un «avance en común hacia el cumplimiento de un ideal de libertad y de identidad». En este discurso, pone de relieve la manifiesta relación que se da entre lector y escritor denunciando la pasividad de hace un tiempo del primero: «El lector de antaño esperaba los libros que la predilección o el azar iban trayendo a sus manos; el lector de hoy, de muchas maneras directas o indirectas, los reclama». Y es que queda claro que para el escritor, comprometido y preocupado por el futuro de las naciones y así de la conciencia de los pueblos, no deja de lado este juicio:

La noción de lector no está nunca ausente en mi caso. Pero en lo absoluto, en la batalla de la escritura, ahí sí está ausente. Jamás se me ha ocurrido, y estoy seguro de que no se me ocurrirá, vacilar al escribir una frase planteándome el problema: «¿Pero es que esto se va a entender?». Porque plantearse esa pregunta es ya aceptar al lector que está del otro lado y si cedés a esa cuestión de si va a comprender, estás ya haciendo una concesión, hay un cierto paternalismo respecto al lector. Y le vas a escribir la frase para que la entienda (Prego, 1985: 35).

Porque el lector es alguien comprometido con la literatura, pero también con la vida, ya que esta no pertenece solo al ámbito del ocio sino al de la misma existencia, de la política y de la historia.

*El último lector*, de Piglia, reflexiona igual sobre el fenómeno literario haciendo un vasto y personal recorrido por lectores y lecturas para hacer hincapié, en la estela borgiana, en la importancia del lector, algo que casa muy bien con lo que parece indicar el cuento literario actual, en la medida en que asienta una base de exigencias por parte del receptor, elemento integrante en la construcción de la historia. Parece, así, que esta noción se encuentre en el centro mismo del fenómeno literario:

La pregunta «qué es un lector» es, en definitiva, la pregunta de la literatura. Esa pregunta la constituye, no es externa a sí misma, es su condición de existencia. Y su respuesta –para beneficio de todos nosotros, lectores imperfectos pero reales– es un relato: inquietante, singular y siempre distinto (Piglia, 2005: 25).

Al fin y al cabo, el papel del lector en el desarrollo de la historia tiene mucho que ver con la naturaleza de los relatos a los que se enfrenta; y así, el que se enfrenta a un cuento literario, igual que el oyente de los cuentos orales, no espera detalles accesorios o circunloquios anecdóticos, sino la narración con un destello único, de modo que el «lector, pues, está ya presente en la gestación del cuento; se halla en el pellejo del escritor» (Anderson Imbert, 1992: 25 y 48). Por otra parte, no existe un lector del todo autónomo que pueda llegar a ponerse de verdad en el lugar del narrador o, incluso, discrepar con él. Con respecto a esto, Anderson Imbert añade: «me aparto del ruedo de críticos que dicen que la

estrategia de un cuento tiende a producir ciertos efectos en el lector y que en consecuencia la óptica del lector pertenece al cuento» (*ib.*: 49). Lo que cuenta, y nunca mejor dicho, es «la estructura artística, ideal, del cuento mismo» (*ib.*: 50), pues la evocación del lector pertenece al ámbito de la idealización pero nunca al de la realidad; se configura por medio de la convención pues no produce nunca una verdadera comunicación lingüística. Nuria Carrillo (1993: 48-49) también hace referencia a la presencia de un receptor como elemento importante cuando señala que «un cuento logrado debe estar capacitado para mantener sin fisuras la atención del lector», pues «el cuentista debe conquistar su atención desde el inicio y no perderla hasta la conclusión». Según Fernando Quiñones (1988: 66), «un libro de relatos o narraciones breves requiere un tipo de lector mucho más preparado y atento que una novela», debido al obligado cambio de recursos, tonos, niveles narrativos y argumentos que presenta la lectura de un volumen cuentístico. En cualquier caso, en estas pinceladas vemos cómo el lector, con un impulso relevante en el proceso, sea o no real, entra en el juego que configura el artificio literario: «Se puede decir sin incurrir en exageración que el cuento literario presupone la activa participación del lector y que, al igual que un poema, carece de vida si no cuenta con el concurso de su sensibilidad creadora» (Brandenberger, 1973: 266).

Por tanto, podemos señalar que el género exige de un lector inteligente, cómplice, de una colaboración anónima que complete el diálogo con el que escribe. El relato breve parece presentar una complejidad interpretativa, perceptiva o alusiva que no caracteriza la narrativa más larga. De hecho, en términos comparativos, aunque pertenezcan a géneros autónomos y entidades diferenciadas, quizá, tal y como señala Martínez Mena (1988: 60), «es más fácil resumir en un folio el contenido de una novela, porque aquí [en el cuento] se está ante una labor de síntesis». De manera que la culminación de un buen relato radica en dicha condensación insinuada, una invitación a que el lector participe de forma activa en el discernimiento de lo que se cuenta. De este modo, es comprensible que «el lector de cuentos sea minoritario, porque no todos están dispuestos a esforzarse en ese diálogo» (Martínez Mena, 1988: 60). Se hace evidente así el papel que realiza el lector, quien, lejos de ceder a ciertos desahogos de una narración explícita, es capaz de lidiar con la ambigüedad, la sugerencia, la síntesis y la alusión propias del género, un observador atento y poco apresurado que soporte la veloz sucesión de un mundo a otro, con argumentos y tonos diferentes, lo cual exige un ejercicio intelectual suficiente para provocar el salto en el que se mueve la corta extensión. Todo esto hace necesaria una atención cuidada y continuada, pues



«puede producir una cierta fatiga de reestructuraciones mentales continuas» (Tijeras, 1969: 12). La inercia cultural y la dejadez del intelecto generalizadas llaman al estado casi tercermundista que predomina en España desde un punto de vista cultural:

nuestro país es uno de los primeros del mundo en poetas y en autores de cuentos, pero que el público vive de espaldas a esa realidad cultural, y muchas veces a los intelectuales en general (...) entre los escasos lectores que tiene nuestra nación –estamos a la cola de Europa en número de lectores, detrás incluso, de Portugal el cuento y la poesía no figuran entre sus pertenencias» (Alperi, 1988: 99).

De ahí que el lector medio, el «modélico lector implícito» al que hace referencia Carrillo (1995: 46) no parece presentar un correlato práctico y comprobado con la aparente regeneración del cuento en la sociedad. El constructo teórico que retrata la figura del lector medio lo convierte en alguien atento, con exigencias que provienen del uso en tan poco espacio narrativo de «cánones tradicionales del género: la noción de causalidad, de estructura o la división argumental tripartita (...) Un cuento logrado pide una fina captación lingüística, un ejemplo de artesanía expresiva» (*ib.*: 48). Esto es, se llega a evidenciar cierto anacronismo del público con respecto al arte, por lo que el cuento se situaría incluso para algunos en un género elitista, en un producto de «un escritor para escritores» (Umbral, 1977: 11); no en vano, «el relato corto es el género experimental por excelencia y de esa experimentación constante, gratuita y fortuita del cuentista, nacen los grandes hallazgos literarios que luego son aplicados a la novela, a la literatura grande, y marcan la evolución de ésta» (*ib.*: 8). En esta línea parece situarse, pues, el lector de cuentos, ya que el relato literario parece reclamar un tipo de receptor activo o cómplice que sea capaz de reconstruir o deducir lo que no se dice, escondido bajo la exigencia formal de la síntesis, algo que le caracteriza.

#### **4.- Las poéticas**

Según la teoría de los géneros discursivos, los géneros literarios serían un tipo de estos, por lo que la reelaboración escrita que suponen las obras literarias provendría de actos discursivos que se basan también en la oralidad<sup>53</sup>. Cabe recordar así la trascendencia de este aspecto en la creación primitiva del relato literario, teniendo en cuenta la amplitud que tiene

---

<sup>53</sup> Véase Ong (1933), quien destaca, como tantos otros investigadores, el papel de la cultura oral.

la tradición de las formas artísticas anteriores al desarrollo de lo escrito (leyendas, proverbios, mitos...).

No queda nada puro, ortodoxo, sino que la mixtura, la fusión, lo heterogéneo impera por doquier. Las fronteras de los géneros literarios han saltado por los aires, sus espacios –como los de la Comunidad Europea– se han visto anulados: lo narrativo se ha impregnado de lo lírico, éste de aquél y así sucesivamente (Romera Castillo, 2003: 34).

A pesar de la gran desconfianza que destapa la teoría literaria en torno a la cuestión de los géneros literarios, parece existir un interés por parte de algunos a la hora de definir lo que es *cuento*, «quizá porque hayan intuido que esa tarea no es precisamente una quimera y menos una empresa obsoleta» (Beltrán Almería, 2001: 548). Así, esta modalidad narrativa parece presentar una naturaleza que tiende a la libertad creativa, a la exploración constante<sup>54</sup>, al cuestionamiento de los límites propios a cualquier género, tal y como propone Nuria Carrillo (1985: 96, 97): «El buen cuentista, en efecto, ejercita sin ataduras canónicas su inspiración (...) en la intelección del género cuento no cabe otra vía que reconsiderar las interrelaciones con otros géneros». Su perfil mixto, de todos modos, no tira por tierra su independencia<sup>55</sup>, y opera a favor de la tendencia misma de la literatura:

La evolución de los géneros literarios y su naturaleza maleable, que permite la intersección entre unos y otros, hace de la literatura una disciplina caprichosa: si en su origen el cuento exigía la presencia de un orador que se lo transmitiera a un público, hoy día la lectura de un cuento debe ser individual o, a lo sumo, si se hace de forma oral no requiere un orador que acompañe la narración con su *actio*, sino un lector que se someta al estilo y al lenguaje que el autor perfiló a conciencia. Porque, como en la poesía, en el cuento literario no importa únicamente lo que se cuenta sino cómo se cuenta (García Urbina, 2009: 6).

El punto de partida en el panorama actual a la hora de enfrentarse al cuento moderno pasa por considerar dos propiedades intrínsecas a su estudio: el eclecticismo y cierto escepticismo debido al fracaso de la tendencia al abuso de la teoría en las últimas décadas; ambos signos de la crisis propia del pensamiento contemporáneo. Las señas de identidad del relato deben resultar palpables, capaces de hacer comprender su naturaleza con tal de esbozar un mínimo sus características, hacia un equilibrio entre la abstracción teórica y la concreción de la práctica. Se trata de un género, en definitiva, que entabla diálogo con la tradición a la vez que se ve afectado por la libertad que gobierna el terreno creativo, propia del momento

---

<sup>54</sup> Pablo Brescia (2014: 66) señala de forma acertada que «la teoría del cuento pondera la lucha entre dos impulsos en apariencia contradictorios en el género: su vocación experimental y su afán de estructura cerrada».

<sup>55</sup> Proposición asumida por Aguiar e Silva (1972: 176): «La realidad concreta de la literatura comprueba que, en la misma obra, pueden confluir diversos géneros literarios, aunque se verifique el predominio de uno de ellos».

histórico de la modernidad, por lo que se ve sometido a la presión de la libre imaginación (experiencia individual) y al imaginario tradicional. Esto puede generar confusión a la hora de delimitar su inherencia, pero es en suma esta síntesis la que configura su especial dinamismo. En cierta medida, algunos aspectos del cuento moderno representan una continuación del cuento tradicional, con todo lo que ello conlleva:

El cuento no es un género más, y mucho menos un género menor; es el género más antiguo. (...) Ha renacido en la forma de cuento literario o cuento moderno tras un largo tránsito de adaptación a la escritura –las colecciones de apólogos, el *exemplum*, el cuento boccacciano, las novelas ejemplares cervantinas–. Este género ha servido de vehículo de expresión de los valores más profundos de la tradición –los valores de la integración del individuo en la comunidad–, se ha reciclado después para transmitir los valores de la civilización emergente –los valores de la seriedad, de la sociedad jerarquizada y diversa– y se ofrece hoy como instrumento de crítica de los valores de la civilización, contestados por los de la tradición –esa unidad cultural natural de la que habla Calvino (Beltrán Almería, 2001: 555).

En este sentido, según el crítico, existen límites a la hora de acercarse al cuento, creados en parte por la falta de valores que ostenta la literatura –y el cuento como género más directo de esa representación propia del ser humano–: «revelación de emociones y valores» (*ib.*: 558). La comprensión del cuento lleva a la comprensión de la cultura, o viceversa; el pensamiento crítico alcanza a ver el enorme trasfondo que existe en estas formas narrativas.

#### **4.1.- La mirada crítica**

Si definir lo que es un cuento pasa por saber qué significa de forma precisa el término para poder aplicarlo a los objetos de estudio, también hay que delimitar estos objetos de estudio para llegar a tal definición; aunque, tal y como afirma Antonio Rioja Murga (1993: 251): «Cosa muy distinta es que escritores y críticos lleguen a un acuerdo respecto de qué cosa sea esa que convenimos en llamar cuento literario, pero que –según parece– se empecina en negarnos su misteriosa esencia». El estudio de la teoría sobre el cuento alcanza varios ámbitos de observación, planteados desde perspectivas también dispares, que marcaremos en dos grandes polos para los intereses del presente trabajo. Nos encontramos con un sistema en constante movimiento que tiene como punto de partida las poéticas de los que han querido acercarse a esta modalidad literaria. Por un lado, encontramos a los estudiosos o críticos literarios, y por el otro, a los mismos escritores. Aunque en muchas

ocasiones, estas dos categorías convergen en una sola, intentaremos presentar dicha división de forma clara y lo más práctica posible, encuadrando al estudioso en el apartado que al fin resulte más representativo. Si bien es cierto que partimos de teorías proclamadas por diferentes autores con tal de establecer una Poética global, también lo es que cuando un creador se dispone a elaborar un postulado teórico acaba perpetrando un ejercicio personal. Quizá vayamos hacia esa estela donde la suma de las individualidades forma la plural generalidad en un género que se proclama estandarte de la libertad, pues al final lo importante es cómo se lee un texto. Anderson Imbert<sup>56</sup>, con el que empezábamos, propone una definición que pasa por establecer el cuento como narración breve en prosa que desvela «la imaginación de un narrador individual», aunque sea de carácter realista. Y prosigue afirmando que en él

la acción –cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas– consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio (Anderson Imbert, 1992: 40).

De este modo, parece ponerse en evidencia de forma clara la intención ficcional, marcada por una dominante dimensión estética, así como el equilibrio entre tensión y distensión en el proceder de la trama, de lo que se desprendería su idiosincrasia ligada a la concisión, aunque aquí habría preguntarse si esta, en lugar de constituir la esencia de la forma, se presenta como causa o bien como consecuencia de su esencia artística<sup>57</sup>. El autor añade que la brevedad representa uno de los elementos característicos del género con el fin de crear un efecto único a base de concentración intensificadora mediante el simple arte de sugerir, algo que remite de forma directa a Poe. Aunque esta no constituye una condición *sine qua non*, parece presentarse como la única y mágica premisa para construir un cuento, entendida de forma amplia. Resulta fácil llegar a la conclusión de que así otros factores como la unidad de efecto, la concentración o la intensidad harán que la extensión se convierta en algo difícil de concretar. De ahí que encontremos relatos de algunas líneas al tiempo que otros de varias páginas<sup>58</sup>. Y claro está que la longitud del relato afectará, a su vez, a la

---

<sup>56</sup> Véanse las páginas en las que recoge un «mosaico de definiciones» que servirán como punto de partida para aproximarse a la cuestión (Anderson Imbert, 1992: 39-40).

<sup>57</sup> Véase Rioja Murga (1993: 254-255).

<sup>58</sup> Aquí cabría perfilar otras cuestiones con más precisión, pues si hablamos de narrativa breve, tomando la extensión como elemento determinante, nos encontraríamos con otra práctica distinta como es el microrrelato. De esto se deduce que la brevedad, a fin de cuentas, resulta trascendente; no tanto para definir un género u otro sino más bien las características o la idiosincrasia de cada creación.

disposición del mismo. Para el crítico, un cuento parte de la intuición, formándose gracias a la técnica de composición y el estilo. Aunque, en el fondo «no hay cuentos típicos porque no hay ningún “tipo” de cuento que exista fuera de la cabeza del crítico» (*ib.*: 15).

Baquero Goyanes (1998: 149) también hace hincapié en este elemento, pues «en principio no parece haber más diferencia que la puramente cuantitativa entre los recursos técnicos de que se vale el novelista» con respecto al cuentista. Todo parece estar implicado en la trama argumental, como componente decisivo de ella, y de eso dependerá su extensión. Asimismo, el crítico recuerda la importancia que posee la tradición literaria para el desarrollo de cualquier género, y en esta línea y en el caso del cuento en España, hay que recordar su penetrante cultivo de finales del siglo XIX. En tanto que modalidad discursiva, se sirve de dos categorías básicas tales como la narratividad y la ficcionalidad (Pacheco, 1993: 16), que lo llevan a demandar propiedades que persiguen la unicidad o la intensidad del efecto, factores que motivan consecuencias a nivel de la producción y la recepción y que remiten, a su vez, al concepto de *literariedad* de Jakobson (1977: 16). Así, se configura una historia sencilla, dotada de recursos retóricos y procedimientos que aluden al estilo con cierto cuidado del lenguaje y que, a la vez, favorecen la brevedad y por ende la intensidad del texto: el planteamiento de la voz narrativa, la elipsis, el cultivo de la tensión, la sorpresa, creación de una atmósfera adecuada para el desarrollo de la historia, simetría, agudeza, humor, poesía, patetismo, etc., a gusto del cuentista<sup>59</sup>, donde destaca la importancia de que haya una historia, algo que contar: «un cuento es un mecanismo con las palabras exactas ni una más ni una menos (...) El narrador de cuentos es un equilibrista de la literatura» (Encinar, 2009: 333). La trama, por tanto, resulta siempre elemento fundamental en un cuento: «la estructura narrativa surge siempre del conflicto, la secuencia de acciones y la resolución» (Reid, 1993: 262). De ahí que la brevedad emerja como consecuencia de su estructura, no como condición previa siquiera a la historia, pues la esencia del cuento reside en el acto mismo de contar. Se acomoda de este modo un conjunto de elementos y procedimientos constructivos que recurren desde su integridad a la disposición de la unidad. Nuria Carrillo (1993: 44) aporta una sinóptica descripción en su estudio dedicado al relato corto de los años ochenta:

el cuento, como entidad émica, se define por unas precisas características técnicas: sus dimensiones, más o menos breves, y su forma, se ajustan con precisión al tema; su núcleo es un

---

<sup>59</sup> Pacheco (1993: 64) explica que «El cuento no debe carecer de forma, pero su forma puede ser cualquiera que el autor guste. Él tiene una absoluta libertad de elección (...) los requisitos esenciales, sin embargo, siguen siendo condensación, originalidad, ingenio y, de vez en cuando, un toque de fantasía».

argumento de interés en torno a un incidente vital y relevante o significativo, y a él se subordina el estilo; comunica una impresión de instantaneidad y de condensación, además de un efecto único; debe estar capacitado para conquistar la atención del lector desde la primera línea hasta el final, en ocasiones climático y sorprendente. El diálogo, si lo hay, y las descripciones, son medidas, y el estilo, preciso. Su *tempo* es rápido, su técnica sintética y la inspiración súbita, que como causa eficiente afecta al cuentista, se asemeja a la poética.

Por otra parte, Pupo-Walker (1979: 4) hace un repaso de las principales nociones que para él, siguiendo a autores y entendidos, forman un cuento, al hablar de «una hechura nerviosa y casi evanescente», impulsado por un saber lejos de lo manifiesto y totalizador, pues el buen relato «suele comportarse como la imagen que funde un trazo veloz el concepto y los ejemplos que lo matizan», tal y como ostentan «El evangelio según Marcos», de Borges<sup>60</sup>, «El establo incendiado», de Faulkner<sup>61</sup> o «Los bisonés de don Ramón», de Ignacio Aldecoa. Destaca del género su «sutil riqueza plural», de la que se desprende la importancia de lo no dicho, de esa ausencia en la que reparaba ya Blanchot, en función de la que se ordena el material, palabras que acechan un instante «casi ilusorio de plenitud». Resulta interesante este artículo de Pupo-Walker porque pone en evidencia la tendencia de esa época de finales de los setenta donde se concentra el ejercicio de un «relato ocasional que fatiga el material anecdótico y que permanece fiel a los usos suntuarios de un lenguaje que propagó, en sus peores momentos, el realismo decimonónico» (*ib.*). Una caducidad formal y temática que va superándose hacia otros rumbos novedosos, cuyos exponentes relevantes podrían ser, para el crítico, Ricardo Doménech con *Figuraciones* (Santander, La Isla de los Ratonés, 1977) y Vicente Soto con *Cuentos del tiempo de nunca acabar* (Madrid, Magisterio Español, 1977), por ejemplo, por dilucidar su naturaleza enigmática y, en el caso de Doménech, símbolo del proceso cultural en marcha por esos años. Los textos reflexionan sobre su propia naturaleza, un intento de aprehensión casi antológica de la literatura, como recuerdan algunos autores como Francisco Ayala o Max Aub, cesión de la voluntad crítica que el autor asume ante el acto creativo, haciendo del lenguaje una realidad que se proyecta en varios planos semánticos gracias a la concentración virtuosa de su forma, en aras de una potenciación de la expresividad inversamente proporcional a lo que se omite. Apelan todas ellas a un trabajo de perfeccionamiento y elaboración cuidada del sistema narrativo.

---

<sup>60</sup> Dentro de la antología titulada *El informe de Brodie*, publicada por primera vez en 1970.

<sup>61</sup> Titulado «Barn Burning» y publicado primero en *Harper's Magazine* en junio de 1939 y más tarde en *Collected Stories*, 1950.

## 4.2.- Los escritores como teóricos

Las características del cuento literario han sido catalogadas por muchos de los estudiosos que le han consagrado páginas al tema. Sin embargo, los que se han ocupado de la teoría han sido, sobre todo, los propios autores. Estos se han dedicado a estudiar y teorizar sobre el cuento, y no solo los grandes nombres del género. Cómo olvidar los preceptos cuentísticos de Cortázar, el famoso decálogo de Quiroga, las tesis de Piglia o las conocidísimas menciones al respecto de Borges. Pero tampoco las de Juan Bosch, Benedetti, Julieta Campos, Merino, Luis Mateo Díez, Martínez Mena, Javier Marías, y un largo etcétera. Pero si bien hay que empezar por un autor, este es Edgar Allan Poe, con el que se consolida una tradición actual del relato. Poe se convierte en el primer autor que se preocupa de establecer unas normas estéticas sobre el cuento moderno, considerando sus características estructurales y destacando como elemento principal la brevedad, junto a otras como la intensidad o el famoso precepto del *efecto único*, al que se supeditarán el resto de elementos compositivos del relato. Este debería existir antes de idear la historia, personajes o situaciones con tal de imprimir esta exaltación profunda basada en dicha síntesis.

Lo que hace Poe es aplicar a la composición de narraciones breves en prosa –para él– principio de composición de poesía, según el cual «la unidad de efecto o de impresión» sólo se consigue en obras que se pueden leer de una sentada, tal como el poema corto o el cuento. (Encinar y Percival, 1993: 16).

De este modo, insiste en la importancia no tanto de la extensión, sino de «la finalidad que llena, por la impresión que provoca» (Poe, 1993: 301). De este modo, consigue brindar al género el prestigio que le faltaba ante todo por la «vasta variedad de modos e inflexiones de pensamiento y expresión» (*ib.*: 304) que parece poner a la disposición del escritor. Para el mítico autor, el cuento se sitúa en el ámbito de la verdad, no contiene así una finalidad estética *per se*, más propio de la poesía, sino que, al contrario, persigue un estilo natural, ligado a los conceptos de originalidad y sencillez. No busca la novedad absoluta en él, puesto que resultaría artificial, pero sí cierta notoriedad<sup>62</sup>. El objetivo del cuento para Poe es la veracidad desde la tensión y la intensidad del impulso inicial, para desembocar en una historia que rompa sus propios límites en busca de una significación mucho más amplia.

---

<sup>62</sup> Tal y como puede leerse: «Suele decirse irreflexiblemente que los escritores muy originales no llegan a ser populares, que son demasiado originales para alcanzar la comprensión de la masa (...) Y sin embargo, la excitable, indisciplinada y pueril mentalidad popular es la que agudamente siente la originalidad» (*ib.*: 296).

Escribir bien desde esta óptica tiene que ver, por tanto, con la capacidad del escritor de disponer una meta que alcanzar del modo más elegante posible, y esto exige, a su vez, un trabajo elaborado que aleja la composición de un acto de inspiración divina, acercándolo a la ardua labor de ir escribiendo y equivocándose para dar con la expresión más adecuada. Con ella, la simetría constituiría el armazón perfecto de un buen texto, la máxima aristotélica que se aplica también a otros géneros como el drama o la novela y que no por fuerza se sirve de la estructura del cuento, el cual puede prescindir con comodidad de un desarrollo completo, esto es, puede no tener principio o final, constituyéndose tan solo en un estado de cosas y no en una sucesión de acontecimientos. Lo importante al fin es la coherencia de la trama, recordemos, la naturalidad del artificio, la verdad: «Al descartar las estructuras englobantes, el cuentista puede tal vez descubrir esa libertad y esa verdad imaginativa que son inherentes al género» (Reid, 1993: 265). Aun y así, la concepción de Poe no deja de leerse como planteamiento artístico propio del Romanticismo, por el que se manejan conceptos como la expresión, la interioridad, el yo y el efecto o impresión que ejerce en el estado de ánimo del receptor... finalidad que ancla muy bien con la potencialidad comunicativa del relato, capaz de operar en ese sentido y favorable a la revelación final. Destacan así la emoción, qué contar y con qué plasmarla:

Después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayuden a lograr el efecto preconcebido. Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido. Y con estos medios, con ese cuidado y habilidad, se logra por fin una pintura que deja en la mente del contemplador un sentimiento de plena satisfacción (Poe, 1993: 304).

Tras la disposición del escritor inglés, se estableció entre la crítica de ese siglo la descripción canónica del cuento, explicitada por Ian Reid (1977: 54) como el texto que «produce una sola impresión en el lector, lo hace concentrándose en una crisis, y hace esa crisis fundamental en una trama controlada». La economía de medios y la unidad de efecto no llegaron a convertirse en norma irrefutable, pues, con todo, puede decirse que existen también cuentos sin unidad de acción, por ejemplo, por lo que al final resulta esta «demasiado limitada para englobar todos los cuentos» (Reid, 1993: 258). En cualquier caso, esta misma estela teórica la continúan otros cultivadores del cuento de la talla de Henry James, Chéjov, Tolstoi, Maupassant, Clarín o Pardo Bazán. Con la llegada del siglo XX y las nuevas corrientes de vanguardia, el modernismo europeo y la experimentación en ámbito



artístico, las aportaciones técnicas y temáticas de estas nuevas estéticas y la incorporación de lo fantástico, lo absurdo, que traspasan la realidad, cae de forma categórica esta fórmula. Se da cuando empieza a consolidarse la superación del realismo decimonónico, dando paso a una multiplicación de las tendencias y propuestas que arbolan la heterogeneidad como bandera, poéticas disparadas en tantos planteamientos teóricos como propuestas prácticas, algunos de la mano, además, de grandes autores tales como Cortázar, Borges, Tournier o Benet. De modo que el relato transita también ahora en terrenos místicos, mágicos e insólitos donde la palabra cobra un poder sugestivo particularmente relevante.

En esta estela deudora de Poe encontramos a Quiroga (1993a: 328), famoso por su explícito *decálogo* y su *manual* donde se construye una poética concisa de lo que es un cuento, «lo que se ha venido a llamar el más difícil de los géneros literarios». Sobresalen en ella tres elementos fundamentales: el final, la economía narrativa y la precisión. Cabe decir que los maestros del escritor uruguayo pertenecen todos al s. XIX, momento en que el cuento literario renace de la mano de Poe, el cual aparece nombrado en su primer mandamiento, junto a Maupassant, Kipling y Chéjov. Sin embargo, en un variado inventario de motivos<sup>63</sup>, encuentra en el «No cansar», a su modo de ver, «el apotegma inicial del perfecto cuentista» (*ib.*: 330), que apela sin remedio a la brevedad del arte de contar. Recordemos su décimo y último mandamiento: «Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes. De los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida del cuento» (Quiroga, 1993b: 1195). Alfonso Martínez Mena (1988: 60) se lanza a presentar un decálogo, muy al estilo de Quiroga, en el que se encuentran los siguientes elementos: posibilidad de diálogo autor-lector, elevación de la anécdota a categoría en sí misma, verosimilitud (muy cervantino), brevedad, sugerencia y tendencia a la sorpresa, contexto espacio-temporal concreto, concreción, sin elementos gratuitos y algo de magia. Por su lado, Julio Cortázar llega a teorizar sobre el relato después de haber escrito muchos de ellos y sabiendo que la teoría no puede suplir a la práctica. Aunque se refiera a su propia producción, establece máximas que se revelan constantes en cualquier buen cuento, invariables, dice, capaces de generar las atmósferas y calidad artística que le corresponden.

---

<sup>63</sup> Como por ejemplo: «El tiempo es breve. No son pocos los *trucs* que quedan por examinar. Creo firmemente que si añadimos a los ya estudiados el *truc* de la contraposición de adjetivos, el del color local, el *truc* de las ciencias técnicas, el del estilista sobrio, el del folklore, y algunos más que no escapan a la malicia de los colegas, facilitarán todos ellos en gran medida la confección casera, rápida y sin fallas, de nuestros mejores cuentos nacionales...» (*ib.*: 331).

Conrad, D. H. Lawrence, Kafka o James son sus modelos. Se refiere de este modo a un género distintivo:

uno va acumulando casi rencorosamente una enorme cantidad de cuentos del pasado y del presente, y llega el día en que puede hacer un balance, intentar una aproximación valorativa a ese género de tan difícil definición, tan huidizo es sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario (Cortázar, 1993: 383).

El autor argentino sigue a Poe en muchos de sus preceptos, aportando conceptos como los de tensión, intensidad, esfericidad, afinidad con el poema y extrañamiento del autor. El relato se da en ese terreno donde la vida y la expresión en palabras de esa vida se enfrentan y del choque resulta un todo que lleva en sí el latido de la síntesis. La idea de lucha viene implícita a la concepción del género, tanto en su idiosincrasia como en su recepción: «un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y un lector, la novela gana siempre por punto, mientras el cuento debe ganar por *knockout*» (*ib.*: 385). De ahí que se eliminen las ideas intermedias en la configuración de un cuento, que responde ante todo a procedimientos que cuestionan sus propios límites «con una explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta» (*ib.*: 384), algo estalla en ellos, rompe lo cotidiano y se da una apertura de lo pequeño al o grande. Ahí se materializan casi por arte de magia la tensión<sup>64</sup>, la significación, la intensidad del texto, con una estructura que genera estas propiedades más allá del tema, pues no hay buenos ni malos, sino tratamientos que aporten sentido al sistema de valores del escritor (humanos y literarios), la forma elegida verbal y el posicionamiento estético. En sus propias palabras: «el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros previstos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable» (Cortázar, 1996: 78). Todo con el objetivo de construir un mundo que se abre a otros: «¿Se sueña despierto al escribir un cuento breve? Los límites del sueño y la vigilia, ya se sabe» (*ib.*: 73). El escritor revolucionario es el que sabe unir su compromiso libre con plena consciencia a la libertad cultural que le aporta ejercer su profesión de forma erudita. Cuando Cortázar compara, de un modo muy visual, la fotografía con el cuento y el cine con la novela en su famosa metáfora

---

<sup>64</sup> Efecto que se genera por el modo en que el autor nos va acercando a lo contado, viéndonos atrapados por la atmósfera. Hace referencia, así, a la tensión interna del relato a la que se llega gracias al oficio del escritor, quien somete la historia a una forma literaria, la única capaz de transmitir todos sus valores, toda su proyección.

deja clara su concepción afinada de lo que resulta componer «un cuento de gran calidad», donde se procede, en términos paradójicos, desde la limitación y hacia la expansión de una realidad que sobrepasa en mucho las fronteras de lo narrado. Así,

los aportes externos e internos del escritor argentino están íntimamente relacionados y basados en esa paradójica dinámica entre lo centrípeto (límite-recorte-autonomía de mundo imaginado) y lo centrífugo (trascendencia-momento significativo-apertura) que definiría al género (Brescia, 2014: 72).

La teoría de Cortázar parece ser una continuación de la de Quiroga años después, poniendo más relieve en los conceptos de apertura (se hace patente la influencia de Jarry, en busca del orden secreto de las cosas...) y la autarquía: «que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo» (Cortázar, 1996: 64). En este sentido, Borges, reformador del cuento hispanoamericano del siglo XX, con una visión del arte y de la literatura muy personal, no llegó a configurar una poética como tal, pero diseminada entre sus textos puede leerse una interpretación del relato breve, naciente de su experiencia como lector de Poe. El erudito argentino construye una poética en sus mismos escritos, de modo que la configuración del lenguaje literario da paso a un mundo simbólico que ofrece la imagen del universo y las cosas. Las palabras se convierten en espejo discursivo, delimita la existencia concreta de la lectura en sus cuentos ante la imposibilidad de conocer toda la realidad. Así se materializa la visión totalizadora del Aleph:

Por lo demás el problema central es irresoluble: la enumeración siquiera parcial de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. (Borges, 1981: 169).

Y así sugiere, tal y como señala Brescia (2014: 74), «la necesidad de trabajar con dos historias: una que se cuenta visiblemente, que propone múltiples asociaciones, y una secreta que se trabaja elípticamente en los intersticios del otro argumento». Y si la literatura y la realidad configuran dos mundos en el plano textual, también encontramos proyecciones a diferentes universos, lo que Genette (1979) llamó *hipotexto*, el texto modelo, que diverge del *hipertexto*, el segundo, que lo absorbe, y que estructuran el *architexto*. Uno de los críticos que se ha acercado a la poética del relato de Borges es Alarzaki (1984: 282), quien no duda en señalar que los «textos de sus cuentos funcionan como un espejo que invierte o revierte historias ya contadas, imágenes ya advertidas». Esta doble dimensión textual une las poéticas

de Cortázar y de Borges, a la vez que remite de forma directa a Ricardo Piglia<sup>65</sup> (2001: 108), quien adopta esta idea de la ramificación y afirma que todo relato cuenta siempre dos historias, pero que una de ellas permanece escondida, y la «historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión». Además, hace diferencia entre cuento clásico, donde emerge al final el secreto y crea el efecto sorpresivo (Poe y Quiroga) y cuento moderno, donde se genera una tensión implícita en la articulación de las dos historias que no acaba de resolverse (Chéjov, Joyce). El escritor parte de esa premisa para sustentar la estrategia del relato en la forma del texto, dependiente, a su vez, de la construcción de las dos exposiciones; «en este sentido el cuento es un tratado sobre la economía del arte (...) Los relatos nos enfrentan con la incompreensión y con el carácter inexorable del fin pero también con la felicidad y con la luz pura de la forma» (Piglia, 2001: 117 y 124).

La forma abierta, que convive con el prototipo cerrado, ofrece un paradigma acorde con la naturaleza de la vida contemporánea, pues esta tampoco tiene por qué tener argumento siempre. En esta línea defiende la idea del cuento Francisco Umbral en el extenso prólogo a la antología de relatos *Teoría de Lola*, donde el escritor elabora una historia del cuento hispánico en la que enraizar su propia práctica literaria. En él explica muy bien la relación entre la formulación abierta del relato y la conciliación estética y espiritual de nuestros tiempos:

Para mí, el cuento es a la literatura lo que el vacío a la escultura o el silencio a la música. El cuento, modernamente entendido, es lo que no se cuenta (...) el cuento no debe escribirse para contar algo, ni tampoco para no contar nada, sino precisamente para contar nada (...) En épocas de concepciones históricas absolutas, cerradas, equilibradas, en épocas en que reina la armonía de las esferas, el escritor, naturalmente, crea también orbes cerrados, complejos, perfectos en sí mismos. (...) Mas el relativismo contemporáneo —el científico y el filosófico— ha empezado a poner en duda qué cosa sea lo rojo y qué cosa sea lo negro, e incluso a confundir y entremezclar lo negro con lo rojo. (...) Un relato corto de hoy debe ser una obra abierta como abierta está siempre la existencia, en proyecto permanente, en pura posibilidad. Y, a la inversa, nada tan adecuado para reflejar este carácter abierto de la creación actual como el cuento (Umbral, 1977: 14-15).

La apertura que proyecta el cuento moderno hace que la imaginación del lector deba operar para reconstruir la totalidad de la historia, que no trasluce en el relato, sino que se pincela con trazos sueltos como representación de un mundo inabarcable, «la monótona reiteración de la *comédie humaine*» (Rico, 2008: 264). De modo que la esencia del género

---

<sup>65</sup> Brescia (2014: 74) señala al respecto: «Es curioso y significativo que lo que expresara Cortázar en 1962 y en 1969 fuera corroborado por Borges en 1964. Cada escritor crea a sus precursores, diría el autor de “El Aleph”. Y así aparece Piglia y sus “Tesis sobre el cuento”, elaboradas desde 1985».

se concentra en la expresión fragmentaria de una realidad posible tras una selección de palabras y recursos adecuada y atractiva para el resto.

Si hacemos un repaso del legado de otros autores, encontramos en 1975 a Juan Pedro Aparicio (1988: 23), que atestigua que un cuento «ha de estar siempre listo para zarpar y ha de ser capaz de llegar a su destino en seguida y sin desvíos». Para Medardo Fraile (2011), un buen cuento pasa por decirlo todo sin contarlo, tener un alma inasible:

es, según dicen, esos gramos de peso que pierde el cadáver del hombre en el instante de morir. En el cuento deben oírse ecos, como en la vida humana hay ecos que no son aparentes, pero configuran el misterio de cada cual. Los ecos dan consistencia real a los personajes y a las situaciones en que se encuentran.

Carlos Mastrángelo (1975: 18) habla de «unidad funcional» para referirse al acuerdo indivisible de cualquier relato, pues «todo en él está *preparado, organizado y concentrado* a los fines que se propuso el autor y, muy especialmente, con el objeto de lograr el máximo efecto final», de manera que ya desde las primeras líneas el material viene ordenado para completar desarrollo y desenlace. El escritor tiene que conseguir que el lector lo acompañe en todo el viaje, y esto lo consigue por medio de una forma delimitada, de un estilo, sencillo pero accesible, liviano pero preciso, sutil y apropiado a la materia de lo narrado, llevándola a su máxima tensión. A este respecto, Mastrángelo (1975: 14-22) aporta una cita interesante:

Eugenio d'Ors decía que la sencillez exige tiempo para estar de regreso de muchas cosas. Esto nos habla tan bien de las dificultades estilísticas del cuento, como aquello de que «lo escribí extenso porque no tuve tiempo de escribirlo más corto». La locución latina *multa paucis* (mucho en pocas palabras) puede ser una de las guías del que escribe cuentos.

Así, gracias a esa limitación, ese trozo de mundo, la realidad, se hace algo más amplio. A partir de esa selección significativa se produce una «apertura», capaz de actuar en el lector como detonador de una proyección que va mucho más allá del mero fragmento anecdótico: «...por muy amplio y generalizando valdría decir que en el breve espacio de unas cuartillas, el autor de un cuento tiene que saber crear y poner en pie todo un mundo de habilidad, emoción y belleza. El cuentista viene a ser como el orfebre en el difícil arte de la narración» (Acquaroni, 1983: 14-15). Por otro lado, José María Merino (1988: 21) afirma que un buen cuento no se debe concebir de forma maniquea, apelando a esa característica ausencia de fronteras, sin «fórmulas fijas de entrada y salida (...), un progreso lineal», o ni tan solo supeditada a «la acción por encima de todo»; lo cataloga como «pura narración» ante la intensidad y emoción que el relato breve puede provocar en el lector, pues los

materiales con que se forma «tienen una función principal: de ahí la difícil concisión a que obligan, que no está sólo en el empleo de palabras, sino –sobre todo– en la previa selección de los motivos» (Encinar y Percival, 1993: 143). Merino (1988: 21) cree, además, «que en la abundancia y calidad de los cuentos –los relatos breves– está un testimonio significativo del vigor de cualquier literatura». Y para muestra de ello, repasa algunos nombres imprescindibles de la tradición hispanoamericana como Roberto Arlt, Adolfo Bioy Casares, Juan Carlos Onetti, Quiroga o Ribeyro, sin los cuales no se entendería la proyección de su literatura. Para Javier Marías (1990: 34), en cambio, el cuento tiene que contar con ingredientes de sugestión con tal de captar el interés del lector, «sorpresa o embeleso, supresión de elementos accesorios»; y aporta algunos fundamentos propios del género: historia sugestiva o complicada, la presencia indudable de imaginación y algún personaje atractivo. Añade que el género dialoga en constante permanencia con la novela, y en oposición a ella, «prevalece o sobresale la *historia*» (Encinar y Percival, 1993: 127). Por su cuenta, Jorge Ferrer-Vidal (1988: 73) acude al escritor irlandés O’Faolain para definir el relato, comparándolo a un cometa. Este, por su naturaleza, al igual que el volantín, debe suponer un destello «breve y luminoso», que se caracteriza, además, por su concentración, pues posee pocos personajes, una situación definida, la esencial, y un producto, en definitiva, corto; «un arte esencial, que inventaron Chekhov y Maupassant, mano a mano». Luis García Martín (1990: 67) indica la unidimensionalidad, «la expresividad –no la descripción– de personajes y situaciones, la arquitectura esférica, de relojería, despojada de flecos y ornamentos, (...) la depuración de burocracias retóricas, la fijación de coordenadas situacionales básicas y el desenlace». Manuel Longares (Encinar y Longares, 2009: 334) piensa que un «cuento no pretende solo contar una historia, sino crear un artefacto o un dispositivo especial para que el lector se sienta conmovido, donde no importa tanto la historia que narras, como lo acabado del cuento, su redondez y su polisemia». Cristina Cerrada (2003), además, escribe:

el relato [debe ser] inconcluso para que se termine, digamos, en la retina del que lo lee. Eso es algo que me gusta mucho de Chéjov, de Carver, del realismo americano. Lo que me gusta del cuento es que tan importante es lo que queda fuera como lo que está dentro. Es importante que apunte hacia fuera del propio relato, eso es lo que lo hace grande. El cuento es un género elíptico, igual que la novela es extensiva.

Las maneras de enfrentarse a la poética de muchos autores en este siglo representan un amplio corolario de estrategias y variadas reflexiones sobre el cuento, traducidas formas

muy distintas, máxime creativas de acercarse a ella: la misma ficción, metapoética, el famoso decálogo de Quiroga o por el contrario su crítica, la comparación con la novela o incluso a modo de receta culinaria. Sirvan como ejemplo las diferentes iniciativas antológicas que se han dedicado a dar voz a los autores, cuyas opiniones dan muestra clara de la conciencia genérica y plural que se articula en torno al cuento literario contemporáneo<sup>66</sup>.

### 4.3.- La apertura al diálogo

En definitiva, extenso es el repertorio de opiniones y considerable la atención que merece el cuento, en el que encontraríamos, a modo de resumen: brevedad, intensidad, efecto único<sup>67</sup>, concentración, unidad (argumental y funcional), tensión, sorpresa, misterio, expresividad, sugerencia, información velada (sobrentendido o implícito), final concreto e inesperado y un sinfín de elementos más que pasan sin duda alguna por una exigencia formal impropia de la novela y más cercana a la poesía, todo ello entramado por medio de una técnica compositiva y un estilo estudiados. Podemos enumerar algunas de las concreciones –vastas, valga la paradoja– que se recogen en este intento de compendio poético: no suele construirse un mensaje unidimensional, sino que gobierna la ambigüedad como camino hacia la revelación; la sensación de destello que despierta en el lector, asaltado por el placer de recordar la eclosión experimentada en la lectura de un cuento (pensemos si no somos capaces de recordar relatos que hemos leído hace años, y cómo han sobrevivido en la memoria); la presencia de personajes singulares, tramas y situaciones de sugestivo interés; la sorpresa o embeleso; la supresión de elementos accesorios; la intensidad o tensión, relacionadas con la apertura hacia horizontes más amplios; la sugestión y sugerencia o la atmósfera de misterio. Lo renovador se instala por tanto en el terreno de la narrativa breve, capaz de generar las potencialidades propias del arte contemporáneo.

A fin de cuentas, si entre nuestros grandes cuentistas de hoy, el género descansa en la amplitud de miras y la variedad de formas y temas, está claro que cada autor se ceñirá a la fórmula que más le convenga en cada caso, con tal de crear un universo que solvente sus

---

<sup>66</sup> Véase el número especial de la revista *Lucanor* (1991) dedicado al cuento o las recopilaciones de Encinar y Percival (1993), Neuman (2002), Pellicer y Valls (2010) o Encinar (2014).

<sup>67</sup> A propósito de esto, Rioja Murga (1993: 251) señala que estos «tres rasgos mencionados [brevedad, intensidad, efecto único] siguen siendo –todavía hoy– los pilares fundamentales de una concepción del cuento literario, que podríamos llamar tradicional».

necesidades por medio de procedimientos siempre diversos. Todos estos criterios nos pueden servir como guía para una reflexión de lo que es el cuento, pero al fin y al cabo, la Poética, en mayúsculas, no existe; viene dada por la pluralidad de concepciones y de métodos empleados por los diferentes autores y las variadas interpretaciones que de ellos le dan los críticos. Esto es, si entendemos *poética* como ‘conjunto de principios o de reglas, explícitos o no, que observan un género literario o artístico’<sup>68</sup>, podemos afirmar entonces que existen tantas poéticas como autores, tantos principios, medidas y criterios como artistas. Y esto acaba alargando el planteamiento de los géneros que, como hemos visto, descansa tocado por la relatividad de las propuestas taxonómicas. Cada escritor define su propio campo de acción a la hora de escribir un relato, y si es verdad que han ido arraigando algunas generalidades a lo largo de las épocas, también lo es que responden más a modas o circunstancias algo ajenas al fenómeno literario en sí. A partir de ahí, cada uno hace y deshace a su gusto; y quizás esa sea la gracia del género. Por mucho que se haya dicho, lo único que sí importa, aun sin ser lo fundamental, es que exista cierta brevedad y todo lo que esta comporta, pues arrastra con ella otra serie de elementos que constituyen lo intrínseco del cuento. Sus imperativos tienen que ver con la elección, no cabe todo en él, y es dicha limitación la que le aporta su característica fuerza estética y emocional. Aunque existen ciertas leyes narrativas que lo determinan (a pesar de no ser unívocas y precisas, como hemos visto), nos encontramos con que no podemos aplicar un método lógico rígido absoluto al cuento, pues se trata, al fin y al cabo, de un organismo vivo que va cambiando y desarrollándose con el tiempo. A este propósito, cabe recordar la predisposición de Calvino por las formas breves, formatos proclives a la experimentación y patrimonio expresivo, tanto por las posibilidades del estilo como de los contenidos. Alude ya en su último tratado pensado para la literatura del próximo milenio a la «tensión», propia del cuento, un concepto que parece repetirse a lo largo del recorrido teórico y práctico de los textos que tratamos, ligado a la brevedad, que la incentiva como expresión única, esencial, concisa, al estilo de la poesía. No cabe olvidar los cinco conceptos que definen la literatura para el escritor italiano: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad (o fantasía) y multiplicidad<sup>69</sup>, características que «bien pueden definir una poética del cuento moderno» (Beltrán Almería, 2001: 553), acorde a lo que señala Encinar al respecto (2014: 24): «No hay duda de que estas ideas se

---

<sup>68</sup> Según el *DRAE*.

<sup>69</sup> Véase Calvino (2017).



encuentran en el fundamento de la poética adoptada por algunos cuentistas españoles de las décadas más recientes». En cuanto al concepto de multiplicidad que plantea el escritor italiano, «tan acorde con lo sucedido en la evolución del cuento español contemporáneo» (Encinar, 2014: 25), Calvino hace referencia a los diferentes niveles de interpretación que albergan, con voces, sujetos, miradas distintas y elige a Borges como estandarte de esa condensación de posibles múltiples.

El cuento literario presenta, así, una aventura, correrías que pueden maravillar pero donde uno no se acomoda a la relación estable y a personajes conocidos, sino que va cambiando, saltando de una historia a otra, con el esfuerzo y la emoción que eso supone, tras hundirse de continuo en una pequeña inmaterialidad autónoma e integral, comprometida y gloriosa a la vez. Se trata de un género híbrido que se ha ido nutriendo en los diferentes momentos de la historia del resto de géneros, de casi todos los géneros de la literatura, y que además parece entablar relación con otras artes como la pintura, la fotografía o el cine. Se produce por tanto una apertura en claro diálogo interartístico, muestra quizá de la sensibilidad del nuevo siglo. Sin duda se proyecta como género del que todavía queda mucho por escribir, pues tal y como señala Manuel Longares, «el cuento es un laboratorio de pruebas donde si no hay riesgo es como si faltara aire» (Encinar, 2009: 330), reivindicando ese talante exclusivo que le otorga la condición experimental que lo caracteriza y «como es el género más difícil, es también el menos valorado» (*ib.*: 333).

Así las cosas, Pellicer y Valls (2010: 18), con la mirada puesta en el siglo XXI, no han dudado en afirmar que en este tipo de textos, «el escritor necesita comprometerse con la lengua explorando su potencial, a fin de adecuarla en lo posible a su relato, al ritmo y la atmósfera requerida. Hacerse un estilo (...) O en los casos más extremos, radica en jugárselo todo apostando por ciertas cadencias peculiares del lenguaje». Algo que podría resumir, en mucho, la esencia del cuento literario contemporáneo y hacia dónde se dirige, que no es otro sino el horizonte en el que ya estaba asentado: el de la exploración:

El cuento –que en definitiva es una narración– se pasea desde la antigüedad por todos los géneros, incluido el de la oratoria, de manera que no es fácil atraparlo dentro de unos límites previos y someterlo a una inmovilidad que permita describirlo en lo que serían sus rasgos específicos. Quizá también porque tales rasgos no existen o porque poseen una capacidad de mutación de la que carecen otros géneros (Millás, 1987: 22).

En definitiva, aunque podamos encontrar rasgos compartidos, el cuento llama a la heterogeneidad y la variedad de autores, en palabras de Encinar (2014: 27): «los años

noventa y el inicio del siglo [y al parecer, su continuación hasta día de hoy] han sido testigos de la coexistencia de autores y edades y procedencias muy diversas que se han dedicado al género con entusiasmo». En esta línea, Anderson Imbert hace hincapié en la naturaleza poliédrica del género, alegando que este puede presentar variadas formas cortas, tales como el artículo de costumbres, la anécdota, la leyenda, el mito, la noticia. La literatura viene de lo que hemos escuchado, leído, vivido, soñado... esto es, de un material previo, de la tradición, de nuestras lecturas... y el cuento es quizás el único género que permite esa permeabilidad, flexible y acogedor de un efluvio torrencial de vivencias, culturas, tradiciones, inquietudes y expresiones.

## **5.- Los márgenes del cuento**

Una muestra de la naturaleza flexible e inquieta del cuento literario es su constante emparejamiento con otros géneros, con los que parece combinarse y compartir elementos. No en vano, se ha hablado mucho sobre las relaciones que existen entre este y otras categorías, intentando entablar patrones definitorios partir de estos encuentros, sobre todo para el relato y el microrrelato:

En ese sentido, recurrir a la comparación del cuento con otras formas narrativas próximas ha resultado ser una constante descriptiva presente en la casi totalidad de las teorías revisadas, una constante que a buen seguro responde al unánime esfuerzo realizado por deslindarlo de los géneros vecinos; por decir lo que no es, dada la aparente incapacidad demostrada por la Teoría para aclarar, precisamente, lo que el cuento es (Rioja Murga, 1993: 252).

Pese a todo, siempre ha existido interés en delimitar las fronteras de uno de los géneros más volubles de nuestra literatura por lo que tiene de subversivo y capaz de adaptarse a los nuevos tiempos, capaz de inventar cauces de expresión creativa, características necesarias para el desarrollo de una literatura con salud y proyección plenas. Resulta evidente hoy que los géneros no ostentan una pureza o caracterización incuestionables, al menos en la esfera de la práctica, y que en ellos se testimonian relaciones con otras formas textuales o incluso artísticas, de lo que participa el cuento. Pues, como ya hemos visto, no es nuevo el empeño de mezclar los géneros literarios ni desconocida la

trayectoria de tal uso<sup>70</sup>. Resulta complicado hacer un corte limpio entre géneros o manifestaciones textuales que comparten algunos rasgos. El microrrelato, como ejemplo, fruto de la inclinación por lo fragmentario que nace a finales del XIX (Nietzsche, Schopenhauer...) y que alcanza entidad en las vanguardias, dispone de un armamento algo parecido al relato breve, en cuanto precisa de un lector activo, se muestra abierto, incluso a los valores universales y propios del hombre y, al menos, es estandarte de cierta maestría retórica, pero se aleja en esencia de él al constituir una entidad autónoma distinta. De la misma manera que no se han podido diferenciar los límites exactos de un cuento y una novela corta, o partir de qué momento se considera novela o cuándo cuento, igual sucede con este brevísimo género literario. De modo que una manera de aproximarse a la categoría que nos ocupa pasa por estimar la colindancia con otros géneros.

A este respecto, cabe detallar que la imprecisión a la hora de considerar el cuento literario se remonta a la presión preceptista de querer acotar todo en científicas clasificaciones, así «no encontró lugar adecuado, escurriéndose de uno en otro casillero» (Baquero Goyanes, 1949: 22). Y de ahí que, en su creación autónoma, se le emparentase sobre todo con la poesía y la novela, situándolo inclusive entre las dos:

Concebido en su génesis y desarrollo con la intuición lírica de la poesía, aunque encarnado en la forma narrativa de la novela, el cuento puede ser definido, desde su especificidad de género literario independiente, como una estructura significativa. Y en esta significación (apertura), a la que se subordinan en perfecto juego de equilibrios todos los elementos, es donde se juega toda su grandeza y aliento poético (Paredes, 1986: 46).

Sin ánimo de asentar hastiosos inventarios ni disquisiciones comparativas de los textos, nos detendremos de forma escueta en la relación que la historia literaria ha ido estableciendo entre el cuento y algunas de las entidades más mentadas por la crítica entre narrativa y lírica, sin dejar de tener presente la existencia de concordancias con otras tales como la novela corta, el microrrelato, el aforismo, el dietario, la columna, el blog... Quizá se trate, tal y como señalábamos en el capítulo anterior, de configurar una mirada sobre los géneros que supere sin impaciencia pero con convicción la estática ordenación clásica de los textos.

---

<sup>70</sup> Véase el repaso que de tal fenómeno realiza Valls (2015: 23), quien, además, señala: «De hecho, cada vez resultan más habituales los textos de complicada adscripción, o con una firme tendencia a alejarse de los formatos reconocibles, quizá porque existen autores que parten ya de tradiciones heterodoxas, tras haber apostado abiertamente por la ruptura» (*ib.*: 25).

## 5.1.- En el conjunto de la narrativa

El género con el que más se le ha comparado es, sin duda, con la novela, debido al auge que compartieron ambos en el siglo XIX, y aunque formen parte de la llamada *narrativa*, ambos participan de la prosa y poco más<sup>71</sup>. Anderson Imbert (1992: 34) pone de manifiesto la común práctica de diferenciar novela y cuento en función de su extensión, para evidenciar que sea como fuere, esta se sustenta en una desigualdad que tiene que ver con la medida de forma evidente<sup>72</sup>. A partir de aquí, ofrece un compendio comparativo entre cuento y novela por el que este vendría definido como una totalidad en sí misma. Al fin y al cabo, existe la posibilidad de encontrar características traspuestas, con lo que, por ende, lo que de verdad los disocia es que parece que «la novela pueda distraerse y olvidarse del arte de contar; pero el cuento, por definición, no puede dejar de contar». Creencia que nace también entre los escritores más deudores del género como es el caso de Cortázar (1996: 61), quien señala al respecto del cuento: «Me parece obvio que las narraciones arquetípicas de los últimos cien años han nacido de una despiadada eliminación de todos los elementos privativos de la *nouvelle* y de la novela, los exordios, circunloquios, desarrollos y demás recursos narrativos». La comparación de una en perjuicio del otro, parentesco que en el fondo viene a ser más de carácter histórico que literario, se suma, a que en el XIX tuviera cierta indeterminación terminológica y a que la novela goce –lo ha hecho siempre– de una excelente salud, gracias al sublime trato por parte de editores, escritores y público lector. Como sostiene Anthony Percival (1988: 87) refiriéndose a los años de posguerra, no podemos olvidar que «en el mercado literario el cuento tiene que competir con la novela, indiscutiblemente el género literario más popular de nuestro tiempo», algo que parece perpetuarse a día de hoy, ya sea por cuestiones artísticas o por exigencias comerciales. Se sabe que una novela suele resultar más rentable en un mercado editorial ceñido a exigencias económicas que apuestan poco por el riesgo y por obras más alejadas del canon establecido.

---

<sup>71</sup> Brandenberger (1973: 209) afirma al respecto: «parece absurdo relacionar el cuento con la novela, pues ya de por sí la diferencia en extensión es tan evidente que es superfluo buscar semejanzas y diferencias entre dos géneros exteriormente tan dispares. Pero es posible que la preferencia del público por la novela de un lado, y la de los escritores por el cuento, de otro, haya sido la causa de que este último pretenda de varias maneras pasar por novela y trate por todos los medios de apoyarse en ella».

<sup>72</sup> Según el crítico, los «aficionados a las estadísticas dividen los géneros narrativos atendiendo al número de palabras» (Anderson Imbert, 1992: 34), cuantificando la novela con un mínimo de 50.000 palabras, la novela corta, de 30.000 a 50.000 palabras y el cuento, de 2.000 a 30.000, mientras que el cuento corto, de 100 a 2.000 y así queda todo.

Santos Alonso (1988: 68) se plantea el motivo del gran interés que existe en España por la narrativa larga en detrimento del formato breve y atribuye alguna de esas razones no a las posibilidades expresivas del relato, es decir, no a motivos intrínsecos a él, sino a la conciencia del público lector, editor y crítico, que lo suele recibir mal y poco. Incluso fuera de nuestras fronteras se hace patente el trato privilegiado del género novelesco en el mercado: «Aujourd'hui le roman, l'enfant chéri du marché, est devenu le point de référence central de la littérature espagnole, et il ne faut pas s'étonner qu'il soit également le genre le plus conditionné –et pourquoi pas, le plus contaminé– par ce marché qui semble s'en occuper avec tant de soin» (Conte, 1995: 229). No olvidemos la conocida mala fama que el propio término *cuento*<sup>73</sup> (y por ende sus derivados: *cuentista*) arrastra aún hoy y que matiza toda esta visión panorámica del estado del género en la actualidad, con especial auge en los años noventa. Baquero Goyanes (1948: 471-474), en una de sus muchas obras dedicadas a ello, lanza una interesante aserción acerca de su peculiar condición dentro de la historia de la literatura española:

Si algún género se adapta perfectamente al carácter nacional –imaginativo y rico en expresividad– este es el cuento. Basta pensar en el sentido maliciosamente peyorativo que el término –y su derivado, *cuentista*– han tomado entre nosotros, para comprender esa entre alabanza y censura, que viene haciéndose de nuestra inclinación a urdir mentiras y ficciones.

A pesar de todo lo que se haya dicho, se afirme y se continúe afirmando, por muy mala prensa que tenga y discriminado que esté el cuento (debido sobre todo al desconocimiento al que en muchas ocasiones se expone o bien la poca cuota de mercado que lo representa), ve una larga lista de autores dedicados a él, en su mejor acepción, que han pasado a formar parte de los anales de la literatura española e hispanoamericana. Entiéndase, el simple hecho de escoger un género u otro no determina ni de lejos la calidad de la obra. Y con esto se llega a inferir que no se trata solo de páginas escritas, sino que entran en juego muchos otros aspectos como pueden ser el espacio, la tensión, la perspectiva, la trama, la estructura, el estilo o los personajes. De este modo, todo lo que tiene la novela de unitario lo posee también el cuento, no es cuestión de entenderlo como una forma menor, en sentidos estrictos de extensión, sino como una entidad literaria diferente, contando con sus propias reglas y maneras de concebirse. Lo único que comparten, pues, *a priori*, es que están escritos

---

<sup>73</sup> Fernando Quiñones (1988: 67) se pronunciaba hacia finales de los años ochenta en estos términos cuando apostaba por la erradicación de las voces *cuento* y *cuentista* por considerarse términos peyorativos frente a *relato*, *narrador* o *narración*, en pos de una mejora de la imagen pública y por ende de su producción editorial.

en prosa. Y es ya poco decir en un momento en que la literatura se ve empujada por derroteros de máxima heterogeneidad expresiva. La propia esencia del cuento, que se convierte en dificultad al mismo tiempo, es la de encontrarse entre tener que ofrecer una unicidad de efecto ligada a la intensidad, al chispazo último, a la vez que una reñida libertad formal y estética, constantes en nuestra época. Esto hace que el cuentista se vea obligado muchas veces a mantener ciertos elementos inalterables, que lo llevarán a cumplir con principios básicos para determinar su calidad, lo que llamaremos aquí *impacto*. Cuanto más breve sea el texto, mayor será el efecto (principio del que participa el microrrelato, llevándolo a su máxima expresión). De ahí que un cuento largo en exceso corra el riesgo de perder intensidad y por tanto impacto. Es lo que suele suceder con una novela, en que la amplitud de elementos hace que se pierda intensificación, por lo que la lectura puede interrumpirse para ser retomada en cualquier momento. En un cuento se empieza y acaba en el mismo momento, de ahí nace el efecto único, la sensación de destello, de universo autónomo, de chispazo intenso. Lo que Cortázar (1971: 409) ha venido a llamar «esfericidad», que debe nacer en la narración y darse dentro del espacio del cuento, yendo desde el interior hacia el exterior, lo que catalogó en términos poéticos como «la semilla donde está durmiendo el árbol gigante. Ese árbol crecerá en nosotros, dará su sombra en nuestra memoria» (*ib.*).

Pese la antigua existencia a la que remite el cuento literario contemporáneo, en sus orígenes marcado por la oralidad, ha sido olvidado con frecuencia en los preceptos canónicos, ignorado a pesar de estar (muy) presente en la realidad; la gran paradoja de la narrativa breve. Con otra sociedad llegaron también valores distintos al ámbito de la prosa, entre ellos, la revalorización de la brevedad, fenómeno imparable ante el auge ahora del microrrelato. En la actualidad, junto a la novela podemos encontrar otras fórmulas en plena vigencia y cada vez más en boga tras diversificarse la realidad creativa<sup>74</sup>. Con los años y la tradición se ha demostrado que el cuento pertenece a un ámbito independiente, del mismo modo que el microrrelato, pues dan cuenta de tal evolución: «...cuento y microrrelato comparten muchas de sus peculiaridades, al tiempo que aquello que los diferencia –en sustancia– es la intensidad y la radicalidad en el uso de los diversos procedimientos retóricos, junto con el distinto papel que estos desempeñan en su estructura» (Valls, 2015: 32). En

---

<sup>74</sup> En palabras de Piglia (2001: 212): «Borges considera que la novela no es narrativa, porque está demasiado alejada de las formas orales, es decir, ha perdido los rastros de un interlocutor presente que hace posible el sobreentendido y la elipsis, y por lo tanto la rapidez y la concisión de los relatos breves y de los cuentos orales».

cuanto a la novela corta, la diferencia entre uno y otra depende sobre todo de la intención del autor, porque no existe una dimensión fija atribuida al cuento en exclusiva. Para Baquero Goyanes (1992: 33), salvando alguna excepción, no hay diferencias ni de técnica ni de intención estética: «novela corta y cuento vienen a ser, en ciertos casos, la misma cosa». Afirmación que resulta algo imprecisa si se tiene en cuenta el número de páginas, en función del cual el desarrollo del texto será más o menos extenso, esto es, con más o menos trama, tipos y ambientes, acortándose en el cuento o ampliándose en la novela... larga, o en la novela, sin más. La novela corta, por tanto, se acerca al cuento a la vez que a la novela según los procedimientos narrativos que operen en ella, atendiendo a si benefician más la intención poética, la intensidad o el efecto único o si, en cambio, abogan por la riqueza de detalles que anulan en gran medida lo anterior. Al fin y al cabo, la amplitud de palabras de una narración viene requerida por la misma acción, que exigirá la cantidad exacta para su funcionamiento en tanto que novela o cuento:

El buen escritor sabe distinguir los asuntos y nunca elegirá un tema de novela para cuento o viceversa. Porque juzgamos un error esa creencia de suponer una única clase de asuntos, susceptibles de ser transformados en novelas largas, novelas cortas o cuentos, según la extensión con que se narren. Es preciso darse cuenta de una vez de que no reside la virtud específica de esos géneros en sus dimensiones, sino en la índole de sus argumentos (Baquero Goyanes, 1949: 116).

Aguar e Silva, que centra su obra en el estudio de la novela, aprovecha el filón para hacer mención, de forma presurosa y en el mismo apartado que esta, al cuento y la novela corta. Clara concepción diferenciadora emerge de su definición, a pesar de dejar constancia de su menor estima. Así, el relato, para el crítico, pasa por considerarse una narración breve, lineal y dotada de un carácter concentrado, tanto en el desarrollo de la trama como en las coordenadas espacio-temporales. Pese a todo, deja claro que goza de una naturaleza diversa, pues este, por su idiosincrasia, nunca se convertirá en novela «pues la estructura del cuento, cuando se realiza auténticamente, es irreversible» (Aguar e Silva, 1972: 242). Esto lo excluye de la minuciosidad novelesca, basándose más en la sugestión, un episodio, un caso humano, un recuerdo, añade Aguar e Silva; aproximándose muchas veces, también, a la poesía. Numerosos son los autores que se han acercado a la definición del cuento a través de la comparación con la novela. El estudio que realiza Juan Bosch del género y que abarca los años de 1944 a 1987 pone ya en evidencia cómo su acercamiento, enjuiciando los principales elementos que lo constituyen –tales como la estructura, la temática o su extensión– se articula con frecuencia a partir de la comparación con esta. Alega, asimismo, que «el cuento

debe comenzar interesando al lector. Una vez cogido en ese interés el espectador está en manos del cuentista y éste no debe soltarlo más» (Bosch, 1995: 253). Para el escritor, el relato debería contar con un inicio *in media res*, con relación a la simbiosis entre apertura y cierre de la que algunos teóricos han hablado. Después de todo, quizás estas apreciaciones, siempre deudoras de otros géneros, tengan que ver con la dificultad de ver reconocido el cuento: no por su existencia real, sino por su valoración añadida y simbólica, ligada, sin duda, a la concepción de dependencia que siempre ha tenido con respecto a otros géneros. Que, por ejemplo, se haya emparentado con la novela desde los inicios por escribirse también en prosa (más allá de su tradición oral) o que en cambio se vincule con la poesía por su capacidad expresiva o por su unidad de efecto son claras muestras de ello. Tal vez pertenezca más a esta nuestra edad moderna y antes no se hacían con tanta ligereza este tipo de confrontaciones, teniendo claro lo que permanecía en el terreno de la narración, el drama y la lírica, de forma separada o independiente. Pero también es verdad que, en un momento en que esa división genérica original no abarca toda la vasta y literaria realidad presente, resulta necesario replanteársela. Eso es lo que sucede en este siglo. Agustín Cerezales sostiene que «el cuento permite experimentar, indagar nuevos territorios narrativos, con mayor flexibilidad que la novela» (Encinar y Percival, 1993: 65). Juan José Millás denuncia (*ib.*: 155) la falsa superioridad de la novela frente al cuento, poniendo de relieve la insustancial cuestión de la extensión: «no se puede mantener seriamente, desde ninguna posición teórica, que el cuento sea inferior a la novela, a menos que consideremos menor lo más breve». Va más allá, pues, además, asevera que un buen cuento posee los atributos de cualquier buena manifestación literaria en general, aunque se requieran «posiciones y armas muy diferentes a las que exige la redacción de una novela» (*ib.*), por ejemplo, aludiendo a la dispar posición psicológica de la que parten cada uno: «el modo en que se reparten las energías, la forma en que se administran los materiales narrativos, varía mucho en función del territorio que se ha de atravesar...» (*ib.*). José María Merino (1990: 1), por su lado, afirma al respecto:

El aserto es muy atinado y, de vernos obligados a comparar ambos géneros desde la perspectiva de la sustancia, no sería el más corto el menos valioso. Borges creía el cuento —«tan antiguo como el hombre»— más importante que la novela, y no cabe duda de que en cualquiera de sus cuentos hay mayor densidad y verdad literaria que en muchas de esas novelas macizas e interminables que cada temporada enardecen el fervor de la crítica. Para la buena salud literaria de una cultura es imprescindible la presencia y vitalidad del cuento.

Ferrer-Vidal (1988: 75) cree que el cuento tiene un lenguaje diferente al de la novela, sea corta o larga, tomando en consideración la selección precisa de las palabras apropiadas,



repleta, además, de connotaciones que provocan esa apertura desde la concentración precisa. Y es que mientras la novela no soporta todos los experimentalismos que se le aplican por su naturaleza dispersiva, tanto formal como en su trama, aunque encuentran cauces para ir transformándose, «los cuentos renuevan también sus técnicas; solo que los experimentos técnicos, en el cuento, no consiguen deshacerlo» (Anderson Imbert, 1992: 38). Aunque esta perspectiva parece estar cambiando con el devenir actual del género novelesco, sometido a prácticas narrativas cada vez más novedosas. El cuento parece percibirse como un elemento flexible y adaptable a contextos diversos sin que esa condición de permeabilidad afecte su idiosincrasia. Tanto es así que parece poder insertarse también en estructuras superiores como elemento constitutivo de un conjunto orgánico:

En los últimos años, parece ser un rasgo de época, hallamos con frecuencia cuentos formando parte de novelas, trastocándose así las fronteras de los géneros, adquiriendo ambos una nueva dimensión en su unidad y complementariedad. Se produce dicho fenómeno, con distintos matices, por ejemplo, en *El desorden de tu nombre* (1988) de Millás, en *Una casa para siempre* (1988) de Vila-Matas, en *Lejos de Marrakech* (1998) y *Territorio enemigo* (1991) de Riera Leyva (Valls, 1991: 39).

Javier Marías (Encinar y Percival, 1993: 127) incide en que la novela ha invadido el territorio del relato y ello hace que este género breve haya quedado de alguna manera insertado en ella, por lo que «más que cuentos propiamente dichos [son] fragmentos o episodios de novelas». Por último, cabe detenerse aunque solo sea un un momento en la intersección, poco estudiada todavía, entre el cuento y el ensayo. El género alude a un resorte moderno de creación literaria; aun recogiendo la tradición de la que proviene, se convierte en estandarte de la perspectiva histórica e intelectual de Occidente y su cultura de la reflexión. No en vano:

El ensayo representa, pues, el modo más característico de la reflexión moderna. Concebido como libre discurso reflexivo, se diría que el ensayo establece el instrumento de la convergencia del saber y el idear con la multiplicidad genérica mediante hibridación fluctuante y permanente (Aullón de Haro, 2005: 17).

El género ensayístico cobra mucha fuerza a finales del siglo XIX y de hecho en la tradición española contamos con exponentes relevantes como, por ejemplo, Ortega y Gasset, Unamuno o Azorín. Todo ello sigue cultivándose a lo largo de los siglos venideros con la popularidad que conlleva publicar en prensa para los escritores, quienes aprovechan para sumarse a la práctica del texto reflexivo destinado a revistas y diarios, muchas veces compilados junto a otros de carácter más ficcional. Esto, junto a la permeabilidad que caracteriza al cuento y a dicha práctica, la curiosa voluntad que opera en los autores, ávidos

siempre de nuevos cauces de expresión, y las posibilidades comunicativas de vías donde cabe la reflexión da como resultado combinaciones donde creación y pensamiento avanzan de la mano. La meta en estos tiempos se sustenta en las propiedades de la literatura del nuevo siglo de Calvino, pues entre multiplicidad y rapidez, el arte cabalga en direcciones que convergen conectando todas las disciplinas. De este modo, las fronteras entre ensayo y cuento pueden llegar a borrarse también haciendo casi imposible separar un género de otro con facilidad. En este sentido, hasta tal punto llega a identificarse el cuento con la prensa, que en ocasiones se convierte en producto de circunstancias, equiparable al editorial periodístico. Acordes con la realidad e inmersos en las preocupaciones del momento, comienzan a surgir relatos inspirados en los acontecimientos políticos y sociales, fiestas, conmemoraciones y todo aquello que representa una realidad significativa, diluyendo los límites entre cuento y ensayo literario y motivando, así un fenómeno de transición que va alimentándose con el tiempo. Brandenberger (1973: 240) recoge al respecto la opinión de Medardo Fraile:

El ensayo es «paisaje», donde, lejos, se rastrea al ser humano. El cuento puede estar lleno de miserias humanas y tener, al mismo tiempo, la luz del ensayo encendida (...). Como el ensayo, puede tener el cuento mucho de proposición y de hipótesis. Con la peculiaridad más viva (ventajosa o no) de encarnarla.

Al fin y al cabo, hay que tener en cuenta que cada época encuentra en un género su cauce expresivo por excelencia al adecuarse a las necesidades y la sensibilidad de las personas de su tiempo. A finales del siglo XIX lo fue la narrativa en general, igual que lo fue el teatro en épocas anteriores o lo es el cuento y microrrelato en la época actual, pues la brevedad permite que el acto de lectura se realice en cualquier momento, en una píldora condensada del mundo, dotándolos de una accesibilidad y fuerza acordes con los exigentes tiempos en los que vivimos. Respecto a la relación de la novela con el ensayo, Sobejano habló como una tendencia de la novela española de los 70, de *novela pensamental* –concepto poco afortunado por ser un feo anglicismo–, en la que incluía a Juan Benet o Luis Goytisolo, pero hoy podríamos añadir a Javier Marías o Vila-Matas<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Cita a Juan Antonio Masoliver Ródenas para describir estos textos «cuya escritura es en sustancia “pensamiento en la acción, pensamiento de la acción”», y prosigue: «el término “ensayo”, denominador del género literario al que se aproxima cada vez más la novela última (...) Entendiendo por “ensayo” el escrito que expone el pensar de un sujeto en forma libremente personal, breve, sugerente, inconclusiva, actualizadora, concentrada y trascendente, es género que se distingue de los admitidos –épico, dramático y lírico– porque no narra, ni representa, ni canta: ofrece el proceso de pensar un tema (..) Y así como el ensayo puede usar de

## 5.2.- Y de la poesía

Baquero Goyanes (1949: 117) exponía la diferenciación de estas dos categorías de este modo:

Mérimée dice bien explícitamente que se trata de dos géneros literarios distintos, y que, por lo tanto, no cabe pensar en reducciones o amplificaciones con las que convertir un mismo asunto en un cuento o una novela. Transformación ésta casi tan absurda como pretender hacer de una poesía un relato novelesco.

Y si bien se duda y se suele emparentar el cuento, bajo disciplina comparativa, con la novela, del mismo modo se procede con la poesía, «buscando su razón de ser en su papel de género eslabón entre la poesía y la novela» (*ib.*: 16). Si consideramos la definición que daba Faulkner, uno de los padres del cuento moderno, este representa «el género más exigente después de la poesía» (Alonso, 1991: 46), y parece no tener sentido emparentarlo tan de cerca con la novela, como siempre se ha hecho. El relato suele presentar muchas otras exigencias, sobre todo formales, a la hora de ser creado. Del mismo modo lo considera Luis Mateo Díez (1988: 22), quien lo define como «un género tan difícil y ambicioso» donde «alcanzarse el grado límite de la expresión narrativa». Esto determina que resulte un terreno donde se cultiva la emoción y la intensidad en aras de una mayor expresividad, «sin que nada superfluo contribuyera a estirar la invención hacia el artificio» (*ib.*), mientras que la novela, siempre según el autor, te exige otros ritmos, «otra respiración», otras estructuras y maneras de hacer. De ahí que oponga condensación a concentración; la primera, propia de la novela, la segunda referente al cuento, el cual persigue una escueta y exigente tensión frente a la extensión y la complejidad de la narrativa larga. Queda claro que el relato no deja de ser un género exigente que pasa por una selección de lo significativo, lo necesario, lo preciso, la condensación a favor de la intensidad para, como decía Cortázar (1996: 78), generar esa apertura de lo pequeño a lo grande. Todo esto parece casar bien con la esencia de la poesía:

El génesis del cuento y del poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen «normal» de la conciencia (...) Esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-visto, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable.

---

elementos narrativos, dramáticos y líricos, la novela puede valerse de ingredientes o modos ensayísticos» (Sobejano, 2003: 108-109).

Para Martínez Mena (1988: 60), «el cuento no es nunca una novela condensada, sino un capítulo de la existencia (...) una especie de estallido en el que se suple la extensión por la intensidad. Tiene en este sentido una cierta semejanza con el poema, y sus limitaciones». Algo parecido sostiene Ferrer-Vidal (1988: 77), cuando señala que

el cuento es la expresión más genuina del arte literario, hermano en este aspecto de la poesía y paradójicamente, dissociado de ella en manera absoluta; el cuento tiene sus caminos y la poesía los suyos que por fortuna corren paralelos puesto que si entre ambos hay el más ligero ayuntamiento se destruyen inevitablemente.

Alperi (1988: 100), por su lado, afirma que «el cuento, y la poesía moderna, se han escapado de toda norma y buscan, afanosamente, nuevos cauces para su expresión, sin olvidar nunca los valores artísticos y humanos», y esto demuestra en gran parte la variedad de tipologías de relatos que se llegan a publicar, donde se mezclan temas, tonos y técnicas que hace que pueda desorientar en algo al lector de actividad poco profusa.

## **6.- La continuidad creativa**

A pesar de constituir un formato que ha conseguido una valorización tardía con respecto a otros, el cuento literario moderno ha dado muestras de buena salud en los últimos años, dejando claro que, por mucho que lo quieran encasillar, dispone de sus propias reglas. Hoy podemos afirmar ya con tranquilidad que constituye un género en sí mismo, al margen de la narrativa y de cualquier otra forma literaria, o mejor aún, que ya se conoce (y reconoce) de este modo. También podemos sostener que sigue avanzando hacia un terreno de autodefinición y plena madurez. Sin duda representa una forma de escritura cada vez más presente en el panorama artístico contemporáneo, que hay que tener en cuenta para poder escribir la historia literaria del futuro. En esta época en que nos movemos, el relato asiste a una heterogeneidad estilística e intertextual resultado de influencias extranjeras, que hace que cada autor y también, si cabe, cada singular obra, represente una propuesta personal difícil de encajar en una sola tendencia, marca, además, de la literatura posterior al auge socialrealista en nuestras letras. Se ha producido una transformación beneficiosa que deja atrás el realismo crítico o costumbrista cultivado sobre todo en la década de los cincuenta y los sesenta.

Destaca de la propia idiosincrasia del género la variabilidad en torno a la extensión, a elementos de su estructura, la unidad de concepción o la intensidad de efecto, características que van recogiendo en boca de críticos y autores y que quedan matizadas por una verdad múltiple que engloba diferentes miradas, la cual caracteriza la problemática y esencia del género; aunque encontramos en el fondo la noción de brevedad, partiendo de la concepción de Poe, padre del cuento moderno. Con todo, se establecen como primarios una serie de procedimientos que favorecen su singularidad<sup>76</sup>, más allá de la naturaleza sencilla y directa de la trama. En otro orden de ideas, el componente de la ficcionalidad representa, como ya dijera Baquero Goyanes (1949: 90), el elemento imprescindible para el género. Por último, se hace patente la narratividad, el interés argumental, el asunto, que es en mayor medida lo que define al cuento. A partir de aquí, tal y como se representa y se discute, este se convierte en la cúspide de la variedad, ya incluso desde la perspectiva terminológica, pues la dificultad a la hora de aplicar una palabra que recoja una realidad tan amplia resulta patente. De ahí que no exista una dimensión acordada y definitiva para clasificar una expresión de mal etiquetar, simplificar, encerrar. Encontramos varias muestras de esto, por ejemplo:

Joaquín Marco, en la crítica de *Viaje a La Habana*, de Reinaldo Arenas, a pesar de que el propio autor definió el libro como «novela», lo considera formado por tres relatos fechados en tres etapas distintas. José Méndez, al reseñar *El final del cielo*, de Alejandro Gándara, llama «cuento» a la historia de 175 páginas, que constituye el libro. J. Ernesto Ayala-Dip, al comentar *El caballo de Balzac*, de Gert Hofman, utiliza el término alemán «nouvelles», para nombrar los cuatro relatos que lo componen. Por último, como compendio terminológico, aludimos a la crítica de *Bajo los tilos*, de la también alemana Christa Wolf, realizada por Miguel García-Posada, quien utiliza los conceptos de «novela corta», «novela», «narración» y «relatos» para referirse a los tres textos incluidos en el volumen de 140 páginas (Díaz Pardo, 2001: 105).

Llegamos con ello a la máxima que Anderson Imbert (1992: 39) proclamó ya hace unos cuantos años: «Cuento es cualquier narración que decidamos llamar cuento». Y con ello se resuelven las cuestiones de la terminología y la naturaleza del género, aunque se abre la veda de la libertad, mal avenida con el precepto canónico, que tiende a delimitar. Queda por tanto señalado el cuestionamiento de las categorías literarias, aceptando su validez en términos relativos y con consideraciones controvertidas con relación al relato. Esto hace que nos planteemos, para volver al principio del trabajo, si de verdad este es un género bien atendido a lo largo de la historia literaria o si en cambio ha sido relegado a un segundo plano,

---

<sup>76</sup> Véase Friedman (1993).

pasando de forma discreta y silenciosa por la determinación de los géneros literarios. Aunque su naturaleza abierta e híbrida haya hecho que no pueda considerarse con tanta comodidad y carencia dentro de los preceptos del género y, por tanto, de los anales más antiguos. Si nos remontamos a sus orígenes decimonónicos, veremos cómo empiezan a madurar las formas breves gracias a la inventiva de los escritores que se desligan de lo tradicional, dando lugar al cuento romántico, claro precedente de la narrativa breve posterior, no en vano «en él convergen varios géneros característicos de la época: el cuento popular, la leyenda, el artículo de costumbres el poema narrativo y el cuento fantástico» (Altisent, 1988: 19). Cuando un autor juega a desviarse y a mezclar rasgos de diferentes géneros en un mismo texto está considerando de manera indirecta la conciencia implícita que tiene el lector de cada forma para entender su propuesta artística. Esto se debe gracias a la reversibilidad de estas formulaciones, las cuales acaban tomando tal alteración como un recurso más que resulta descifrado, de lo que nace un efecto de innovación. El relato, así, se convierte en una manifestación ligada tanto a la tradición como a la transgresión, en la senda de la concepción genérica actual: «El cuento, proteico por excelencia, sigue desafiando cánones, creando precursores y estableciendo una continuidad creativa que tal vez sea uno de los puntos más altos de la literatura hispanoamericana» (Brescia, 2014: 76). Aspecto «tan característico, por otra parte, de este fin de siglo que ha terminado con la dictadura de los géneros» (Villanueva *et al.*, 1992: 270). Dentro de la tradición universal del cuento literario moderno, se intentan establecer los límites del artificio y la metaliteratura que convergen en una narrativa mixta, mestiza, reflejo de un constante diálogo entre referencias diversas: «se advierte en el de nuestros días una mayor flexibilidad formal, que, claro es, no es exclusiva del género, sino de todo el arte contemporáneo» (Baquero Goyanes, 1992: 34). Así lo encaja Díaz Pardo (2002) en el estudio que realizó a partir de las críticas de relatos aparecidos en los años noventa:

Los límites del género es otro aspecto no suficientemente establecido, según se deduce al ojear las reseñas. Y así, aparecen numerosas formas de denominar al género, bien por la amplitud que este encierra, bien por la difícil delimitación del mismo: dos formas de enfocar el mismo problema, pero ninguna lo resuelve.

Por un lado, pues, se presta a la anchura en sus posibilidades y por el otro, se rinde con dificultad a seguir unas reglas fijas. Quizá sea esta doble condición la que proyecte al género al ruedo de la pugna.



## CAPÍTULO III. EL CUENTO LITERARIO EN ESPAÑA (1980-2019)

### 1.- Un nuevo comienzo

El año 1975 puede considerarse un punto de inflexión en la literatura española por cuanto tiene de importante la llegada de la democracia a nuestro país y la consecuente regeneración de la cultura. Lo que más llama la atención de este período, como veremos, es la gran variedad con que se contempla la práctica narrativa en general y la cuentística en particular, en lo que se refiere a generaciones, autores, estilos e incluso valoraciones al respecto. Supone este panorama el acercamiento a nuevos registros en todos los niveles, así como un puente a cierta apertura de la sociedad española, anclada en un pasado tradicional lejos de las estructuras contemporáneas que proponían algunos relatos, como por ejemplo los que planteaban una representación nueva de la mujer, la cual dejaba entrever una búsqueda de la identidad femenina, autónoma, y rechazaba el sometimiento a los modelos patriarcales anteriores, que irá apareciendo poco a poco, adquiriendo cada vez mayor importancia: «la aprobación de la Constitución, en 1978, trajo consigo la desaparición de la censura, a lo que habría que sumar el auge de la denominada literatura femenina» (Valls, 2016a: 251)<sup>77</sup>. A finales de la década de los setenta, del pasado siglo, se aprecia un evidente desencanto que eclosionará en una apertura a principios de los ochenta<sup>78</sup>, la cual se traducirá en una libertad creativa representativa de lo que abanderará a partir de entonces el cuento. Sigue sin haber en esta época extensos estudios que se centren en la vertiente teórica del género, pero existen numerosos trabajos sueltos a este propósito<sup>79</sup> y que abarquen de forma global la cuestión, pero no escasean sin embargo sus variadas manifestaciones. Los años ochenta funcionan como puerta de entrada a la pluralidad de tendencias, puesto que esta década se convierte en

marco de la eclosión del género narrativo, el cuento de los 80 diversifica sus posibilidades temáticas y formales, en una pluralidad de tendencias y estilos consecuencia tanto de una nueva sensibilidad literaria que afecta por igual a contenidos y expresión, como de la multiplicidad generacional de los escritores que lo cultivaron (Carrillo, 1996: 5).

---

<sup>77</sup> Véanse Valls (1989) y Caballé (2008).

<sup>78</sup> Así lo explica Valls (2016: 27): «entre mediados de los sesenta y setenta hubo unos años de cierto decaimiento en la narrativa breve, cuya recuperación empezó a producirse en los primeros ochenta, con la aparición de tres libros importantes pertenecientes a Juan Eduardo Zúñiga (*Largo noviembre de Madrid*, 1980), Cristina Fernández Cubas (*Mi hermana Elba*, 1980) y Esther Tusquets (*Siete miradas en un mismo paisaje*, 1981)».

<sup>79</sup> Véase las referencias que recoge Valls (2016: 679-703).



La falta de rastreos minuciosos de talante historicista hace que los testimonios de relatos de esta época queden repartidos en numerosos y variados estudios, escritos que le han ido dedicando autores y críticos interesados en evidenciar y recoger una realidad que hoy en día no se cuestiona. El género se ve abordado por magna atención proveniente de instituciones culturales, editoriales, antologías, suplementos en diarios y revistas o incluso premios vigentes que ponen de relieve el alcance de lo breve. Según señala Percival (1988: 87), la esperanza de que esto llegase pronto se hacía notar: «en una era en que el intercambio internacional entre editores es frecuente, seguramente esta preocupación por la teoría del cuento llegará a España». La producción en prosa a partir de 1975 ha venido a llamarse la *narrativa del cambio*, tomando como referente la simbólica fecha de la Transición, lo que remitía a la superación tanto de la dictadura como de modelos tradicionales que recuperan terreno tras el experimentalismo precedente instaurado por *Tiempo de silencio* (1962), de Martín Santos. Esta época se caracteriza por la diversificación temática y formal, la diversidad de tendencias, estilos y mundos literarios, todo ello consecuencia quizá de una nueva sensibilidad fragmentaria característica del momento, unida a la marca personal de cada autor. Justo después de la euforia democrática, tal y como sostiene Salvador Giner (1985), el tiempo que le sigue, a principios de la década de los ochenta, se caracteriza por cierto afecto de desengaño y decepción, instalado en la sociedad hasta que asoma un nuevo resurgimiento a partir de 1982, lo que el autor denomina «la gran sensatez posibilista»<sup>80</sup>. Francisco Rico (1992) pone en evidencia este factor de heterogeneidad que gobierna sobre todo los primeros quince años de recuperación cultural de la transición y propone una reflexión sobre el momento que vivió la literatura en un contexto en el que se emancipa la literatura de los viejos moldes, atados a una cerrazón propia del paso del totalitarismo. Una etapa que se caracteriza, ante todo, por la convivencia de varias generaciones de escritores, compartiendo una visión integradora llena, por supuesto, de luces y de sombras<sup>81</sup>. La claridad llega de la mano de una mirada nueva al mundo, ofreciendo al público los referentes necesarios a través de la literatura para recoger y procesar esos cambios producidos a nivel global e individual. En cambio, el desorden de la disparidad en las apuestas estéticas se convierte en signo de una falta de tendencias clara, y se torna para algunos en un pesimismo desorientador.

---

<sup>80</sup> Véase Salvador (1985: 10-16).

<sup>81</sup> Véase Villanueva *et al.* (1992: 11-12).

Nos acercamos de este modo a los años ochenta con un lastre de cierto desencanto debido a la situación política del país<sup>82</sup>, que parecía trasladarse de algún modo al terreno narrativo, inculcando en escritos del momento cierto abatimiento funcional, reflejo de un período en que la sociedad española permanecía todavía aletargada por la era franquista. Esto no supuso, en cambio, una escasez en la producción sino más bien un anquilosamiento de su condición. El cuento parecía instalarse de nuevo en la estepa realista, nunca abandonada (más en lo temático que en lo formal) pero sí acompañada y sobre todo influenciada por la tendencia de apertura que desde 1962 insuflara la novela de Martín Santos. Pese a todo, los límites estructurales del relato hacen que este se sitúe más cerca de la práctica realista que del campo de la innovación en el panorama español. No cabe dejar de lado, por ello, la gran influencia que llegó de los autores hispanoamericanos como precedente de moderna concepción del género, capaz de arrojarlo al podio de la experimentación y la fantasía debido al uso que hicieron del lenguaje, la estructura y tono de la narración, dando muestra de la máxima capacidad que podía alcanzar el cuento en castellano<sup>83</sup>. Llegamos a un momento en el que parecía hablarse de apogeo, por el que se pregonaba ya un auge del cuento en varios medios, ejemplificado en el interés de público y editores, la repercusión entre la crítica o la abundancia en su cultivo<sup>84</sup>. Tal vez uno de los motivos de esta buena salud fuera el empuje de la industria en esos años, pues a principios de los ochenta, España se convierte en quinta potencia editorial tomando en cuenta el número de obras publicadas<sup>85</sup>. Si bien

España fue siempre una zona geográfica adicta al cuento –el más antiguo de los géneros narrativos–, que se introduce en Europa precisamente a través de ella –de las traducciones medievales del «Sendebár» y el «Calila e Dimna»– y que constituye la esencia misma de la literatura peninsular (Bartolomé Pons, 1986: 33).

En 1980, de hecho, «se produce un aumento significativo del número de libros editados» (Martín Nogales, 1994: 45), entre los que encontramos a autores de la generación

---

<sup>82</sup> Barrero Pérez (1992: 315) pincela este panorama sociológico transmutado en la literatura: la moral propia de esta época de Transición desprendía visos de desilusión, edificaba una conciencia colectiva anclada en la pasividad.

<sup>83</sup> Nos referimos aquí a escritores como Borges, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Onetti, Felisberto Hernández, predecesores de lo que llegaría más tarde con Vargas Llosa, Carlos Fuentes, García Márquez o Cortázar, pero que se conocieron y leyeron en nuestro país a la vez al calor de los primeros éxitos, sobre todo a partir del *boom* de los sesenta.

<sup>84</sup> Algunas muestras vienen de la mano de Millás (1987), Navales (1988), Gullón (1989), Fraile (1989) o Carrillo (1994), por ejemplo.

<sup>85</sup> Véase Villanueva *et al.* (1980: 20).

del 36 y al realismo social de los 50, junto a algún otro nombre nuevo, amén de una importante novedad: el restaurado empuje del cuento alejado del realismo, tendencia que se incrementará a lo largo de los años y llegará a consolidarse durante la década siguiente<sup>86</sup>. No en vano, Martín Nogales llega a afirmar que «esta literatura basada en la fantasía supone una de las más importantes formas del cuento literario actual» (*ib.*: 52). También sigue estando presente el realismo, una forma evolucionada de términos anteriores, que aporta una visión más compleja y con modulaciones alejadas de lo más social<sup>87</sup>.

La autonomía creativa de esta época, que se extiende a la narrativa en general, se da como consecuencia a la liberación de los corsés que impuso con tan poca fortuna el franquismo, y a pesar de que al principio supuso una verdadera emancipación, pronto se vio apresada por otro tipo de disposiciones extraliterarias: las leyes del mercado. Así las cosas, nos instalamos en unos años en que parece evidenciarse un nuevo comienzo:

en terreno literario puede decirse que ha sido la década de los ochenta la que ha producido el fenómeno de la «nueva narrativa» (...) que ha abierto un mercado potencial muy amplio en un país en que tradicionalmente la novela se leía poco y donde publicar era difícil. Por otro lado, esto es nuevo y además, está generado desde los mismos escritores, este año [1990] hemos asistido a una copiosa edición de libros de relatos, género éste maldito en España y cuya aceptación social ha sido tradicionalmente nula (Juristo, 1990: 60).

## 1.1.- Acerca del género

Entre las variadas opiniones, se detectan, como es normal, posiciones algo diferentes, ya vengan del bando del escritor o del crítico, aunque estas figuras en muchas ocasiones coincidan, siendo el primero, por lo general, algo más prudente y menos eufórico. Visiones que conviven, de todos modos, con veredictos contrarios que siguen dictaminando la precariedad y mal estado en los que se sitúa el género por estos años, haciendo alarde de

---

<sup>86</sup> Algunos ejemplos de esta época son *Gorila en Hollywood* (1980), de Gonzalo Suárez; *Mi hermana Elba* (1980) o *Los altillos de Brumal* (1983), de Cristina Fernández Cubas, o *Retrato de familia con catástrofe* (1988), de Pedro Zarraluki. Nombres de cultivadores no faltarían para ampliar el elenco en los años venideros: Luis Mateo Díez, José María Merino, Juan Pedro Aparicio, Enrique Vila-Matas, Javier Tomeo, Juan José Millás, o Agustín Cerezales, todos con fórmulas propias.

<sup>87</sup> Muestras de ello serían títulos como *Relato de Babia* (1989) o *Brasas de agosto* (1989), de Luis Mateo Díez; *Largo noviembre de Madrid* (1980), de Juan Eduardo Zúñiga; *Cuentos de Alicante y Albaterra* (1985), de Jorge Campos; *El cinturón traído de Cuba* (1984), de Pilar Cibreiro; junto a nombres como Marina Mayoral, Ana María Navales, Soledad Puértolas, Juan Pedro Aparicio, Manuel Longares o Ignacio Vidal Folch, en sus diferentes acepciones: memorialística, intimista, esperpéntica, urbana o humorística; corolario de técnicas heterogéneas que cada autor maneja a su gusto para tratar literariamente de una forma distinta la realidad.

«una mala salud de hierro», tal y como lo describe el crítico J. M. Martínez Cachero (1988: 3). Tal vez sea esta una manera de hacer patente la paradójica dificultad que entraña valorar de manera acertada un cuento. Si bien la situación no alcanza lo alarmante, cabe preguntarse si resultaba (y resulta) suficiente el reconocimiento con el que ha ido cargando el género breve, pensando por un momento en cómo hubiera sido si la historia literaria no lo hubiese hecho caminar siempre de la mano de la novela. Hablaríamos de él quizás en términos muy diferentes. Puede que una consecuencia de tal enraizamiento a un género considerado mayor viene a configurarse en la gran variedad de opiniones y manifestaciones que existen, en el desconcierto crítico puede que heredado de la gran libertad expresiva de la narrativa desde los años sesenta, la cual parece mantenerse a día de hoy y que predomina en las etapas que nos ocupan. Hacia finales de los años ochenta se encuentran testimonios que hacen referencia a una tipología variada de cuento que por aquellos años podía cultivarse, pues el género abarcaba casi cualquier temática o planteamiento, estilo o tendencia, capaz de recoger y sintetizar las voluntades más heterogéneas, desde narraciones adscritas a la tradición realista como más fantásticas, de lo íntimo a lo social, de la ciencia ficción a lo caricaturesco, lo amoroso, poético o morales, intelectuales... incluso sin trama, textos casi o del todo periodísticos, más históricos, de talante político y un largo etcétera:

Hoy en día se dan la mano cuentos fantásticos, deshumanizados y cuentos tradicionales, antiprogresistas, en el afán de ofrecer algo raro, nunca visto, leído y oído. O temas sumamente conocidos, del campo o de la ciudad, envueltos en las prosas del momento o en misteriosas frases líricas (Alperi, 1988: 100).

De ahí que la confusión y también la riqueza fueran signos distintivos y lo sigan siendo, algo que en definitiva no deja de despista al lector y hasta al crítico, que duda con respecto a su categoría, etiqueta necesaria para conceptualizar la realidad literaria, afanosa tal vez de escapar de ello. A pesar de todo, las visiones en torno a la situación del género difieren. En 1978, Andrés Amorós sostiene que el cuento continúa siendo la cenicienta de nuestras letras por la falta generalizada de nivel, innovación técnica o variedad de procedimientos, anclado aún en «viejos padecimientos» (Sanz Villanueva, 1991: 22), poniendo en evidencia la falta de asimilación de los nuevos recursos llegados en estas otras circunstancias. José Luis Acquaroni (1983: 15), por su lado, se pregunta el motivo de esta falta de interés por parte de editoriales y lectores, a lo que se responde haciendo mención de unas palabras de Menéndez Pidal, quien sostenía que «una historia del cuento, en su particularismo, nos ofrecería un breve trasunto de la historia de la Humanidad». Otro factor

de peso recaía sin duda en la supremacía editorial de la que todavía gozaba en esta década la novela. Si bien se habían publicado ya más volúmenes de cuentos que en el decenio anterior, continuaban siendo poco significativos con relación al número de novelas, por lo que nos hallamos ante una situación de controversia y contraste, aunque poco a poco esto fuera cambiando con los años.

En 1983 se publica *El hombre de los pájaros* de Jorge Ferrer-Vidal, y en el prólogo, Acquaroni (1983: 11-12) ya se atreve a afirmar que «el género cuento vive una vida depreciada, precaria, poco menos que asido al faldón de la novela o a la limosna de revistas y periódicos, cada vez más reacios a darle cobijo en sus páginas». Esther Bartolomé Pons (1986: 33) denuncia que los escritores cada vez escriben menos cuentos y las editoriales parecen publicar cada vez menos libros especializados, por mucho que sea considerado género por excelencia de la literatura peninsular, pues al parecer la producción de narrativa breve se sitúa como una realidad palpable más allá de los mercados o intereses extraliterarios. Esta, además, se pregunta si se está acabando con una larga tradición, muy propia de nuestras letras, por culpa de la «inopia editorial y el desinterés personal», añadiendo el interrogante, de alta carga retórica, sobre el fundamento del «progresivo desprestigio de los cuentistas» (*ib.*). Tal y como sostiene también Ramón Jiménez Madrid (1991: 55): «Los narradores españoles, pese a la depreciación generalizada por parte de los empresarios del libro y pese a la ausencia de un público receptor de historias breves (...) cultivan el género y raro es el que acaba escapándose sin medir sus fuerzas frente al cuento». En 1986, además de asistir a reiteradas denuncias sobre el progresivo deterioro de la atención ante el género, surgía por parte de la editorial Almarabú una iniciativa para instaurar en el mercado la colección *Textos tímidos*, dedicada a volúmenes de cuentos. Ciertamente no duró mucho en activo, si bien llegaron a pasearse nombres como Carlos Fuentes, García Márquez, Onetti, Cela, Perucho, García Hortelano o Torrente Ballester, escritores todos ellos consagrados en el panorama español e hispanoamericano, también lo hicieron narradores que cultivaban el género con más o menos antigüedad como José María Merino, Luis Mateo Díez, Vázquez Montalbán, Pedro Zarraluki o Antonio Hernández, entre otros. Algunas aproximaciones al relato desde una perspectiva institucional vienen a ser síntoma del buen estado en que se encontraba el género: que el Ministerio de Cultura y la Universidad de Salamanca, en 1987, dedicasen los encuentros de Verines, con la participación de escritores y críticos, a la narración breve; que el Premio de la Crítica de Narrativa lo obtuviera al año

siguiente el volumen de relatos *Grano de maíz rojo*, de José Jiménez Lozano; que apareciese una publicación dedicada «al cuento literario», *Lucanor* (Pamplona), en esos años, o incluso que Luis Alonso Girgado, como representante de otras lenguas de la península, estrenase estudio titulado *O relato breve. Escolma dhuna decada 1980-1990* constituyen, sin duda, muestras de la atención que se le prestaba en el momento a nuestro género, camino a un proceso de normalización que dejaría atrás en algo la perenne queja que por parte de autores, crítica, editores, público y estudiosos se había venido propagando hasta el momento.

En el citado III Encuentro de Escritores y Críticos Españoles celebrado en 1987 en Verines, sin embargo, algunos participantes mostraban ya cierta reticencia a la hora de encarar un sano futuro para el cuento. Resulta patente que durante la década de los ochenta, el género adquiere cierta relevancia aun encontrando reticencias para poder afirmar de forma contundente su fuerte presencia y salud de hierro en ámbitos públicos como el editorial: «Las razones de esta aceptación se basan fundamentalmente, según creo, en lo que representa el cuento hoy como medio literario que busca formas y planteamientos nuevos, otro tipo de creación frecuentemente movido por un afán de modernidad» (González Povedano, 1984: 57). No todas las opiniones pasan por reiterar la pésima condición que se le da, por mucho que sean recurrentes, sino que también encontramos el que de forma justa se centra en la calidad y estatus que goza esta forma en materia literaria. Sin embargo, en la punta del iceberg con el que podría representarse la situación de la narrativa breve en estos años, encontraríamos una serie de circunstancias que señalan esa realidad, como la edición de algunas revistas dedicadas al género, con títulos tales como *Las Nuevas Letras* (Almería), con el número 8<sup>88</sup>, de 1988; *República de las letras*, órgano de la Asociación Colegial de los Escritores de España, dentro del debate sobre la situación del panorama español (22, julio de 1988) o su consecuente plasmación bibliográfica en la revista *Ínsula* en 1988 (números 495 y 496 dedicados al estado de la cuestión)<sup>89</sup>, sumándose a la labor que realizaban algunas revistas como *Alor novísimo* (Badajoz), *Album* (Madrid) o nombres importantísimos en esta época como *Barcarola* (Albacete), *Bitzoc* (Mallorca), *Turia* (Teruel) y *Bulevar* (Málaga), consagradas al cuento literario desde diferentes perspectivas y maneras de hacer. Este

---

<sup>88</sup> Número monográfico dedicado al estudio del género que recogía las contribuciones teórico-críticas de diferentes generaciones de cuentistas de esos años, titulado «El cuento hoy, en España».

<sup>89</sup> En ambos se congregan reflexiones, ponencias, acercamientos críticos en torno al debate de la III edición del encuentro de escritores y críticos de las lenguas de España celebrado el verano anterior en la Casona de Verines, dedicado al cuento.

resurgir del género en las publicaciones periódicas no siempre viene a legitimar la calidad de los materiales expuestos, pues el contexto en sí mismo responde a variables que van más allá de criterios exclusivamente literarios, como pueden ser el encargo de un relato, la concepción de adorno en algunas de ellas, la irrupción de una moda o corriente consumista que mercantiliza el cuento, la colaboración como oficio del escritor en este tipo de medios, la sustentación de la fama, la inmediatez, etc., todos elementos circunstanciales que inciden o pueden hacerlo, en suma, en la falta de calidad. Tal y como afirma Andrés Berlanga (1988: 24): «Si existiera un mínimo control de calidad literaria, tres cuartas partes de los cuentos que se publican serían rechazados...». Con ello, el sector de los lectores especializados no parece contribuir del todo a la plena salud del género, pues «la misma idea de obra en tono menor, que posee del cuento el lector español, la tiene también el crítico, con muy raras excepciones» (Acquaroni, 1983: 13).

Anthony Percival (1988: 87) señala que los años finales de la década tal vez sea «un momento propicio para que tenga mayor aceptación entre los lectores», afirmando de todos modos que su pervivencia se debe en gran medida al apoyo institucional o comercial, situación en apariencia paradójica, pues si la vertiente más especulativa es la que parece relegarlo a posiciones de menor relevancia, esta a su vez representa un impulso sobre todo para su difusión; pensemos si no en los premios, las revistas y en menor medida, las editoriales, quizá las menos comprometidas en este proceso, donde parece que publiquen a remolque de los resultados en concursos y circunstancias que se anticipan y se sitúan alejadas del terreno editorial, una perspectiva solo literaria. En esta línea se posiciona Ana María Navales (1988: 64), quien comparte que «el cuento está de moda», reconociendo una tendencia general que por esos años parece imperar, aunque sin saberse a ciencia cierta a los motivos de tal coyuntura, pues, en esa tangente que se revela contradictoria, parece sorprender que el cuento goce de vitalidad dada la común falta de reconocimiento. Por ello, alude la autora que «pese a la “moda”, ningún título de libros de cuentos apareció a lo largo del año en las listas de libros más vendidos» (*ib.*), o «en la encuesta Demoscopia/*El País*» (*ib.*), así como entre los «50 libros para leer este invierno» (*ib.*) de la revista *Leer*, ni siquiera en los libros del año, elenco elaborado por ocho críticos; resulta por tanto «difícil encontrar el nacimiento editorial de un autor a través del relato corto, pese a que el cuento (...) es un género especialmente fructífero en nuestro país» (*ib.*: 64-65). Un verdadero auge del cuento que parece brillar por su ausencia cuando se trata de clamarlo al mundo por las vías de mayor

alcance, con políticas editoriales que concedan sin reservas el lugar que se merece entre los otros géneros. No podemos olvidar, además, que el relato cuenta con una larga tradición y antiguas raíces<sup>90</sup>. Cabe reconocer, así, que la consideración social del cuento pasa por un momento de crecimiento pero llena todavía de reservas, a caballo, al parecer, de lo que pasa fuera de España<sup>91</sup>. Asistimos a una época en la que la publicación de relatos pasa por la agrupación en misceláneas, modas pasajeras, reuniones temáticas o dinámicas comerciales más oportunistas, tal y como denuncia González Povedano (1984: 57):

No creo, sin embargo, que esta abundancia o proliferación deba deslumbrarnos literariamente, ya que, si examinamos detenidamente las causas de ella, podremos ver que no se trata, en general, de un género cultivado por especial vocación o capacidad literaria de los escritores, sino por otros motivos accidentales.

En este sentido, cabe señalar cómo el negocio editorial se ve manejado por un poder cultural basado muchas veces en la mediocridad y la falta de virtudes más allá de la rentabilidad, marcando así las riendas globales del mercado literario: «mediante una hipertrofia de los mecanismos de promoción en detrimento de los valores literarios» (Carrillo, 1996: 37). Esto, por supuesto, pone en peligro no solo la durabilidad en tanto que proyecto estético de calidad de cualquier obra, sino también la instrucción en la sensibilidad y el gusto del público lector<sup>92</sup>. Así se presenta esta situación, poco profusa a la difusión del género, pese a encontrar algunas editoriales (sobre todo pequeñas y medianas empresas dedicadas al libro, lejos de la competencia del gran consumo comercial) que acogieron el género para lanzar a un nuevo autor, como hiciera Anagrama con Martínez de Pisón, E. Murillo, P. Díaz Mas o L. Freixas, por ejemplo; Alfaguara con P. Cebreiro, L.G. Martín; Lumen con M. Cerezales, J. Delgado; Tusquets, etc. Aun así, el ámbito editorial no brillaba tanto como el de las publicaciones periódicas, más centrado en la narrativa larga<sup>93</sup>. En esta época encontramos innumerables títulos publicados y abundantes autores consagrados al género, y ya a finales de la década anterior, los volúmenes *Cuentos del tiempo de nunca acabar* (1977), de Vicente Soto, y *Figuraciones* (1977), de Ricardo Doménech, libros que

---

<sup>90</sup> A pesar de que el cuento literario moderno nace con Poe, algunas manifestaciones populares aparecen «en Europa antes que la novela, todavía ligada al poema épico caballeresco y que los nombres de Bocaccio o Mateo Bandello nos resultan más próximos que los de Cristian de Troyes o Ariosto» (Martínez Menchén, 1988: 82).

<sup>91</sup> Véase Navales (1988: 64) y Peraile (1987: 52).

<sup>92</sup> Véase Roa Bastos (1982) y Villanueva (1992).

<sup>93</sup> Acín (1991: 74) señala los datos de publicación de libros editados en España: 38.814 en 1987, tan solo 17 de cuentos, primando la concepción de novelista en la mayoría de autores.



representan ya otros rumbos en el relato moderno en la medida en que rompen con el legado del realismo decimonónico y lo superan, además de abrirse a otras literaturas extranjeras<sup>94</sup>; esto creará precedente en la continuidad de la producción venidera, aunque, tal y como sostiene Valls (1991: 30), quizá «la imaginación, la inspiración, sigue siendo la loca de la casa». A pesar de todo, entre la prensa de esta década se podía vislumbrar una consideración general favorecedora en torno al cuento, por la que se insistía en la acomodación entre la brevedad y la naturaleza social marcada por cierta agitación de la época, por los ritmos de vida, los hábitos de consumo de la sociedad, como si existiese «afinidad del cuento con el espíritu moderno» (Carrillo, 1996: 56). Está claro que cada época beneficia un género u otro según la idiosincrasia del momento porque conecta con el horizonte de expectativas de los lectores, así como en el siglo pasado la novela se convirtió en estandarte literario para la sociedad burguesa, gran lectora de la época, parece empezar a despuntar un paradigma centrado en la brevedad, más acorde con la sintonía social que del nuevo siglo<sup>95</sup>. Se empieza a construir de este modo una perspectiva del mundo que se aleja de las respuestas totalitaristas y la vista unificadora sobre la existencia. El enfoque que se da en los años ochenta anuncia un camino basado en el relativismo, por el que la reflexión sobre los problemas metafísicos se cocina filtrada por la ironía, el escepticismo o el desencanto. Así, parece evidente que el relato se presente como trasfondo del mundo en el que florece, sin principios absolutos, inestable, incierto y donde impera la provisionalidad, la cual remite sin reservas a la brevedad. En definitiva, de fondo aparece la cuestión en que se plantea el arte como eco de su tiempo, en un momento donde se aprecia una «valoración de lo minúsculo» (Umbral, 1977: 10), por lo que el relato parece presentarse como género adecuado para recoger matices, detalles de lo cotidiano, esa idea, por tanto, de fragmentariedad, pues «el tejido de lo minúsculo puede ofrecer una imagen perfecta de la vida de hoy» (Carrillo, 1996: 57).

Así las cosas, pese a las inmejorables expectativas que se desprenden del panorama cuentístico, tan ligado a un sentir concreto, la realidad y la práctica revierten en el relato español una salud precaria en nuestro país, puesto que, por mucho que emerja como aparato adecuado, la insuficiencia de la promoción editorial, así como el papel de la prensa, su

---

<sup>94</sup>El mismo Pupo-Walker (1979: 5) escribía: «nos hace pensar en procedimientos consagrados por Hemingway, O'Hara y Turgenev. Además la contemplación indiferente e irónica de lo patético remite con toda seguridad, a textos célebres de Kafka, Borges, Chéjov y sobre todo de Julio Cortázar».

<sup>95</sup> Véase Amancio Sabugo Abril (1990: 26-39).

aparición en revistas y premios, puerta de acceso al gran público y a la promoción, lo relegarán a una posición secundaria, sin aprovechar la coyuntura favorable de este momento, que se prolongará en los años posteriores.

## **1.2.- Época de apertura**

En esta época, fruto de la apertura y euforia de la emancipación que se vive tras haber superado la censura franquista y el afán uniformista de la creación de posguerra, se materializan en el cuento una variedad de estilos y propuestas destacables. Tal y como afirma Acquaroni (1983: 14), «como las estéticas están más bien en desprestigio, podríamos decir que las definiciones sobre cuento serían tantas como buenos cultivadores tiene el género». En este paréntesis de lo que fue la entrada en democracia y hasta final de siglo, algunos críticos han señalado que los personajes, las situaciones y los ambientes de estos años están muy influidos por los subgéneros en boga tales como los relatos de suspense, los policíacos o fantásticos, con una recuperación notable del argumento y una mirada, según Martín Nogales<sup>96</sup>, puesta en tres grandes líneas creadoras: el cuento lírico, el teórico y el dramático. Esto es, el relato poético, basado en la sugestión y lo alusivo; el más ensayístico y reflexivo, con pocos elementos narrativos; y el que posee carácter teatral debido al predominio del diálogo. Por otra parte, el salto a la palestra del cuento fantástico surge como complemento a la racionalidad para presentarse como modo de investigación del ser humano y la problemática social del momento. En esa misma estela, hacen también acto de presencia los relatos kafkianos, en los cuales lo extraordinario se introduce de repente en lo real, donde incluso lo onírico encuentra su sitio en la narración. También parece que, si bien algunos escritores se decantan por la tradición latinoamericana de Borges o Cortázar, otros lo harán por la anglosajona de Faulkner u otras como las de Chéjov o Maupassant. Justo por estos años, a mediados de la década de los ochenta, empieza a hablarse en los medios culturales de una nueva narrativa. Los medios de comunicación y gran parte el mundo editorial da el pistoletazo de salida a nuevas maneras de hacer narrativa en nuestro país, donde empezaban a conjugarse elementos que ponían en evidencia un sentido de la cultura diferente al de los autores anteriores. En esta dirección empieza a caminar también el cuento, hacia la cantidad

---

<sup>96</sup> Véase Díaz Navarro y González (2002: 170).

y la libertad de tendencias, al lado de la novela, la novela corta y lo que entraría dentro del variopinto y heterogéneo campo de lo que sería la narrativa:

La libertad que la novela había aceptado como presupuesto básico desde la publicación de *Tiempo de silencio* permitía el avance de una nueva generación de cuentistas cuyo único nexo visible sería la proximidad de las fechas de nacimiento (...) amén de la notable presencia de voces femeninas de interés (Barrero Pérez, 1989: 35).

Superada queda, por tanto, la etapa en que gobernaba un tradicional realismo en nuestras letras, así como también el consecuente experimentalismo de los años sesenta. En las últimas décadas del siglo precedente nos encontramos con una amplia diversificación de líneas estéticas y propuestas narrativas, y esto no le es ajeno al cuento literario. Si bien es verdad que durante los años setenta, la resonancia que encontraban las preocupaciones del momento dotaba al género ensayístico de un lugar privilegiado frente la narrativa de ficción para dar respuesta a los problemas vitales y cotidianos del momento, mientras que superada la década de los ochenta, las formas de explicar esa existencia consolidaron el cuento y la novela, que, de todos modos, pueden serlo en cualquier circunstancia. A la sombra de un aparente realismo renovado parece navegar el género, acompañado de lo que parecía representar un resurgir de lo breve<sup>97</sup>. Hasta la década de los ochenta, las tendencias narrativas más inmediatas abogaban por un eclecticismo variopinto en el que cabían importantes muestras de lo que había sido y sería el género corto narrativo. Se unían en antologías, por ejemplo, relatos de generaciones e inclinaciones muy distintas, desde los más marcados estilos neorrealistas, las vertientes más sociales o la generación mayor que contó con grandes nombres como Cela, Delibes o García Pavón<sup>98</sup>, quien aportó mucho a este ámbito, en gran medida con su trabajo recopilador y su propia producción. Convivieron, por tanto, en estos años obras que podrían adscribirse a la rama más socialrealista proveniente de esos retazos de los cincuenta con hálitos de renovación, por parte de autores en busca de un alejamiento consciente del realismo que acabó marcando sobremanera a muchos de nuestros escritores, aunque fuera solo en sus primeros pasos. La variedad de tendencias se convirtió en máxima patente de lo que se cocía entre recuentos, publicaciones y predisposiciones literarias en

---

<sup>97</sup> El volumen de Villanueva *et al.* (1992: 470 y 731-734) relata el resumen de la producción narrativa de esos años, poniendo de manifiesto la esperanza de que el género breve pudiese empezar a resurgir, por mucho camino que quedase aún por recorrer.

<sup>98</sup> Santos Sanz Villanueva señala en una encuesta dedicada a las antologías que «la varias veces recrecida de Francisco García Pavón en Gredos sirvió para mantener vivo el interés por el cuento en un largo periodo en que este género no tenía la consideración actual» (Moro, 2018: 43).

general, con un resultado claro basado en la heterogeneidad, la cual ofrecía un panorama de banda amplia en la que elegir a la hora de leer un cuento español<sup>99</sup>.

Representa el cuento un medio de ruptura claro frente a la literatura anterior, provocando de este modo cierto florecimiento en torno a él, puesto que para los escritores más jóvenes se hace emblema de una nueva promoción que ostenta con entereza la voluntad de diferenciarse de la generación anterior<sup>100</sup>. Se produce una renovación debido a varios factores, entre los que destacan, ante todo, el alejamiento de las consecuencias que trajeron tanto *boom* latinoamericano (finales de los sesenta, principios de los setenta) y el experimentalismo, que no acabaron de cuajar en el cuento puesto que «cuya sustancia se nutre de sus valores argumentales» (Carrillo, 1996: 12). El relato breve, en definitiva, se vuelve más complejo desde el punto de vista estructural, se embellece a nivel lingüístico, profundiza en análisis filosóficos y se proyecta hacia un intimismo renovado, un subjetivismo capaz de tratar cuestiones universales con sensibilidad y proyección humana. Se rinde al servicio de la existencia y del escritor que intenta aprehenderla para luego mostrársela a un lector que sabe que en el fondo el mundo, entendido en un espectro amplio, va más allá de las estrictas fronteras de lo real, y este quizá sería el elemento integrador. En este horizonte marcado por la heterogeneidad narrativa, puede dibujarse una tendencia desmarcada de la preocupación colectiva propia de las décadas anteriores. Si bien lo social se deja atrás, entra en escena cierta preferencia por la intimidad y lo subjetivo, se materializa una fragmentación impuesta por la supremacía del yo, muchas veces en desasosiego y clara agonía por la incertidumbre, o tal vez por la necesidad de intentar entender el mundo. Y tras esto, «la búsqueda de las señas de identidad escamoteadas por el régimen dictatorial ha dejado paso (...) a la puesta en duda de la identidad, de la realidad» (Villanueva *et al.*, 1992: 303). Así lo dibujó Cristina Fernández Cubas en una tertulia en la que compartía mesa con Enrique Murillo e Ignacio Martínez de Pisón: «nuestros cuentos, sin parecerse, tienen elementos en común, como la atmósfera, esas líneas que separan el más allá y el aquí, la locura de la vida cotidiana...» (Valls, 1993: 17). Pues, «la inexistencia de estéticas y doctrinas críticas dominantes significan vitalidad, al tiempo que facilitan la creación» (Carrillo, 1996: 19).

---

<sup>99</sup> Una muestra de esa infinidad de posibilidades estilísticas viene representada por la antología de Félix Grande, con *22 narradores españoles de hoy*, editado en Monte Ávila en 1970, quizá máxima expresión de lo que aquí contamos.

<sup>100</sup> Véase Sanz Villanueva (1985: 13-35).

Otra tendencia acusada en esta época, que alcanzará los años siguientes y persistirá como línea creativa muy acorde a la naturaleza del género, se dibuja en el cultivo de relatos que coquetean con la hibridación formal. Encontramos en la década de los ochenta «el empleo de múltiples formas» (Martín Nogales, 1994: 58), textos breves donde destacan elementos teóricos, líricos o dramáticos por encima incluso del fundamento narrativo. Esta práctica pasa en ocasiones por reducir la historia a una mera digresión para insertar la carga ensayística; otras condensando la parte narrativa para encumbrar la sugerencia y capacidad evocativa, o enfatizando la actitud lírica del narrador, por ejemplo. Algunas muestras de estos serían, por ejemplo, *La primavera en viaje hacia el invierno* (1983), de Pedro García Montalvo; *La piedra Simpson* (1987), de Alberto Escudero; *Picassos en el desván* (1988), de Antonio Pereira, o *Bestiario e Historias mínimas* (1988), de Javier Tomeo; de carácter teórico, ensayístico, lírico o dramático, respectivamente.

En definitiva, la actitud que definirá a estos creadores y que inaugura de alguna manera una era nueva de cara al futuro generará un campo de cultivo para el cuento, regado por la libertad y la constante búsqueda de procedimientos expresivos diferentes, «con la preocupación por indagar en el lenguaje y en la comunicación humana, tratada en cada caso con fórmulas narrativas diversas (...) Se acabó la unicidad de enfoques en la narrativa» (Martín Nogales, 1994: 62-64). De ahí que los autores dedicados al cuento no se agoten en la medida en que saltamos de una generación a otra.

### **1.3.- Obras y autores**

Entre los numerosos nombres, destacan escritores fundamentales para entender la historia de nuestro cuento, todos ellos españoles o bien hispanoamericanos que llevan viviendo en España largo tiempo y que así contribuyen en el desarrollo y esplendor del género, por acotar de alguna manera la extensísima producción que se deriva. De este modo, cabe insistir que damos cuenta aquí solo algunos de los protagonistas que componen la extensa suma existente. Este estudio, así, pretende ser una muestra representativa que no exhaustiva de la cantidad y la calidad de los relatos en español que encontramos en su más esplendorosa variedad, subrayando el espacio que debe ocupar el género dentro de nuestras

letras, cuya particularidad más destacable pasaría sin duda por la ostentación de una heterogeneidad distinguida.

El año 1980 inaugura una nueva etapa en la que algunos autores que habían cultivado el realismo crítico evolucionan patentando un estilo nuevo, a través de una técnica más depurada y una mirada más compleja hacia la cambiante realidad; y asistimos, de este modo, a un auge del género en el que convive lo clásico con propuestas más novedosas. En esta fecha se publican *Mi hermana Elba*, de Cristina Fernández Cubas y *Largo noviembre de Madrid*, de Juan Eduardo Zúñiga, dos obras muy significativas que recogen la tradición más moderna del cuento que va desde Poe a Cortázar, sirviendo como ejemplo para posteriores escritores gracias a un nuevo estilo que renovará las costumbres de los narradores españoles y pondrá el acento en la falta de prestigio del momento tanto por parte de la crítica, los editores como por el público lector. En el libro de Fernández Cubas<sup>101</sup> predomina lo sugerido frente a lo demostrado, se muestra una realidad que propone rendijas inexplicables desde la parte más racional de lo vivido, impera la reflexión, el deseo de conocer al otro, la inquietud de ir más allá de lo palpable; la introducción, en definitiva, del elemento fantástico, extraño, que muchas veces es el que desencadena la acción. En 1983 Cristina Fernández Cubas publica *Los atillos de Brumal*, donde conserva la atmósfera propia de sus relatos anteriores, marcando fronteras entre el más allá y el aquí, ampliando la realidad a aspectos que no se pueden explicar, más allá de los visibles, anunciando en la última pieza, «La noche de Jezabel», el desarrollo que tomarían sus cuentos en aras de algo alejado de lo sobrenatural, algo que se hace patente en *El ángulo del horror* (1990). Por otro lado, en la obra de Zúñiga encontramos como fondo la guerra civil, en la que se dibuja una situación límite que acaba adquiriendo valor al presentarnos anodinos problemas de la vida cotidiana entre recreaciones que beben del realismo y la fantasía, tratándose de una prosa que rescata –para poner en evidencia– los secretos del alma humana (el miedo, las pasiones, el recuerdo...), arrojando una nueva mirada a la narración. En esos años, las fuertes tendencias inclinadas a cultivar el realismo crítico patente hasta entonces empiezan a declinar, dejando paso a algunas manifestaciones como estas y tantas otras, en las que la visión de la realidad y la concepción de la literatura se amplían. Se da paso a universos implícitos, se indaga en terrenos

---

<sup>101</sup> En su prólogo a *Son cuentos* Valls (1993: 18) comenta su influencia: «proporcionó a algunos de sus colegas (Enrique Murillo, Enrique Vila-Matas, Ignacio Martínez de Pisón, etc.) un modelo a seguir, reinaugurando en nuestro país –aunque no en lengua española– una tradición, la que va de Poe a Cortázar, y sirviendo de acicate para el cultivo de un género poco prestigiado, en esos momentos».

desconocidos y se privilegia lo insinuado frente a lo contrastado. Todo a pesar de que la fantasía costase de calar en un panorama como el hispánico, anclado en la tradición realista y en un ámbito en el que se había apostado sobremanera por patentar un estilo fiel a la realidad, pues tal y como se lee en la época, se trataba de un género que no parecía estar dotado de mecanismos esenciales para enfrentarse a terrenos alejados de este panorama, por mucho que sus capacidades expresivas no desdeñasen tales posibilidades, tal y como sucedió con la llegada de lo fantástico. Aquí, la realidad al principio se muestra sin cuestionamiento por unos personajes que la creen inamovible, hasta que empiezan a revelarse pliegues de irrealidad a modo de enigmas que cuestionan el mundo. Ya no se trata de la inserción de un elemento maravilloso fuera de lo normal, sino de una sutil manifestación de que las dudas forman parte de lo real. De este modo, la frontera entre realidad e imaginación queda en muchas ocasiones difuminada hasta casi esfumarse, apostando por resolver muchos relatos con una irresoluble ambigüedad. Años más tarde publica su segundo libro de relatos, *La tierra será un paraíso* (1989), situado en los años de la posguerra, crónicas de carácter realista, ocho historias con un medido lenguaje capaz de generar la tensión necesaria para dibujar la vida de sus protagonistas, llenas de anhelos y claroscuros, un panorama de la primera época del franquismo desde la épica militancia clandestina.

En definitiva, resulta importante el primer año de esta década porque aparecen autores que, habiendo cultivado el realismo crítico, ahora empiezan a encaminarse hacia una visión menos asequible de la realidad. Estos son Ricardo Doménech con *La pirámide de Khéops*, una obra relevante donde evoluciona en aras de un realismo más simbólico y señala el estado de salud del género en esa década, en lo que, a su parecer, representa una injusticia y marginación patente. Los diez cuentos que lo forman presentan un corolario de angustias y temores propios de la vida contemporánea, sin dejar de ser un cuestionamiento simpático y nada complaciente de la inconsciencia. Otro título de este año es *Nos han dejado solos*, de Fernando Quiñones, que aporta una visión cuestionada de la realidad e inigualable creatividad verbal. En esta misma senda, años más tarde, aparece Ramón Gil Novales con *El sabor del viento* (1988), obra que encarna una evolución del realismo social a una faceta más intimista, a la vez que constituye una reflexión sobre la condición humana y el destino del hombre, casi siempre sometido a una aciaga y cuando menos poderosa designación, apostando por un final de carácter sorpresivo y con un lenguaje que combina a la perfección lo culto con lo común; ocupa por ello un espacio destacable en estos relatos la descripción

de ambientes y de sensaciones. De él, Valls (1993: 24) destaca el uso que hace del lenguaje: «hábilmente baraja el término culto con el cotidiano (...) Una lengua tan rica como precisa y una sintaxis tan singular y adecuada para los fines propuestos logran crear la atmósfera y tensión convenientes en cada una de estas historias».

Otro libro que destaca por su capacidad de romper la tradición en que se inserta la producción de relatos del momento es *La primavera en viaje hacia el invierno* (1981), de Pedro García Montalvo, volumen que tiende al lirismo narrativo y simbólico, en el que lo sensorial, la adjetivación, grandes dosis de cuidadosos ritmos o la digresión hacen alarde de presencia en la estela más conectada a Gabriel Miró. Muchas veces estos relatos, casi convertidos en escenas, no privilegian la trama en aras de los sentimientos, las sensaciones o la introspección, dejando de lado uno de los elementos más importantes del género. En 1982 llega José María Merino con sus *Cuentos del reino secreto*, recreación fantástica de varios mitos personales del autor, a partir de la cual aparecen cuestiones recurrentes como disquisiciones acerca de la creación, los sueños y la posibilidad de darles forma, su capacidad creadora y destructora, la reflexión metapoética o los límites de la fantasía. Constituye una muestra ejemplar de cómo su narrativa, tanto breve como extensa, apuesta por la irrupción de lo extraordinario en un espacio real. A menudo acotado entre las fronteras de lo fantástico, Merino construye personajes que batallan por conseguir deseos ambiciados. En el mismo año también encontramos a José Ferrer-Bermejo<sup>102</sup> con *Incidente en Atocha*, cuya aparición supuso la apertura de una nueva manera de conjugar realidad con fantasía, a base de buena dosis de humor, imaginación y parodia. Le sigue el poco dado a convenciones Enrique Vila-Matas con su obra juvenil *Nunca voy al cine*, primer libro de cuentos del autor barcelonés donde apuesta por una narrativa sustentada en experimentales juegos del lenguaje, bebiendo de la iconografía cinematográfica y con elementos de especial relevancia tales como, según Masoliver Ródenas, «la imaginación, el humor, la inteligencia, la ternura, la amargura, el efectismo y la intensidad simbólica» (2007a: 85-89).

Destacable en esta época sería el cuento titulado «El cuadro», de Jorge Ferrer-Vidal, pues le valió el Premio Hucha de Oro<sup>103</sup> en 1981, texto muy representativo de su estilo

---

<sup>102</sup> De este autor pueden leerse también *El increíble hombre inapetente y otros relatos* (1982) y *La música de Ariel Caamaño* (1992). Para una aproximación a su narrativa, véase el prólogo de esta última de la mano de Óscar Barrero: «Introducción a la narrativa de José Ferrer-Bermejo», Pamplona, Hierbaola, 1992, pp. 7-14.

<sup>103</sup> Puede leerse la noticia en *El País* a fecha del 18 de marzo de 1981: <[https://elpais.com/diario/1981/03/18/ultima/353718004\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1981/03/18/ultima/353718004_850215.html)>



narrativo, arraigado a los clásicos españoles y que evoluciona del realismo al intimismo<sup>104</sup>, para esperar, al año siguiente, *Las estaciones provinciales* de Luis Mateo Díez. Por otro lado, encontramos a Soledad Puértolas, una de las escritoras que más le ha dedicado al cuento, quien publica *Una enfermedad moral* (1983). Sus textos vienen modelados con un estilo basado en la concisión y la frase sentenciosa, las cuales acaban generando un característico efecto rítmico muy personal. Dentro de su realismo de pocas precisiones, destaca el gusto por la ambigüedad y lo incierto alternando relatos psicológicos, históricos o policíacos. En el mismo año aparece Pedro Zarraluki con su primer libro de cuentos, *Galería de enormidades*, el cual anuncia la tónica general de su narrativa, en este caso historias repletas de fenómenos extraños y poco equilibrados, arropados por una prosa sencilla y falta de ejercicios retóricos. Se trata de varias historias que juegan con la tradición, la fábula o lo cotidiano con lo absurdo, fantasmagórico o misterioso. Su segundo libro de cuentos llegará en 1989 con el título *Retrato de familia con catástrofe*, donde caben una reflexión metaliteraria sobre el arte capaz de plantear dónde están las fronteras entre la ilusión y la realidad.

Además, encontramos a Enrique Murillo con *El secreto del arte* (1984) en el que se hace patente la imbricación de lo real con lo fantástico a partir de escenas cotidianas en que todo se desarrolla con normalidad hasta que irrumpe un elemento irreal que, mezclado con la normalidad de lo anodino, conquista esferas de lo insólito, muy al gusto cortazariano, mientras que el segundo se decanta por el relato criminal y a Javier García Sánchez con los volúmenes *Mutantes de invierno* y *Teoría de la eternidad*, para sacar, en 1987, *Los amores secretos*. El primer libro de Ignacio Martínez de Pisón, de 1985, se titula *Alguien te observa en secreto* y genera atmósferas potentes, consiguiendo crear en muchos de estos cuentos esa unidad de efecto que proclamaba Poe, dando como resultado mundos llenos de ensoñaciones y complejos procesos alejados de lo material. En el mismo año aparece *El cinturón traído de Cuba*, de Pilar Cibreiro, con el que la autora retoma la tradición popular del relato, asentado en las historias infantiles y la memoria mítica de la colectividad más local. En estos cuentos asistimos a vidas truncadas por la guerra, el sufrimiento y sobre todo por los límites imponderables de la existencia debido a la imposibilidad, el peligro, presentando en general una huida siempre hacia delante.

---

<sup>104</sup> Autor que sus memorias las proclama como *Confesiones de un escritor de cuentos (1951-1993)*, editado por Hierbaola, Pamplona, 1993.

En 1986 ve la luz *Cuando fui mortal*, de Javier Marías, textos que acaban constituyendo un conjunto de impresiones sobre la vida. Poco después se publica *Viento sur* (1987), de Fernando Quiñones y Paloma Díaz-Mas, por su parte, presenta *Nuestro milenio*, obra con la que quedó finalista en el Premio Nacional de Literatura de 1988 y que representa muy bien la variedad de estas últimas décadas del siglo. Encontramos historias que transitan el pasado histórico y las leyendas antiguas a la vez que el presente, a veces incluso estableciendo un diálogo entre ellos. Las fuentes literarias e históricas se pasean con libertad en la narrativa breve de la autora, que sabe conjugarlas a la perfección con su propia cosecha de imaginación. A su vez, se edita *Teniente bravo* (1987) de Juan Marsé y *El Betis: la marcha verde*, de Antonio Hernández, cuentos de tendencia humorística con una visión imaginativa que va más allá de la anécdota deportiva donde destaca «que reproduce admirablemente ciertos rasgos del andaluz oral, de la zona occidental, en la misma onda que la narrativa de Fernando Quiñones, Julio M. De la Rosa y Eduardo Mendicutti» (Valls, 1993: 36).

Llega 1988 y con él lo hacen abundantes títulos, algunos de los cuales son *El asesino en la muñeca*, de Laura Freixas, que intenta hacer manifiesta la inconsistencia de la realidad, con un lenguaje sencillo y específico en contraposición a los universos narrados con él. El uso que la autora hace de la fantasía en estos relatos se pone al servicio de la realidad, con el objetivo –lejos de evitarla– puesto en su complementación. Propone investigar en los diferentes planos que se presentan para ampliar la mirada hacia el mundo, muchas veces del lado crítico de la mujer en la sociedad contemporánea, no exento de humor y de elementos extraordinarios. Aparecen también *Sobre las brasas*, primer libro de relatos de José Antonio Millán, quien apuesta por una narrativa de ideas; *Las otras vidas*, de Antonio Muñoz Molina, recopilación de cuentos que había ido publicando en revistas y diarios; *Historias mínimas y Bestiario*, de Javier Tomeo, o *Una casa para siempre*, de Enrique Vila-Matas, que si bien se vende como novela, el autor la concibe como «novela y libro de relatos a la vez» (Vila-Matas, s.f.a). Para dar paso al final de esta florecida década, encontramos *Morir en sus brazos y otros cuentos*, proponiendo una indagación sobre la literatura y la problemática del sujeto, el amor y la muerte, de Marina Mayoral; *Perros verdes*, de Agustín Cerezales, cuentos que hablan de unos extranjeros que vienen a España y que le sirven al autor para investigar nuevas posibilidades expresivas –más que la novela–; *Voces sin rostro*, de Alonso Zamora Vicente o *Brasas de agosto*, de Luis Mateo Díez, «uno de los grandes cultivadores

del género en estos años» (Valls, 1993: 13), volumen que recoge a modo de antología y como historia literaria muchas de sus piezas breves, como *Memorial de hierbas*, de 1973 y finalista del premio Novelas y relatos del año anterior. En toda su narrativa se dan fundamentos realistas que va matizando con tintes simbolistas y personajes perdedores, algo que parece extenderse y resultar frecuente en el género. Esta recopilación viene a juntar textos que el mismo escritor considera más representativos, a los que hay que sumar los que llegan después y recoge en *Los males menores* (1993), libro en el que «ensaya una nueva manera de narrar, en la línea de Gómez de la Serna, Cortázar o Monterroso, en la que brilla el ingenio, el humor y la sorpresa» (Valls, 1993: 15). Con todo, la mayoría de los relatos siguen las formas narrativas clásicas, donde el argumento encuentra un papel fundamental en su desarrollo y los personajes, asimismo, se presentan con fuerza y contundencia, aunque algunos se mueven entre el esperpento y la sutil ironía, haciendo uso del golpe de ingenio y la recreación grotesca junto al predominio de lo sugerido para construir una mirada práctica, bañada de grandes dosis de sensibilidad, reflexión y pinceladas llenas de colorido y plasticidad expresiva.

También cabe mencionar un fenómeno que parece producirse durante estos años en torno al género, pues encontramos cuentos que forman parte de novelas o novelas compuestas por unidades narrativas breves que podrían ser, a su vez, cuentos autónomos, situando a ambos en una nueva dimensión al entrar en dialéctica. Es el caso de *Siete miradas en un mismo paisaje* (1981) de Esther Tusquets; el mencionado *El cinturón traído de Cuba* (1985), de Pilar Cebreiro; *El desorden de tu nombre* (1988), de Millás; *Lejos de Marrakech* (1988) y, más adelante, *Territorio enemigo* (1991), de Riera de Leyva; o *El sueño de Venecia* (1992), de Paloma Díaz Mas (véase Valls, 1993: 52).

#### **1.4.- Interés y mercado**

Este recorrido da sucinta muestra del corolario presente en los primeros años de nuestro estudio, para dejar claro que, si bien el género se encontraba todavía en fase de reconstrucción de sí mismo, de cuestionamiento por parte de la crítica, el mundo editorial e incluso algunos autores, no dejaba de representar, en su conjunto, una producción sólida y variada, rica y desde el punto de vista de la calidad a tener muy cuenta para escribir la historia literaria. Según Pupo-Walker (1979: 4), «cabe preguntarse si las imperfecciones formales

que en general ha padecido el cuento serían tan acusadas si este género se hubiese nutrido de un discurso crítico exigente y verdaderamente informado». En cualquier caso, a finales de esta década ya se encuentran muchas referencias al respecto de la salud del cuento literario, polarizándose las opiniones en dos bandos (Díaz Pardo, 2002: 107): los pesimistas y los optimistas. Entre los primeros, que sostienen que no existe una contrastada calidad en el cuento y que en general padece de poca atención por parte de los diferentes sectores involucrados, de los que destacan narradores como Luis Mateo Díez, Meliano Peraile, Agustín Cerezales, Javier Marías, Andrés Berlanga, Jorge Ferrer-Vidal o Fernando Quiñones; y entre los segundos, que albergan una mirada más esperanzadora a favor de una significativa posición del género dentro de la literatura, presencia destacada en varios medios y en general un cultivo abanderado del relato, se encuentran Medardo Fraile, Juan José Millás y Elena Soriano o, entre los críticos, Santos Sanz Villanueva, José Luis Martín Nogales y Ángeles Encinar.

De modo que la pluralidad de tendencias de la narrativa a partir de 1975 queda patente, aunque se encuentre casi siempre relegado el cuento a ámbitos secundarios o menores<sup>105</sup>. Si bien es un período en que existen muchas y agudas discrepancias alrededor de su salud, y críticos y escritores no consiguen ponerse de acuerdo, es cierto que el género goza de cierto relieve cultural. Sanz Villanueva (1991) afirma de estos años que se ve «reverdecer la vieja polémica sobre el estado del cuento. Las acusaciones que se hacen son las mismas de ayer: editores desatentos, postergamientos, injusto estado de inferioridad frente al mal llamado «género mayor» (Anderson Imbert, 1979: 22), pero a su vez se asiste a un clima de renovada atención, quizá por el afán de distanciarse de la novela. Encontramos así un interés creciente por parte de la capa lectora del momento, con las limitaciones selectivas que de ello se derivan, y pese a resonar en un eco vacío de alcance editorial debido a causas varias y repetidas, tales como la indiferencia por parte de los editores, la supremacía de otros géneros antes la crítica<sup>106</sup>, la poca atención que le presta la prensa, el exceso de

---

<sup>105</sup> Una muestra de esta condición es que en muchas de las historias literarias que se ocupan de esta época no se le dedica un apartado especial al relato, que brilla por su ausencia en años en los que existen evidencias de que fue cultivado con dedicación y éxito, mientras queda silenciado a favor de la clásica división de géneros tripartita: poesía, narrativa y teatro.

<sup>106</sup> José María Merino afirma al respecto (1990: 1): «Tal falta de interés refleja la escasa atención de gran parte de los especialistas; y vemos con frecuencia cómo, al ejercerse la crítica, se agrupan en un mismo artículo libros de relatos de diferentes autores, como si se tratase de material necesitado del amontonamiento para conseguir algo de consistencia frente al análisis. Parece consolidada la idea de que el cuento es un género menor, no sólo por su tamaño sino por su misma naturaleza».

traducciones de autores extranjeros y el olvido de los cuentistas autóctonos, el limitado beneficio comercial según criterios consumistas de algunas empresas del sector e, incluso, el descuido en la calidad, por urgencias y necesidad, de algunas producciones; en suma, un círculo difícil de romper. Queda por tanto claro el matiz comercial que se apodera de la narrativa derivada de los años de transición y de principios de los noventa, el empoderamiento de modelos que entran en un circuito de las ventas y que serán así de más o menos calidad.

## **2.- Otros rumbos**

En los noventa el panorama empieza a cambiar. El mercado editorial parece abrirse un poco más al cuento, que da la sensación de ser mejor tratado que en épocas anteriores, aunque continúa prevaleciendo una consideración mercantilista de la literatura, a lo que el cuento se presta con suma facilidad. Los criterios de publicación pasaban sobre todo por la rentabilidad y la potencialidad lúdica de las publicaciones, dejando de lado cuestiones importantes para el desarrollo literario tales como el compromiso, la experimentación o el conocimiento. La capacidad cultural de la literatura se va difuminando, y en su lugar queda la potencialidad de la venta. No es extraño asistir en estos años a un crecimiento considerable del mercado editorial<sup>107</sup>. De este modo, con el libro como bien de consumo, géneros como el teatro, la poesía o, en muchas ocasiones, el cuento, quedan relegados a una minoría, marginados en estos grandes mercados que apuestan ante todo por lo comercial. Dentro de estos cauces de venta de masas, el relato se hace un hueco gracias a la versatilidad y su fácil acomodación. Se adapta con holgura a compilaciones antológicas en su gran mayoría temáticas, con claro afán oportunista, que se ven como productos amoldados a las exigencias mercantiles del momento, de ahí que en esta época proliferen una gran suma de ellas. Otra vía de venta accesible al gran público en materia de cuento son los volúmenes de escritores, novelistas, con una carrera reconocida, que funcionan como luminoso reclamo de unos lectores ya consolidados.

En este período puede decirse que el género vive un inusitado auge en cuanto a producción y cultivo, como señalan muchos de los estudios y artículos publicados al

---

<sup>107</sup> Véase José Luis Martín Nogaes (2001: 36).

respecto<sup>108</sup>. Aunque también es cierto que sigue arrastrando aún la incomprensible lacra de género menor, si bien con ánimos renovados: «España en la actualidad (...) cuenta con un potencial de primera magnitud para sacar de su segunda posición a la modalidad del relato o del cuento e incluso de la narración breve» (Jiménez Madrid, 1991: 55). Asimismo, la indefinición terminológica continúa existiendo. Se mantiene cierta imprecisión a la hora de referirse al género, se confunden e incluso intercambian conceptos. Con todo, en esta década, seguimos encontrando muestras que abogan por la proliferación del cuento y su óptimo desarrollo, como puede ser la aparición de la colección *Relatos de narrativa breve*, dirigida por Marina Mayoral e impulsada por la editorial Edhasa en 1991, desde la que se promulgó el cuento como categoría estandarte del siglo XXI aun quizá con un propósito implícito de talante comercial<sup>109</sup>. A su vez, siguen consolidándose los escritores dedicados al cultivo del relato, algunos de ellos casi cuentistas exclusivos y otros, transeúntes ocasionales pero acomodados en la narrativa breve. Completan este panorama nombres vistos y no vistos, como Alonso Zamora Vicente, Juan Marsé, Ignacio Aldecoa, Fernando Quiñones, Antonio Pereira, Agustín Cerezales, Ignacio Martínez de Pisón, Juan Eduardo Zúñiga, José María Merino, Cristina Fernández Cubas, Luis Mateo Díez, Pedro Zarraluki, Soledad Puértolas, Ana María Navales, Manuel Vázquez Montalbán, Juan José Millás, Antonio Muñoz Molina, Esther Tusquets, Álvaro Pombo, Enrique Vila-Matas, Javier Cercas, Rosa Montero, Paloma Díaz-Mas, Almudena Grandes, Javier Marías, Eloy Tizón, Fernando Aramburu, Juan Bonilla, Marina Mayoral, Mercedes Abad, Pedro Sorela, Gonzalo Calcedo; o autores más jóvenes como Paloma Díaz-Mas, Alberto Escudero, Laura Freixas, Javier García Sánchez, Neus Aguado, o Luisgé Martín<sup>110</sup>. Es decir, que, a pesar de las evidentes muestras de un acentuado y potente cultivo y cierto interés lector y editorial, hallamos también una corriente de pesimismo frente al género. Desde esta orilla, los más incisivos destacan cuestiones como la falta de calidad de los relatos, la poca atención que muestra el ámbito editorial en general, así como los medios de comunicación e incluso algunos escritores, que prefieren, de largo, dedicarse a la novela. Una consecuencia de esto se verá en el poco reconocimiento en materia

---

<sup>108</sup> Tal y como señala Romera Castillo (2003: 17): «El cultivo del cuento en la literatura española actual goza de un esplendor inusitado. Nunca, en España, se había producido tanta cantidad y calidad de relatos breves como a finales del pasado siglo XX e inicios del nuevo. Asimismo, como es obvio, paralelamente a tan recia producción se ha producido un fuerte interés por su estudio».

<sup>109</sup> En palabras de Antonio Muñoz Molina: «El relato es un género al que le sienta bien el encargo» (*Las otras vidas*, Mondadori, 1989).

<sup>110</sup> Nuria Carrillo y Fernando Valls (1991a: 83-92) proponen una cronología de todos los títulos publicados desde 1975 hasta 1990.

de lectores y, por ende, de publicaciones. Algunos nombres que sustentan esta postura serían, por estos años, Luis Mateo Díez, Jorge Ferrer-Vidal, Fernando Quiñones, Agustín Cerezales o Meliano Peraile. Por el contrario, están los que notan el aliento esperanzador en la situación del cuento, abogando por una notoria presencia en la prensa (aunque esta no garantice del todo la calidad, como sucede con los premios o algunas colecciones), la relevancia del género dentro de la historia literaria contemporánea y la actitud en general receptiva del mundo de la edición, con autores adeptos cada vez más significativos. Estos argumentos son proclamados por voces de creadores y de críticos a la par, entre los que podemos encontrar a Medardo Fraile, Juan José Millás, Santos Sanz Villanueva, Ramón Acín, Ángeles Encinar o José Luis Martín Nogales, entre otros.

De esta suerte, sigue reinando una generalizada intuición de que algo todavía le queda por recorrer al cuento para que pueda ser considerado en plena autonomía sin ser comparado a menudo con otros géneros. A la luz de estas observaciones, Ana María Navales, entrevistada por Ángeles Encinar, pone de manifiesto la independencia del cuento, tan diferente a cualquier otra forma narrativa, con técnicas y procedimientos propios, haciendo un alegato en pos de su liberación a esta condena asociativa que no le hace más bien que mal, al ser dispuesto con frecuencia como hermano menor de la novela en un desafortunado símil. Al respecto, esta última señala: «Creo que el cuento no necesita comparaciones, ni bienintencionadas defensas, sino la permanencia en esas cotas de elevada calidad que está demostrando últimamente» (Encinar, 1996: 75). Si atendemos al estudio sobre el cuento literario que realizó Díaz Pardo (2002) rastreando las reseñas de la mayor parte de lo que apareció en la década de los noventa en los suplementos literarios de los diarios *ABC* y *El País* (*ABC Literario* y *El País Libros* hasta que desaparecieron en 1991 y pasaron a ser *ABC Cultural* y *Babelia*, respectivamente) veremos una muestra muy significativa del panorama. De hecho, en él se pone de manifiesto que a principios de los noventa el número de volúmenes dedicados al cuento crece, superando la treintena, algo que perdurará los primeros cinco años de la década. Desde la llegada de la democracia hasta pasados los noventa, el género ha sido estudiado de forma menos exhaustiva en comparación a la novela, o en muchos casos, las historias de la literatura se han empeñado en meterlos en el mismo saco, tratando la narrativa como un todo único y singular. Pese a todo, podemos encontrar estudios centrados en el cuento que ponen el acento en esa falta de consideración a la vez que resaltan la importancia y la riqueza del género. No se trataría, pues, de escasez de

manifestaciones breves –desde los inicios de los tiempos– sino más bien de percepción y usos terminológicos limitadores que llegan de parte de la crítica. Aunque también es cierto que en esta época parece vislumbrarse un momento de esplendor debido al número de libros publicados y a su calidad, por mucho que se arrastre la queja de la década anterior, alimentada por la desatención generalizada que padece. Juristo (1990: 61), por ejemplo, hace hincapié en lo que parece el «comienzo de una cierta normalización entre los géneros y ¿quién sabe? El impulso que se necesita para que, en España, comiencen a surgir escritores que se planteen el relato como su única vía posible, así Borges o Isak Dinesen».

## **2.1.- La libertad de tendencias**

Muchos de los trabajos señalan que el cuento se sigue caracterizando, como ya empezó a hacerlo en los años precedentes, por una libertad de formas y larga variedad de temas<sup>111</sup>. Por mucho que nos empeñemos en fijar nuestro esfuerzo generalizador con el objetivo de simplificar el panorama cuentístico en España, la realidad de estos años pasa por denunciar la gran variedad en tendencias y estilos que existe en ámbito narrativo. El abanico de muestras presenta relatos cuya característica más destacada sería la de no pertenecer a una única línea creativa, una ideología, una técnica o un estilo. En los primeros años, Enrique Murillo (1992: 299-305) acertaba a denunciar esta falta de precisión que existe a la hora de analizar un fenómeno tan heterogéneo y personal como es el cuento, cuyos males provienen del intento por acomodarlo a antiguos moldes literarios, de talante más social o político (por oposición al franquismo) o dentro de la vanguardia artística, cuando en realidad navega entre límites poco alcanzables por su apertura y variabilidad. De este modo, se pueden llegar a precisar algunas de las líneas generales del género narrativo breve en este período, aunque la tendencia predominante de los autores, como decimos, es la diversidad. Se rescata el argumento por encima de cualquier tipo de experimentación, recuperando uno de los elementos principales de la narración clásica, para alejarse de las tendencias novedosas cultivadas a finales de los sesenta. Las técnicas narrativas también resultan heterogéneas, y

---

<sup>111</sup> Nuria Carrillo (2001: 65) afirma: «el florecimiento del cuento en el último cuarto de siglo, como género flexible y heterogéneo».



beben tanto de la tradición hispánica como de las extranjeras<sup>112</sup>. Los rasgos principales de esta última cuentística castellana de finales de siglo se basan, por tanto, en la libertad, con toques personales de cada autor, en la misma estela de la década anterior:

Si algo la caracteriza es haber roto, en un movimiento pendular de la historia, con sus inmediatos predecesores y haber renunciado a toda intencionalidad extraliteraria. De ahí que la variedad sea su casi único rasgo común. De la fantasía sin trabas al reflejo de la vida cotidiana, del ensimismamiento sentimental al horror, de la invención histórica al gusto metaliterario... todo cabe (Sanz Villanueva, 1991: 22).

También desde la forma, donde la variedad de los planteamientos y la constante búsqueda de procedimientos hacen que convivan lo clásico con lo moderno, elemento propio de esta etapa de evolución del género. Según Valls (1993: 39), se nota una «excesiva sujeción al modelo y las ideas que provienen de Maupassant o Chéjov y, sobre todo, de Poe y Cortázar, organizando (...) el relato sobre un argumento preciso y neto al que dan una solución inesperada». Constituye el género ideal por algunas de sus características intrínsecas (intensidad<sup>113</sup>, concentración, atmósfera, ambigüedad) para dar cabida en la narrativa a lo inexplicable y misterioso, al tiempo que a la reflexión metaliteraria. Fueron los escritores de la generación del Medio siglo los que introdujeron de forma patente transformaciones en la manera de narrar, con el objetivo de vivificar un género anquilosado en el pasado tradicional. De ahí la alteración de algunas estructuras anteriores y, sobre todo, la asimilación de nuevas técnicas narrativas provenientes de Europa y América, con un ánimo de búsqueda e innovación dignos de poder dejar atrás viejas posiciones. Este impulso renovador asentó base, sin duda, para las generaciones venideras, que se tomaron el género como una realidad flexible, abierta y capaz de recoger sensibilidades acordes a nuevos tiempos sin dirigir la mirada demasiado al pasado. Ya en la época de la transición política, los escritores de los cincuenta dirigieron el cuento hacia derroteros que apuntaban a la imaginación y la fantasía, dejando atrás convicciones más ancladas en un registro de lo vivido. De este modo, «la evolución del tú hacia la imaginación y la pura fantasía es representativa de lo que ha sucedido en el mundo narrativo español» (Jiménez Madrid, 1991: 55), dejando clara la intención de evidenciar rumbos alternativos para el género, otro orden literario, a lo que el estatus social de la democracia añadió la diversidad de opciones, la

---

<sup>112</sup> Aquí se encontrarían referentes de todo tipo: desde los esperados Cortázar o Borges hasta Faulkner, pasando por algunos más clásicos como Maupassant o Chéjov.

<sup>113</sup> Para Cortázar (1971: 411) la intensidad en un cuento «consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige».

libertad expresiva, la variedad de ediciones, la amplitud temática y cierta dispersión formal, síntoma todo ello de otras maneras de ver y estar en el mundo. Cabe señalar, en cualquier caso, que la voluntad de generalizar trazos, costumbres, maneras, técnicas, temas, en una época muy ligada a la apertura, retiene en sí misma una consecuencia limitadora sin evitar, en caso alguno, una falsificación indeseada:

Cualquier intento de señalar tendencias del cuento español de los años noventa tiene que partir de este hecho: la diversidad de fórmulas, técnicas, actitudes narrativas, temas y estilos definen lo que ha sido el cuento en esta etapa. La historia del cuento español contemporáneo es la historia de la diversidad (Martín Nogales, 2011: 38).

Resulta evidente que la tendencia al realismo es la imperante en el panorama de la narrativa breve, algo generalizado a lo largo de los años, pero también es cierto que, tal y como señala Martín Nogales (2001: 41), «ahora se trata de formas particulares de realismo», pues se deja atrás la tradición de talante más social de las décadas pasadas, se patenta una nueva forma de referir la realidad más compleja donde caben lecturas memorialistas, urbanas, la reelaboración de lo absurdo, la deformación esperpéntica o incluso la recuperación de la tradición oral del relato<sup>114</sup>. Todas ellas reciclan la tendencia realista para analizar la sociedad con un sedal crítico y a la vez personal: «El realismo adquiere ahora otras modulaciones diferentes, en escritores como Luis Mateo Díez, Juan Eduardo Zúñiga o Ignacio Vidal-Folch, por ejemplo» (Martín Nogales, 1994: 52). Pese a todo, arraiga con fuerza una propensión que, partiendo de la realidad, evoluciona hacia el espacio de lo fantástico con ramificaciones diferentes, también en la misma estela de la década anterior. A través de esta mirada se revela otra manera de entender lo fantástico, haciendo pie en el desasosiego y la extrañeza de mundos extraños como trasunto de la dimensión social y existencial del momento. Todas estas manifestaciones emergen como vías de conocimiento, de búsqueda en los territorios más misteriosos de la propia vida o, en el polo opuesto, con propósitos más mundanos al servicio del humor, la comicidad o el simple horror. Sea como fuere, la tendencia que empieza a consolidarse de forma nítida en esta época y que acompañará y determinará la idiosincrasia del cuento es la amplia variedad creativa que en él se engendra, dándole la mano a otros géneros, rompiendo barreras o mejor, sin imponerlas, caminando al lado de la metaliteratura, la lírica, el drama o el ensayo; textos

---

<sup>114</sup> Véase Romera Castillo (2003: 35-36).

en los que destacan esos aspectos por encima del elemento narrativo: unas veces mediante la reducción del cuento a una digresión; otras veces exaltando la capacidad de sugerencia y evocación del cuento, tan propia de las formas poemáticas; o adoptando directamente procedimientos dramáticos en la composición del cuento (Martín Nogales, 2001: 40).

Por otro lado, a mediados de los noventa se consolida la visión que sitúa al cuento en la estela realista, patentando la inclinación costumbrista como la predominante:

La narrativa española de finales del siglo XX renunció a la experimentación literaria y se refugió en el cómodo y solvente Realismo decimonónico, abandonando los caminos que abrieron Cela, Benet, Ballester, Ferlosio y algunos otros, gracias al apoyo de los grupos editoriales, a cambio de premios, prebendas y cargos oficiales (Avilés, 2008).

Esto en detrimento a lo que denominaríamos ahora cuento literario moderno, el que nace con Poe y que en castellano tiene «su último gran cultivador y teorizador» en Julio Cortázar (Valls, 1996: 19). No en vano, el argentino aporta al cuento esos tintes surrealistas provenientes del azar, el cosmopolitismo y los ecos kafkianos del absurdo que generaron una novedosa apertura en el género. Más tarde, los grandes representantes del *boom* hispanoamericano, que llegaron a España sobre todo a partir de los sesenta (García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes o el mismo Cortázar, así como la generación anterior, Borges, Rulfo, Felisberto Hernández o Alejo Carpentier) y los autores del llamado grupo de los cincuenta vendrán a representar los antecedentes o modelos donde, *grosso modo*, se miraron los escritores de esta época finisecular.

En definitiva, larga es la trayectoria del relato español, amplia su resonancia y estricta su calidad para que se haya denostado durante estos años, y es importante subrayar que «no ha carecido nunca de entusiastas, tal vez por afán de airear y remover los nombres de sus cultivadores, nunca muy famosos, salvo los que también hacen novela, y por dejar pública constancia de que el cuento existe (Fraile, 1990: 4); algo que según el escritor y crítico es propio de la idiosincrasia española, porque, en realidad:

No han faltado campeadores ni «campañas» al servicio del cuento español que ignoran a medias las nuevas generaciones: Mariano Baquero Goyanes, gran estudioso y crítico del género, Erna Brandenberger y sus antologías y divulgadísima tesis doctoral, Gaspar Gómez de la Serna, Francisco García Pavón, Jesús Fernández Santos, Luis Ponce de León, Enrique Anderson Beneyto, Rodrigo Rubio, Josefina Rodríguez de Aldecoa, Carlos Arce, Tomás Cruz, creador de los premios «Sésamo»; Enrique Badosa, Esteban Padrós de Palacios, Martín Garriga Roca y Manuel Carreras Roca, creadores del premio «Leopoldo Alas»; Miguel Allué Escudero, creador de los premios «Hucha de Oro»; Gustavo Domínguez, José María Martínez Cachero, Santos Sanz Villanueva, José Luis González, José Luis Martín Nogales, José María Montelles, Isabel Paraíso, Óscar Barrero Pérez, etc. (*ib.*: 6).

## 2.2.- El auge continúa

Llegados a los años noventa, nos enfrentamos a algunos nombres que se repiten y otros que aparecen nuevos en el escenario, con títulos que construirán la historia del género en un terreno donde predomina la tendencia realista, arropada por una nueva forma de cultivar lo fantástico, en la misma línea de lo que hemos visto en la época anterior. Todo ello se mezcla en un ambiente heterogéneo y productivo que no deja indiferente a los críticos de la época. La singularidad del fin de siglo favorece de algún modo el auge del género contemporáneo, la disgregación y cambio de paradigmas filosóficos, sociales y estéticos dan paso a una etapa donde la libertad, estandarte del cuento, se convierte en rasgo distintivo, capaz este de indagar en una realidad que ahora se antoja difusa a través de la literatura.

De este modo, el primer año del decenio se presenta fecundo en volúmenes de relatos, entre los que podríamos destacar *El viajero perdido*, de José María Merino, donde se hace patente la habitual diatriba entre realismo y fantasía propia de sus obras anteriores y emergen estos once relatos que persiguen temas tratados en su volumen anterior, como el interés por la creación, el poder de los sueños, la reflexión metapoética o los límites de la fantasía. En palabras de Valls (1993: 27), «los complejos avatares de unos seres que luchan por realizar unos deseos casi nunca satisfechos». Le siguen otros títulos como *Mientras ellas duermen*, de Javier Marías, personal mundo del escritor en el que traza puentes con sus novelas, planteando temas que se han considerado por la crítica como poco frecuentes, pero también con un estilo que desde temprano ha ido configurando una potente y singular impronta. Intenta con ello rastrear vías inexploradas de la narrativa española; *La memoria (y otras extremidades)*, de José Antonio Millán, o *Escaleras en el limbo*, de Agustín Cerezales, en el que se presenta una realidad que, cuando menos te lo esperas, puede tornarse extraña e inverosímil. Ana María Navales, por su lado, presenta *Cuentos de Bloomsbury* (1991) y *Zacarías, rey* (1992), según Valls (1993: 38), «uno de los mejores libros de relatos de estos últimos años», quien antes había publicado *Paseo por la íntima ciudad y otros encuentros* (1987).

A principio de los noventa aparece con más cuentos Enrique Vila-Matas, «uno de los más interesantes y heterodoxos cultivadores del género –su radical rechazo del realismo es proverbial–» (Valls, 1993: 28), quien publica dos volúmenes significativos: *Suicidios ejemplares* (1991), diez textos que hablan sobre el poder de la ficción y el cuestionamiento

del mundo y sus límites, e *Hijos sin hijos* (1993), una obra en que la Historia queda diluida entre la cotidianeidad de los extravagantes protagonistas que recorren las páginas de estos peculiares relatos acompañados por la sombra alargada de Kafka. Además, se editan *Crítica de la razón impura* (1991), de Javier García Sánchez, y *Misterios de las noches y los días* (1992), de Juan Eduardo Zúñiga, que, como su nombre indica, se convierte en escaparate de la faceta no realista del autor, quien se decanta por el relato fantástico o maravilloso. Muchas de estas historias se sitúan en coordenadas espaciales y temporales imprecisas, revelándose el autor como gran conocedor de la tradición folklórica, a caballo entre el romanticismo y «esos motivos que los surrealistas –tras los trabajos de Freud y de la escuela psicoanalítica– rescataron de este movimiento artístico del siglo XIX» (Valls, 1993: 22). Todo a favor de la indagación en la existencia humana para intentar desentrañar su complejidad mirando más allá de lo evidente para dejar claro que, de alguna manera, la imaginación puede hacer de la vida un lugar mejor. En la misma fecha encontramos el primer volumen de relatos de Juan José Millás, *Primavera de luto y otros cuentos*, quien propone con sus textos, ya sea en formato cuento, novela o artículo periodístico, un cuestionamiento de los preceptos genéricos más tradicionales. Gran parte de dichas narraciones expone la intromisión de un elemento extraordinario en la aparente normalidad de lo real, recuperando la estela de Edgar Allan Poe o Julio Cortázar y situando la literatura en una dimensión simbólica que puede superar la experiencia para borrar las fronteras entre ficción y vida. Asimismo, pueden leerse *Extranjeros en la noche*, de Antonio Soler, o *Apariencias*, de Manuel Longares, quien, junto a Raúl Ruiz –poco dado a dejarse ver en la esfera pública– ha contribuido en gran medida al enriquecimiento de la tradición realista, cargando de simbolismo la realidad, para así trascender la anécdota. Este último, al margen de corrientes literarias y categorías, nos dejó en 1987, sin llegar a cumplir los cuarenta años y con un volumen de relatos inédito, *Alfabeto de la luna* (1992), veintiocho textos breves de marcado carácter fragmentario y mestizo donde repasa todas sus obsesiones personales y literarias. Aún en 1992 llegan Juan Miñana con *Última sopa de rabo de la tertulia España*, donde construye una metáfora de España que se ojea desde la Barcelona de los Juegos Olímpicos, con cierta sátira y ternura a la vez, y Javier Tomeo con *Zoopatías y zoofilias*, peculiares relatos protagonizados por personajes que recupera de alguna otra narración el autor, poniendo en evidencia, como es habitual en su prosa, la dimensión humana que queda detrás de la monstruosidad.

Poco más tarde publica Luis Mateo Díez *Los males menores* (1993), donde persiste el tono de los cuentos anteriores, sobre todo en la primera parte del libro, mientras que en la segunda, titulada *cuentos mínimos*, o sea, microrrelatos, toma los derroteros de una narrativa nueva en las que el humor, el ingenio socarrón y la sorpresa hacen acto de presencia siguiendo los modos de Cortázar, Monterroso o Gómez de la Serna, autor con una poética muy personal que continuarán pocos escritores de nuestra historia. Lo acompañan autores como Luis Magrinyà con *Los aéreos*; Soledad Puértolas con *La corriente del golfo*, relatos variados y con un estilo conciso donde encontramos planteamientos intimistas o psicológicos muchas veces basados en las emociones, y Antonio Muñoz Molina con *Nada del otro mundo*, agrupación de doce relatos del autor escritos hasta el momento, a excepción del que da título al libro, que formará una novela corta. Este volumen incluye algunos textos publicados con anterioridad, como es el caso de *Las otras vidas* (1988), del que se incorporan tres de los cuatro que componen la obra.

Por otro lado, en 1994 ven la luz la recopilación *Cuentos completos y un monólogo*, de Carmen Martín Gaité; la obra *Con Ágatha en Estambul*, de Cristina Fernández Cubas, y otros tantos volúmenes de la mano de Javier Tomeo, Juan Bonilla o José María Merino. El primero presenta *El nuevo bestiario*; el segundo publica *El que apaga la luz*, cuentos que nos trasladan experiencias insatisfactorias filtradas a través del humor y el sarcasmo como elementos liberadores, y el último llega con *Cuentos del barrio del refugio*, en los que se une la tradición oral, muy del gusto del autor, y su sólida formación literaria y que constituye un ciclo de cuentos<sup>115</sup> por su unidad. Para acabar, podemos mencionar la primera antología personal de Enrique Vila-Matas, que ve la luz este mismo año, *Recuerdos inventados*, autor que mantendrá un silencio creativo en materia de narrativa breve hasta 2007, fecha en que volverá a presentar un libro de relatos *stricto sensu*. Durante este período, Vila-Matas no aparece como uno de los autores más destacados del género, pero se ha hecho notar su voz como una de las más originales del momento gracias a su radical rechazo del realismo más tradicional. Una muestra de esta falta de representatividad es que no suele aparecer en los estudios dedicados a él de forma predominante, quizá por el hecho de que se le señale ante todo como novelista y, pasados los años, como ensayista. Un ejemplo lo encontramos en la

---

<sup>115</sup> El término lo acuñó Forrest Ingram (1971) para señalar que en este tipo de conjuntos cada pieza posee su lugar y defiende su autonomía sin dejar de lado que la suma de todos ellos alcanza a generar una narración completa, gracias a la suma del total. De ello hablaremos más adelante, en el capítulo IV.

antología que publicó la revista *Lucanor* en su número 6, de 1991, donde no aparece mencionado.

Otros títulos son *Belinda y el monstruo* (1995), de Luis Magrinyà, que representa un conjunto de textos de extensión concomitante con la novela corta; *La sombra del triángulo* (1996), de Juan Antonio Masoliver Ródenas, catorce cuentos que contemplan formas desde el microrrelato hasta la novela corta; *Frío de vivir* (1997), de Carlos Castán; *Los desposeídos* (1997), de Ricardo Menéndez Salmón, destacado escritor sobre todo por sus novelas; *No ser no duele* (1997), de Fernando Aramburu, o *Cuentos a la intemperie* (1997), de Juan José Millás. Cerrarían la década *La viuda incompetente y otros cuentos* (1998), de Juan José Millás; *Frigoríficos en Alaska* (1998), de Javier González; *La compañía de los solitarios* (1999), de Juan Bonilla; *Liturgia de los ahogados* (1998) y *La madurez de las nubes* (1999), de Gonzalo Calcedo, con personajes sumidos en la melancolía y la soledad, hundidos en una tristeza casi insuperable y de marcado tono intimista.

### **2.3.- El afán de renovación**

En definitiva, si bien el cuento goza de escritores, lectores, celebraciones y atención exclusiva, dista todavía de contar con una situación del todo normalizada. El panorama en estos años, sobre todo comparado con los años sesenta y setenta, resulta algo cambiante y relativo, aunque alentador:

la lozanía que el género cuentístico ha manifestado en años recientes. La productividad de las diferentes promociones, la variedad de enfoques creativos y el compromiso con el cuento manifestado por algunos de los autores, permiten otear un horizonte relativamente esperanzador para un género, a pesar de ser infravalorado, tan espléndido (Encinar y Percival, 1993: 44).

Las opiniones que rebatirán y respaldarán tal afirmación serán muchas, pues la bibliografía existente se antoja para todos los gustos. No hay que dejar de lado, de todos modos, la imperante diatriba en la que se encuentra con respecto a la novela, razón por la que se considera con frecuencia un género menor, subestimado, debido, justamente a la nefasta comparación. El error proviene de querer asimilar dos realidades que son distintas, pues «el cuento es un género postergado o minusvalorado, porque, en sí mismo, no es más ni menos importante que la novela; y todas las comparaciones en este sentido resultan fuera de lugar cuando no impertinentes», señala Rey Briones (1999: 91). Ciertamente es que el número

de volúmenes dedicados al cuento a finales de la década de los noventa se presenta fértil sin reservas, pero también lo es que dicha pretensión hace que se fijen unas exigencias que no deberían resultar inapelables. Tal y como decimos, quizá sea el relato un tipo de producción que por sus exigencias de lectura no pueda presentarse como producto de consumo y difusión generalizados, aunque, por otro lado, se erija como «el género más adaptado a las actuales circunstancias, verdadera punta de lanza de la renovación literaria» (*ib.*: 92). Supone tal vez esta década un punto de inflexión en un camino sin retorno que alcanza una consideración y un empuje definitivos para el esplendor que hoy en día ostenta. Todo ello gracias, por supuesto, a los autores que han querido trazar su trayectoria con la huella del cuento, de diferentes generaciones y estilos, con la voluntad de publicaciones y revistas especializadas, editoriales interesadas con especial atención puesta en el cuento, los premios que destacan y apuestan por la calidad literaria, dejando de lado la dinámica más comercial en estos tiempos que corren, gracias a los críticos, profesores y divulgadores que no se han cansado de hablar, defender y dar a conocer volúmenes de referencia y cómo no, gracias a los lectores, punto de partida o de llegada de este fenómeno.

Tal vicisitud ha hecho, sin duda, que el panorama haya ido cambiando y haya contribuido, en su conjunto, a seguir sumando iniciativas y reflexiones sobre el género. Pues, «donde de verdad se manifiesta el gran momento que atraviesa el cuento español en la actualidad es en su afán de renovación y en la variedad de propuestas» (*ib.*: 94). Y esto parece casar muy bien con la cadencia de la época, en la que parece haber desaparecido cualquier intento de establecer una doctrina, mas al contrario, pues se impone total libertad en materia de preceptos artísticos o pauta dogmática a la que someterse. El eclecticismo en el que navega el relato es capaz de revelar la realidad delimitada con fronteras poco consistentes, dejando espacio para otros tipo de manifestaciones que generan una apertura hacia una interpretación del mundo con «inestables, pero estimulantes horizontes, psicológicos o intelectuales (...) Hay una deliberada ausencia de una visión total, porque de la realidad y del mundo sólo la percepción del fragmento es lo que se nos antoja la auténtica perspectiva humana y, en el fondo, real» (*ib.*: 96, 97). Al final, la conciencia activa de algunos de los escritores juega a favor del desarrollo del cuento literario, pues estos entienden las peculiaridades técnicas del género, capaces de hacerles afrontar la creación desde una perspectiva abierta y novedosa, sin saberse sujetos a comparaciones y mandamientos ajenos.



### 3.- El nuevo siglo

Años más tarde, el cuento sigue considerándose hermano pequeño de la novela, aunque cada vez con menor frecuencia, para acabar estableciéndose como un género en sí mismo sin concomitancias ni complejos. Las manifestaciones no dejan de sucederse en forma de publicaciones de interés por parte de los diferentes sectores que le dedican atención, algunos datos como el número de ediciones o las cifras de ventas ponen en entredicho la eficacia de una industria cultural potente y capaz de sacar de tal situación «crítica» a un género inestable desde el punto de vista comercial, que no literario. Tal y como sostiene Epicteto Díaz Navarro (2007a), aparece «la sospecha de que existe una importante distancia entre el número de libros que se publican, o que se venden, y el de lectores» escondiendo la verdadera riqueza de la que hace alarde el cuento a lo largo de los últimos años. No en vano, «el cuento estaba teniendo a finales de siglo una vitalidad inusitada entre los escritores más jóvenes» (Martín Nogales, 2018: 12). Es cierto, además, que una fuerte industria cultural puede garantizar cualidades tales como la inspiración, la creatividad o la autonomía en cualquiera de las disciplinas, pues lo artístico no va separado de lo social o institucional, rescatando una visión poco idealista de la literatura. Esto pone en evidencia el complejo sistema de acciones y reacciones del que se nutre el arte a día de hoy, por mucho que surgiera primero la palabra, que el trabajo misterioso y fascinante del creador ponga de manifiesto la importancia de esa fase en que se fecunda el texto, que no es más que percepción estética de la realidad, personal reflejo. Sin duda la literatura se convierte en sistema por el que se producen varios y complejos entramados en el que entran en acción la producción, la mediación, la recepción o la fase última de recreación<sup>116</sup>.

El análisis que se llevó a cabo en la revista *Quimera* en abril de 2004<sup>117</sup>, entrevistando a numerosos críticos, autores y estudiosos del género, arroja luz sobre la salud que mantiene todavía en esos años, una constante que parece mantenerse desde mediados de los setenta: un panorama de claroscuros. Por una parte, se hace patente la gran cabida que tiene el cuento en nuestro país, sin dejar de lado la calidad y reconocimiento, y por la otra, todavía se producen lamentos a propósito del poco interés recibido. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en las primeras páginas del estudio, donde se señala la falta de atención

---

<sup>116</sup> Véase Villanueva *et al.* (1992: 3-38).

<sup>117</sup> Se le dedicó un número especial (242-243) que llevaba como título «El cuento español en el siglo XX».

continuada que se le presta al género en pos de la novela o la poesía: «A lo largo de las últimas décadas se han realizado numerosas encuestas sobre las mejores novelas y los mejores libros de poesía, pero nunca, que sepamos, se había llevado a cabo un balance sobre el cuento español de todo el siglo, ni siquiera, si nos apuran, de un periodo más breve» (Martín y Valls, 2004: 11). Así, la literatura, igual que otras artes, va adaptándose a las nuevas formas de consumo y al inevitable proceso de mercantilización por el que parece pasar a día de hoy una amplia tipología de productos ante la evidencia difícil de escapar a la industria comercial. Esto es, más allá de convertirse en una vía de conocimiento y aprehensión del mundo y expresión cultural, camina por el resbaladizo pavimento donde se instala el negocio del ocio y el entretenimiento, ya desde principios de los noventa. Por mucho que esto se nos antoje compatible con la calidad y cierto estatus cultural, cabe señalar que resulta, a su vez, un escaparate tentador para el sector de las ventas, el cual intentará determinar ciertos cauces al gusto de la masa de público lector. Y, tal como afirma Javier Pradera (1992: 81), la tensión entre estas dos fuerzas opuestas, junto a la necesidad de buscar un equilibrio, reportaría efectos beneficiosos si no fuera porque en los últimos años se está acentuando el carácter comercial del libro como objeto de uso y no de conocimiento o artístico, «como bien cultural que se distribuye en forma de valor de cambio y de bien mercantil». Esto sucede cuando las empresas ponen más empeño en el lucro y su rentabilidad que en otros aspectos que cuidan más su idiosincrasia y fijan la apuesta literaria. De ahí la casi alarmante proliferación de los conocidos *best sellers* y de que algunas editoriales, por ello, se unan al carro de lo comercial, dejando de lado el binomio armonioso entre ventas y calidad, incluso en sus aclamados premios, más tendientes hacia el costado de lo vendible. A pesar de todo, el cuento no es el género que más se haya visto afectado por esta mercantilización consumada en la industria cultural, puesto que nunca se ha considerado un objeto de superventas, por mucho que los mecanismos de la mercadotecnia hayan recaído desde hace tiempo en la potencialidad que residen en las compilaciones, fenómeno exitoso hasta nuestros días. Tal y como señalan Martín y Valls (2004: 72):

Algo raro pasa con el mundo editorial cuando aparece tanto libro sin interés, ni comercial ni literario, o tanta antología de cuentos agrupados bajo la excusa de un tema peregrino, mientras se descuidan otros que deberían estar siempre presentes y que, no obstante, no se hallan al alcance del lector. En efecto, se trata de un fenómeno extraño, y desde luego no es culpa de los escritores, ni siquiera de los críticos.

Así las cosas, cabe destacar la transformación que acarrea el paso del tiempo, teniendo en cuenta que la relación entre el autor y su producción, así como las vías y hábitos de consumo, acaban cambiando en un contexto sociológico mudable. Y todo ello desemboca en efectos positivos para el género, como el descubrimiento de nuevos autores, jóvenes y catapultados por este sistema ávido de vender y producir para un mercado siempre activo, tras lo cual terminan por consolidarse como creadores de larga y duradera trayectoria. Ángeles Encinar nombra algunos de estos casos (2014: 14-15), como Eloy Tizón, Juan Bonilla, Carlos Castán, Mercedes Abad o Hipólito G. Navarro, por poner algunos ejemplos; autores que ya en los años noventa asisten a este circuito creciente por entonces y que demuestran, sin resortes, que existen cuentistas de gran calidad preservando el género y su exitosa pervivencia. De este modo, la forma breve parece revelarse como medio adaptado a los rápidos ritmos de la sociedad del s. XXI, más cercana al lector y a una realidad que se aleja de las costumbres propias de las narraciones largas. Dicho panorama y los efectos que tiene sobre los diferentes géneros no quedan de lado:

Todo ello ha hecho que la novela siga siendo el género por excelencia, el territorio de más prestigio, tanto para los escritores como para los lectores. Pero, en cambio, no siempre es ya el territorio de libertad que había sido. Y en este sentido, el cuento (pero también el artículo y el diario), menos condicionados por el mercado, se han convertido en el formato ideal para la experimentación, lo que quizás explique su auge (Valls, 2000).

En los inicios de este nuevo siglo puede establecerse una clara relación entre el relato literario y un público lector que bebe de la inmediatez y la rapidez de nuevas tecnologías y que por tanto que se entrega a la lectura de formas breves con apropiación y más intensidad que en épocas pasadas. De ahí que no podamos excluir la influencia que entre los narradores de esta época ejercen el cine o la televisión, la música, los cómics y en definitiva los nuevos lenguajes que acompañan, también, a la cultura popular o la mezcla entre culto y popular, elementos tan naturales como propios de estos tiempos, aunque no exclusivos de ellos. Sumado a esto, cabe mencionar la importancia que alcanza ese espacio de interacción tan propia del siglo XXI, era de la conectividad, la existencia de comunidades virtuales y la facilidad de interconectarse con el mundo y los demás. Esta propiedad del nuevo siglo lleva a muchos autores a extender su poética o, cuando menos, a compartirla por redes sociales, talleres, blogs o bitácoras en constante transformación, cambio y dialéctica en torno a la escritura.

### 3.1.- Un panorama de claroscuros

Asistimos a un mundo en constante transformación, donde el consumo cultural y en particular el literario no se mantienen al margen. Los pormenores de la sociedad actual, un mundo globalizado y dinámico donde las relaciones humanas y la manera de situar al individuo está desvirtuando la pureza o unicidad de la existencia, dando cabida a una filiación que lleva la colectividad como bandera y capaz de construir una identidad mixta que tiene que adaptarse a la versatilidad propia de esta era. Por ello, los nuevos tiempos acarrearán nuevas maneras de entender el medio y de ahí, la consecuente huella narrativa de nuestros escritores. Esto se traduce en una manera de presentar los textos: colecciones en torno a un tema, un motivo, esparcidos en periódicos o diarios u ocasiones especiales, cuentos de mujeres, escritos divulgadores de una obra más extensa, productos pensados para un certamen literario... Se cuestionan los límites más allá del clásico formato, con profundo sentido y coherencia internos, se da un acercamiento entre cuento, poesía y microrrelato, por ejemplo, apostando por la hibridación genérica como carta de presentación creativa o editorial. Esto acentúa la resistencia a la que se presta el género a la hora de establecer postulados comunes válidos para todas sus manifestaciones, a contar con una única definición señera y exclusiva que agrupe todas las manifestaciones de los autores; pues en realidad, más allá de la manida intensidad, un rasgo claro de los cuentistas actuales son, sin duda alguna, la libertad terminante en su concepción, la superación de la tradición nacional y la búsqueda de conectar con el lector los elementos más destacables.

Para Pellicer y Valls (2010: 12), en este momento destacan «la pluralidad de formas, temas y estilos literarios», poniendo de relieve la tradición literaria en la que se sustenta la narrativa breve, junto a la influencia de «otro tipo de relatos o formas artísticas». Esto evidencia lo que parece considerarse ya en este nuevo siglo, y es la gran heterogeneidad que se da en el cuento, con propuestas estéticas y variadas interpretaciones del mismo. La marca de este período de transformación pasa por la fragmentación, donde las estructuras socio-políticas van evolucionando para diversificar los focos de pensamiento más homogéneos, pilares de una civilización que ha tendido a construir discursos totalizadores y reduccionistas. Después de esto, asistimos a una disgregación que descompone las grandes propuestas intelectuales, las cuales se alcanzaban a definir tras una sólida mirada con ansias de absoluto. Ahora, en cambio, lo pequeño, lo fragmentario, los reducidos sistemas que se

entrelazan, el cuestionamiento de grandes postulados y la huida de lo sistemático cuestionan la tradición de la que son fruto y ante la que se presentan como el reverso del nuevo siglo<sup>118</sup>. De ahí que en estas circunstancias, el escritor, ávido de conocer o convencido de perseguir el entendimiento ante el mundo, se encuentre ante una incertidumbre que tiene que salvar por medio de la literatura, que se acomoda a esta nueva mirada, que se ha convertido en un medio expresivo propicio para esta pesquisa; y con ella de forma especial el cuento, capaz de cosechar las diferentes semillas de un campo fraccionado, donde el instante cobra protagonismo por su capacidad de captar lo fragmentario. Se revela así el detalle escondido, se manifiesta una mirada parcial de esa cambiante realidad. En esta esfera en que el individuo y su interioridad cobran protagonismo por encima de la colectividad, lo privado se convierte en una pauta que da lugar a manifestaciones que se alejan de lo más convencional; se potencia el «yo» y dejan de lado las construcciones absolutas, tal y como sostienen Francisco Rico (1992: 89-90), Martín Nogales (2001: 43) o José María Pozuelo Yvancos (2004: 46), quien ha expuesto los elementos que en ámbito narrativo se desprenden de este panorama: «Heteroglosia y multiplicidad de normas y modelos estéticos; fungibilidad y mercado editorial; predominio de la privacidad; desconfianza hacia la “literariedad”; y carácter metaliterario subrayado de la convención».

Entre las influencias de nuestros escritores las hay amplias y variadas, igual que sus textos. Parece rastrearse una senda que llegaría hasta Katherine Mansfield y Hemingway, para alcanzar a Carver, no sin olvidar otros muchos autores que completan la ecléctica estela que pone nombre a los modelos de nuestros narradores en materia de cuento. Entre los influyentes extranjeros<sup>119</sup> parecen predominar los norteamericanos, aunque también aparecen nombres españoles y, así, por primera vez en tiempo, a excepción de Roberto Bolaño y Ricardo Piglia –ante todo como teórico–, los modelos hispanoamericanos apenas se emplazan. Muchos son los nombres que podrían rastrearse en este apartado, y de hecho si atendemos a los más destacados, que abarcan todo el siglo XX, encontramos una larga y variada lista de escritores, autóctonos y foráneos, actuales y pasados según se recoge en el estudio de Martín y Valls (2004: 13-41): Truman Capote, Erskine Caldwell, Scott Fitzgerald, Horacio Quiroga, Juan Rulfo, Felisberto Hernández, Kafa, Raymond Carver, Edgar Allan

---

<sup>118</sup> Véase al respecto la obra de Gonzalo Navajas (1996: 62-63).

<sup>119</sup> Véase sobre este «cosmopolitismo» falso Pellicer y Valls (2010: 13), quienes denuncian la falta de rigor o gracia creativa de algunos autores de este tiempo a la hora de diseminar ecos de narradores en sus textos, sobre todo extranjeros, debido al estricto y exagerado mimetismo, que acaba haciendo más perjuicio que favor.

Poe, Charles Dickens, Joseph Conrad, Herman Melville, William Saroyan, Augusto Monterroso, Gustavo Adolfo Bécquer, Leopoldo Alas Clarín, Galdós, Ramón María del Valle-Inclán, Carson McCullers, Gogol, Dostoievski, Turgueniev, Gérard de Nerval, J. D. Salinger, Stendhal, Marcel Proust, O'Henry, John Steinbeck, Vladimir Nabokov, Rubén Darío, Bocaccio, Miguel de Cervantes, Oscar Wilde, Jean Paul Sartre, Gabriel García Márquez, Italo Calvino, Rudyard Kipling, Ray Bradbury, Bowles, Azorín, Baroja, Baudelaire, Gómez de la Serna, Cesare Pavese, Vasco Patrolini, Virginia Woolf, Luigi Pirandello, Henry James, Prosper Merimée, Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Bukowski, Onetti, Isak Dinesen, Juan José Arreola o Máximo Gorki. Se impone, por tanto, la diversidad que marca de forma ostensible el cuento, pues se manifiesta también en el plantel de maestros que llegan a citarse. Parece ser, así, como bien señala Santos Sanz Villanueva, que «no se dan grandes influencias generalizadas. Más bien se notan ecos o adhesiones personales a determinados nombres por coincidencia de intereses (literarios, claro)» (Martín y Valls, 2004: 36). Cabe destacar que las primeras posiciones las ocupan Julio Cortázar, Chéjov, Borges, Hemingway, Carver o Maupassant, en este orden; por lo que se conjuntaría, en armonía, la tradición hispanoamericana y la internacional, la realista y la fantástica.

Relevante resulta también la influencia sobre el cuento literario español del siglo XX del folclore, en todas sus variantes, según manifiesta Luis Beltrán en el estudio de Martín y Valls (2004: 17). Para el crítico, este suele transmitirse a partir de algún autor importante del s. XIX o del XX, como Poe, Maupassant o Chéjov, el cual considera destacable por representar «la cima del cuento literario moderno, al armonizar realismo y epifanía o función mítica» (*ib.*). La conclusión a la que se llega al respecto es el resultado de intentar acotar los autores referenciales de nuestros cuentistas, pues al parecer, se percibe cierto desapego a la tradición española; tal y como señala Laureano Bonet (*ib.*: 18), «difícil resulta percibir en ellos alguna huella de, pongo por caso, Pedro Antonio de Alarcón, Emilia Pardo Bazán o Leopoldo Alas», y fácil resulta, por el contrario, encontrar ecos de otros autores como Lewis Carroll, Barbey d'Aurevilly o Lord Dunsany, entre otros. Cabe pensar en lo que sostiene Juan Bonilla, que si bien reconoce todos estos cauces de influjo que llegan a nuestro cuento, cree que no disponen en cambio de una vía de retorno. Al parecer, «la literatura española del siglo XX no ha producido un cuentista de talla mundial, es decir, que influya en otros ámbitos, que imponga su voz lejos de nosotros» (*ib.*: 19). De este modo, «La variedad de temas, técnicas, recursos y aproximaciones al género nos permite asegurar la pluralidad de tendencias

manifestada en el cuento actual, hecho que ya se había constatado con anterioridad» (Encinar, 2014: 31). Se establece desde principios de los años ochenta una corriente muy presente en nuestra narrativa breve más actual: la fantástica o imaginativa, que rebrota con fuerza y ofrece fecundas muestras de salud con autores como Merino, Javier Tomeo, Ricardo Domènech, Juan José Millás, Enrique Vila-Matas, José Ferrer-Bermejo, Pedro Zarraluki, Pilar Pedraza o Ignacio Martínez de Pisón, entre los primeros, y alcanza la actualidad con nombres como Matías Candeira, Julia Otxoa, Ángel Olgoso, Manuel Moyano, Elvira Navarro, Marina Perezagua o Lara Moreno, que son solo algunos. Los motivos que ocupan este fantástico reinventado beben de la tradición, apareciendo elementos como el doble, los espectros y el misterio de ultratumba, si bien se combinan con otras facetas tales como la otredad, el absurdo moderno, la alteración de la temporalidad y el espacio o la animación de la naturaleza. Supone esta tendencia un cuestionamiento de la realidad muy transgresor, lejos de representar solo un escapismo evasivo. Se convierte en propuesta individual, muy acorde con los tiempos, interesada en resaltar matices ignorados, haciendo que puedan surgir nuevas preguntas y sentencias para imaginar posibilidades más allá de lo habitual. Consigue esta estela construir una dimensión que trasciende el mundo material, proponiendo algo más allá de la consuetudinaria existencia. Los antecedentes más directos de este tipo de narrativa son E. A. Poe, E. T. A. Hoffman, G. de Maupassant, F. Kafka, H. P. Lovecraft, R. L. Stevenson, H. G. Wells, o, por otro lado, los maestros hispanoamericanos: Cortázar, Bioy Casares, Borges, Silvina Ocampo, Felisberto Hernández o Juan Rulfo. Paralela a este trayecto de lo fantástico, se asienta la rama más consolidada a lo largo de los años en nuestra historia, la realista. Si bien la primera ha sido muy encomiada y concurrida por autores actuales, el cuento realista es el que predomina todavía en nuestras letras, sobre todo en las recopilaciones<sup>120</sup>. Así, a pesar de la preeminencia de la vereda realista, esta dista de lo que fueron los años de posguerra, pues ya en la década de los ochenta empieza a forjarse una nueva tendencia que, aunque continuadora, supera en mucho algunos de los preceptos más clásicos del realismo español. Entre los autores de esta variante encontramos a Juan Eduardo Zúñiga, Alberto Méndez, Luis Mateo Díez, Fernando Aramburu, Irene Jiménez, Ignacio Vidal-Folch, Marcos Giralt Torrente, Cristina Cerrada, Cristina Grande, Juan Bonilla, Pedro Ugarte, Jon Bilbao, Gonzalo Calcedo, Mercedes Abad, etc. Entre los escritores referentes y

---

<sup>120</sup> Así lo hace notar José María Merino (2010) en la reseña que publica acerca de la antología *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual*, de Pellicer y Valls (2010), donde veinticuatro de los treinta y cinco relatos pertenecen a la tradición realista.

más admirados dentro de dicha tradición se hallan los más clásicos, como Chéjov, William Faulkner, Virginia Woolf, Isak Dinesen o James Joyce, junto a otros nombres como John Cheever, Alice Munro, Flannery O'Connor o Tobias Wolff, sin olvidar la perspectiva hispanoamericana y española con Julio Ramón Ribeyro, Juan Carlos Onetti, Ignacio Aldecoa, Ana María Matute o Medardo Fraile.

### 3.2.- Algunos nombres

Inauguran el nuevo siglo varios volúmenes de relatos que mantienen la calidad y la variedad de los años anteriores, como *La noche del Skylab* (2000), de Juan Bonilla, el cual ofrece una visión deformadora y estafalaria de lo relatado; *El amigo de mi hermano y otros cuentos* (2000), del olvidado escritor Arturo del Hoyo; *El amigo de Kafka* (2001), de Manuel Moyano; *El último minuto*, de Andrés Neuman (2001); *La hora de la siesta* (2001), de Irene Jiménez o *Ladera norte* (2001), de Berta Vias Mahou, que ostenta una prosa sugerente que llama a lo esperpéntico e irreal. Por estos años, Díaz Navarro y González (2002: 173) describían así el panorama:

si por un lado, algunos de los narradores más influyentes en los últimos años, como Eduardo Mendoza, han dedicado poca atención al cuento, por otro, un examen detenido de este periodo no podría dejar de lado las obras de Juan Pedro Aparicio, Pilar Cebreiro, José Ferrer Bermejo, Pedro García Montalvo, Javier García Sánchez, Germán Gullón, Manuel Longares, Ignacio Martínez de Pisón, José Antonio Millán, Juan Miñana, Vicente Molina Foix, Enrique Murillo, Ana María Navales, Raúl Ruiz, Eloy Tizón, Manuel Vázquez Montalbán o Enrique Vila-Matas.

Nos encontramos tanto con una creciente bibliografía como con obras dedicadas al género en esta época, y siguen publicándose, en estos primeros años del nuevo siglo. Algunas de ellas son *La novia parapente* (2002), de Cristina Grande o *Cuentos perversos* (2002), de Javier Tomeo, que inventa relatos que casi no superan las tres o cuatro páginas, recreando esa mirada insólita de la cotidianeidad con un humor absurdo digno de grandes maestros como Mihura o Gómez de la Serna. En 2003, un año favorable para la narración breve, aparecen numerosos volúmenes como *Noctámbulos*, de Cristina Cerrada, libro de textos encauzados por una misma temática y las atmósferas que se crean, concibiéndose en un conjunto unitario. Tal y como señala la autora, «yo diría que tratan de lo precario de la voluntad, de que las personas se ven sujetas a deseos y pasiones que les hacen bandearse; eso me parece muy distintivo de lo humano, esos personajes que engañan pero no quieren



engañar, ni dañar» (Ángel Vivas, 2003). A su vez, vemos a Pablo Andrés Escapa con *La elipsis del cronista* o a Juan José Millás con *Cuentos de adúlteros desorientados*; a Juan Eduardo Zúñiga con *Capital de gloria*; a Irene Jiménez con *El placer de la Y. Diez historias en torno a Marguerite Yourcenar* o a Manuel Moyano con *El oro celeste*, quien recorre la estela fantástica de Borges y Cortázar añadiendo dosis de humor sobre todo en los primeros libros.

Al año siguiente, Mercedes Abad publica *Amigos y fantasmas*, escritora que deja entrever en sus textos la influencia del cine y en concreto la representación realista más clásica de este arte junto al realismo americano, Chéjov y Carver; Cristina Cerrada persiste en el cuento con *Compañía* y Javier Tomeo presenta *Los nuevos inquisidores*, retrospectiva de sus cuentos desde finales de 1950 hasta el presente, muchos de ellos inéditos. Se suman a estos títulos otros como *Cuentos de los días raros*, de José María Merino; *El malestar al alcance de todos*, de Mercedes Cebrián, análisis mordaz de la realidad actual con el foco puesto en las relaciones familiares o culturales que atenúa gracias al magistral uso que realiza de la ironía exagerada. Completan el panorama de este año 2004 *El lector de Spinoza*, de Javier Sáez de Ibarra, primera colección del autor que integra ilustraciones propias, dando cabida a su universo plástico tan característico; *Capital de la gloria*, la imponente trilogía sobre la guerra civil española iniciada en 1980, de Juan Eduardo Zúñiga, volumen con el que continúa «una de las más brillantes trayectorias del cuento español» (Díaz Navarro, 2007a); *La carga de la brigada ligera*, de Gonzalo Calcedo; *Fantasmas del invierno*, de Luis Mateo Díez; *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez, libro que cuenta ya con más de 30 ediciones, o *Velocidad de los jardines*, de Eloy Tizón, volumen escogido en una encuesta que realizó la revista *Quimera* ese año como uno de los mejores libros de cuentos de la literatura española del siglo XX. Por su lado, Luis Mateo Díez presenta una antología que agrupa sus cuentos desde 1973 hasta 2004, *El árbol de los cuentos*.

En 2005 aparecen obras como *La vida en blanco*, de Juan Pedro Aparicio; *El estadio de mármol*, de Juan Bonilla; *Viajes inocentes*, de Pilar Adón o *El fumador pasivo*, de Daniel Gascón. Del año siguiente son la recopilación *Los últimos percances*, de Hipólito G. Navarro o *El síndrome Chéjov*, de Miguel Ángel Muñoz. Del mismo modo, Fernando Aramburu, en *Los peces de la amargura* (2006), se atreve a tratar el tema del terrorismo con una prosa de calidad y desde un punto de vista vivencial, dejando entrever la intrahistoria, muy al gusto unamuniano, para centrarse en las personas y los dramas individuales, reales, que adquieren

un eco colectivo al final. Ya en 2006, Cristina Fernández Cubas publica *Parientes pobres del diablo*; Ángel Zapata, *La vida ausente*; Cristina Grande, *Dirección noche* y Eloy Tizón, *Parpadeos*, donde muestra momentos cotidianos que de repente se exponen a vacíos completados con lo fantástico y misterioso que en el fondo esconde la realidad y que le sirven para reflexionar sobre ello.

A todo esto, 2007 llega con nombres como Pablo Andrés Escapa y *Voces de humo*; Irene Jiménez y *Lugares comunes* o Gonzalo Calcedo y *Temporada de huracanes*, además de Ricardo Menéndez Salmón y su obra *Gritar*, donde se cuestiona sin cesar sobre la condición humana desde, además, diferentes frentes narrativos, tales como el fantástico o el culturalista y habiendo publicado un par de años antes otros volumen de relatos. Por otra parte, José María Merino presenta una edición revisada de su volumen *Cuentos del reino secreto* y Elvira Navarro en *La ciudad en invierno* construye una mirada fragmentaria de lo que se cuenta a través de las cuatro historias que comparten el denominador común de la protagonista y se convierte en ciclo de cuentos. Otros libros de relatos de este momento son *Trescientos días de sol*, de Ismael Grasa y *Los demonios del lugar* de Ángel Olgoso, quien cimenta un excelente tomo que alberga lo fantástico y donde lo inexplicable se cuele en sus historias, macabras, oníricas o metafísicas, igual que en volúmenes posteriores. En el mismo año reaparece Enrique Vila-Matas con *Exploradores del abismo*, con el que decide volver al género a través de una obra en que se hace patente su evolución como narrador y cuentista, y acaba con *El clavo en la pared*, de Jesús Ortega; los cuentos completos de Carmen Laforet en el año 2007, *Carta a Don Juan*, con prólogo de Carmen Riera y *Astrolabio*, de Ángel Olgoso.

Al año siguiente, la colección de volúmenes de cuentos no hace más que acrecentarse con nombres como Ernesto Calabuig y *Un mortal sin pirueta*; Óscar Esquivias y *La marca de Creta*, que dibuja un trasfondo de espacios rurales o urbanos pero siempre en unas coordenadas inundadas por lo cotidiano para hablar de experiencias basadas en la incomunicación o el miedo, con perspectivas subjetivistas de los que las ostentan; Cristina Fernández Cubas y su volumen *Todos los cuentos*; Lara Moreno con *Cuatro veces fuego*; Ignacio Ferrando con *Sicilia, invierno*, con temas singulares y tramas extrañas; Juan Carlos Márquez y *Oficios*; el infaltable José María Merino con *Las puertas de lo posible: cuentos de pasado mañana*; Juan José Millás con *Los objetos nos llaman* o Jon Bilbao y *Como una historia de terror*, que se caracterizan por el predominio de la esfera privada, con

experiencias que marcan las trayectorias de los personajes, plagadas de inseguridades y miedos con una atmósfera amenazadora e inquietante.

El año 2008 no es menos prolijo que el anterior y aparecen más libros remarcables como *El perfume del cardamomo*, de Andrés Ibáñez; *Sólo de lo perdido*, de Carlos Castán; *El pez volador*, de Hipólito G. Navarro, quien había publicado con anterioridad *El aburrimiento, Lester* (1996); *Propuesta imposible*, de Javier Sáez de Ibarra; *Nosotros, todos nosotros*, de Víctor García Antón; *Estancos del Chiado*, de Fernando Clemo; *Manderley en venta*, de Patricia Esteban Erlés o *La soledad de los ventrílocuos*, de Matías Candeira. Avanzamos con el mismo panorama en 2009, cuando Ignacio Martínez de Pisón presenta *Aeropuerto de Funchal*. Recoge esta primera antología tras veinticinco años de su primera publicación, donde encontramos temas recurrentes con sucesos inauditos pero tratados con naturalidad en una selección de sus mejores cuentos. Javier Sáez de Ibarra con *Mirar al agua*, a través de su descriptivo subtítulo, «cuentos plásticos», alude en este volumen al universo pictórico y la alternancia de propuestas formales con una aproximación analítica de la realidad y que obtuvo el I Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero. Completan el panorama obras como *Conozco un atajo que te llevará al infierno*, de Pepe Cervera; *Mujeres, manzanas*, de Julián Rodríguez; *De mecánica y alquimia*, de Juan Jacinto Muñoz Rengel; *Órbita*, de Miguel Serrano Larra; *Tanta gente sola*, de Juan Bonilla; *Submáquina* (2009), un conjunto totalizador de piezas de Esther García Llovet que de forma individual nos explica cada una uno de los episodio de un mismo personaje, o los cuentos reunidos de Esther Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos*.

Inauguramos década con *El prisionero de la avenida Lexington*, de Gonzalo Calcedo, ganador de varios premios por su narrativa breve<sup>121</sup>; *Los líquenes del sueño (Relatos 1980-1995)*, de Ángel Olgoso, quien nos presenta seis grupos de relatos muestra de su potente propuesta cuentística o *Fantasías animadas*, de Berta Marsé, autora que extrema recursos como la sátira o el esperpento partiendo de escenas cotidianas y con influjos de las series de televisión o el cine. Con todo, no acaba aquí el elenco este año, pues ve la luz *Historias del otro lugar. Cuentos reunidos (1982-2004)*, de José María Merino, agrupación de casi todos

---

<sup>121</sup> Algunos de ellos son: Premio NH Vargas Llosa al mejor libro inédito (1996), Premio NH Vargas Llosa al mejor cuento (2005), Premio Alfonso Grosso al mejor libro de relatos (2005), Finalista del Premio Nuevos Narradores, Premio Tiflos de Cuentos, ONCE (2005), Premio Caja España de León, apartado de cuentos (2006), IV Premio Iberoamericano de Relatos Cortos, Cádiz (2006) o XI Premio Literario Relatos Cortos de Cine, Huesca (2014).

sus relatos, junto a *Llenad la tierra*, de Juan Carlos Márquez. En 2011 aparecen varias obras destacables: *Leche*, de Marina Perezagua, escritora joven que apuesta por recrear mundos de fabulación donde no faltan protagonistas extravagantes; *El libro de las horas contadas*, de José María Merino; *El vigilante del fiordo*, de Fernando Aramburu, que sigue su estela testimonial pero con una incursión de carácter menos incisivo, adoptando un marcado distanciamiento, o *Articuentos completos*, de Juan José Millás. Como colofón, Andrés Neuman publica *Hacerse el muerto*, marcado por el tono trágico y fragmentario de sus historias, tras recorrer una temática dispar. Al año siguiente, en 2012, vemos *Cuentos completos*, de Tomeo; la antología *Mala índole. Cuentos aceptados y aceptables*, de Javier Marías o *Cuentos reunidos*, volumen que da a conocer la hasta el momento ignorada narrativa breve del poeta José Hierro a pesar de sus eventuales incursiones en el cuento entre 1941 y 1963. Otras obras serían *La piel de los extraños*, de Ignacio Ferrando o *Polvo en los labios*, de Montero Glez, once cuentos y un microrrelato dentro de una narrativa poco ortodoxa.

De esta suerte, para ir cerrando nuestro significativo elenco, podríamos destacar algún título más como *Técnicas de iluminación* (2013), de Eloy Tizón, dentro de la tradición vanguardista y experimental dada sus tempranas facetas de poeta y pintor; *Mientras nieva sobre el mar* (2013), de Pablo Andrés Escapa; *Una manada de ñus* (2013), de Juan Bonilla; *Criaturas abisales* (2013), de Marina Perezagua; *La trama oculta. Cuentos de los dos lados con una silva mínima*, de José María Merino (2014) o *La habitación de Nona* (2015), de Cristina Fernández Cubas, seis cuentos que se presentan con una cita de Einstein sobre lo ilusoria que puede ser la realidad.

### **3.3.- El cuestionamiento de la ficción**

Así las cosas, la instauración de una teoría del cuento por parte de la crítica se hace manifiesta en las dos últimas décadas, lo que pone de relieve, a fin de cuentas, el creciente interés que existe por el género y por su fuerte incursión en la realidad literaria contemporánea. Algunos de estos estudios se relatan en la obra de Encinar (2014: 21), que incluye títulos como los de Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, de 1993; del profesor y crítico literario Lauro Zavala (1993, 1995, 1997) con sus aportaciones en *Teorías del cuento I, II y III*; o de

Ana L. Baquero, *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género*, de 2011, por ejemplo. Además, hay que dar cuenta de la importante suma de artículos específicos esparcidos en revistas y publicaciones varias dedicadas a la literatura. Otra muestra es la iniciativa de José Romera Castillo (2003: 15-25), quien se consagró a recopilar de forma extensa y ordenada los trabajos que existían sobre el cuento en un texto recogido en el primer número de *Formas breves*, producto de una conferencia impartida en el Departamento de Línguas e Culturas de la Universidade de Aveiro en 2002.

En definitiva, resulta sustancial que podamos contar con suma extensa de autores y libros prestando atención a la buena salud que el género parece sostener desde mediados de los años setenta hasta nuestros días. Resulta, sin duda, un panorama alentador y sugerente tanto por el número como por la calidad en la producción de relatos en nuestro país. El resumen de su idiosincrasia sería sin duda el de la diversidad, apertura y posibilidades narrativas nuevas, que dan paso a una nueva era proveniente de la tradición más realista y decimonónica, pasando por el gusto expresionista, una vertiente de talante más fantástico que se combina con la primera, rozando la fábula, para construir relatos metafóricos y oníricos, junto a la línea que apuesta por la experimentación de lo absurdo o delirante. En su conjunto, los textos tienden a presentar una existencia despiezada, lacerante y cuestionada por la ficción, buscando emocionar al lector, revolverle en algo para alterar ese estatus ahora cuestionable, «llegando a transformar, en la medida de lo posible, la experiencia de este, para lo que suelen valerse del humor, la intriga, la sorpresa y hasta del estupor» (Pellicer y Valls, 2010: 15). De este modo, las vías para hacer frente a la disputada realidad son muchas y diversas, ya sea porque la cuestionan, en busca de un sentido más profundo sobre su naturaleza, o bien porque persiguen una dimensión más trascendental para superarla, a través de la falta de sentido o la creación de universos paralelos a partir de la propia literatura. En España, el género ya está consolidado del todo, no en vano, Ángeles Encinar (2014: 11) asevera que «ha llegado el momento de hablar del cuento con naturalidad, sin complejos ni necesidad de compararlo con el resto de géneros». El cuento parece ensamblarse a la situación actual de un modo apropiado para su desarrollo y prosperidad futuros:

la buena situación en la que se encuentra el cuento español en la actualidad. El mérito se debe a los escritores, sobre todo, pero también a los editores y a los lectores que los valoran y disfrutan con ellos. Juntos han sido capaces de remontar la cuesta con tal preciada carga, sin padecer la condena de Sísifo (*ib.*: 61).

Cabría preguntarse, con todo, si es el cuento el que camina acorde a nuestro contexto o es el mismo escenario el que demanda un tipo de literatura tan exigente y surtido como el cuento. «Y es que la literatura –al contrario que el deporte– no es cuestión de músculos, y tampoco la mayor envergadura física mejora necesariamente la calidad de sus productos» (Merino, 1990: 1). Cabe recordar, con ello, tal y como aseveran Díaz Navarro y González (2002: 13), que si bien «el esfuerzo historiográfico e interpretativo dedicado a la novela, a la poesía y al teatro sigue siendo mayor que el invertido en el relato breve, los últimos quince años han conocido un cierto auge en lo que se refiere a los estudios sobre el cuento». Contando con un panorama de certera esperanza; el desafío principal de la narrativa breve en el nuevo siglo pasa, en definitiva, por que existan autores que escriban buenos cuentos, inclusive como proyecto a largo plazo y no solo como práctica pasajera, que esta se conciba como tierra de cultivo para explorar en matices el lenguaje y ensayar nuevas vías de expresión artística, además de, tal y como esperan seguro muchos lectores, por que la crítica y el mundo editorial presten un interés especial y explícito al cuento en un mundo complejo, abierto, mestizo y una humanidad repleta de preocupaciones que bien podrían mostrarse a través de él.

#### **4.- Las antologías**

Resulta evidente lo significativa que puede llegar a ser la existencia de antologías en una determinada época, símbolo de la indiscutible buena salud del género o, cuando menos, de cierto interés por los medios y editoriales. En el caso del cuento, es frecuente que se vea expuesto en periódicos y revistas, más que otro tipo de textos, destinado en muchas ocasiones a esos designios incluso antes de ser creados. A veces los relatos se publican en formato libro previo paso por las páginas de algún notorio diario o bajo la premisa aglutinadora de algún tema propuesto por el editor despierto, otras forman parte de un conjunto cohesionado que, tras la etiqueta de «ciclo de cuentos», se concuerdan en un todo indivisible pero autónomo en cada una de sus piezas. También es cierto que un cauce de difusión como este pretende alcanzar el mayor número de lectores posible, señalando al gran público por medio de este procedimiento pues, al contrario, tal y como sucede con la poesía, con casi total seguridad contaría con menor alcance. Esta supone una característica propia

de la recepción del cuento contemporáneo, situando las antologías como pieza mediadora con el mercado, a la vez que instauradora de guías artísticas siempre y cuando se realicen en cierto rigor. Ferrer-Vidal (1988: 76), por ejemplo, señala la gran calidad de cuentos de estos años, aludiendo a las antologías de García Pavón y Medardo Fraile como muestra de ello, algo que en otros países, en cualquier literatura, añade, «causaría admiración y orgullo». El problema al final no viene representado tanto por la calidad y ni siquiera la cantidad de ellos, que ofrece la posibilidad de alardear de colecciones específicas, sino de la falta de atención cuidada, puesto que «ni se lee ni se comenta ni se critica ni merece estima alguna por parte de editores ni lectores» (*ib.*). No en vano, Valls (2018: 2) no deja de señalar este aspecto crucial para entender el sentido de este fenómeno:

Las antologías son algunas veces, pocas, piezas esenciales del sistema literario, pero con cierta frecuencia parecen hechas de prisa y corriendo, sin ganas, sin apenas conocimientos de la materia, como meras ocurrencias del antólogo o del editor. En suma, no es que estén mal hechas, es que son perniciosas para el ecosistema literario, sobre todo si el prólogo resulta inocuo y la elección de las piezas está hecha con escaso criterio estético e histórico.

El panorama se presenta en forma de denuncia debido a la mala fama que acompaña a la lectura, sumada a la consideración de que el cuento representa un pasatiempo de solo niños y algunos intereses mercantiles, todo ello por la flojeza cultural de una sociedad todavía antigua, superada por la inercia de un analfabetismo selectivo que arrastra las cadenas del prejuicio en terreno de consumo literario. Así se nos muestra el panorama de la edición y la crítica, ante unos ojos la mayoría atónitos por la parte creativa, ante la falta de interés, pero no solo, sino también de profesionalidad, de rigor y preparación en un sector gangrenado por el nepotismo limitado, la ignorancia y la puerilidad esnob del paraguas de la incultura. Por eso la denuncia marca el fin de esta tendencia, pues hasta que no se cambie la perspectiva, todavía por desgracia de actualidad, nuestra literatura no dejará de estar enmarcada en una «perspectiva cultural tercermundista» (*ib.*: 77). En esta misma línea, Víctor Alperi (1988: 99) denuncia el deficitario interés que el público y el sector crítico e intelectual en general profesan a las letras, aunque «nuestro país es uno de los primeros del mundo en poetas y en autores de cuentos», hasta tal punto que representa una «crisis desde el punto de vista del editor y del lector», dos de los principales ejes nutritivos de la literatura. Y a pesar de todo —y esto debe hacernos pensar—, según el escritor, el horizonte del cuento en esos momentos no resultaba del todo alarmante. La moda de las antologías se fragua en la década de los ochenta, para continuar su andadura a lo largo de los años que siguen.

#### 4.1.- La variedad de colecciones

Podemos encontrar muchos tipos de antologías y muchas clases de motivos para que salgan a la luz. El criterio de selección o la naturaleza de los textos pueden y resultan ser muy variados. En los años ochenta se descubrió la bicoca de este tipo de publicaciones, que empezaron a divulgarse, y hasta hoy, muchas veces bajo la refundición temática, aunque le siguen a esta un sinfín de propuestas con voluntad compiladora: las movidas por fines comerciales, ante todo, o los proyectos de carácter local o regional, por ejemplo. Existen variados títulos en esta época, algunos de ellos provistos por Francisco García Pavón, en *Antología de cuentistas españoles contemporáneos (1939-1966)* (1982), Josefina R. Aldecoa en *Los niños de la guerra* (1983) o Ramón Hernández y Luis González del Valle en *Antología del cuento español 1985* (1986). Otros ejemplos que componen esta ristra de publicaciones pueden ser *Los andaluces cuentan* (1981), editado por J.A. Fortes; *Doce relatos de mujeres* (1982), compilados por Ymelda Navajo<sup>122</sup> o *Ficción sur. Antología de relatistas (sic) andaluces* (2008), a cargo de Juan Jacinto Muñoz Rangel. Este será un primer intento de llevar el relato a los ámbitos más comerciales muchas veces encargos que no cuentan con demasiado interés literario pero que sirven, cuando menos, para normalizar y difundir el género, con todas sus reservas en cuanto a calidad se refiere. Otros ejemplos son *Antología del cuento literario* (1985), presentada por M. Díez Rodríguez; *Figuraciones* (1986), por S. Alonso; *Relatos amorosos de hoy (Antología)* (1988), recopilados por R. de Cózar; *Cuento español del siglo XX. Breve antología* (1988), por Héctor Perea; *Cuentos eróticos* (1988); *Cuentos de terror* (1989); *Cuentos barceloneses* (1989), *Siete narraciones extraordinarias* (1989) o *30 narradoras españolas contemporáneas* (1995), editada por Ángeles Encinar<sup>123</sup>.

En los años noventa aparecen también varios volúmenes: *El fin del milenio; Los pecados capitales; Relatos eróticos*, editado por Carmen Estévez; *La próxima luna (Historias de horror); Cuentos urbanícolas*, por Eduardo Carbonero; *La mano de la*

---

<sup>122</sup> La iniciativa de antologar relatos escritos por mujeres hace que se aúnen dos sectores que de por sí tienden a estar relegados a un lugar secundario aunque, desde el punto de vista académico, se merezcan por sus méritos reflotar a la palestra de la notoriedad. Véase el apartado «Antologías con cuentos escritos por mujeres» de Nuria Carrillo (2001: 48-49) y «Cuentos escritos por mujeres: crónica aproximada de una época» (Encinar, 1999).

<sup>123</sup> Carrillo y Valls (1991b) aportan una extensa bibliografía sobre las antologías publicadas entre 1975 y 1993, alcanzando a listar hasta noventa volúmenes.



*hormiga*, por A. Fernández Ferrer; *Quince líneas o 29 dry martinis. (That's the limit!)*. Como vemos, durante esta época, el filón de las recopilaciones se encuentra en pleno apogeo. De esta suerte, queda patente, tal y como observa Nuria Carrillo (2001: 47), no sin poco acierto, el papel terminante de estas para la fijación de una pauta a seguir:

las antologías panorámicas han desempeñado el decisivo papel de intermediarias con el lector, han modelado la visión que el público tiene del último cuento español, le han mostrado su variedad de estilos y temas y, finalmente, han filtrado los autores que podrían ser protagonistas de la historia oficial del género en los últimos tiempos.

Díaz Pardo (2002: 109) enumera algunas de estas compilaciones como resultado de textos aparecidos antes en prensa, agrupados por un mismo eje temático o por principios cronológicos o espaciales. El primer caso sería el de obras como *Relatos urbanos* (Alfaguara, 1994) o *Cuentos de la isla del tesoro* (1994). En el segundo, encontramos *Los pecados capitales* (1990), *Negro como la noche* (1991), de trama policíaca o *Antología española de la literatura fantástica* (1992). Entre las colecciones organizadas por argumento se descubren algunas publicadas en Páginas de Espuma<sup>124</sup> que, a pesar de coquetear con el lado más comercial, nunca ha olvidado la calidad literaria de sus propuestas, como sucede con *Relatos a la carta. Historias y recetas de cocina*, prologado por la escritora argentina Tununa Mercado y donde encontramos una selección de autores españoles e hispanoamericanos de la segunda mitad del s. XX (Francisco Ayala, Manuel Vicent, Antonio Pereira o Vicente Verdú); pero también otros títulos como *No hay dos sin tres. Historias de adulterio* (2000), con prólogo del mexicano Sergio Pitol, que también participa en el volumen, junto a Mario Benedetti, Juan Carlos Onetti, Muñoz Molina o Mercè Rodoreda; *Cuentos de damas fantásticas* (2001), presentado por el escritor Guillermo Samperio y que incluye textos de Max Aub, Luisa Valenzuela, Álvaro Cunqueiro o Manuel Mujica Láinez y *Hazañas bélicas. Relatos* (2001), con Cristina Peri Rossi a la cabeza y recopilaciones de Rosa Chacel, José María Merino, Augusto Monterroso o José Luis Sampedro.

Para acabar, cabría mencionar otra clase de antologías, también comunes en el panorama del cuento literario, tal vez las más relevantes desde el punto de vista teórico, pues sirven para seguirle la pista al estado del género; se trata de aquellas realizadas por críticos o autores, no tanto al tenor de modas u ocasiones oportunistas guiadas por avatares comerciales y en las que, en casi todas, encontramos un prólogo o introducción analizando

---

<sup>124</sup> Pueden comprobarse en su página web los títulos que componen esta colección de antologías diversificadas por temas en <<http://paginasdeespuma.com/info/narrativa-breve/>> [Consultado: 16/04/2018].

la cuestión. De entre este tipo de trabajos<sup>125</sup> encontramos una serie de compilaciones destacables como la de Medardo Fraile, *Cuento español de posguerra* (1986) o la de Óscar Barrero, *El cuento español, 1940-1980* (1989), que aunque no se centre en la producción de los años ochenta y noventa sino en etapas precedentes, sirve para dibujar un horizonte de la historia del género desde una perspectiva global, sumándose a las iniciativas de valor regional o provincial o que segmentan la producción de cuentos por géneros (policíaco, terror, erótico), por movimiento literario, generación o incluso autoras femeninas. Otros inventarios que recogen el estado del género y sugieren lo que será el cuento en los años venideros se sitúan en la década de los noventa. Fernando Valls y Nuria Carrillo (1991: 83-92), por ejemplo, publican un listado de títulos aparecidos desde 1975 hasta 1990, y este configura una bibliografía importante aparecida en el número 6 de la revista *Lucanor*, dedicado al cuento en España. Por su parte, Joseluís González y Pedro de Miguel se encargan de elaborar *Últimos narradores. Antología de la reciente narrativa breve española* (1993), publicada en Hierbaola, con prólogo de Santos Sanz Villanueva. Otros títulos pueden ser *Cuento español contemporáneo*, de Ángeles Encinar y Anthony Percival (1993), editada en Cátedra, o *Son cuentos. Antología del relato breve español. 1975-1993* (1993), a cargo de Fernando Valls, en Espasa Calpe, los cuales abordan la situación y nómina de cuentistas en la época, compartiendo escritores que pertenecen a generaciones diferentes, esto es, algunos con una sólida trayectoria como cuentistas y otros que conquistan el género solo con una breve producción. Más adelante, en 1997, aparece *Páginas amarillas* (Lengua de Trapo), un estudio de Sabas Martín en el que se da cuenta de autores nacidos a partir de 1960, también de disposiciones y tendencias desiguales, junto a pretensiones que llaman al nuevo siglo. En 1998 ve la luz *Los cuentos que cuentan*, de la mano de Fernando Valls y Juan Antonio Masoliver Ródenas, publicado en Anagrama, que parece continuar la anterior edición con ánimo antológico. En este volumen se congregan nombres que despuntan en el momento junto a fechas de nacimiento que revelan que casi todos han nacido entre los años cincuenta y sesenta. En esta misma tesitura, uno de nuestros grandes cuentistas, como autor y como crítico, presenta *Cien años de cuentos (1898-1998). Antología del cuento español en castellano*. Se trata de José María Merino (1998: 15), quien en el prólogo define lo que es un «verdadero cuento», aquel en el que «está presente el *hecho narrativo*, ese fenómeno que

---

<sup>125</sup> Nuria Carrillo (2001: 56-60) analiza de forma pormenorizada el contenido de las antologías de alcance general publicadas en los años noventa y destaca de este contexto que «la heterogeneidad temática y formal del último cuento español viene respaldada por la enriquecedora convivencia generacional» (58).

hace que un texto se convierta en un cuento» debido a que provoca «un movimiento interior, una mudanza dramática». En esta edición se alcanza a recoger figuras que van desde la Generación del Noventa y Ocho hasta otras que cultivan el cuento a mediados de los noventa, como Felipe Benítez Reyes, Almudena Grandes o Eloy Tizón, por ejemplo. No hace mucho, en el número 863 de *Ínsula*, dedicado a las antologías y coordinado por Fernando Valls, el escritor afirmaba que «a través de las antologías muy diversas tenemos acceso a diversas formas narrativas y poéticas de otras culturas. Sin duda ese conocimiento puede determinar la configuración de un canon» (Moro, 2018: 40). En suma, todas estas agrupaciones, con ánimo testimonial de lo que será el cuento literario que hará historia, coinciden en la capacidad de convertirse en escaparate de alto nivel, confirmando el buen estado del relato en el último cuarto del siglo: flexibilidad, heterogeneidad como trasunto de las carencias de la sociedad moderna.

Más adelante, consolidando y confirmando la brillante estela que dejaba la narrativa breve, siguen apareciendo estudios y antologías. Nuria Carrillo se ocupó en 2001 de recoger en *El cuento en la década de los noventa* las compilaciones más distinguidas de este período, una larga lista de obras. Un año después aparece *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español*, editada por un distinguido autor de cuentos como es Andrés Neuman, prologado por el ya citado José María Merino, volumen que evidencia la normalización ya enraizada en el panorama cuentístico y al que se le suma, años después, *Pequeñas resistencias 5. Antología del nuevo cuento español (2001-2010)*<sup>126</sup>. Pellicer y Valls (2010: 10), a su vez, elaboran una antología con los *nuevos nombres* en la que intentan recoger la versatilidad del género en los últimos años, con la voluntad de registrar las novedades que llegan con el nuevo siglo, ligadas ante todo al potencial expresivo del cuento. Con ellas, un plantel de autores que escriben en castellano y que supone, en su conjunto, una buena muestra de lo que es, ya bien entrados en el siglo XXI, «el estado de la cuestión», su espléndida lozanía y una práctica que no cesa. Con esta recopilación alcanzan a demostrar, tal y como exponen al inicio, que «puede observarse un cultivo constante y una continuidad dentro de la narrativa breve; aunque también una cierta renuncia, pues no resulta infrecuente que narradores bien dotados para el relato abandonen el género para dedicarse en exclusiva

---

<sup>126</sup> Se recoge en esta entrega el número cinco debido a que las anteriores corresponden al cuento centroamericano, sudamericano y norteamericano y caribeño.

al cultivo de la novela» (*ib.*: 11), algo, cuando menos, llamativo. Merino (2010) esboza el panorama en estos términos:

en casi todos estos cuentos de corte realista, tengan o no un referente reconocible y familiar para el lector español, la evocación más o menos melancólica, la soledad, el fracaso, la difícil comunicación, la mala conciencia, el infierno en los otros, eso que he llamado el dolor oculto y la tragedia y el miedo de vivir, o lo anodino de la existencia diaria, constituyen los temas centrales. Es raro encontrar humor, aunque no falta el sarcasmo.

Se suman un par de publicaciones sobre escritores jóvenes por estos años, la de Alberto Olmos titulada *Última temporada. Nuevos narradores españoles. 1980-1989* y la de Juan Gómez Bárcena, *Bajo treinta. Antología de nueva narrativa española*, ambas de 2013, con cuentos que presentan algunas reservas para la crítica<sup>127</sup> pero que, en su conjunto, dan a conocer algunas piezas destacables. Poco después, Ángeles Encinar (2014: 83-85) presenta *Cuento español actual (1992-2012)*, donde remite un extenso elenco de algunas recopilaciones más, además de añadir en su introducción un valioso acercamiento sobre aspectos teóricos, socio-históricos y culturales del género, por ahora última antología sobre el cuento. De ella Martín Nogales (2018: 12) señala: «el compendio muestra un estado del cuento actual caracterizado por la diversificación, el eclecticismo y la heterogeneidad», algo que resuena en el panorama del género y que se convierte en señal de identidad.

Por último, otra vía de expansión de las antologías es la que encuentran a través de los premios literarios, tal y como expone Mata Induráin en su artículo dedicado al género en Navarra durante la década de los noventa (2001: 99), en el que hace un repaso de los más relevantes. De entre tantos títulos en esta entretenida exposición de compendios cuentísticos encontramos muchos, de los que, además de los que ya hemos expuesto, podrían señalarse, lejos siempre de alcanzar la totalidad. Valgan como ejemplo dos de los más representativos para poner de manifiesto lo que representan las antologías y por ende el relato en nuestras letras<sup>128</sup>: la polémica<sup>129</sup> *Madres e hijas* (Anagrama, 1996), con diez textos de los catorce que

---

<sup>127</sup> Valls (2016a: 76) escribe al respecto: «la mayoría de estos jóvenes carece de un estilo propio, a no ser que hayan optado por un realismo entre administrativo y descuidado, hasta el punto de que he tenido la impresión de vérmelas con ejercicios escolares, de talleres de escritura, más que con textos cuajados, dignos de ser incluidos en una antología».

<sup>128</sup> Con todo, no conviene perder de vista la incidencia que pueden llegar a tener las recopilaciones en el género, pues no todas las iniciativas, por desgracia, responden a criterios de calidad, a veces se trata también de «inventos comerciales (...) en general, de excaso [*sic*] interés literario, pero útiles para la expansión, normalización y mayor aceptación del género, con todas las ventajas e inconvenientes que estos encargos suelen traer consigo. Se cultiva el género, los autores hacen dedos, pero a menudo se improvisa y se nos da gato por liebre» (Valls, 1991: 34).

<sup>129</sup> Véase Valls (2016a: 67-68).

la forman que son de encargo o, años después, *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual* (Salto de Página, 2009).

## 4.2.- Una historia fragmentaria

El fenómeno de las antologías evidencia sin claroscuros la cada vez mejor salud del género debido a la atención medida y proliferada que se le dedica, que viene de atrás. Nos podemos remontar a 1975, momento en que aparece una antología en Nueva York, editada por Gonzalo Sobejano y Gary D. Keller, patrón significativo de lo que había sido el género a lo largo de todo el siglo XX, titulada *Cuentos españoles concertados. De Clarín a Benet*. Sobejano, en una obra posterior, se detiene a aclarar lo que es un cuento moderno, en oposición a la herencia de lo que fue el relato decimonónico, de carácter fabulístico, para resaltar ahora «su condición partitiva: su capacidad para revelar en una parte la totalidad a la que alude» (1984: 53). Dichas aportaciones al estudio del cuento realizan al final una valiosa labor con función propagadora, poniendo de relieve el valor académico y literario de las piezas y autores que se difunden. Son este tipo de publicaciones, al fin y al cabo, las que van determinando la dirección y la salud que va tomando el género, como muestras descriptivas y signo inequívoco de que existe interés y criterio. Tal y como asevera Julio Peñate (2016: 130):

aunque la publicación de cuentos inéditos no sea la función primordial de la antología, estamos aquí ante uno de los poderes que con frecuencia se le atribuyen a esta última: no sólo el de seleccionar y ordenar ya lo existente sino el de estimular la creación de lo nuevo. En los dos casos está contribuyendo a la historia literaria.

Representa así, un fenómeno que pone énfasis en la evidente heterogeneidad y variedad de estilos y tendencias de la narrativa breve en nuestro país, sin restar por ello, más bien al contrario, el alto nivel de calidad que esta sustenta. Por otro lado, hay que tener en cuenta que las antologías no dejan de tener un papel importante en la evolución del cuento, pues estas ocupan el espacio vacío que deja la historiografía:

No es exagerado comenzar afirmando que la reciente historia del cuento español es la historia de las antologías que se han publicado sobre él. El cuento no dispone de una historia sistemática, de un manual de referencia que trace un panorama global, al estilo de lo que sucede con otros géneros literarios» (Martín Nogales, 2018: 10).

En cualquier caso, las compilaciones de relatos han ido recogiendo los aspectos desarrollados por la teoría literaria tales como sus características, tendencias, autores o libros destacados, así como cuestiones editoriales y sociológicas, para constituir un legado de su evolución. En suma, no han sido pocas las manifestaciones antológicas que han visto la luz desde 1975 hasta nuestros días, pues pueden contabilizarse en total más de ciento diez volúmenes, reunidos, eso sí, bajo diferentes criterios (temáticos, comerciales o investigadores). Al fin y al cabo, hay que pensar que el cuento es un formato que se presta bien a ser antologado, y que así amplía, además, su funcionalidad: acaba contribuyendo no solo al desarrollo histórico del género, sino que también se convierte en material útil para su explotación didáctica, por ejemplo, generando más oportunidades de desarrollo editorial. Con todo, cabe recordar, tal y como hacen muchos estudiosos y creadores, que estas poseen un cometido importante en el momento en que contribuyen a la difusión de textos que de otro modo quedarían, con mucha probabilidad, a la sombra de muchos lectores; además de contribuir, en el caso de algunas, a la disposición de algunos modelos. A propósito de esto se pronuncia Francisco Ferrer Lerín, quien señala: «La configuración del canon, el acceso a la fama, se produce por el contacto íntimo del autor con los centros de poder, quizá las antologías sean uno de esos centros» (Moro, 2018: 38); esto es, en palabra de Jordi Gracia, «facilitan el hallazgo, presuponen valores con razón o sin ella, mapean una zona literaria que nadie cree que vaya a ser sagrada. Nos hacen mejores lectores» (*ib.*). En una época en que el acceso a la información y la democratización de la cultura, con sus pros y sus contras, ha marcado sobremanera el ritmo de la producción cuentística, tal vez se antoje útil un mecanismo de selección o, como diría Selena Millares, «ahora que la tecnología nos ha llenado de ruidos, las antologías son más que nunca una espléndida opción para orientar la gran literatura» (*ib.*: 41), que no es poco.

## **5.- La recepción del cuento**

Más allá del cimiento editorial en el que se sustenta la proyección del cuento, fundamental para mantener su vitalidad, encontramos otros elementos que apuntalan sus bases de forma más consistente. Sin un buen alcance en medios de difusión como prensa, revistas o impresiones especializadas y su correspondiente receptor adecuado, el buen lector,

el cuento queda relegado al ámbito de lo íntimo, al recóndito espacio del escritor, carente de impulso necesario para escribir la historia literaria que sin duda por su calidad merece.

Resulta fundamental entender cómo cualquier producto, dentro del sistema de consumo actual, es movido por las dinámicas del mercado, que lo impulsan y animan a conducir los cauces impuestos por el mismo. Así, la pauta a seguir del consumidor, y la literatura formaría parte ya de este circuito, vendría propuesta por la oferta de consumición, pues bien se sabe que no se demanda lo que no se proporciona, y aquí podríamos entrar a analizar de manera detallada la naturaleza de este complejo engranaje mercante donde recalca sin desacato también el libro. Tal y como relata Carrillo (1996: 44), los editores, determinados a impulsar la novela por el año cincuenta y nueve, se pusieron a crear «colecciones, premios y propagandas» y que así «los resultados no se hicieron esperar». Fortuna que no corrió el cuento, pues desde entonces se relegó a «editoriales minoritarias o a las publicaciones periódicas».

La realidad creativa se revela abundante y cualitativa, sin embargo las posibilidades de explotar ese potencial lector escasean debido a los mecanismos intermedios que confinan el cuento a emplazamientos de poca profusión, responsabilidad en gran parte del panorama editorial, cegado por criterios comerciales. Esto es, los dispositivos que promueven un género u otro acaban incidiendo en la salud de las ventas y, por tanto, de la supervivencia de este, tal y como pasa con el relato. Dichos engranajes pasan por el mercado editorial y sus regueras, léase los premios o las publicaciones especializadas.

En el sector de las editoriales, cómplices de la falta de fortaleza de un género maltratado, existen algunas muestras significativas del interés que ha podido despertar en algún momento el cuento. Claro está que el auge mercantilista que se inicia en los años ochenta ejerce un fuerte efecto en la literatura y en particular en este tipo de obras, viéndose incrementado sobremanera el número de antologías. Quedan por tanto divididas en dos bandos las empresas dedicadas al libro. Por un lado, encontramos las grandes editoriales que apuestan por extensas tiradas capaces de absorber transacciones cuantiosas a costa de multiplicar la cantidad de ejemplares vendidos, sin atender en demasía a la calidad, la apuesta literaria; y por otro, el caso de iniciativas más modestas que, no sujetas a los imperativos del mercado, son capaces de relegar sus prioridades al descubrimiento y difusión de buenos cuentos y cuentistas. Estas últimas son las que mantienen el listón y la libertad en el punto de mira. Los autores, emancipados de la presión comercial, ajenos a las expectativas

de consumo a la hora de escribir y publicar relatos, se convierten en estándares de la innovación y sitúan la narrativa breve en un espacio de búsqueda, de prueba y experimentación, «en una mirada insólita, original y novedosa de la realidad» (Martín Nogales, 2001: 37), faceta que lo distingue del resto de géneros.

## 5.1.- Editoriales

Existen muchas editoriales que se dedican a publicar cuentos, tal y como recogen Ángeles Encinar (1995: 103), Fernando Valls (1998: 12) o Díaz Pardo (2002: 110). Sin ánimo de proponer un elenco completo de las mismas, sino de referir algunas muestras representativas del panorama editorial, aquí nos referiremos solo a algunas de ellas. Alianza, por ejemplo, se ha dedicado a ir recogiendo los cuentos completos de algunos de los escritores más afamados de la escena hispánica, nombres significativos como Ignacio Aldecoa, Juan Benet, Carmen Martín Gaité, Meliano Peraile, Manuel Pilares, Medardo Fraile, Jesús Fernández Santos, Juan García Hortelano o Antonio Ferres, entre los que destacan fervientes defensores del género. Por otra parte, Páginas de Espuma, desde sus inicios, hacia el año 2000, ha supuesto un referente para el relato en español, por la calidad que sostenía y por la fuente de voces nuevas que a su vez representaba, como por ejemplo la de Javier Sáez de Ibarra, Carola Aikin, o Inés Mendoza, sin dejar de lado, claro está, los autores más consolidados como Juan Pedro Aparicio, Hipólito G. Navarro, Fernando Iwasaki o José María Merino, junto a la publicación de los cuentos completos de Medardo Fraile, Fernando Quiñones y Javier Tomeo. No en vano, en un artículo publicado en *La Vanguardia*, con motivo de su decimoquinto aniversario, pone en evidencia su exquisita dedicación al género, suponiendo por ello un destacado vigor del mismo: «Páginas de Espuma ha cumplido ya quince años de vida y, pese a la crisis económica y los cambios experimentados por el sector, mantiene con fuerza su apuesta inicial por el cuento, una prueba de que este género tiene cada vez más lectores y “es viable”» (EFE, 2015). Menoscuarto aparece en el año 2004 con uno de los títulos relevantes de este siglo: *El corazón y otros frutos amargos* de Ignacio Aldecoa<sup>130</sup>. Luego, entre los nombres que ha

---

<sup>130</sup> Así es como se recoge en la encuesta que llevó a cabo la revista *Quimera* en ese año, en la que puede leerse: «De lo que no cabe duda es de que, a la vista de los resultados, habrá quien opte por leer *El corazón y otros*



publicado, encontramos a autores como Antonio Martínez Menchén, Miguel Delibes, Carmen Laforet, Esther Tusquets o Cristina Peri Rossi, para recuperar su narrativa breve, entre otros; además de autores de publicación más reciente como Manuel Moyano, Ángel Olgoso, Gonzalo Calcedo, Fernando Clemot o, por ejemplo, Julia Otxoa dentro de su sobresaliente colección dedicada a la narrativa breve y sobre todo al cuento y al microrrelato, *Reloj de arena*<sup>131</sup>.

Son muchas las editoriales que han ido acopiando cuentos, pero podríamos destacar: Espasa-Calpe, Lengua de Trapo, Cátedra, Tropo, Anagrama, Tusquets, Alfaguara, y sobre todo Páginas de Espuma y Menoscuarto. Todas ellas han sustentado el aval al género, por lo que pueden encontrarse entre sus colecciones nombres y relatos de alta calidad, algunos de ellos son Esther García Llovet, Julia Otxoa, Gonzalo Calcedo, Ángel Olgoso, Ignacio Ferrando, Manuel Moyano, Sonia García Soubriet, Andrés Neuman, Jon Bilbao, Elvira Navarro o Mercedes Cebrián. Los pequeños editores, lejos del copioso e interesado mercado librero, han albergado una profunda y sincera preocupación por la salud del género, de manera que han sabido mantener a flote y alimentar estos textos, a diferencia de los grandes grupos que, si bien no han dejado de apostar por la publicación de cuentos, siempre en función de sus intereses editoriales, no han resultado por ello promotores destacados ni cómplices de este auge último. La función determinante de este sector ha resultado indivisible a la deriva del género cuentístico, tal y como sostiene Encinar (2014: 51): «Su labor ha contribuido a normalizar la situación ya que se puede hablar de él con cierta euforia». Con todo, esperamos que este muestrario sirva de boceto aproximado, aunque no exhaustivo, ejemplificativo que no ejemplar, de lo que representan y han representado las antologías para la salud del cuento.

## 5.2.- Premios

Otro ámbito que hay que considerar a la hora de enfrentarse al estudio del cuento literario es la publicación que nace de los premios, la cual responde a voluntades más comerciales o monetarias que literarias dada la inmediatez con que a veces se editan y

---

*frutos amargos* o alguno de los cuentos de José María Merino, Luis Mateo Díez o Cristina Fernández Cubas» (Martín y Valls, 2004: 11).

<sup>131</sup> Puede rastrearse su catálogo en <<http://www.menoscuarto.es/colecciones/coleccion/narrativa-breve/>>.

consumen el tipo de productos resultante. Aunque es cierto que esto ocurre más con la novela que con el cuento, que se caracteriza por ser un género literario al margen del comercio, este no deja de participar de ellos. En los casos en que eso sucede, el empuje del mercado y el apoyo económico de las revistas y publicaciones periódicas suponen mayor éxito a la hora de llegar al público, al tiempo que aligeran los tiempos de las recompensas económicas. Con la novela se registraron en premios tan importantes como el Planeta autores ilustres y consagrados, muestra de lo que sería una inevitable transformación de la sociedad, así como la consecuente acomodación de escritores a nuevas circunstancias en las que imperan la popularidad, la proyección de una imagen pública y el interés por los beneficios.

Esto, además, podía acercar la lectura al consumidor cuando se contaba con ediciones de numerosos ejemplares, que aplacaban las penurias gananciales de los autores; existen por ello cientos de premios dedicados al cuento literario<sup>132</sup>. No hay que olvidar que, en sus inicios, este tipo de galardones suponía un reconocimiento en busca de nuevos nombres revelación y talentos que añadir al recuento literario del momento, junto a un trabajo de orientación y guía al lector interesado en ello. Contaban, pues, con un prestigio indiscutible que encumbraba no solo al ganador sino también a los finalistas e incluso a los seleccionados. Es verdad que esta consideración ha ido desapareciendo con los años y que hoy en día la realidad actual dista mucho de tal distinción, dejando de ser un pasaporte a la notoriedad y sobre todo a la calidad literaria, puesto que responden muchas veces a exigencias mediáticas y casuísticas diversas. Tal y como sostiene Acín (1991: 76), «los premios constituyen literariamente, hoy día, un cansancio, un continuo martilleo que, por añadidura, se acompaña de elementos negativos como la relajación de la calidad, la pérdida de valoración social, de valoración literaria y, en suma, de credibilidad», y hablamos del año noventa y uno. Tal desprestigio llegaría hacia la década de los sesenta debido a esta masificación generalizada de certámenes que puso de moda el premio de cuentos por su facilidad y coste limitado frente a los dedicados a la novela, permitiendo ser ejecutado en multitud de municipios e instituciones que contasen con un presupuesto anual lo suficientemente flexible como apostar por un concurso rentable y práctico. Esto aportaba publicidad y renombre, dejando en un segundo grado de importancia la calidad literaria del ganador, que en ocasiones brillaba por su ausencia y que impedía el fallo del galardón. En

---

<sup>132</sup> Alfonso Martínez Mena (1988: 57) afirmaba, ya a finales de los años ochenta, que «nunca ha habido tanto concurso de cuentos y de tales cuantías como ahora, aunque tampoco menos publicaciones dispuestas a recogerlos, ni menos editores dispuestos a editarlos».

1978, Amorós citaba: «cualquiera que participe, como jurado, en un premio literario de cuentos, suele asombrarse del bajo nivel de la mayoría de los presentados», tal y como recoge Valls (1993: 17) en su antología crítica *Son cuentos*, tal vez relacionado con el encasillamiento en el que se veía sumido el género. La fuerza del mercado ha minimizado la importancia que estos tuvieron durante el Franquismo, verdadera catapulta de desconocidos con calidad literaria y, sobre todo, mecanismo intermediario entre creadores y obras inéditas, editoriales y público lector. Ahora, y hace años ya –detectado de forma temprana por los críticos e historiadores de la literatura en la era de la Transición– la industria persigue otros derroteros, pues coquetea con reconocidos autores que se esconden bajo las faldas de toda esa parafernalia comercial, la cual acaba convirtiendo estos certámenes en «meros ceremoniales propagandísticos, estrategias de mercaduría» (Villanueva *et al.*, 1992: 19). Así las cosas, el proceso de mercantilización de los textos desvirtúa su naturaleza, pues persigue ante todo la promoción de la entidad anunciante a un bajo coste, el que supone editar (y a veces ni siquiera eso) y celebrar esa clase de convocatorias gracias a la permeabilidad de un género que es breve, lo que se traduce en comodidad para el jurado<sup>133</sup>.

Pese a todo, cada vez con mayor popularidad, se fueron extendiendo los premios en las décadas siguientes, tras la llegada de la democracia a España, con las pésimas consecuencias que pudiera suponer que el cuento se viese convertido en moneda de cambio para asociaciones, revistas, colegios, radios y demás entidades con ansias de notoriedad. Lo que había pertenecido al ámbito de lo individual y minoritario, un género agraviado y considerado menor respecto a la novela, conquista de nuevo esferas populares, esta vez instrumentalizadas, para representar un estímulo económico subyugado a preceptos ideológicos o circunstanciales que no responden para nada a los literarios. Fueron evolucionando estas celebraciones que, como concurso en el que se transforman, quedan supeditadas a las exigencias del convocante, en especial editoriales. Y así se mantienen en una sociedad en la que la inmediatez y la publicidad mediática representan, en comparación con las décadas pasadas, muestras importantísimas del motor y las reglas sociales del momento. Esto quizá ha sido motivo añadido de descrédito al género, cuya consideración social ha sufrido siempre de denostaciones varias, a lo que la precariedad que encuentra en tales certámenes no ayuda en mucho, aunque la masiva convocatoria de premios como mal

---

<sup>133</sup> Véase Carrillo (1996: 91).

endémico no se limita solo al cuento, «sino que se contagia por igual a todas las formas de expresión literaria» (Carrillo, 2001: 49). Si bien es una práctica necesitada de edición y distribución para mejorar su estado y reconocimiento (las condiciones extraliterarias inciden de forma directa en la calidad o supervivencia literaria), muchos de los galardones apuestan sobre todo por la amplia difusión y publicidad que aporta a la institución convocante a cambio de una pequeña inversión económica, sin continuar el proceso normal de cualquier producto pensado para incluir en los anales de la cultura literaria. Existen muy pocas convocatorias que comporten la (decente) edición y publicación de los textos galardonados, siendo en ocasiones llevada a cabo en condiciones lamentables para el prestigio del género, que se ve ajado por la concepción de parecer algo fácil y sencillo. Aunque lo único salvable de este panorama son los premios de los que surge una recopilación en forma de antología que acaba publicándose con los finalistas y ganadores –por mucho que la distribución deje que desear– y que asegura, al menos, cierta proyección pública, esto es, lectores y críticos que puedan interactuar y, en el mejor de los casos, evaluar la calidad literaria de las piezas.

Con todo, en esta línea, nos encontramos con un tema controvertido, pues muchos de ellos no llegan a alcanzar ni siquiera eco mediático ni se llegan a publicar, por lo que se quedan en la mera anécdota de la celebración, con poca resonancia en el mercado y por tanto en el consumo del lector: no se editan ni llegan a tener repercusión en los medios de comunicación, y cuando se publican en ediciones con poco acceso por parte del público o la crítica... ¿para qué sirven? La evolución del sector de los premios se encuentra relacionada con el desarrollo del ámbito del libro, así como con elementos extraliterarios que llevaron a considerar esta recompensa cada vez menos como entidad de peso cultural y cada vez más como algo de talante muy mediático. De manera que la proyección popular del cuento queda supeditada a razones que no responden a la calidad temática o técnica, sin que estas dejen de hacer acto de presencia en algunos de los relatos que pueblan los certámenes que de ellos se ocupan; panorama que en suma plantea controversias sobre el trato y reconocimiento que se le ofrece, de forma meditada, al género:

¿Por qué no barrer de la circulación taifas de premios irrelevantes, que convierten el género en barraca de feria, y aunar caudales –que los hay– para una política editorial seria y privativa del cuento, entremezclando, si se quiere, autores extranjeros, con buena propaganda y buena distribución? (Fraile, 1990: 7).

En 1979 se contabilizaron hasta sesenta convocatorias dedicadas de forma exclusiva a la narración breve, según la publicación *Certámenes culturales de convocatoria periódica*

de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura (Madrid, 1980), sin contar con los certámenes mixtos o los organizados por periódicos, cifras que durante la década de los ochenta llegó a doblarse y, teniendo en cuenta los que ya han desaparecido, el número emerge de forma significativa (P.I.C. del Ministerio de Cultura. Información, inicios de febrero, 1991). Aunque, dentro de este complejo y discutible panorama que pone en cuestión el verdadero interés hacia el cuento, quizá hubiéramos de considerar aquellos premios que apuestan por su visibilidad ofreciendo cuidadas publicaciones como muestra del apoyo hacia el autor, indiscutible soporte cultural a la vez que estructural, por mucho que deban luchar de forma constante con las exigencias comerciales y publicitarias del mercado. En 1988, y después de muchos años, cabe destacar la concesión del premio de la Crítica de Narrativa a un volumen de cuentos: *Granos de maíz rojo*, de José Jiménez Lozano.

En una rápida mirada a algunos de ellos, encontramos el certamen del Hucha de Oro como realmente significativo<sup>134</sup>, concedido en su momento por la Confederación de las Cajas de Ahorros y, tras su desaparición, el NH de Relatos<sup>135</sup>, apadrinado desde el 2004 por Vargas Llosa, el Setenil y el Ribera de Duero. Al final todos resultan significativos, por mucho que su representatividad se teja en ámbitos limitados o locales o la cuantía económica de algunos sea exigua; constituyen, cuando menos, ejemplos de difusión de la cultura a la vez que una apuesta explícita por esta especialidad narrativa. En la actualidad, los premios continúan representando una posibilidad de publicar, sinónimo de amplia plataforma de acceso al mundo editorial, alguna remuneración económica y, en definitiva, una antesala de notoriedad y de lectores, con el doble filo que ello representa. No en vano, se ha usado la expresión *generación de la plica*, acuñada por el escritor Juan Carlos Márquez<sup>136</sup>, para referirse a esos autores que han tenido que abrirse camino por sí solos, forjándose el reconocimiento de crítica y público resultado de un *boom* de concursos literarios que al final pone de relieve la calidad de unos textos que se salvan por sí mismos. Por ello, no hay que dejar de lado lo que representan, aunque solo cuenten algunos de ellos, que llegan como un

---

<sup>134</sup> Otros de menos relevancia son el Barcarola en Albacete (revista literarias), el Villa de Bilbao o Villa de las Rozas (ayuntamientos) o el Relatos Ciudad de Zaragoza, con una publicación anual desde principios de los ochenta; el premio Emilio Hurtado patrocinado por CajaLeón, el Ignacio Aldecoa de la Diputación Foral de Álava o el Gabriel Miró, por mencionar algunos más.

<sup>135</sup> El Premio NH dispone de cuatro categorías: Mejor libro de relatos editado en España durante el año, Mejor libro de relatos editado, Mejor libro de relatos en español y Mejor libro de relatos editado en inglés.

<sup>136</sup> Véase la entrevista de Sergi Bellver al autor (2011).

baño de prestigio, ya sea por la calidad de los textos reconocidos o por el jurado que participa en ellos.

### 5.3.- Publicaciones

Como hemos ido viendo, en los últimos años han visto la luz numerosos relatos en medios de diversa índole, dejando claro el interés y la producción de relatos en boga y contribuyendo a la difusión del género. Algunos testimonios de este ámbito son rotativos como *El País*<sup>137</sup>, *Diario 16*, *ABC*, *El Periódico*, *El Independiente*, *Informaciones*, *El Sol*, y otros tantos periódicos de provincias, como *Diario de León* o *Heraldo de Aragón*, por mencionar solo algunos. Otros estarían constituidos por revistas como las que ya hemos comentado y algunas más: *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Familia Española*, *Revista de Occidente*, *La Hora*, *Juventud*, *Ínsula*, *Vértice*, *La estafeta literaria*, *Papeles de Son Armadans*, *Revista Española*, *El urogallo*, *Blanco y negro*<sup>138</sup>, *Cambio 16*, *Quimera*, *Arbor*, *Fantasia*, *Escorial*, *Clavileño*, *Acento Cultural*, *La Hora*, *Índice* o *Ágora*. Aunque la selección no pasa por asegurar cierto rigor literario, la tendencia ha sido la de sembrar el género en un contexto que no ha contribuido a su clara definición y diferenciación autónoma, mezclándose con polizones fragmentos pertenecientes a producciones más largas, adelantos de otras obras o supeditándose a criterios que se alejan de lo artístico. Este panorama ha contribuido a la confusión, la dificultad de asentar un espacio propio reconocible al cuento; ha llamado a instaurar la percepción del cuento en un estatus sobre todo ornamental, aunque la labor de revistas y periódicos sigue constituyendo, a día de hoy, un elemento trascendental y significativo para el desarrollo del cuento. No en vano, el periodismo a finales del siglo XIX supuso un auge para el relato, que se vio favorecido por las publicaciones semanales, hallando éxito entre los lectores y los autores, quienes encontraban un espacio adecuado para sus creaciones. Además, tal y como señala Baquero Goyanes (1949: 168), «el cuento alcanza su máxima independencia, no necesita ya del libro ni del periódico, es un género con atractivo suficiente como para poder ser publicado de manera aislada y con una regular periodicidad». De este modo, todas las revistas que lo acogen entre sus páginas a día de hoy

---

<sup>137</sup> Acín (1991: 73) señala este caso como el más significativo por la tirada y calidad de los escritores.

<sup>138</sup> Para hacerse una idea del tipo de cuentos que se publicaron durante la década de los noventa en la revista, véase el artículo de Pilar Vega Rodríguez (2001: 115-127).

se convierten en sucesoras de sus semejantes decimonónicas. Tal y como relata Carrillo (1996: 81): «los escritores jóvenes que se inclinaban por el cuento podían ser apadrinados por un periódico o revista», por lo que esta plataforma se convirtió en clara impulsadora del género.

Por su parte, Alperi (1988: 100) nombra una serie de autores que se editaron por la época en el amplio campo de publicaciones periódicas, encontrando *El País* como una de las principales. Junto a este hallamos páginas del *ABC* o *La Vanguardia* e incluso algunas revistas literarias. Se citan, de entre los autores españoles, a José María Merino, Vázquez Montalbán, Jesús Ferrero, Juan José Millás, Juan Madrid o Juan García Hortelano, entre otros; y de entre los extranjeros, a Tabucchi, Süskind, Susan Sontag o Michael Ende. Llama la atención la capacidad del género de filtrarse en un ámbito editorial alejado del libro, siendo capaz de plasmar con gran esplendor su fortaleza y estatus en gran medida a través de este tipo de medios. En segundo término, parece ser, por ello, «un género tan poco representado en los estudios literarios hasta hace pocos años» (Díaz Pardo, 2002: 103), centro de rédito y de consumo, en cambio, de los suplementos de diarios. Lo que más llama la atención de estas reseñas es la evidente y manifiesta variedad de escritos que coexisten bajo el membrete de cuento. En total se contabilizan unas 428 recensiones, de las cuales se desprende un total de 211 libros en español, que, a su vez, incluye 113 antologías, número significativo por muy oportunistas que estas compilaciones puedan resultar. Así, no deja de resultar significativa la flexibilidad con que los críticos reseñan estos textos. Ejemplos de ello serían los tres relatos que componen *Viaje a La Habana*, de Reinaldo Arenas, o *El final del cielo* de Alejandro Gándara, historia de 175 páginas. Otra cuestión palpitante pasa por los nombres que utilizan para referirse a ellos, más o menos breves, con términos tales como «relato», «narración», «historia» o «cuento». Es decir, que en estas muestras se hace manifiesto que ni la terminología usada para hablar de narración breve ni la idiosincrasia del género todavía han quedado claras, si es que ello fuera del todo posible, y que sigue utilizándose como cajón de sastre para todo tipo de creaciones.

En el número de la revista *Quimera* consagrado al cuento, de 2004, se consulta a críticos, autores, historiadores de la literatura y especialistas en el género, para solicitar a cada entrevistado una selección de diez volúmenes de cuentos, aquellos que retienen como los mejores del siglo, vasta empresa. Se pretendía rastrear los títulos que no podían faltar en una antología, aquellos más destacados, imprescindibles del género, junto a la demanda

sobre los autores extranjeros más influyentes. Hubo variedad en temas y estilos, en épocas y propuestas, y algunos de los consultados se quejaban incluso de lo corta que resultaba la cifra demandada, pudiendo aludir a muchos más. Entre los títulos más nombrados, aparecen «Velocidad de los jardines», de Eloy Tizón, que forma parte del volumen homónimo (1992); «Sucedáneo: pez volador», «Semillas, simientes y Pilatos» y «El aburrimiento, Lester», del libro *El aburrimiento, Lester*, de Hipólito G. Navarro (1996); «El huérfano», de Carlos Castán, perteneciente a *Frío de vivir* (1998) y «La ruleta rusa», de Juan Bonilla, dentro de *La noche del Skylab* (2000).

Los peligros que provienen del mercado, entre los que destaca la posible rentabilidad que pueda sacarse al cuento por su funcionalidad en tanto que mercancía y se concentran en el sector de las publicaciones, que persiguen ante todo fines comerciales deseables para vender libros. Una de estas tendencias, de las que participa el circuito editorial, se centra en recopilar textos aparecidos en tal o cual medio para lanzarlos al mercado, de ahí que algunas iniciativas periodísticas hayan propiciado antologías de autores que gozaban ya de cierto reconocimiento<sup>139</sup>. En cualquier caso, es cierto que el hecho de que exista una sólida producción de cuentos, aunque sea por medio de diarios, entregas o revistas, y no en formato libro, puede favorecer al género, actuando a modo de incentivo a la hora de fomentar su estudio crítico y, por tanto, su preservación, complementados con publicaciones especializadas. De manera que, tal y como señala Romera Castillo (2003: 19):

La revista ha jugado un importantísimo papel –y lo sigue haciendo– en el desarrollo del interés por el estudio del cuento literario en España. Otras revistas, sin estar dedicadas exclusivamente al género, han publicado números monográficos de gran interés sobre el cuento, como, por ejemplo, *Ínsula*, *República de las Letras*, *Nuevas Letras* (Almería), *Monteagudo* (Murcia), etc.

A todo esto, las modas del mercado no acompañan siempre el tempo de las literarias, y las vicisitudes resultantes de las relaciones entre cuento y canales de difusión –como las publicaciones periódicas, la prensa o los premios– siempre son inciertas, aunque no representan los únicos cauces capaces de incidir en la divulgación del relato, pues a veces resulta que el discernimiento principal es solo su calidad. Si bien es cierto que la eclosión en estos medios supone una repercusión innegable para el género, también lo es que en ocasiones dicha coyuntura tiene una aplicación instrumental, recurriendo a autores conocidos, aprovechando la vertiente comercial y dejando de lado la condición del texto: «la

---

<sup>139</sup> Nuria Carrillo (2001: 52) expone algunos ejemplos pertenecientes a la década de los noventa que afectan ante todo a los grandes rotativos nacionales.



inmensa mayoría de los cuentos que se publican en algunos de nuestros diarios o revistas son esos ejercicios de redacción más o menos logrados pero que no cuentan nada» (Martínez Menchén, 1988: 81). Diferentes son las vías de este usufructo oportunista, y con ellas se evidencia en algunos casos la falta de exigencias estéticas que, sumada a débiles criterios selectivos, dañan de forma directa el estatus del relato, supeditado con frecuencia a razones extraliterarias que lo perjudican más que lo favorecen. Resulta por tanto fundamental la consideración de esta forma literaria, alcanzando a ver más allá incluso de su calidad.

## **6.- Los nuevos cauces expresivos**

Así las cosas, podríamos afirmar que el cuento ha ido ganando cada vez más terreno y que se ha producido un indiscutible renacimiento en los últimos años, tal y como se percibe de las numerosas publicaciones, premios, editoriales y, por qué no, lectores dedicados a este ya maduro género breve, aunque esto le haya costado una categorización que lo separa de lo literario, poniendo en cuestión su calidad y sobre todo una consideración apropiada y sujeta a la realidad de lo que supone. La mayoría de escritores españoles contemporáneos presentan cierto interés en su desarrollo, de ahí que encontremos una larga lista de nombres en el panorama actual que se dedican, de modo parcial o íntegro, al cuento; ya sea en volúmenes independientes o en prensa escrita, internet, blogs y toda una serie de nuevos soportes que han nacido a la luz del siglo XXI; sin olvidar la permanencia de premios y colecciones.

Hemos visto en estas páginas que no faltan cultivadores ni disposición en los sectores en los que se mueve el género, así como tampoco estudios ni páginas dedicadas a él, ni siquiera ese tipo de lectores activos que demanda el relato breve, ni mucho menos, calidad literaria. Con todo, podríamos afirmar que el extenso corolario de títulos y nombres que se pasean por este estudio vendría a representar una muestra del firmamento cuentístico de nuestros días, característico por heterogéneo, dispar e híbrido y que enarbola la bandera de la modernidad. Tal y como lo define Alperi (1988: 100):

En él se mezclan técnicas y sentimientos, propósitos sociales o sentimentales, que confunden al lector, incluso al crítico, el cual duda en considerarles cuentos en el amplio sentido de la palabra. (...) Y es que el cuento, y la poesía moderna, se han escapado de toda norma y buscan, afanosamente, nuevos cauces para su expresión, sin olvidar nunca los valores artísticos y humanos.

Quizá todo esto se deba a que este formato se presta a un tipo de exigencias inmediatas, a la disociación propia de nuestros tiempos. La necesidad de inventar, contar anécdotas y sucesos de la vida cotidiana, describir situaciones o tan solo compartir fragmentos existenciales encuentran en un género corto y voluble como este un gran aliado. Tal vez en esta época de disparidades, heterogeneidad y ritmo frenético, el género se convierta en una buena causa para sus autores. Sin olvidar, por supuesto, la original autenticidad con la que cuenta, que, lejos de considerarse menor, tal y como sostiene Luis Beltrán Almería (2001), se convierte en el género más antiguo de todos; consuma una función esencial en el campo de la invención y además resulta una poderosa herramienta para cuestionar los tributos que llegan sin filtro crítico de la civilización. No obstante haber recorrido la evolución del género en varias décadas, persiste un denominador común a ellas, esto es, una visión generalizada por la que el cuento se debate entre calidad, oferta creativa y resistencia que le impone el mercado junto a la errónea asunción de género menor.

Si bien en los años ochenta empieza a hacerse patente la fuerza que el circuito comercial empieza a ejercer en la literatura, pronto se consolida esta tendencia, la cual gobernará el consumo cultural en nuestro país hasta bien entrados nuestros días. De modo que la situación del género presenta similitudes en estas etapas en que poco a poco se reafirma como autónomo y libre desde el punto de vista creativo. Tal vez lo que quede por hacer es continuar atendiendo a lo que se escribe en materia de cuento, pues a la vista está que se trata de una forma permeable capaz de asumir retos basados en la experimentación y la recreación del lenguaje y sus variantes expresivas, realizaciones que miran a un panorama futuro. Propicio sería un camino que pasara por recuperar reivindicaciones pasadas en aras de una mejora de las condiciones editoriales, una mayor preocupación de la crítica teniendo en cuenta la estricta calidad y no elementos ajenos a lo literario, de modo que el género pudiera hacer carrera de larga distancia y el escritor dedicado a ello alcanzara el gusto de hacerlo bien, para alejarse de modas e inmediateces que ponen en peligro su supervivencia y sobre todo su índole.

En definitiva, en cuestión de reconocimiento, apuesta clara y expansión editorial todavía hay mucho camino que recorrer; y a pesar de todo, la supeditación constante al éxito y las salvedades del circuito comercial no impiden que en materia de renovación estilística el cuento haya transitado largo y amplio recorrido. A la vista está que las tendencias, las fórmulas, temáticas, posturas, tonos, etc. son muchos y variados y que la heterogeneidad ha

marcado siempre el rumbo de este particular y acreditado género, que con una autonomía batallada demuestra cada día como una manifestación válida para la contemporaneidad, capaz de mutar y adaptarse a casi cualquier contexto y asunto por su tonelaje expresivo.

*Uno es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas. Uno es su niñez, su familia, unos cuantos amigos, algunos amores, bastantes fastidios.*

*Uno es una suma mermada por infinitas restas.*

Sergio Pitol

*Soy un shandy, es decir, alguien voluble, alegre y chiflado.*

Vila-Matas



## CAPÍTULO IV: ENRIQUE VILA-MATAS Y SU CUENTÍSTICA

### 1.- El escritor y el personaje

Bastarían cuatro líneas para presentar a Enrique Vila-Matas, decir dónde y cuándo nació, en qué se formó, de qué trabajó y sobre todo cuándo y por qué se hizo famoso. No nos costaría nada hacer un elenco pormenorizado aquí de todo lo que ya sabemos si hemos leído al menos un solo libro de él. Que vino al mundo en 1948; que su tierra natal es Barcelona, muy presente en su obra, que siempre ha vivido en esa ciudad (o casi siempre, a excepción de cuando estuvo en París y de cuando viaja, que es muy a menudo); que estudió Periodismo y Derecho; que dirigió un par de cortometrajes a principios de los setenta; que conoció a Marguerite Duras en la capital francesa (y a otras celebridades e intelectuales del momento) o que, por ejemplo, su primer libro se publicó en 1973, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (Tusquets). Aquí es donde empezaría a resultar interesante este preliminar, ya que, tal como preconiza el mismo autor, «la mejor parte de la biografía de un escritor no es la crónica de sus aventuras, sino la historia de su estilo»<sup>140</sup>. Por eso preferimos limitarnos, después del breve pero ineludible pasaje introductorio, a hacer una selectiva anotación de su obra. Para dibujar así, como él mismo hace en su autobiografía literaria, un itinerario de lo más personal, una trayectoria vital basada en la literatura, el diálogo con la cultura y el arte hacia la búsqueda incesante<sup>141</sup>. El conjunto de su obra se interpela para formar una unidad global con conexiones internas que llaman a un universo propio. Después de su primera incursión en la experiencia creadora, parecía que su carrera de escritor fuese a quedarse ahí, pues la obra fue escrita no para ser publicada, sino para

tratar de ocupar parte del tiempo escribiendo en la trastienda el primer libro de mi vida —esa *nouvelle* que primero se llamó *El libro de Caldetes*, luego *En un lugar solitario* (que he considerado siempre que era su verdadero título), y finalmente *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, el título con que se publicó— (Vila-Matas, 2011a: 11).

---

<sup>140</sup> Cita de Nabokov que el autor rememora en uno de sus escritos (Vila-Matas, 2007b: 16). En su tercer libro, *Al sur de los párpados*, puede leerse la misma sentencia en boca del narrador: «En la biografía de un escritor, lo mejor no es la crónica de sus aventuras, sino la historia de su estilo, pero ¿qué otra cosa podía hacer aquella mañana, a la búsqueda de mi estilo, sino narrar la crónica de aquella aventura que tan a menudo vivía?» (Vila-Matas, 2011a: 243).

<sup>141</sup> Y así lo explica el autor: «Cada libro publicado fue aumentando mi necesidad de saber adónde iba, mi necesidad de saber por qué estaba en todo aquello» (Vila-Matas, 2011a: 22).

Se trataba de un texto ininterrumpido, ejercicio de estilo de tintes vanguardistas que fue bien recibido por la editora Beatriz de Moura, quien acabó publicándolo en Tusquets. Años más tarde, con la inauguración de la Biblioteca Vila-Matas en 2011, se integró en el volumen donde reúne sus primeras cuatro obras y explica muy bien estos inicios: «a la hora de escribir, deseaba ser muy distinto a todo el mundo, no parecerme a nadie, seguir un camino solitario y único» (*ib.*: 20). Después de esa primera expedición casi accidental en el mundo de la literatura, llegará la novela *La asesina ilustrada* (Tusquets, 1977). En ella narra una experiencia juvenil parecida a la anterior pero que se fraguó en un contexto que irá determinando su idiosincrasia creativa. El escritor pasó una temporada en París en los años setenta, inmerso de pleno en el ambiente cultural y revolucionario del momento, ideal para encender la llama de cualquier germen artístico. Allí le alquiló una buhardilla a Marguerite Duras<sup>142</sup> y se empapó del *air parisien* que por entonces se respiraba en la capital francesa. Inició su carrera, ejerciendo como tal, viviendo en sus entrañas la existencia bohemia de unos inicios ya con miras a lo poco convencional. Empezando por su misma figura. Vistiendo siempre de negro, tímido hasta la exageración (según cuenta él mismo), donde, gracias a *París no se acaba nunca*, libro tributo a *París era una fiesta*, de Hemingway, podemos revivir algunas de las divertidas anécdotas que le acompañaron en sus primeros pasos por el duro mundo de la escritura, filtradas, claro, por el paso de los años (casi diez) y de su particular manera de ficcionalizar la realidad. Revisión irónica, pues, de recuerdos, invenciones y referencias literarias; un fragmento de la novela de su vida, tal y como la define él mismo, en la que «todo es verdad porque todo está inventado» (Vila-Matas, 2007b: 25). Mucho le ha influido esa estancia en París, mucho arrastra el escritor de Francia, en la que han sabido apreciar pronto su obra. Premios como el Prix du Meilleur Livre Étranger en 2002 por *Bartleby y compañía*, el Prix Médicis Roman Étranger en 2003 por *El mal de Montano* o el reciente, en 2010, Prix Jean Carrière por *Dublínescas* son algunas muestras de ello. Por no olvidar el título otorgado por el estado francés que ostenta el autor: Caballero de la Legión de Honor.

---

<sup>142</sup> La escritora le entrega una cuartilla con algunos consejos para escribir una novela: «1. Problemas de estructura. 2. Unidad y armonía. 3. Trama e historia. 4. El factor tiempo. 5. Efectos textuales. 6. Verosimilitud. 7. Técnica narrativa. 8. Personajes. 9. Diálogo. 10. Escenarios. 11. Estilo. 12. Experiencia. 13. Registro lingüístico» (Vila-Matas, 2003: 29). Además, añade otro que le había dado a ella Raymond Queneau: «Usted escriba, no haga otra cosa en la vida» (*ib.*: 232). «Creo que puede decirse –escribe Vila-Matas en su libro– que a París fui sólo para aprender a escribir a máquina y recibir el criminal consejo de Queneau» (Martín, 2006: 20).

Su tercer y cuarto libros son *Al sur de los párpados* (Fundamentos), una novela, y *Nunca voy al cine* (Laertes), su primer libro de cuentos, publicados en 1980 y 1982, respectivamente. Del primero poco se supo hasta que no apareció el prólogo de *En un lugar solitario*, donde el autor explica que pasó una época renegando e incluso prohibiendo que alguien lo leyera, lo que aumentó más el interés, y que al final acogió como entrenamiento al oficio: «aunque no es precisamente una obra maestra me fue utilísimo trabajar en ella porque aprendí lo que aprendía Stein, mi protagonista, aprendí a escribir» (Vila-Matas, 2011a: 35). El segundo, con una discreta valoración por parte de la crítica, constituye su primer volumen de relatos y como tal, el germen imperfecto pero revelador de lo que vendrá mucho después. Luego llegó *Impostura* (1984) y más tarde *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), editadas las dos en Anagrama<sup>143</sup>. Todo esto coincide con el auge de la llamada *Nueva narrativa española*, de la que Enrique Vila-Matas formó parte, como un componente más. En suma, todo empieza, de verdad, con su llegada a Anagrama, y con su libro de 1985. Tal vez con esta última llegó la definitiva aceptación de los lectores, a partir de la cual, sus novelas, sobre todo, fueron poco a poco alcanzando al gran público. En *Impostura* recupera una historia inspirada en hechos reales que ya utilizó Pirandello para una obra de teatro, *Come tu mi vuoi* (1930), y que luego recrea Leonardo Sciascia en *Il teatro della memoria* (1981)<sup>144</sup>, acontecidos en la Italia de Mussolini. Vila-Matas la trasladada a Barcelona y en ella cuenta las peripecias de un desmemoriado que intenta hacerse pasar por otro. El tema de la identidad de fondo, el misterio y el humor determinan esta entretenida y divertida obra. Inspirado por la *Historia portátil de la literatura abreviada* del surrealista Tzara escribe, en 1985, el segundo texto con título casi homónimo. En esta obra pone en práctica de forma explícita su peculiar modo de mezclar ensayo y ficción, dando lugar a todo un ideario shandy, precursor de sus ideas sobre la vida y la literatura, punto de partida de un estrambótico movimiento basado en la frivolidad y la levedad. Narra una conspiración que recorre las artes y la literatura entre 1924 y 1927; la acción se desarrolla en diferentes puntos geográficos de la mano de un grupo relevante de shandys y otros personajes culturales de la época como Marcel Duchamp, Scott Fitzgerald, Walter Benjamin, César Vallejo, Rita Malú, Valery Larbaud, Alberto Savinio, García Lorca, Pola Negri, Berta Bocado y Georgia

---

<sup>143</sup> A partir de entonces publicará casi todas sus obras en esta editorial, bajo la dirección de Jorge Herralde, hasta el 2009, en que pasó a Seix Barral, cuya primera publicación fue *Dublíneca* (véase Geli, 2009). A continuación, solo señalaremos entre paréntesis los títulos que han salido con otro sello.

<sup>144</sup> Escrita en 1981 y editada por vez primera en España en 2009 por Tusquets.



O'Keefe, entre otros. Requisitos imprescindibles para formar parte de la sociedad secreta pasaban por que la obra artística fuera portátil, tener espíritu innovador o funcionar como una máquina soltera. Más tarde ve la luz *Una casa para siempre*, en 1988, experimento entramado con una mezcla de novela deslavazada<sup>145</sup>. y cuentos unidos «por la trayectoria de un personaje, igual que en *Exploradores del abismo*», señala el autor<sup>146</sup>. La historia de un ventrílocuo que, por el curioso hecho de tener voz propia, algo tan anhelado por los escritores, vive su trayectoria como un drama. En ella se hace latente la preocupación por encontrar una estructura adecuada al material narrativo.

Completan su producción novelística *Lejos de Veracruz* (1995); *Extraña forma de vida* (1997); *El viaje vertical* (1999); *Bartleby y compañía* (2000); *El mal de Montano* (2002); la citada *París no se acaba nunca* (2003) y *Doctor Pasavento* (2005), que cerraría su trilogía metaliteraria sobre las patologías de la escritura (Bartleby, Montano, Pasavento). Les seguirán, en 2010, *Dublíneca*, y *Perder teorías*, concebidos de manera conjunta; *Aire de Dylan* (2012); *Kassel no invita a la lógica* (2014); *Mac y su contratiempo* (2017) y la última hasta el momento, *Esta bruma insensata* (2019). Por último, en la línea de la experimentación, encontramos *Cabinet d'amateur, an oblique novel* ("la Caixa" Foundation, 2019), un texto nacido de la exposición de arte contemporáneo comisionada por el autor, donde se dibuja el esqueleto de su biografía literaria a través de seis piezas de arte:

con las que podría armarse una novela, de ahí que se titula *Una novela oblicua*. De algún modo esa exposición recuerda a un gabinete de aficionado, en homenaje minimalista a Georges Perec en los cuarenta años de la publicación en 1979 de su libro *Le cabinet d'amateur* (Vila-Matas, s.f.a).

En *Lejos de Veracruz* se tratan las relaciones que la literatura mantiene con la vida en medio de una tragedia familiar. El protagonista representa un *alter ego* homónimo al autor con un hermano que es escritor de guías de viajes y otro, excéntrico pintor. A través de la escritura reconstruye la historia de los Tenorio y su representante, derrotado ante la vida y su gris existencia. Constituye una reflexión sobre el sinsentido del mundo y el sentido, en cambio, de la literatura. En *Extraña forma de vida* encontramos a un espía dedicado a relatar las peripecias de su barrio, profesión que, como la de escritor, se basa en perseguir objetivos

---

<sup>145</sup> Se hace patente la conciencia de la exploración artística: «busco otras posibilidades para la novela, porque en la novela como género hay mucho más que la novela del XIX. La novela es mucho más que Proust. La novela también es Beckett, y Thomas Gatzak y Sebald» (Sainz Borgo: 2017). Habría que ver, con todo, si las ha encontrado y qué otras posibilidades existen para este género además de las que él ha cultivado.

<sup>146</sup> Véase la entrevista con el autor en el Apéndice, p. 558.

desconocidos para ir más allá de las meras apariencias. Quizá sea esta una de las novelas menos (meta)literarias, junto a *El viaje vertical*, de Vila-Matas. No en vano, es importante tener en cuenta que su origen, una familia burguesa, y sus miembros, sobre todo su padre y su hermana pintora, por no hablar de Paula Massot, su mujer, tienen un cierto papel en su obra. El barrio donde nació, en los alrededores del Paseo de San Juan, tienen también protagonismo en su obra. En ella se entremezclan espionaje, costumbrismo y una versión modernizada de vodevil, con el objetivo de presentarnos una forma más de impostura: la huida, la ocultación y el simulacro, de la mano de un protagonista, también este escritor, que crea un micromundo a través del retrato entre cómico y patético de su alrededor. Todo ello con la inigualable seriedad del absurdo y el característico humor existencial del autor. *El viaje vertical*, por su parte, narra el periplo vital de Federico Mayol, convertido en viaje iniciático, invertido y sin retorno. Un jubilado catalán a quien le cambia del todo la vida tras ser abandonado por su mujer y sus tres hijos, que no quieren saber nada de él después de dedicarles sus mejores años. Uno de estos últimos es pintor de *puertos metafísicos*, hilo conductor de la narración, con el que dialogará sobre los temas esenciales de la obra: la soledad, lo cultural y lo vital, la praxis y la teoría hacia donde se encaminan la búsqueda, el autodescubrimiento y la huida de sí mismo. De fondo, la ciudad de Barcelona, Oporto, Lisboa y Madeira, dibujando un itinerario de contorno vertical. Se denuncia de nuevo lo que hay de absurdo y caricaturesco en las situaciones cotidianas sin por ello perder nunca la dignidad.

*Bartleby y compañía* llega por el cuento de Melville, habla de la negación de la escritura y del impulso de desaparecer. No escribir puede ser también una forma de vida (no sabemos si *extraña* o no) y no tanto una renuncia. Se concibe más bien como aceptación de algo inevitable, una postura ante la existencia donde el silencio, al igual que en un pentagrama musical, pasa a adquirir significado. Ahí queda la historia del anónimo personaje de esta novela-diario, diario-novela, Bartleby en sí mismo, en la que, a través de una particular estructura basada en notas a pie de página sin texto, intenta hacer un tributo listado de escritores que han dejado de escribir. Las razones de la ausencia, tantas como la vida, la muerte o el suicidio. En resumidas cuentas, una reflexión más sobre qué es la literatura desde una original perspectiva y un repaso de sus primerísimos protagonistas. Con *El mal de Montano* asistimos a la historia de un hombre atrapado por la literatura, mientras que *Doctor Pasavento* se construye como homenaje al deseo de pasar desapercibido, a la dificultad de

no ser nadie. Aquí el escritor protagonista dibuja un itinerario que se convierte al final en un acto de renuncia encaminado a la desaparición, un intento más de huir de lo establecido. En la primera, un famoso crítico literario, Rosario Gironde, viaja a Nantes con la supuesta intención de curar a su hijo que, después de publicar una novela dedicada, justamente, a los escritores que dejan de escribir (de nombre Miguel de Abriles Montano) entra a formar parte de forma trágica de los ágrafos de su libro, convirtiéndose él mismo en un Bartleby. A partir de ahí, Gironde descubre que también él participa de esa enfermedad, la de estar atrapado en el mundo literario, dilatándose con ello las fronteras entre lo real y lo imaginario. En la segunda, en cambio, con un trasfondo de psiquiátrico y en torno a la figura de Robert Walser, se nos cuenta el episodio en que otro escritor, interesado por la desaparición del sujeto moderno, se ve suplantado al llegar a Sevilla, donde asistía a un acto cultural. Aprovecha entonces para esconderse y darse a la fuga de sí mismo a través de la escritura, materializada en esas notas a lápiz a las que se aficiona el protagonista con el propósito de desdibujar la propia identidad. Todo ello insertado en la fuerte contradicción que acompaña a la idea de querer borrarse. Esta novela habla, entre otras cosas, de la desaparición, la crisis del sujeto moderno, y su afán por reaparecer en un magistral juego de transmutaciones. De nuevo se plantea el poder de la imaginación y la literatura por encima de todas las cosas. Entre medio encontramos *París no se acaba nunca*, una irónica revisión de su juventud en París en forma de conferencia novelada con contrapuntos diarísticos que se disfraza de novela fragmentada de su vida, un magistral juego de ficción sobre la literatura y la vida. En *Perder teorías* aparece de nuevo el motivo del doble o la suplantación. También aquí tenemos al escritor que llega, ahora a Lyon, para participar en un simposio internacional sobre novela, y que se ve de alguna manera reemplazado. Sin ser recibido por nadie se dedica a escribir los principios que deben reunir los textos del nuevo siglo. Su ponencia, además, trata de «las relaciones entre la ficción y la realidad» (Vila-Matas, 2010a: 3), igual que el anterior. Al final, en un giro inesperado, queda convencido de la futilidad de su trabajo y destruye la teoría, si bien podría verse materializada en *Dublinesca*, con la que establece un diálogo directo. Esta, a su vez, constituye otro paseo por las entrañas del arte literario, desde el desmesurado mundo de Joyce al lacónico de Beckett, dibujando un recorrido por la historia de la literatura de los últimos años. Así llegamos a una nueva era en la que todo parece morir para volver a renacer, como en tantas otras obras, llámesele muerte, aquí de la propia literatura, suicidio, locura o desaparición. Todos mecanismos para viajar al oscuro centro

del abismo en busca del futuro que se esconde, parece ser que en el preciado corazón de lo apocalíptico.

En *Aire de Dylan* vuelve a recurrir a la ironía para tratar el tema de la productividad literaria y poder reírse un poco del mundo intelectual, la literatura posmoderna y hasta de sí mismo en clave shakespeariana, apelando a la figura de Hamlet en una novela que rebosa imaginación y humor. El protagonista, tocado por el *síndrome de Oblomov*, hereda las memorias de su difunto padre, ambos escritores antitéticos que llaman al despertar de lo que es o no la conciencia artística. *Kassel no invita a la lógica*, por su lado, opera como diálogo intercultural abriéndose a las puertas del arte contemporáneo. La historia relata la participación del narrador en la feria Documenta como artista invitado, donde descubrirá el placer de investigar su vínculo con el vanguardismo, siempre presente, de un modo u otro, en sus obras. En definitiva, se refiere a «ese desvelo continuo por buscar lo nuevo, o por creer que quizá pueda existir lo nuevo, o por encontrar eso nuevo que siempre estuvo ahí» (Vila-Matas, s.f.a). *Mac y su contratiempo* es una obra que habla de la repetición, la relectura y la reescritura para recuperar el gusto por el relato breve e indagar, con una compleja estructura en forma de cajas chinas, sobre la historia de la literatura a partir de la variación y el concepto de originalidad. Mac decide reescribir la novela de su odiado vecino y para ello se lanza a la escritura en su diario, acción que lo lleva a indagar hacia dónde le llevan las palabras; viaje que irá convirtiéndose, a la vez que en un periplo artístico, en otro identitario.

Por último, *Esta bruma insensata* parece ligar de alguna manera con la conferencia que se insertó en *Bastian Schneider*, donde recupera el motivo del proveedor de citas literarias que aparece en el texto, nacido de la conferencia que dio en marzo de 2012 junto a Dominique Gonzalez-Foerster, cuyos diálogos resultan harto productivos. Bastian se convierte ahora en Simon Schneider, del cual dice el autor que «vendría a ser alguien incapaz de vivir fuera de ese texto sin final» (Vila-Matas, s.f.a). El protagonista trabaja como *hokusai*, proporcionando citas a otros escritores, lo que apela a la paradoja vilamatiana que reside en la búsqueda de la originalidad a partir de la apertura a lo ajeno. Se entrecruzan al respecto referencias en obras anteriores, que parecen anticipar estos motivos: en uno de sus prólogos, el autor explica que, cuando empezó a escribir *Impostura*, encontró un tema, al que empezó a llamar «“el tema de la bruma de la identidad profunda”; y después, simplemente Bruma» (Vila-Matas, 2011a: 56), algo que aparece, junto a la figura de

Pynchon, al final de *Doctor Pasavento*, en unas páginas, dice, por las que siente especial predilección (*ib.*).

Si pasamos al terreno de lo ensayístico, en 1992 llegó su primer volumen, *El viajero más lento*, a partir del cual se fue dedicando, en los años sucesivos, a recopilar sus particulares reflexiones en otros muchos: *El traje de los domingos* (Huerga&Fierro, 1995); *Para acabar con los números redondos* (Pre-textos, 1997); *Desde la ciudad nerviosa*<sup>147</sup> (Alfaguara, 2000), dedicada a Barcelona; *Extrañas notas de laboratorio* (El otro, el mismo, 2003); *Aunque no entendamos nada* (J.C. Sáez, 2003); *El viento ligero de Parma* (Sexto Piso, 2004); *Y Pasavento ya no estaba* (2008), iniciativa de la editorial independiente argentina Mansalva; *Dietario voluble*<sup>148</sup>, en el 2008 o *El juego del otro* (Errata Naturae), en el 2010, publicado antes en Francia con el título *De l'imposture en littérature* (2008), texto de un intercambio con el escritor Jean Echenoz. Con el tiempo llegará también una antología bajo la insignia de la Biblioteca Vila-Matas: *Una vida absolutamente maravillosa* (2011), que recopila una selección de artículos y ensayos de los últimos veinte años, a la vez que diferentes propuestas enmarcadas en este ámbito de variada singularidad. Una muestra de ello es *[escribir] París. Sylvia Molloy & Vila-Matas* (Brutas Editoras, 2012), la cual compone un atípico volumen de artículos con voz *autoficcional* que representa un libro escrito a cuatro manos y que «Habla de la estrecha relación de Molloy [Sylvia Molloy, escritora y ensayista argentina] y mía con la ciudad de París: dos puntos de vista distintos para una ciudad siempre parecida a sí misma» (Vila-Matas, s.f.a). Se presenta como mosaico de crónicas tituladas «Aire de París», donde dibuja curiosas anécdotas sobre la ciudad mientras apuntala su discurso con comentarios teóricos sobre, por ejemplo, la trama o el estilo. Le siguen iniciativas parecidas como *Marienbad électrique* (2015), publicada en la versión española también esta vez después de la francesa, en 2016: libro reflexivo sobre arte que puede emparentarse con *Kassel no invita a la lógica* y que nace de un encargo de la editora francesa, Dominique Bourgois. El concepto *eléctrico* parece anunciar un nuevo estilo híbrido, casi futurista, que persigue electrificar la literatura, que no es poco, buscando la

---

<sup>147</sup> Tal y como señala Cruset (s.f.), este es el libro que marca la consolidación de su voz ensayística y de ficción: «Para cuando se publica este último título, las regiones críticas y ficticias de Vila-Matas se habrán fecundado ya mutua y felizmente».

<sup>148</sup> Domínguez Michael (2008) lo describe en estos términos: «Por su factura –artículos presentados en forma de diario– *Dietario voluble* facilita un recorrido por la cocina literaria de una primera persona que, por su maleabilidad, da al lector la impresión, a veces falsa, de entregar toda la información posible sobre el autor».

energía creadora en sintonía con otros artistas. En este caso, a partir de la consonancia con la artista francesa describe su propia poética:

Ambos empleamos técnicas parecidas: reutilizamos materiales ya producidos, trasladamos piezas a sitios inesperados, colocamos en relación elementos muy distintos. Parece que esto no sea gran cosa, pero no importa si no lo es: esas conexiones –esas sinapsis– hacen girar lo que estaba estancado, resignifican aquello que empezaba a vaciarse de sentido... (Vila-Matas, 2016: 82).

Presenta un diálogo interartístico con Dominique Gonzalez-Foerster que sirve al autor, como casi todo, para hablar de literatura mientras viaja y recuerda a Sebald, a Gaddis, a Perec, a Lichtenberg, a Duras, a Bolaño, a Clarice Lispector, a Bioy Casares, a Sterne y a tantos otros escritores en el formato mixto al que nos tiene acostumbrados, mezcla de diario, ensayo, casi aforismo, aventura ficcional y conversación, con notas y fotos incluidas, metáfora de su escritura a ritmo de paseante. El lema, un *leitmotiv* al extremo vilamatiano: no hay nadie original, la cita convertida en parte de las bellas artes. En *Bastian Schneider* (2017), texto nacido de una conferencia y que se integra en una edición de *Doctor Pasavento* de Seix Barral, vuelve a repetir la sombra de la intertextualidad y el arte en su habitual formato diarístico que funciona como un ensayo ficcional. Por último, en 2018 recupera la tradición de su primera obra ensayística y publica *Impón tu suerte* (Círculo de Tiza), un extenso conjunto de conferencias, ensayos y un sinfín de artículos repartidos en cuatro apartados que resumirían las subdivisiones de sus inquietudes: escritura, lectura, mirada e idea. En esta obra, el escritor despliega su agudeza como crítico literario y observador minucioso para hacer converger temas muy dispares, porque, «por muchas divisiones que hagamos y barreras que le pongamos al campo, en realidad no hay fronteras y todo está conectado» (Vila-Matas, s.f.a).

En todos estos volúmenes, en mayor o menor medida de corte reflexivo, encontramos borradas las fronteras entre ficción, ensayo y biografía mientras asistimos, por medio de refinadas reflexiones, a un recorrido por el mundo en general y el arte en particular. Caben las experiencias de la vida, la memoria personal, la recreación ficticia y, cómo no, las ideas literarias. Coexisten un yo físico y uno metafórico hechos de frases y palabras dichas por otros, conviven voces de variados escritores que, junto al autor real, nos cuentan historias de literatura, de cine, de cultura, pero también de lugares o anécdotas, siempre en esa frontera entre verdad y fantasía. Constituyen en su conjunto invenciones que al final acaban interesando a todo el mundo; pensamientos, historias y cavilaciones del escritor que consiguen cautivarnos por su inteligencia y desenfado, reflejo de una realidad de márgenes

dilatados. Vila-Matas se hace un *otro* comunicable capaz de presentar lo personal a través de lo común, dentro y fuera de la experiencia (vital y lectora) con tal de compartir. Todos los artículos recogidos en estos libros configuran un transitar por su mundo íntimo, ensayos fragmentarios de verdadera sociología contemporánea. En un lugar aparte, encontramos el volumen de conversaciones con su traductor al francés, André Gabastou, quien demuestra su gran conocimiento de la obra vilamatiana. *Fuera de aquí* (Galaxia Gutenberg, 2013), en la línea de su admirado Duchamp, deja un valioso legado sobre el origen y circunstancias de sus escritos. Y si pasamos al terreno cuentístico<sup>149</sup>, para cerrar este dilatado panorama biográfico del autor, vemos que en el año 2007, después de *Suicidios ejemplares* (1991), *Hijos sin hijos* (1993) y *Recuerdos inventados* (1994), primera antología personal, llegará su vuelta al género breve con *Exploradores del abismo*, del que en una entrevista en un diario mexicano el autor afirma:

Desde hace un año tengo la sensación de ser el heredero del que escribió los anteriores libros, que sólo tengo que dedicarme a gestionar la obra del otro. Por eso con *Exploradores del abismo* tengo la impresión casi de empezar de nuevo. Me dedico ahora a gestionar la obra de alguien que trabajó y luchó mucho por un reconocimiento de sus propuestas literarias y ahora, más o menos alcanzado todo esto, me siento mucho más calmado y dispuesto a afrontar la nueva etapa como una fase prácticamente de ruptura con el que fui<sup>150</sup>.

Para completar la práctica del género breve, una curiosa como escueta creación del 2008 titulada *Ella era Hemingway. No soy Auster* (Alfabet) y, en 2011, *Chet Baker piensa en su arte*. El primero configura unas reflexiones acerca de lo incomprensible de la literatura en homenaje a los dos escritores estadounidenses, mientras que el segundo se presenta como la segunda (y última) antología de «relatos selectos», publicada también en la Biblioteca Vila-Matas. En todos estos volúmenes de relatos el autor nos regala historias hilvanadas con ironía y humor en medio de un ambiente de tierno dramatismo, que hace de sus personajes verdaderos antihéroes. Asistimos de nuevo a la búsqueda, la insatisfacción por la vida, así como al reto de sentirse diferente, contado con la maestría propia del que se sabe cerca de sus criaturas. Se construyen de este modo mundos alternativos que se retroalimentan de la propia ficción, encerrados como están, entre los límites del cuento. A medida que pasan los

---

<sup>149</sup> Aunque es cierto que hemos intentado exponer los títulos pautados en función de estas tres categorías, novela, ensayo y cuento, también lo es que muchos de los libros del autor escapan a una clara adscripción genérica. Valga este ejercicio como intento de ordenar en algo la exposición de su obra. Pero, sea como fuere, hay libros, no todos, que como mejor se entienden es en la tradición de uno de los géneros clásicos, como puede ser el cuento.

<sup>150</sup> Véase Montaña Garfias (2007).

años, la metaficción, la cita y los constantes juegos autorreferenciales se hacen más presentes también en los cuentos, hasta configurar, como veremos, una propuesta híbrida donde géneros y voces acaban confluyendo, síntesis de su poética global. Como añadido a esta panorámica, en 2013, bajo el signo de un encargo, Enrique Vila-Matas publica para la colección de literatura infantil «Mi primer» (Alfaguara) el cuento titulado *Niña*, una historia entrañable sobre el descubrimiento del mundo de las letras, la superación del miedo a la inmensidad de los libros, y la aventura que se esconde tras los surcos del mar de la ficción, indisociable a la realidad.

Hasta el momento su obra ha sido traducida a treinta y seis lenguas y ha recibido numerosos premios<sup>151</sup>. Algunos de ellos serían el Premio Ciudad de Barcelona por *Bartleby y compañía* en 2001; el Premio de la Crítica y el XX premio Herralde de Novela, ambos de 2003, por *El mal de Montano*; el Premio Fundación Lara a la mejor novela del año por *Doctor Pasavento* (2006); el Premio de la Real Academia Española por *Doctor Pasavento* (2007); el Premio Leteo como reconocimiento a toda su trayectoria literaria, en 2010; el Formentor de las Letras (2014) o el Nacional de Cultura de Cataluña (2016) por toda su producción. Fuera de nuestras fronteras se han visto reconocidas otras obras, como por ejemplo en Italia, Francia y Portugal: el Prix Fernando Aguirre-Librallire (2002) por *Bartleby y compañía*, el Premio Internacional Flaiano de Narrativa (2006) por *El mal de Montano*, el Premio Letterario Elsa Morante (2007) por *El viajero más lento*, el Premio Letterario Internazionale Mondello por *Doctor Pasavento* (2009), el Prix Jean Carrière por *Dublinesca* (2010), el Bottari Lattes-Grinzaine (2011) por *Dublinesca* o, en 2017, el Prix Ulysse, el Feronia-Città di Fiano y el Lisbon Festival Film. También alcanza reconocimiento más allá de las fronteras europeas, en Venezuela por su novela *El viaje vertical*, con el XII Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos (2001); en Chile por *El mal de Montano* con el Premio del Círculo de Críticos de Chile (2003) o en México con el Premio FIL (2015). Cabría destacar, por fin, por lo que nos ocupa en este estudio, un galardón concedido al mejor relato nacional, el Premio Xatafi-Cyberdark (2008) por el cuento «El día señalado» perteneciente a *Exploradores del abismo* y el premio Gregor von Rezzori proveniente de Italia, concedido a *Exploradores del abismo*, aunque este se presente «per la miglior opera di narrativa straniera», cuya motivación se recoge de esta forma:

---

<sup>151</sup> Puede consultarse la lista exhaustiva en la web del escritor (Vila-Matas, s.f.h).



Enrique Vila-Matas pertenece ad una razza di cannibali letterari, cioè di quegli scrittori che si nutrono della letteratura stessa (...) *Esploratori dell'abisso* è una collezione di saggi che diventano finzione, racconti che diventano reali e semplicemente pagine di uno scrittore troppo preoccupato di verità letteraria per tenere conto dei confini tra quello che consideriamo un mondo reale e quello che consideriamo un mondo sognato. Il suo stile, preciso come uno scalpello, non è ingombrante. Sembra solo che pensi ad alta voce con poetica precisione i problemi essenziali di un credo letterario (*La Repubblica*, Florencia, 2012).

Destacable resulta esta observación que señala el libro como una «colección de ensayos que se convierten en ficción, cuentos que se vuelven reales y simplemente páginas de un escritor demasiado preocupado por la verdad literaria para tener en cuenta los límites entre lo que consideramos un mundo real y otro soñado»; en definitiva, un homenaje a los que combaten la realidad mal entendida, con el objetivo, justamente, de desvelarla.

En otro orden de cosas, es Chevalier de la Legión de Honor francesa, participó de la Orden de Caballeros del Finnegans y forma parte de la Sociedad de Refractarios a la Imbecilidad General (cuya sede se encuentra en Nantes). Por último, existen variadas publicaciones y estudios en torno a su amplia producción. Queríamos destacar aquí algunas de ellas para guiar al estudioso que quiera embarcarse en la tarea de rastrear la obra vilamatiana. Encontramos, en primer lugar, *Cuadernos de narrativa. Enrique Vila-Matas* (Madrid, Arco Libros, 2007), reedición del número 7 (diciembre del 2002) de la revista *Cuadernos de Narrativa*, en el que se reúnen los textos de las conferencias del «Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Enrique Vila-Matas», celebrado en dicha universidad el 2 y 3 de diciembre del 2002. Este encuentro y la consecuente publicación de las intervenciones de los participaciones, dedicadas de forma íntegra al autor, demuestran, asimismo, el creciente interés que despiertan su obra entre los especialistas. La segunda distinción la constituiría *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*<sup>152</sup>, de Margarita Heredia (ed.), publicada en Candaya (Barcelona, 2007), que viene a representar un compendio de lo que hasta ese año habían dicho los críticos sobre el escritor barcelonés. En ella se lleva a cabo un profundo recorrido analítico de su trayectoria literaria por parte de personalidades tales como Roberto Bolaño, Roberto Brodsky, Javier Cercas, Ernesto Ayala-Dip, Pedro Domene, Ignacio Echevarría, Álvaro Enrigue, Rodrigo Fresán, Jorge Herralde, Jordi Llovet, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Justo Navarro, Antonio Tabucchi, Juan Villoro, Soledad Puértolas, Joan de Sagarra, Fernando Valls, Sergio Pitol, Alan Pauls o Ignacio Vidal-Folch. Incluye, a su vez, una «autobiografía *caprichosa*», en la que nos regala

---

<sup>152</sup> Puede leerse una reseña de la obra en Domínguez Michael (2008).

singulares comentarios acerca de sus procesos creativos. Logramos obtener, de este modo, una amplia y profunda visión alrededor de su mundo personal. Contiene una recopilación de referencias bibliográficas de material publicado sobre Vila-Matas: ensayos, artículos periodísticos y una peculiar entrevista en formato DVD con su apreciado amigo Juan Villoro, marido de la editora del libro. Otras reseñas destacables serían la miscelánea *Los espejos de la ficción*, coordinada por Felipe A. Ríos Baeza (Ediciones Eón, 2012), donde encontramos trabajos, entre otros, de Álvaro Enrigue, Rodrigo Fresán, Alejandro García Abreu, J.A. Masoliver Ródenas, J.M. Pozuelo Yvancos o Domingo Ródenas de Moya; así como la publicación del congreso realizado en Perpiñán en 2012 dedicado al autor, *Géographies du vertige dan l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas* (Presses Universitaires de Perpignan, 2013), dirigido por Mar García, Anne-Lise Blanc y Alain Badia. Junto a estas, se agradece la gran aportación de Cristina Oñoro, *Enrique Vila-Matas. Juego, ficciones, silencios* (Visor, 2015), un volumen dedicado a construir, desde la reflexión crítica, una visión panorámica y profunda de toda la producción vilamatiana, aportando nuevas claves de lectura que ponen de relieve la coherencia intrínseca a la evolución del escritor. Asimismo, su completísima página web<sup>153</sup> no deja de ser una gran fuente de consulta e información en constante proceso de actualización.

En definitiva, cabe señalar que la obra de Enrique Vila-Matas va teniendo una creciente consideración en el ámbito académico<sup>154</sup> y el reconocimiento que se le dedica, en general, demuestra, una vez más, el alcance de este autor, dentro y fuera de nuestras fronteras. Su escritura no deja de ser una exhortación a acercarnos y comprender el hecho literario, trasunto de la vida. Por último, quedaría por evaluar lo que de él piensa el público lector que parece ser cada vez más numeroso y variopinto, cada vez más vinculado al circuito comercial del que tanto renegaba él en sus orígenes; la nada desdeñable apreciación de lo que, al fin y al cabo, resulta fundamental en estas lides. Así las cosas, puede decirse, y sirva como muestra este estudio, que hoy por hoy aparece como figura consolidada entre los escritores reconocidos del momento gracias a sus originales aportaciones literarias, aunque

---

<sup>153</sup> Véase: <[www.enriquevilamatas.com](http://www.enriquevilamatas.com)>.

<sup>154</sup> Enrique Vila-Matas, tal y como sentencia Ríos Baeza (2012: 16), «se acogerá de modo tardío y desde el ámbito académico, a partir de la iniciativa de destacados catedráticos como Fernando Valls, José María Pozuelo Yvancos, Mercedes Monmany o Domingo Ródenas de Moya», no sin acabar constituyendo uno de los grandes nombres de nuestra literatura actual.

no siempre lo fuera y, más bien al contrario, pareciera situarse al margen del panorama literario del momento.

Su gran labor pasa, sin duda, por situar la literatura, universal, en un lugar preferente, actuando como altavoz de los grandes autores europeos que nuestra tradición ha tardado tanto en asimilar, y no solo, sino también de los maestros latinoamericanos modernos. Por parafrasear algunas de las opiniones que de él se han versado, Vila-Matas entra con fuerza en nuestra historia literaria por muchos y variados motivos, entre ellos, por hacer de la escritura un tema literario, por su refinada y distanciadora ironía, por la significación de su búsqueda y desaparición del sujeto, por la propuesta intertextual de sus historias, por el humor infinitamente serio que prescribe, sus imposturas y atrevimientos estéticos o el lugar atípico que, por todo ello, ocupa en nuestras letras.

## **2.- El autor en las distancias cortas**

*Después de todo, mi historia  
será abreviada, o no será.*

*lo portátil era como un océano  
que parecía no tener fin y  
seguía desplazándose conmigo.*

Enrique Vila-Matas

Nos encontramos ante un autor que combina varios géneros narrativos a lo largo de su producción, donde, de todos modos, parece que impere de forma aparente la práctica de la novela, aunque deberíamos detenernos a precisar qué significa *novela* para Vila-Matas, o al menos qué tipo de novela cultiva el escritor. Como no se trata de irnos por derroteros ajenos a nuestro más estrecho objeto de estudio, los cuentos, diremos que en la apuesta narrativa global del escritor entra en juego la forma breve y en su conjunto resulta, cuando menos, singular. Así, su producción breve, aunque no resulte evidente, ocupa gran parte de

su bibliografía, y en ella se combinan manifestaciones diversas: además de los cuentos, propiamente narrativos, se filtran artículos o ensayos, en una amplia concepción estilística. Tal modalidad discursiva (podríamos llamarla así, más que genérica, por las limitaciones que esta última puede entrañar al aplicarse en una escritura abierta y distintiva) parece dar con la fórmula válida para abarcar la diversidad de una naturaleza que se sabe incierta. La fragmentariedad, el salto de un asunto a otro, el gusto por la digresión y el deambular (crítico), la mezcla, la búsqueda siempre de algo nuevo para comprender el mundo, así como la asunción de necesitar la ficción son procedimientos que casan muy bien con este tipo de literatura. De este modo, con los años veremos cómo la narrativa vilamatiana se va desplazando hacia espacios cada vez más extravagantes y plurales para asentar esa visión de cuestionamiento completo del mundo y de la identidad del individuo, sin poseer ninguna certeza y sin más que la posibilidad de plantear preguntas que no pueden ser resueltas, ni tan solo a través del arte, aun siendo esta la mejor salida. Con una propuesta poética que se decanta hacia la hibridación, la eliminación de límites y verdades canónicas, y dando cada vez más espacio al elemento ensayístico en sus ficciones, más allá de su longitud o tipología, en el relato encontrará uno de sus cauces de expresión más representativos. Como solo él mismo puede llegar a explicarlo, a través de la literatura –en este caso a partir de *El Danubio* de Claudio Magris<sup>155</sup>, que podría haber sido también *Los anillos de Saturno*, de Sebald, dos de sus grandes maestros–; así retrata el asiduo «Tapiz que se dispara en muchas direcciones»<sup>156</sup>:

El libro es un recorrido laberíntico, en la búsqueda del sentido de la vida y de la historia; el viaje, antiguo y a la vez abierto a la más fugitiva realidad de nuestros días, se convierte en una metáfora de la existencia y una aventura en la crisis contemporánea; una odisea de la identidad y un atlas de la vieja Europa y de nuestro presente (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 202).

---

<sup>155</sup> Sánchez-Mesa (s.f.) pone de relieve la evidente analogía que existe entre los dos escritores: «el autor de *El Danubio*, *Microcosmos* o *A ciegas* ha interpretado el destino de la literatura y la cultura europea contemporáneas también en los intersticios de la novela, el ensayo y el relato de viajes, a partir, sobre todo, de la disolución del gran proyecto de la literatura de la Mitteleuropa en el momento del desmembramiento del Imperio Austrohúngaro. Magris llama a este proceso “la crisis del gran estilo”, que no es, en síntesis, sino la imposibilidad de dar cuenta del mundo de una forma “total”, anunciada ya por Nietzsche, confirmada por Musil en su novela incompleta y fragmentaria, *El hombre sin atributos* [otro de los autores fetiche de Vila-Matas].»

<sup>156</sup> Se trata de un artículo que anticipa obras posteriores como *El mal de Montano* o la estructura de *París no se acaba nunca*.

Dentro de esta plural y múltiple tipología, que bebe de la levedad que proclama Calvino<sup>157</sup>, hallamos piezas que son llamadas a encajarse dentro de la categoría novelística, otras de ensayos (suelen ser recopilaciones de textos publicados con anterioridad en prensa, blogs), cuentos, piezas incluidas en las antologías, donde en definitiva se hace patente el gusto por la mezcla textual:

El escritor catalán ha jugado a borrar las fronteras entre los géneros descritos por la teoría literaria, mezclando el cuento y la novela con la conferencia, el artículo, en ensayo, el diario o el dietario, y apelando siempre al mestizaje genérico y la hibridación textual como claves de los que para él son los únicos caminos posibles de la literatura actual (Castro Hernández, 2014: 138).

Con ello queremos decir que, si nos centramos solo en la producción breve, esta no deja de resultar diversa y presente en variadas formas, tejiendo una red interminable de material intertextual que dialoga con el resto de su obra, revalorizando la condición fraccionaria de la narrativa de Enrique Vila-Matas. Los relatos componen solo una parte de esa amplia producción breve, quizá destacable por lo que supone en la poética global del escritor, y por eso solo son seis los volúmenes publicados bajo el marbete de cuento<sup>158</sup>, aunque también de esto podríamos detenernos a discutir, dada la permeabilidad genérica que caracteriza a nuestro autor. Pero vayamos por partes.

## 2.1.- Una propuesta poética

Que Enrique Vila-Matas escribe largo y tendido de literatura no es una novedad, ahora bien, que lo haga en el cuento, resulta un poco más novedoso. A pesar de repasar con la constancia que lo caracteriza una infinidad de autores en sus escritos reflexivos, a menudo insertos en fórmulas narrativas mixtas donde convive el pensamiento con la ficción, máxime a partir del cambio de siglo, en los primeros volúmenes de relatos esta insistencia en la cita o el periplo crítico no es abundante, y su apuesta poética queda filtrada por una práctica ficcional basada en la búsqueda del estilo, el juego con el lenguaje y la indagación en los temas que se convertirán en insignias de su obra. Con todo, este gusto por la inclinación a

---

<sup>157</sup> Sobre esto, Vila-Matas (2006<sup>2</sup>: 287) afirma: «me parece que, de entre todas las propuestas de Calvino, la de la *levedad* ha sido, de largo, la menos aceptada entre nosotros. Tal vez porque nuestra radical gravedad y seriedad la rechaza. Y sin embargo el *Quijote*, el menos celtibérico de nuestros libros, es puro juego de cabo a rabo», asumiendo, por tanto, la predisposición a la gravedad de la tendencia española.

<sup>158</sup> Véanse *Nunca voy al cine* (1982), *Suicidios ejemplares* (1991), *Hijos sin hijos* (1993), *Recuerdos inventados* (1994), *Exploradores del abismo* (2007) y *Chet Baker piensa en su arte* (2011).

comentar se centra muchas veces en cuentos y cuentistas, a partir de los cuales puede armarse un mapa de sus lecturas y preferencias en la materia. Conocemos el universo de narrativa breve que maneja el escritor a través de su biblioteca, su automitografía, como dice él, su canon literario; el enorme tapiz de lecturas que se dispara en tantas direcciones y alimenta el ansia inagotable de escritura, su reverso, algo que nos remite a una escritura de la fragmentación y un constante juego entre los diferentes discursos.

#### HISTORIA PORTÁTIL DE LA BREVEDAD

De este modo, sus maestros cuentistas aparecen en algunos de sus escritos, de manera directa o indirecta. Si bien las referencias al género breve no resultan profusas, el autor lo retiene como una forma exigente de escritura, y no escatima en admirar cualquier manifestación relacionada con ella. Más allá de estas concreciones, recordemos que la narrativa vilamatiana se nutre en gran medida de la brevedad, ya sea bajo aspecto de capítulos o fragmentos (de diarios, novelas), artículos, ensayos o relatos propiamente dichos. Esto se debe sobre todo a que el escritor concibe la literatura, en general, y su obra, en particular, como un todo de límites difusos. La idea de que toda su producción pueda configurar una totalidad conjunta podría rastrearse por motivos comunes que la recorren por entero, véase intertextualidad, el collage, la intratextualidad, la relación entre realidad, verdad y ficción o el cuestionamiento sobre la identidad y el sujeto están presentes y le son propios de forma inherente. Estos establecen, además, un diálogo con la tradición literaria moderna estrenada con Cervantes. Vila-Matas arrastra la modernidad<sup>159</sup>, se empapa de la hondura, la rebeldía subversiva y la desazón de las vanguardias históricas; se acoge a la mirada lúdica y reivindicativa de la Generación del 27, la irreverencia de Gómez de la Serna<sup>160</sup>, pero también al calado existencial que se alimenta de la nostalgia, cuya carga

---

<sup>159</sup> Para el escritor, el paradigma de revolucionario fue Baudelaire, «y en realidad lo que más le interesó no fue lo moderno, sino buscar su esencia. La buscó en el interior de los instantes, en la volatilidad y precariedad de éstos, en su timbre irreductible a toda historia verdaderamente nueva y a su condición de frágil presente en el que tarde o temprano acabamos siempre topando con alguna forma posible del vacío» (Vila-Matas, 2012d), ciernes que parece compartir con el autor maldito.

<sup>160</sup> Monmany (2007b: 105) deja muy clara su filiación al respecto: «Vila-Matas, en países como México, es hoy el autor más admirado y reconocido como radicalmente moderno y renovador, desde Gómez de la Serna y el 27: “Mito naciente de la literatura española contemporánea”, según lo llamaban no hace mucho en la revista *Vuelta*. Una literatura antinatural y antiliteral que requiere de prismas especiales que el duro estigma realista español, en sus propios páramos, no siempre ha sabido ver».

metafísica, como la de sus shandys, desempolva la superficialidad más ligera. El humor y su refinada ironía aportan la distancia suficiente para tratar numerosas cuestiones que articulan reflexiones muy comprometidas con lo humano.

Un comentario aparte merece esta forma tan presente en la escritura de nuestro autor, pues si nos acercamos a la obra de Enrique Vila-Matas no podemos obviar su pertinaz manejo del procedimiento irónico en tanto que recurso capaz de alimentar la duplicidad, el fingimiento o la distancia, todos ítems constantes en su literatura. La práctica de la ironía está muy relacionada, aunque no siempre, con el humor, elemento también destacable en estos cuentos. Si el capital emocional de la obra corre en algún sentido en el lector, aquí lo hará del lado de la hilaridad, que al final acabará alimentando inclusive la satisfacción de saberse parte activa:

Unas [reacciones sentimentales del lector], quizá se pueda afirmar que las más corrientes, pulsán la cuerda de lo cómico y buscan arrancar del que lee una risa que generalmente no pasa de los labios y se queda en la sonrisa complacida de quien ve rendir frutos al esfuerzo de haber puesto a trabajar su inteligencia (Ballart, 1994: 321).

Supone, además, una vía de escape a las normas de sentido impuestas, abrigadas por la racionalidad de la lógica más extendida, de la que el absurdo vilamatiano huye con tesón, para situar al escritor en la orilla de aquellos que se cuestionan el mundo desde una polaridad irresoluble, desde la multiplicidad que origina un proteico dialogismo creativo. Su literatura no deja de alentar, por tanto, ciertas formas de paradoja. Vila-Matas cultiva varias modulaciones irónicas basadas en el contraste, ya sea en el texto, entre este y su contexto o en el diálogo con otras obras o incluso géneros. Asistimos, así, a un amplio abanico de formulaciones de este tipo que obedecen a niveles y enunciaciones diversos<sup>161</sup>, alimentados por un terreno, el narrativo, que se presta con ductilidad a ellos si lo comparamos con otros géneros. Con todo, los años y los acercamientos críticos han hecho que el término *humor* haya absorbido un valor de la risa que tiene mucho que ver con las diligencias de la ironía, dando lugar a un humorismo refinado, propio de nuestro autor. Y si bien se relacionan, las modalidades cómicas no son irónicas *per se*, sino que comparten algunos rasgos: «su

---

<sup>161</sup> Ballart (1994: 364 y ss.) establece una categorización detallada de estos. Por otro lado, existen varios indicadores de la ironía, estudiados en el libro de Pierre Schoentjes (2003: 135-155). Las formas irónicas se revelan en la narrativa vilamatiana como elemento destacable y parte indispensable de su poética, por lo que su análisis pormenorizado podría constituir una vía paralela de investigación; no en vano, dicen mucho del proyecto total que distingue la obra del escritor.

incidencia indistinta en dominios verbales y situacionales, el subrayado de un contraste argumentativo y la posesión de una determinada significación estética» (*ib.*: 442).

Entendida la literatura como un territorio autónomo, con su alargada obsesión por la creación y la identidad del sujeto (tan propio de la filosofía moderna), o la herencia de los autores más insurrectos de la primera mitad del siglo XX y algunos de finales del XIX, Vila-Matas despunta en un momento en que la vuelta al realismo literario era ya patente. Los años ochenta lo ven emerger como autor excéntrico quien, ante el panorama del momento, que reivindica de nuevo la recuperación de la historia y la suma atención en la trama, prefiere empezar a recorrer otros caminos que cuestionan las convenciones literarias para adoptar otras distintas. Sus inicios se forjan, pues, con una narrativa en construcción hecha con voces de otros autores, legado de la tradición crítica moderna (Kafka, Joyce, Musil, Beckett, Pessoa y hasta filósofos como Nietzsche o Heidegger); en suma, visionarios que aportaron novedades a las letras y la humanidad. Así las cosas, su literatura emprende un camino lleno de ecos insertados en esa tradición de pensamiento crítico, incluso sus cuentos. Si es cierto que su poética sobre la narrativa breve no resulta explícita, también porque se desprende de su práctica literaria y se diluye en una Poética total que asume todo texto como integrante de una amplia red, lo es a su vez que el género breve presenta evidente complejidad, vivida por muchos estudiosos que han escrito sobre él, y por el mismo Vila-Matas, autor y crítico indisociable<sup>162</sup>. El cuento conmina a manejar exigencias nacidas de su gran libertad. En un artículo, publicado en *Desde la ciudad nerviosa*<sup>163</sup>, Vila-Matas (2004<sup>2</sup>: 223) se detiene a explicar su relación concreta con él, donde añade: «A nadie le recomiendo que teorice demasiado sobre el cuento. La prueba de que no es muy aconsejable la tenemos en lo incómodos que se encuentran los cuentistas a la hora de escribir las poéticas del relato que les solicitan», afirmación que no tiene en cuenta los autores que sí se han molestado en teorizar sobre el género, que algunos son, tal y como hemos visto en un capítulo anterior. De modo que, si sus pistas sobre la modalidad breve las va diseminando a lo largo de la amplia variedad de escritos donde aparca un momento la ficción para reflexionar –y esto pasa a

---

<sup>162</sup> Para el escritor, la labor de crítico literario debe ser una faceta complementaria al oficio de escribir, pues «sin una meditación pertinente sobre la materia literaria, son los grandes críticos –que son siempre, no hay que olvidarlo, grandes escritores– nada sabríamos hoy de Dostoiewski, Joyce, Kafka, Proust» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 243). Sin duda, lo fueron en el pasado pero habría que preguntarse si siguen siéndolo en el presente.

<sup>163</sup> Se exhibe en el que lleva como título «Los cuentos que dibujan la vida», incluido primero en este volumen (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 218-224), reaparecerá más tarde en la historia de *París no se acaba nunca* (2000) y *Ella era Hemingway. No soy Auster* (2008), práctica recurrente en Vila-Matas, que construye con su obra un todo inagotable donde también sus textos forman parte de su dialéctica fundacional.



menudo—, en este artículo parece enfrentarse de forma exclusiva a la cuestión de la creación y el estatus del cuento literario. En él anuncia que este nace del miedo, citando a Cervantes, la tradición que sigue a Cortázar, y por tanto a «Edgar Allan Poe, el fundador del relato actual» (*ib.*: 218). En este sentido, hace referencia a las altas demandas que el escritor americano atribuía a este género minucioso, postura que defendía también otro gran nombre del cuento como es Faulkner, quien expresó que el relato es, después del poema<sup>164</sup>, la forma más exigente: «Ya nos hemos situado en un clima de altura, en ese triángulo esencial que componen la muerte, la poesía y el relato. El resto es literatura, literatura que viaja —tal como sugería Faulkner— en vagones de segunda clase» (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 219)<sup>165</sup>. De modo que queda definido el vínculo que se establece entre los dos géneros dadas las exigencias que ambos plantean, mundos infinitos en los que el intento de perfección lleva a un camino sin salida, pues esta es inalcanzable<sup>166</sup>. Cuento y poesía encuentran su origen en la tradición oral y se definen por la ligereza, por lo que la concentración que se les supone implica en ella abarcar toda la vida, por lo «que han de ser sencillamente muy buenos» (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 219). Son géneros, por tanto, que proponen desafíos en un mundo en el que lo único certero es la existencia, por eso:

Mudanzas y movimientos se dan en la vida y en los mejores cuentos, que son los que dibujan la vida de modo que ésta, como en los mejores cuentos, parezca que fluye de forma instantánea o azarosa dejándose llevar por esa «circulación literalmente loca» que traza el drama de la vida al final del más inolvidable y también el más terrible de los cuentos de Kafka, *La condena* (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 221).

El cuento es movimiento y es vida, es un juego de reconocimientos donde de nuevo las fronteras se diluyen. Si la ficción se confunde con la realidad, queda escondida otro tipo de verdad, y el cuento no es ya realidad solo sino existencia. Parece que tenga como misión plantearse la relación entre literatura y vida: «pertenece a la tradición del riesgo en su intento siempre móvil de dibujar con brevedad la vida breve» (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 223). Para ello nos topamos con el ritmo pausado del *flâneur*<sup>167</sup>, que permite al escritor transitar por el

---

<sup>164</sup> El paralelismo entre poesía y relato parece ir de Mallarmé a Charles Baudelaire y de Baudelaire a Edgar Allan Poe, quien parece promover la idea.

<sup>165</sup> La idea de muerte va asociada a la imposibilidad de alcanzar la perfección, pues en el momento en que aparece lo definitivo, se hace presente también la muerte: escribir es seguir buscando; el artista, por tanto, está abocado al fracaso.

<sup>166</sup> Tal y como se lee la opinión de un escritor en una de sus últimas novelas, quien asevera: «Le aseguro que, en cuanto me salga bien, dejaré de hacerlo» (Vila-Matas, 2017a: 20).

<sup>167</sup> Al respecto, Verdú Arnal (2013) escribe: «El *flâneur* —heredero del periodista, el fisionomista y el detective— tras la experiencia de los *shocks* a los que somete la vida urbana, es capaz de mantener su conciencia despierta

mundo observando todos los detalles, dejándose llevar por el azar, lo único cierto junto a la muerte. En el fondo gravita esa visión pesimista y kafkiana del mundo que se sumerge en un movimiento constante por el que se navega sin saber mucho más<sup>168</sup>. La incertidumbre de la existencia gobierna también el género breve, pues en el fondo, «la vida es un cuento» (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 221). No en vano, se trata de un formato exigente que Vila-Matas no deja de reivindicar, a pesar de su situación apurada en las letras españolas, que parece estar cambiando: «el cuento es un género literario de primerísimo orden aunque en España nadie parece enterarse, nadie enciende las lámparas y prosigue así el obscuro prestigio de la novela hueca, si es premiada mejor. Y así nos va» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 222). Aunque es cierto que en nuestra tradición encontramos numerosos escritores que sí se han hecho eco de ello, como Zúñiga, Merino, Luis Mateo Díez, Cristina Fernández Cubas o Marías, por citar algunos de los que ya hemos hablado.

Como no podía ser de otro modo, despunta en el género el papel del lector atento como alguien que continúa con la labor de recreación para completar la obra:

Los relatos más fascinantes son aquellos en los que lo más importante no se cuenta permitiendo que el lector escriba a su vez su propio cuento. Otro tipo de relatos también fascinantes son aquellos que se construyen para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto, es decir, que, como ha escrito Ricardo Piglia, reproducen la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 224).

Esto supone que el escritor rehaga el concepto del «libro con final», obra incompleta solo cuando la escribe el autor, pues «es el lector activo el que la acaba, el que se apodera del texto y lo lleva de viaje singular y lo interpreta, lo interpreta de una manera distinta cada lector, insertándose en un proceso de lecturas infinitas, inacabable, sin fin» (Vila-Matas, 2011b: 200). En este sentido, un artículo del autor titulado «El lector activo», habla de ese «gesto de quien sabe abrirse al mundo y a las verdades relativas del otro, a la sagrada revelación de una conciencia ajena» (Vila-Matas, 2009d), y citando a Barthes, en la senda que construyeron Cortázar, Magris, Borges o Umberto Eco, perfila el elemento fundamental de la corriente moderna en la que se inserta su obra.

---

y aprehender la esencia del instante, sin dejarse abrumar completamente por el torbellino circundante». No olvidemos, además, que esta figura de *paseante* se asocia en ámbito literario a un representante de la modernidad.

<sup>168</sup> Para Vila-Matas (2006<sup>2</sup>: 310), el «conocimiento actual es más fragmentado, más frágil y por tanto, posiblemente el cuento, el relato, se adapten mejor a él».

El escritor apuesta por una literatura autónoma, alejada de cualquier funcionalismo político y en aras de la imaginación. Anderson Imbert (1992: 263) acierta en afirmar que «el cuento es un objeto estético: sólo existe como experiencia mental de un narrador que crea y un lector que re-crea». En este camino de indagación, su escritura se basa en la ruptura con algunas de las convenciones de la realidad. Se produce una alteración en su percepción y esta lleva a la superación de lo común. Así, se acaba descubriendo lo extraño que hay en lo anodino de la cotidianidad. La elección del género cuentístico, como hemos visto menos condicionado por las exigencias del mercado, representa un formato adecuado para la experimentación y el riesgo creativos. Y en estas aguas es donde se encuentra a gusto el escritor, que expandirá esta libertad al resto de propuestas narrativas en forma de apertura genérica. Tal vez el auge que ha tenido en el último período tenga que ver con esta liberación compositiva, si bien es cierto que debido a la evolución de la narrativa española, marcada por una destacada hibridez, las formas breves asisten a cierta imprecisión en el terreno de su pormenorizado estudio. Esto hace que enfrentarse a cuentos como estos, ya con talentos singulares por la particular apuesta de su autor, resulte una tarea poco menos que arriesgada. En tiempos en los que la narrativa se caracteriza por «la búsqueda incesante de nuevos caminos, de nuevos procedimientos para mostrar una realidad, la del momento, cada vez más compleja y fluctuante» (Valls, 2003a: 36), algunas de sus peculiaridades son el atrevimiento y la hibridez, pero también un toque de cosmopolitismo y tradición, además de la presencia innegable de influencias extranjeras. En honor a esa originalidad creativa y enmarcado en este contexto crea Vila-Matas sus propios mundos<sup>169</sup>. Al respecto, se sabe apátrida, pues para él no existen fronteras en la escritura, «las influencias van y vienen a una velocidad supersónica» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 51), no hay, por tanto, narrativa exclusiva que pueda llamarse española<sup>170</sup>, europea o hispanoamericana, de ahí que albergue en su estilo influjos de diferente procedencia, al sentido de lo que proclamaban Ribeyro o Pitol<sup>171</sup>, un

---

<sup>169</sup> La literatura en Vila-Matas (2007: 13) siempre es vista por un prisma genuino: «Mi colección de clásicos – de libros que no acabo de comprender– es totalmente privada, no se parece a ninguna otra», recordando palabras de Calvino: «un libro que nunca terminan de decir lo que tiene que decir».

<sup>170</sup> Vila-Matas (2006<sup>2</sup>, 51) afirma: «Cuando escribo me parezco más a Monterroso que a Juan Benet, por ejemplo», a pesar de admirar también a este último.

<sup>171</sup> Del que en el prólogo que le dedica a su antología de relatos *Los mejores cuentos* dice: «Sergio Pitol es mi amigo y maestro (...) Era Sergio quien era mi maestro. En la vida y en la escritura» (Vila-Matas, 2004).

escritor que asimila distintas voces para fundirse y borrar rastro de patria alguna: «Han desaparecido los dogmas, las consignas, las escuelas, todas hay que elegir las: uno puede quedarse con cuanto le parezca de valor en las distintas tradiciones, vanguardias incluidas; se prodigan las alusiones, las citas, los ecos, pero no son guiños o contraseñas para iniciados» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 52).

De esta suerte, el género presenta elementos relevantes que casan muy bien con la esencia de la narrativa vilamatiana: capacidad de recrear situaciones y atmósferas sugestivas, de construir buenas historias o personajes palpitantes; capacidad de capturar al espectador y de encontrar, así, la presencia de un lector activo que quiera y sepa entrar en la narración y en lo que se cuenta (por cómo se cuenta) y además sin lastres, sin carga, sin gravitación por estar soldado a una estructura previa, apostando por la levedad propia de la literatura de nuestro milenio.

#### LA MITOGRAFÍA COMO CANON

En cuanto a la poética cuentística del escritor, esta se presenta como un asunto impreciso alimentado por la vaguedad y autonomía propias del género, algo que le aporta valor en la línea de su apuesta atrevida y deambulante, en constante recreación: «nunca he leído una definición del cuento que abarque de forma satisfactoria el laberinto de variedades, matices, formas y condiciones que nombra esa palabra. Ésa es precisamente una de las gracias del cuento moderno, y la que tal vez lo haga más atractivo» (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 220). Entre sus autores preferidos se encuentran Kafka<sup>172</sup>, por si había alguna duda, además de Poe, Melville, Beckett, Faulkner<sup>173</sup>, Hemingway<sup>174</sup> o Joyce<sup>175</sup>. Se espeja también en otros

---

<sup>172</sup> Nótese la mezcla de personaje ficticio y escritor real que cuenta con una identidad escindida a través de la ficción: «Hoy me siento bien, medio Kafka y medio Monterroso, la combinación casi perfecta; la ideal tal vez sea Alonso Quijano y Pessoa» (Vila-Matas, 2011b: 16).

<sup>173</sup> Del autor señala: «tenía que cuidar el estilo de Faulkner, por ejemplo, quien es uno de mis grandes escritores y del que he estudiado mucho las estructuras de sus libros pero no tanto el lenguaje; el lenguaje es el mío, es personal y cada vez es más directo para dirigirme a todo tipo de lector» (Tejeda, 2001).

<sup>174</sup> Así resuena su influencia: «inventar nuevas prácticas que devolvieran al arte de escribir relatos la facilidad de factura que tuvo en sus orígenes, hacer que la palabra y la estructura comunicaran pensamiento y sentimiento y también sentido físico. Esto es algo que nos parece fácil de hacer ahora, sobre todo porque nos lo enseñó Hemingway (...) No se puede hablar de la evolución del cuento moderno sin pensar en Hemingway» (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 270). Y no olvidemos el eco que resuena del escritor estadounidense en *París no se acaba nunca*.

<sup>175</sup> Vila-Matas (2004<sup>2</sup>: 222) considera «los admirables relatos de *Dublinenses* de Joyce». Otro libro que desde el punto de vista genérico resulta difícil de clasificar porque parece oscilar entre cuento y novela y que en realidad constituye lo que llamamos un ciclo de cuentos, que es una manera peculiar de organizar los textos.

como Melville, Rimbaud<sup>176</sup>, Beckett, Walser, Perec, Pessoa, Juan Benet, Borges o Cortázar, y menciona nombres como Merino, Matute, Aldecoa o Cunqueiro; en suma, algunos grandes cultivadores del género breve. Si el escritor barcelonés apuesta por una poética andante, flexible y libre, anclada en el mestizaje genérico, igual que lo es la vida (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 203), no lo será menos la sombra de las lecturas que pueblan sus libros. Así, ya sean cuentos, artículos o ensayos, si en la distancia corta nos movemos<sup>177</sup>, debemos aceptar ese supuesto para alcanzar un reflejo vívido de lo que puede llegar a ser el Vila-Matas cuentista (y a veces ensayista)<sup>178</sup>, quien se muestra susceptible a la forma en que se reelabora la materia literaria, no a la narración, no solo a la historia, sino, como él dice, al camino que persigue alcanzar una voz propia, un estilo. Rastros de autores que configuran esta mirada personal se encuentran, por ejemplo, en dos de los citados, padres del cuento moderno: «es precisamente en la imposible conjugación de Hemingway con Borges donde quizá se cifre el sueño de la obra de Vila-Matas» (Vila-Matas, 2011c: 9). Por un lado, el talante seco y descarnado de uno; del otro, lo cerebral y crítico, la epifanía hacia todo tipo de versos, prosas y la literatura entera<sup>179</sup>, y el humor, un sentido lúdico único y también sensible. Sin embargo, más allá de su tradición europea, construye diálogo con la literatura latinoamericana, y su selección de dicho legado siempre se coloca en busca de un acento personal en el que caben Bolaño, Piglia, Quiroga, Monterroso<sup>180</sup> y tantos otros. Consciente, en cualquier caso, de la situación en nuestro país y de la gran aportación de los escritores al otro lado del Atlántico:

---

No en vano, como recomendaciones para ser escritor de cuentos aconseja «al autor de *Dublinese*, que considero, junto al Raymond Carver de *Catedral*, un libro de lectura imprescindible para todo aquel que se plantee escribir algún día relatos» (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 250).

<sup>176</sup> En una de sus entrevistas señala: «En *Impostura* y en *Historia abreviada de la literatura portátil* es donde más se notan ciertas influencias de Rimbaud y, si no recuerdo mal, hay en esos dos libros algunas imágenes que salen directamente de la obra de este autor» (Vila-Matas, 2013b: 33), aunque su presencia late en la esencia misma de su mirada literaria.

<sup>177</sup> Recordemos que nuestro análisis se centra en los textos que han sido publicados bajo el marbete de *cuentos*, ya sea como volumen o como antología, y por tanto legitimados por el paratexto en que se enmarcan. Eso no quita que no existan otro tipo de escritos que compartan características similares, aunque no se presenten como tales. Valga considerar, en último término, el planteamiento lúdico, irónico y complejo que maneja con frecuencia el autor para asimilar que pueda efectuarse una clasificación neta de su obra.

<sup>178</sup> A este respecto señala: «Escribo desde el espacio del ensayo. La voz que habla es la de un ensayista. Es un tipo de voz como la del poeta; no un narrador, no un novelista. Y esa voz atraviesa todos mis libros. A la gente que le interesa lo que hago, vuelve para encontrar esa voz» (Sainz Borgo, 2017). Volvemos a asistir a la identificación con la poesía. Su voz propia se sitúa, así, en el ámbito de lo ensayístico y de lo poético, cercana por tanto al cuento.

<sup>179</sup> Para Vila-Matas (2011b: 61), «La literatura será rumor de fondo, o no será».

<sup>180</sup> Monterroso es evocado como escritor a quien admira Vila-Matas, sin matices. Lo explica en un ensayo en que evoca cómo el escritor guatemalteco se le aparece en un sueño donde lo vuelve a conocer recuperando la situación en la que imagina que se conocieron la primera vez, en Barcelona. Con la recreación del encuentro, el narrador mejora su comportamiento ante la apreciada figura, no sin dejar de mantener el carácter absurdo y

Mientras el cuento hispanoamericano presenta el más deslumbrante palmarés –superior, nadie lo dude, al anglosajón– y todos los grandes nombres de la novela –a excepción de Borges y Felisberto Hernández, que se resistieron al género– son o fueron, sobre todo, grandes cuentistas –Arguedas, Arlt, Bioy<sup>181</sup>, Monterroso, Lezama, Ribeyro, Pitol, Onetti, Mutis, Cortázar, Rulfo, Fuentes, García Márquez, Bryce Echenique–, en España si aparece un cuentista de gran calidad –Zúñiga, pongamos por caso– de inmediato le preguntan por qué no se pasa a la novela (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 222).

Pero encontramos mención también de otros muchos escritores que plantean alguna relación con la forma breve, porque reflexión sobre la literatura no falta, y mirada hacia modelos tales como Calvino, Svevo, Villoro, Echenoz, Tabucchi, Valle-Inclán, Baroja, Larra, Maupassant, Musil, Duchamp, Raymond Roussel o Gómez de la Serna, tampoco.

Un gran contribuidor a la poética del cuento fue Julio Cortázar, a quien cita en varias ocasiones y de él recupera la visión lúdica de la vida, la coyuntura de la creación: «Cortázar lo explicó muy bien: “Recuerdo, cuando era niño (...) Lo importante era el juego porque el juego era un ritual. La literatura es, en ese sentido, mi terreno de juego”» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 37); porque le aburre lo anodino y tal esparcimiento le permite «sentir con la imaginación» (Vila-Matas, 2017a: 46). Se percibe asimismo «la libertad fatal» del escritor argentino y con él coincide en el encuentro que se da entre vida y literatura del que surge el mismo relato, resultado de esa síntesis; no en vano, la realidad y la ficción han sido siempre grandes temas literarios. En ese reverso se hace eco de la concepción clásica que presenta la literatura como reflejo de la vida defendida por Borges<sup>182</sup>, quien ocupa una sólida presencia en el universo vilamatiano y cuya descripción teórica, en la misma sintonía que la cortazariana, entronca con lo que el autor barcelonés plantea en algunos de sus relatos. Según esta, los «textos de sus cuentos funcionan como un espejo que invierte o revierte historias ya contadas, imágenes ya advertidas» (Alarzaki, 1984: 282), junto a otras vidas y la suya propia, un todo difícil de fraccionar. Este es uno y muchos escritores asimilados en una sola voz, original y múltiple

---

onírico que poseen en gran medida estas visiones, junto al tono humorístico del escritor catalán, aunque deja claro el motivo de todo ello: «porque soy un absoluto admirador suyo» (Vila-Matas, 2011b: 103), para acabar con una variante, homenaje, de su célebre microrrelato: «Cuando desperté, la tortuga todavía estaba allí» (*ib.*: 104).

<sup>181</sup> De la admiración común por este autor parece que nace la colaboración con Dominique Gonzalez-Foerster, entre otras convergencias artísticas, titulada *Marienbad eléctrico* (2016), que se publica en Francia un año antes. La artista francesa se convierte en una figura recurrente en ese juego de ecos que es la literatura de Vila-Matas, insuflando su amistad, como él dice, una «curiosa energía creativa» (Vila-Matas, s.f.a) en su obra.

<sup>182</sup> Metáfora aplicable también a Vila-Matas en un juego de distorsiones: la literatura como imagen fabulada de lo vivido, como eco de otros autores y como entramado textual de sus propios escritos, al modo endogámico de Pitol o Bolaño, máscaras que determinan la configuración última del yo. Este procedimiento permite introducir en sus obras reflexiones críticas, dotándolas de procedimientos ensayísticos para discurrir sobre la literatura, algo que, como veremos, se produce, dentro del corpus cuentístico, sobre todo en *Exploradores del abismo* y en las antologías (debido a su naturaleza textual mixta).

a la vez que indivisible que vive literatura y escribe vida, en la estela de esas palabras famosas donde se dice que «yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica (...) Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro» (Borges, 1974: 808). El maestro argentino se hace presente<sup>183</sup> en la clara influencia intertextual de sus escritos junto a la proyección de una biblioteca infinita que también recoge Vila-Matas (s.f.b) en su *biblioteca del cuarto oscuro*, donde presenta un variado corolario de autores, su personal canon, a quienes lee y con los que entabla un diálogo continuo. En ella reúne su lista de autores predilectos que parece estar siempre construyendo; su catálogo particular que alcanza a tener, además, una correspondencia física real: «en un cuarto oscuro de mi casa he reunido a todos mis autores favoritos» (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 248). De esta manera, tal y como sostiene Crusat (s.f.), los «clásicos del siglo XX de Vila-Matas no procederán entonces de viejos manuales plagados de omisiones; sí, en cambio, de una experiencia lectora y vital regida por el azar, el placer y los gustos personales». Esta red bibliográfica apela a la infinitud de la literatura, lo cual, desde la perspectiva de la física presentaría una importante imposibilidad: «la Biblioteca de Borges no parece probable, pues no cabe en nuestro universo» (Vila-Matas, 2011b: 141). La ficción parece, por tanto, no participar del espacio físico y real del cosmos.

Otra cara borgiana que puede reconocerse en nuestro escritor es esa vertiente de fabulador ensayista, pues el autor de *El Aleph* cultivaba textos reflexivos de carácter académico a la vez que cuentos que se alejan del clásico estatuto del género, y que señalan, por tanto, de alguna manera a un tipo particular de ensayo, encontrando gusto o preferencia por esa voz que piensa igual que nuestro autor<sup>184</sup>. El gusto por la cita y la retroalimentación casi constante de la literatura recuerdan también al escritor argentino, al tiempo que asume un tratamiento similar del problema de la identidad, abierta y heterogénea como la borgiana, donde a su vez se clava la huella clara de Pessoa: «No sé por qué nombrar a Borges me lleva siempre a Fernando Pessoa, de quien decían que fingía o mentía al escribir cuando simplemente lo que sucedía era que él sentía con la imaginación, no usaba el corazón» (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 249). De Borges dice Calvino (2017: 116): «C'è l'opera che corrisponde in letteratura a quello che in filosofia è il pensiero non sistematico, che procede per aforismi,

---

<sup>183</sup> En *París no se acaba nunca*, por ejemplo, el narrador habla de su influjo borgiano, llegando a destacar las consecuencias de su legado en la modernidad (Vila-Matas, 2003: 193).

<sup>184</sup> Para un análisis más pormenorizado de sus artículos y ensayos, véase Aranda Silva (2016).

per lampeggiamenti puntiformi e discontinui», tras lo que cita a Paul Valéry para hablar de su obra ensayística, formada por textos breves y notas de pocas líneas (sus *carnets*): «Une philosophie doit être portative» (*ib.*), una filosofía debe ser portátil, concepto que desarrolla como base de su teoría *shandy* Vila-Matas en *Historia abreviada de la literatura portátil*.

Y si hablamos de aforismos<sup>185</sup>, no podemos dejar de hablar de Ramón Gómez de la Serna, innovador donde los haya, cultivador de todos y ningún género a la vez, uno de los conceptualizadores de la hibridación más puro en nuestra historia literaria. No en vano, Domínguez Michael (2008) afirma a este propósito: «no había habido entre nosotros, desde Ramón Gómez de la Serna, un escritor cuya individualidad sea tan proteica y a la vez, cosa curiosa, tan mimética como Enrique Vila-Matas». Mención especial requiere un nombre que vuelve una y otra vez y que representa para la trayectoria de nuestro escritor alguien destacable por dos motivos. Uno, porque escasean en sus corolarios escritores españoles<sup>186</sup>, y dos, porque su influencia parece constituir una impronta significativa:

Destello es la palabra que parece adecuarse más al espíritu cristalino del gran Ramón –medio olvidado en su propia tierra–, porque destello es y será siempre resplandor vivo y efímero, ráfaga de luz que se enciende casi al mismo tiempo. Pero el destello en literatura –como en ciertos cristales– es ciertamente peligroso. Te lo dice Ramón, demasiado genial, que éste y no otro –te lo dice más de un académico– es el inconveniente que él tiene para ser hoy leído en su tierra: demasiado genial (Vila-Matas 2006<sup>2</sup>, 66-67).

Su escritura defiende una concepción del humor que compartió con otro grande como lo fue Chaplin, al ser nombrado de la Academia Francesa del Humor. Vila-Matas (2001b: 463) nos habla de él no sin reconocer cierta complicidad: «yo creo que Ramón era un gran aficionado a mentir; a jugar; a desconcertar; o engañar a futuros biógrafos. Seguro que a Ramón le fastidiaban como a mí los números redondos»<sup>187</sup>. Esto nos habla del aderezo que le gusta al escritor, esas formas elocuentes que encuentran su máxima en el *Tristram Shandy*

---

<sup>185</sup> A los que presta suma atención nuestro autor a propósito de Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), de quien habla maravillas y considera antecesor de los destellos ramonianos: «estaba a favor de la electricidad y de la chispa de las frases breves y en contra del mamotreto (...) autor de ese intenso y brillantísimo cuaderno de notas breves que hoy conocemos por *Aforismos* y que es un libro absolutamente genial» (Vila-Matas, 2011b: 166).

<sup>186</sup> Según proclama él mismo: «Igual que mis lecturas nunca han sido específicamente españolas, también creo que el escritor desde escribir del mundo, más allá de un país concreto (...) El canon español forma parte de las mafias literarias instaladas hace años» (Tejada, 2001).

<sup>187</sup> Frase que remite al título de uno de sus libros de ensayos, publicado en 1997 por Pre-Textos: *Para acabar con los números redondos*, del que dice: «Contra la manía de los suplementos literarios de celebrar con cifras redondas los aniversarios de escritores que son generalmente mediocridades y que de pronto ocupan el espacio que debería estar destinado a los escritores que están vivos y enfrascados en la aventura de una obra peligrosa que no merece la atención suficiente o a los que, estando muertos, demuestran estar muy vivos al resistirse a cumplir años» (Vila-Matas, s.f.a); todo un alegato literario.



de Sterne; frase que a su vez entronca con el juramento necesario para entrar en la homónima sociedad secreta: «La seriedad es un continente misterioso del cuerpo que sirve para ocultar los defectos de la mente» (Vila-Matas, 2009<sup>5</sup>: 43). El reflejo de Gómez de la Serna<sup>188</sup>, «clasificado como escritor sin géneros, hizo todo lo que estaba a su alcance para destruir todos los existentes y para crear otros nuevos» (Andres-Suárez, 1998: 10), se ve en la libre capacidad de inventar del escritor, aportándole a la literatura una autonomía innata. En esa senda ramoniana, nos presenta un conjunto de cuentos dedicados a suicidas que no mueren, a hijos que no quieren descendencia y a aventureros sin miedo al vacío, entre otros, que se salvan gracias a la creación: «Si algo tiene de extraordinario la literatura es que es un espacio de libertad tan grande que permite todo tipo de contradicciones» (Vila-Matas: 2008b: 203-204). Un mundo, en definitiva, que regala ecos de uno de los grandes escritores inclasificables de nuestra tradición, un «mundo grotesco, disparatado, absurdo, irracional, arbitrario, sorprendente y humorístico» (Anderson Imbert, 1959: 37). Así, fue uno de los que más admiró, singular como era, con el que coincide, sobre todo por su lúcida mirada insólita del mundo, sus ansias de jugar y combatir el aburrimiento a destajo<sup>189</sup>, su originalidad, un humorismo<sup>190</sup> que muchas veces recurre al absurdo y ante todo a la insondable imaginación. Una inclinación que queda clara en la sentencia de Vila-Matas (2006<sup>2</sup>: 67): «Te lo dice Ramón cuando te explica que todos los escritores adolecen de que no quieren descomponer las cosas ni se atreven a descomponerse ellos mismos, y eso es lo que les hace timoratos, cerrados, áridos y despreciables». Un mentor admirado con el que comparte una esencia literaria, hecho del que emerge un orgullo sin pliegues: «coincidencia de la que me siento honrado por tratarse de Ramón, uno de mis ídolos» (Vila-Matas, 2011c: 464). Parecido sentido del ingenio une a los dos escritores; la búsqueda de lo insólito, la lucha contra lo insignificante y lo insustancial, el poder de la imaginación, el papel de la ficción y la verdad son máximas ramonianas. Y la práctica de este tipo de ingeniosa fórmula literaria no escapa a tales exigencias, pues «el relato corto, por ejemplo, contiene un alto índice de riesgo, pero nunca tan grande como el del aforismo, aunque ciertamente notable también (...) Ahí no hay

---

<sup>188</sup> Con ocasión del reconocimiento en el marco de la Feria Internacional del Libro, Domínguez Michael (2016) señalaba: «Hoy se premia en Guadalajara a Enrique Vila-Matas, el prosista más creativo, lúdico y veloz que ha tenido la lengua española desde Ramón Gómez de la Serna, que está, desde luego, entre sus dioses del hogar».

<sup>189</sup> Recordemos de entre las famosas greguerías de Ramón la que rezaba «Aburrirse es besar a la muerte».

<sup>190</sup> Algo de lo que el escritor habla con frecuencia: «La inteligencia, con la ayuda del tiempo, suele transformar el desdén y la ironía en humorismo. A Bioy le parece que, además, el humor puede ser una forma superior de cortesía» (Vila-Matas, 2011b: 59).

términos medios, como tampoco los hay en Poesía» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 257). Queda claro que, como autor cae cautivado por un vanguardismo<sup>191</sup> que se traduce en la inclinación al ensayo y también a lo poético, en una fórmula moderna que pasa por integrar elementos como «Las conexiones como la alta poesía. La escritura vista como un reloj que avanza. La victoria del estilo sobre la trama. La conciencia de un paisaje moral ruinoso» (Vila-Matas, 2010a: 28). Otro de los pocos escritores patrios que aflora en la experiencia vilamatiana es Juan Benet<sup>192</sup>, tal vez «uno de los más grandes escritores españoles del siglo (...) un conservador genial de la inspiración y el estilo de nuestra mejor literatura» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 97), a quien admira, tal y como explica él mismo, por lo que significa su ruptura de estilo en la literatura española, uno de los pocos escritores españoles indiscutibles para él<sup>193</sup>. En este caso, si Gómez de la Serna se situaba en el polo de la fantasía y el sinsentido como motores de la creación, Benet se muestra del otro lado, algo más tradicional, nos dice, pero con una larga sombra en nuestra narrativa, algo inimitable por atípico.

En suma, la labor revisionista que se nutre de otros escritores hace que Juan Villoro (2007b: 362) lo presente como «un prolongador creativo de las grandes irregularidades del siglo XX: ahora lo leemos como una figura articuladora de tradiciones dispares; resulta casi imposible asomarse a Nabokov, Kafka, Walser, Sterne, Gombrowicz o Pessoa desde el mirador de la narrativa hispánica sin revisarlos al modo de Vila-Matas». Porque reinventa esas otras lecturas y las hace suyas, porque se encuentran muy pocas voces de la tradición hispánica, valiéndose de «un castellano despojado de referentes locales, un cristal diáfano para sus invenciones» (Villoro, 2007b: 366). Tiene también que ver con su postura alejada del falso realismo tradicional que cree que todo se puede explicar o describir, muy a la manera cortazariana<sup>194</sup>. Para nuestro escritor, el realismo en literatura «está bien muerto (...) aunque no para los españoles todos» (Vila-Matas, 2003a: 17). Entronca, así, con la tradición más moderna del cuento, aquella que representa Quiroga, donde el efecto sorpresivo del final

---

<sup>191</sup> En palabra de Sánchez-Mesa (s.f.): «A estas alturas debería estar claro que Vila-Matas parece más un representante tardío de la vanguardia histórica que de la neovanguardia de los 60-70 o de la llamada narrativa posmoderna».

<sup>192</sup> Planean otros nombres como Ignacio Aldecoa, Ramón del Valle-Inclán o Cervantes como escritores admirados de nuestra tradición (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 165, 157, 158).

<sup>193</sup> Impresiones recogidas en la inauguración de los IX Encuentros con escritores organizados por el CEFOR en colaboración con el Centro Asociado UNED A Coruña (UNED INTECCA, 2015).

<sup>194</sup> Cortázar (1971: 404) afirmaba: «En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo».

no supone ya una condición exclusiva del género, sino que se centra más en la articulación de una parte que no acaba de resolverse, en la estela de Chéjov o Joyce, en aras de situaciones muchas veces humorísticas o absurdas. En este sentido, la apertura que traza el cuento moderno a favor de la imaginación y la participación del lector es elemento definitorio de los textos vilamatianos. En el «decálogo del perfecto cuentista» del escritor uruguayo puede leerse: «No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino» (Quiroga, 1993a: 336). Con esto hace referencia a la elaboración de una técnica que construye el relato y lo convierte en arte por medio de eso que llaman *estilo*. Parafraseando a Piglia, Enrique Vila-Matas (2004<sup>2</sup>: 270-271) precisa al respecto:

el cuento clásico –Poe, Quiroga– narra en primer plano una historia y construye en secreto la otra, y el efecto sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie, mientras que en cambio, en la versión moderna del cuento –Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, el Joyce de *Dublineses* y desde luego Hemingway–, se relataban dos historias como si fueran una sola.

Hace referencia a la reelaboración del material narrativo a través del lenguaje, la mejor manera de servir a las ideas. Al respecto, Víctor Bravo (2007: 14) señala en el prólogo a uno de sus libros de ensayos: «Cuando Wittgenstein identifica los límites de la visión del mundo con los límites del lenguaje pone en evidencia el lazo entre límite e imperfección; y la fuerza reveladora de la conciencia crítica». El estilo participa en Vila-Matas, como decimos, de otras obras, de otros dichos y de otras invenciones, pero sobre todo de la imaginación<sup>195</sup>, la fantasía. Algunos críticos lo han emparentado con la particular concepción de Gómez de la Serna o Enrique Jardiel Poncela, por «esa visión absurda» y su capacidad de sorprender y aplicar al mundo una mirada insólita<sup>196</sup>, al margen de los procedimientos narrativos más tradicionales (Valls, 2003a: 291; y 2007: 112). Recupera algunas de las premisas del género fantástico cultivado por Poe<sup>197</sup>, Cortázar e incluso Borges para insertarlo en una tradición muy personal que bebe de la vanguardista, esteticista,

---

<sup>195</sup> En *Historia abreviada de la literatura portátil* puede leerse: «Después de todo, el mundo de las letras descansa en los hoteles de la imaginación» (Vila-Matas, 2009<sup>5</sup>: 33).

<sup>196</sup> Quizá tenga que ver con la ligereza por la que Calvino (2017: 11) reclamaba una nueva mirada: «Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza (...) devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica».

<sup>197</sup> Solemos citar a Poe como padre del relato fantástico en el siglo XIX, sin embargo, habría que recordar también la aportación que realizó Barbey d'Aureville con obras como *La hechizada* (1854) o *Las diabólicas* (1874), de las que se hace eco Vila-Matas.

culturalista y hasta realista. Deriva de ello una producción rica en referencias diversas, heterogénea y nueva. En este sentido, de Raymond Roussel<sup>198</sup> señala: «Lo que siempre admiré más de su malditismo es que toda su obra es rigurosamente imaginaria» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 49).

De otros autores, de Gombrowicz<sup>199</sup>, por ejemplo, parece heredar su visión del realismo más interno, ese en que la escritura se convierte en aparato del conocimiento de uno mismo, como si el ejercicio literario fuera algo que tratase de lo propio, «para recordar y para ser recordados, para no morir (como decía Blanchot), para postergar la ejecución, la muerte, como le ocurría a Scherezade; escribimos como medicina, escribimos para ser felices, para no suicidarnos, para no volvernos locos (...) escribimos para jugar» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 53)<sup>200</sup>. Y así llegamos a uno de sus maestros, Sergio Pitol<sup>201</sup>. De él habla mucho y variado en sus escritos, pero si hay que prestar especial atención a alguno de ellos, sobre todo al prólogo que le dedica a la antología de cuentos de Pitol publicada en 2004. En este magnífico repaso vivencial y literario en forma de diario con casi todas las constantes que componen su universo cuenta cómo Pitol se convirtió en su mentor ya en una temprana juventud, así como la relación entre ellos al cabo de los años. Una historia narrada en tono autoficcional donde se compara el estilo del escritor mexicano con su propia creación, pues con él comparte una misma mirada poética<sup>202</sup>, concepción artística, consideración insólita

---

<sup>198</sup> De él habla así Vila-Matas (2008g): «Remito al lector a ese texto de Raymond Roussel, donde su procedimiento se revela como una máquina infinita de producción de literatura y de caleidoscópica creación de sentidos diferentes». Un autor que destaca por su reelaboración de la forma, por su modo original de incidir en el *estilo*, en la línea de Céline.

<sup>199</sup> En su artículo titulado «Gombrowicziana», señala: «Quería tener un estilo que se diferenciara mucho del resto de escritores –por aquel entonces todavía no sabía que a eso en el gremio se le llama “voz propia”–, y Gombrowicz me parecía ideal porque, sin haberle leído, leía en cambio historias sobre su vida y su soledad y sus amigos, y esas historias me fascinaban (...). Vi que nada tenía que ver su escritura con la mía, pero que, gracias a haberme pasado tanto tiempo creyendo que escribía rarezas como las suyas, me había hecho un estilo literario propio» (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 213).

<sup>200</sup> Véase la especial relevancia de esta cita con lo que al cuento se refiere, la mención explícita a la narradora oral Sherezade y la alusión a conceptos esenciales que encuentran correspondencia con los personajes de sus libros de relatos: la felicidad que buscan los *Hijos sin hijos*; el suicidio ficcional que persiguen los protagonistas de *Suicidios ejemplares* o la locura con la que lidian los *Exploradores del abismo*; y el juego, que lo impregna todo. El mundo del relato parece hacerse particularmente propicio para conectar con el poder de la muerte, así como con la necesidad de burlarla uniendo ficción con realidad interna, para hacer del mito una constante que recorre las narraciones breves propias de esta tradición.

<sup>201</sup> En el prólogo citado redundo en esta idea sobre el escritor mexicano: «en muchas de las últimas entradas de mi Diario comento aspectos de mi relación con su magisterio genial» (Vila-Matas, 2004).

<sup>202</sup> Relación que explica así Vila-Matas (2004): «He pensado que siempre que pienso en las cosas de Sergio, termino encontrando coincidencias inesperadas» o «buscando algo que contar sobre Sergio y me doy cuenta de que opero igual que en sus cuentos, donde él sale a la búsqueda de una historia y acaba contando la búsqueda

sobre la paradoja del mundo, donde realidad y ficción entran en una dialéctica infinita, donde el estilo es la literatura y todos sus reflejos, sin importar más que esa búsqueda incansable y totalizadora, «el embrollado laberinto de ciudades, imposturas, lecturas distorsionadas, imaginaciones y derivas que circulan por mi obra», también en los cuentos: «Quizás no hay nada que comprender, tan sólo esta divisa que parece siempre viajar con mi maestro: “Perder los anteojos y perder los países, perderlo todo. No tener nada y ser extranjero siempre”» (Vila-Matas, 2004). Obra igual que los relatos de Pitol, de quien cuenta que en ese perder países<sup>203</sup> se lía contando y buscando la historia para acabar distorsionando la realidad. Y es que no hay olvidar el vehemente rechazo de esta, vista como algo que lleva al hastío: «La inmensa y llana monotonía de la realidad –como esa aburrida Pampa que evocaba Borges–, el enorme y vacío espacio de la realidad» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 213). «Sus cuentos serían cuentos perfectamente cerrados si nos revelaran algo que jamás nos revelarían: el misterio que viaja con cada uno de nosotros. El estilo cuentístico de Pitol consiste en contarlo todo, pero no resolver el misterio<sup>204</sup>» (Vila-Matas, 2004). Parece que esa influencia quedó instalada para activar algún resorte en la creación de cuentos: «Yo siempre he sospechado que en esa sobremesa fue la primera vez que pensé que yo podía escribir un cuento. Hoy sé que le debo al Maestro esa puerta de pronto abierta, ese pensamiento» (Vila-Matas, 2004). Al fin y al cabo, la verdad se esconde en esas rendijas descifrables o no, en la maraña de vivencias y lecturas, en el laberinto continuo que forma un todo, sin fronteras ni límites entre la fantasía y la realidad, en toda su narrativa.

---

de esa historia mientras a la realidad, que era bien real al comienzo, le pasa lo que le pasa por la noche a la ciudad de Estocolmo y se enrarece mucho».

<sup>203</sup> Sentencia que recuerda al prólogo de *Suicidios ejemplares*, que lleva ese título, atribuido, además, a otro maestro: Pessoa (Vila-Matas, 2007<sup>3</sup>: 7-8), concatenaciones que no escasean en su escritura, la cual se asoma a abismos de infinito.

<sup>204</sup> Al respecto, Pitol (2018) señala: «[Henri] James me confirmó en una tendencia que había aparecido ya desde mis primerísimos relatos: un acercamiento furtivo y sinuoso a una franja de misterio que nunca queda aclarado del todo para permitir al lector elegir la solución que crea más adecuada». Queda por tanto reafirmado el papel activo del lector, por un lado, así como la libertad creativa y la multiplicidad a la que se abre su narrativa breve, regida por la apertura a una poética personal. Todos estos elementos configuran un notorio modelo para Vila-Matas.

## RELATOS EJEMPLARES

Para dar una muestra clara de esta postura reveladora y metaliteraria, de tono personal y discursivo a la vez, hace mención de algunos de sus relatos selectos, de entre los que «Nocturno de Bujara» destaca por su excelencia y perfección:

al terminar de leer *Nocturno de Bujara*, estuve un buen rato preguntándome si había llegado al final, y cómo eso me llevó a rehacer la lectura del cuento y a leerlo de nuevo hasta que me convencí de que el conjunto de fragmentos o detalles que lo componían me habían paradójicamente convertido al cuento en una historia cerrada, que estaría absolutamente clausurada del todo de no ser por un misterio que me di cuenta que nunca yo resolvería (...). El estilo de Pitol consiste en huir de esas personas tan terribles que están llenas de certezas. Su estilo es distorsionar lo que mira. Su estilo consiste en viajar y perder países y en ellos perder siempre uno o dos anteojos, perderlos todos (Vila-Matas, 2004).

También nos habla del relato «El oscuro hermano gemelo» como «el más inquietante de los cuentos de Pitol» o «Vals de Mefisto», a partir del cual expone su práctica de asociaciones infinitas por las que llega a establecer la pluralidad con la que aborda sus escritos: «Desde que leí Vals de Mefisto que doy varias versiones de un mismo hecho, sobre todo si ese hecho pertenece a mi vida íntima» (Vila-Matas, 2004). Esto entronca con la idea de contradicción que sustenta su visión del mundo y del arte, tal y como señala Gómez Trueba (2008: 20): «una explicación puede oponerse a otra sin que una sea verdadera y la otra falsa (en una suerte de lo que el pensamiento filosófico denomina “pluralismo”». Las diferentes versiones construyen la totalidad porque es esta la que se persigue. La poética basada en la búsqueda de vías para representar el mundo descubre dicha imposibilidad a través de una escritura que desemboca en un discurso discontinuo e infinito, marcado por digresiones que, junto a la trama, configuran la esencia del texto. El arte, y como tal la literatura, no puede abarcar lo inagotable del universo<sup>205</sup>, de ahí que existan estrategias narrativas que quieran encarnarla a nivel simbólico, pues se intentará dominar esa multiplicidad, algo propio del arte occidental, para recomponer y dominar el mundo<sup>206</sup>. En palabras de Gómez Trueba (2018: 13): «el mito de la escritura infinita que tantas veces es revisado por Vila-Matas en su obra ha sido asunto esencial en la narrativa contemporánea

---

<sup>205</sup> Tal y como recoge de su reflexión sobre las lecturas, en este caso, de *Monsieur Teste*: «uno de los mensajes claves del libro de Monsieur Valéry: “El infinito, querido, es bien poca cosa. Es una cuestión de escritura. *El universo sólo existe sobre el papel*”» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 60).

<sup>206</sup> Véase Umberto Eco (1979).

más arriesgada y prometedora». Al fin y al cabo, el fragmento, llámese digresión o relato, es lo que constituye la esencia de la narrativa:

el XX, en cambio, la era del fragmento, el reencuentro de la lo narrativo con su esencia, con el cuento, con el relato breve (...) Después de todo, muchas de las grandes novelas del XX están construidas con la lógica del fragmento, como si su verdadero corazón fuera el relato, algo que, por supuesto, no es fácilmente demostrable, aunque puede llegar a serlo si uno atiende al dictado de aquella *Tesis sobre el cuento* en la que Ricardo Piglia afirma que un relato siempre cuenta dos historias (Vila-Matas, 2015).

Con todo, la poética de Sergio Pitol a este respecto se encuentra al margen de la teorización, pues lo que define a cada escritor es su propia trayectoria:

Cada autor, a fin de cuentas, ha de crear su propia poética, a menos que se conforme con ser el súcubo o el acólito de un maestro. Cada uno constituirá, o tal vez sea mejor decir encontrará, la forma que su escritura requiere, ya que sin la existencia de una forma no hay narrativa posible. Y a esa forma, el hipotético creador habrá de llegar guiado por su propio instinto (Pitol, 2018).

También nos explica la influencia que Alfonso Reyes ejerció en la escritura del autor mexicano, y cómo su cuento titulado «La cena» acabó por determinar de modo importante su trayectoria, «un relato de horror inmerso en una atmósfera cotidiana, donde a primera vista todo parece normal, anodino» (Pitol, 2018), que sin embargo consiguió asentar las bases de lo que escribiría después, desde una óptica pluralista: «sólo ahora advierto que una de las raíces de mi narrativa se hunde en aquel cuento. Buena parte de lo que más tarde he hecho no ha sido sino un mero juego de variaciones sobre aquel relato» (*ib.*). La narrativa breve se presenta por tanto en el origen de su escritura<sup>207</sup>. Y en esta línea tan personal y casuística se sitúa su *discípulo*: «¿No es el cuento, como alguien ya dijo, un vagabundo? También es vagabunda nuestra vida» (Vila-Matas, 2004).

Otro de los textos que destaca de manera especial en su legado se sitúa también en la tradición hispanoamericana: «El mejor relato que he leído en mi vida tal vez sea *Luvina* de Juan Rulfo<sup>208</sup>, un viaje al centro mismo de la tristeza, una excursión al pueblo donde los días son tan fríos como las noches y el rocío se cuaja en el cielo antes de que llegue a caer sobre la tierra»<sup>209</sup> (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 223). Menciona en sus escritos también algunos relatos

---

<sup>207</sup> Para Pitol (2018), el cuento pasa por constituirse como «Una especie de tejido de Penélope que se hace y se deshace sin cesar, donde una trama contiene el germen de otra que a su vez llevará a otra, hasta el momento en que el narrador decida poner fin a su relato. Se trata de una convención literaria que podrá ser ardua, pero de ninguna manera novedosa. La tradición literaria remonta sus orígenes a *Las mil y una noches*».

<sup>208</sup> A tenor de esto, «Juan Rulfo fue un gran admirador del Joyce cuentista» (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 223).

<sup>209</sup> Cuento preferido también del mismo Rulfo, que viene a plantear la desolación que arrastra el ser humano, la devastadora asunción del vacío: «“Luvina” de Juan Rulfo no es buen cuento porque plantee la situación

sueltos o volúmenes de relatos, entre los que aparecen «*Syllabus*, breve narración de Juan Benet en la que se observan ciertas conexiones fortuitas con el paradigmático *Bartleby*, el escribiente, de Hernan Melville» (Vila-Matas, 2007<sup>2d</sup>: 243); «Un alma de Dios», de Flaubert; «Un gato bajo la lluvia», de Hemingway; «Un día perfecto para el pez plátano», de Salinger; «Los muertos», de Joyce; «El Aleph», de Borges; «Ionich», de Chéjov; «Mi hermana Elba», de Cristina Fernández Cubas o «Siempre hay un perro al acecho», de Ignacio Martínez de Pisón. También encontramos destacado un relato de Felisberto Hernández<sup>210</sup>, «La mujer parecida a mí» (Vila-Matas, 2009<sup>4</sup>, 79), autor bartlebiano en sus cuentos, que dejaba inacabados<sup>211</sup> y que, por otra parte, aparece mencionado en otros ensayos (2006<sup>2</sup>: 65); o «la nueva Melusina», de Goethe, uno de los cuentos más extraños del escritor alemán, poético y misterioso a la vez, donde los personajes van en busca de su salvación como tantos protagonistas vilamatianos. En él se desarrolla la parábola del mundo dentro del mundo, de lo que se extrae que «un libro no es sólo un fragmento del mundo sino un pequeño mundo él mismo» (Vila-Matas, 2009<sup>5</sup>: 83). El minicosmos del cuento de Goethe remite así al universo shandy, donde se defiende todo lo portátil, también en literatura: «El amor por la miniatura subtiende su gusto por las expresiones literarias breves» (Vila-Matas, 2009<sup>5</sup>: 120). Este texto fascinó en su momento a Walter Benjamin, quien hace referencia a él en su teoría de los efectos y recepción de la obra de arte, por ejemplo<sup>212</sup>. Distingue, asimismo, en uno de sus ensayos el cuento «Última Thule», de Nabokov; y en concreto, de él, el personaje que lo protagoniza, Falter, un hombre a quien se le revela el enigma del universo encerrado en una habitación de hotel, escena que nos recuerda en mucho a los viajes por el escritorio de algunos narradores vilamatianos, como el de «El viaje alrededor», eco de ese otro *Viaje alrededor de mi habitación*, de Xavier de Maistre, que al final proclama: «Lo sepa o no, su parodia de los viajes va a significar un salto mental, un punto de vista inédito que permitirá a los lectores futuros, sin salir de casa, el asombro de ver las puertas del caos y la

---

particular de un pueblo mexicano abatido por la soledad, sino porque a partir de allí el lector es motivado a intuir una situación similar para cualquier pueblo del mundo en cualquier época (...). El hecho, el enigma, el misterio, el personaje o el ámbito que sirve de foco a un cuento tiene que ser capaz de vencer la contextualidad inmediata en que ha sido producido» (Barrera Linares, 1993: 39).

<sup>210</sup> Este autor lo trae a colación en su parentesco con Juan José Millás –otro gran cuentista kafkiano– pues el escritor uruguayo, «al igual que Millás, poseía la virtud de transmitir, en sus relatos, un raro extrañamiento que se traducían en una modificación de los hábitos a través de los cuales contemplamos la realidad o somos observados por ella» (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 238).

<sup>211</sup> Porque, tal y como afirma el propio autor, «la vida también es, por culpa de ella misma, un buen cuento incompleto» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 65).

<sup>212</sup> Véase Arribas (2010).



simultaneidad del universo. El asombro, en definitiva, de ver *más*» (Vila-Matas, 2010d). En este relato de Nabokov se plantea, así, la revelación de una verdad secreta que parece alimentar esa máxima de la infinitud de un texto: «todas aquellas personas que me han dicho que lo han leído también me dijeron que no han podido olvidarlo, continuamente están construyendo la secuencia que imaginan que está más allá del más allá del cuento que más se resiste –de entre todos los que conozco– a ser terminado» (Vila-Matas, 2011b: 204).

Junto a estos, encontramos otro relato que recorre sus páginas críticas, «Madre de pueblo», de Corrado Álvaro, un escritor italiano que aparece en la colección firmada por Monterroso y Bárbara Jacobs que lleva como título *Antología del cuento triste* al que el escritor le dedica el artículo «La vida triste». Este texto en cuestión, «un cuento tan perfecto y terrible que hay que ser un carcamal para no llorar al terminar de leerlo» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 222), sobresale por la impresión, el efecto y la intensidad que en conjunto genera. De esta colección destaca una pieza de Leopoldo Lugones y, cómo no, «Luvina», de Juan Rulfo. Sus referencias, universales y atemporales, se remontan a autores de todas épocas y estilos, aunque huyendo, eso sí, del más pesado realismo. Otro título que aparece mencionado es *Las diabólicas*, de Barbey d'Aurevilly, compendio de seis cuentos que acercan el mal a la literatura en un aura decadentista. Del mismo autor, Vila-Matas (2006<sup>2</sup>: 290) destaca *La hechicera*<sup>213</sup>, un «relato», dice, en el que transita «la felicidad que viaja con lo fácil». A partir de este texto, que en realidad se lee como novela, llama la atención sobre las notas a pie de página que pueblan la edición de La Pléiade, las cuales, para el escritor, revelan a Barbey como «un genio en el arte del relato breve. Es admirable su sentido de la economía narrativa. Eso, unido a la levedad, el humor y el sentido lúdico de los que hace gala, le convierten en un contemporáneo nuestro, en alguien que se asoma con una sonrisa al próximo milenio» (*ib.*: 291). El procedimiento bartlebiano de la glosa textual, teorizado en esa páginas, es a su vez puesto en práctica en el ensayo, donde, en la tercera nota a pie de página –y recordemos ese *savoir faire* tan vilamatiano de poner en práctica justo lo que está contando– dice: «Hay en esa nota, al igual que en los más modestos pero mejores cuentos (esos que nunca olvidamos), una fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual a la esencia misma de la condición humana» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 292).

---

<sup>213</sup> Cuento que le causó una fuerte sensación: «Tras la lectura de *La hechicera* sigo todavía bajo los efectos de su filtro embrujador» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 290).

En otras lides aparece Soledad Puértolas con el volumen *La corriente del golfo*, «una bellísima *tranche de vie* que se había infiltrado con el mayor desparpajo en las columnas de opinión del periódico influyente» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 308), de manera que vuelven a encontrarse dos géneros en uno, en la tónica mestiza que practica él mismo, por lo que queda deslumbrado por el texto que lleva el mismo nombre debido a «su condición de cuento innovador en su original y atractiva mezcla de autobiografía y ficción, y en su audaz mezcla de verdad y mentira íntimamente entrelazadas hasta desembocar en el enigmático final» (*ib.*: 309). Màrius Serra es otro nombre que aparece como cuentista admirado, con *La vida normal*, «siete relatos en verdad extraordinarios –sobre todo el que cuenta la historia de alguien que descubrió al difunto Perec en una fotografía en la que éste llevaba a su gato en posición de loro–» (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 95). Y en su búsqueda incansable de Bartlebys, y sobre todo en la expansión que alcanza la cuestión, topa nuestro autor, con la ayuda de numerosos colaboradores entusiastas y conocedores de nombres de tal talante, con Julio Garmendia, quien, en 1927, publica *La tienda de muñecos*, donde se aloja «El cuento ficticio», el cual –ya el sugerente título parece un reclamo a su universo–, llama la atención de Vila-Matas; pues se trata de «una especie de narración ensayística en la que se anuncia todo lo que Borges, Cortázar y Felisberto Hernández iban a escribir» (2004<sup>2</sup>: 200). No falta en este inventario de cuentos remarcable y personal uno de su amigo Juan Villoro titulado «Corrección», perteneciente al volumen *La casa pierde*, libro de relatos dedicado a Alejandro Rossi y visto por nuestro autor como «una obra maestra –busca rendir pleitesía, no a Rossi, sino a lo que éste representa en nuestra órbita literaria común: la inteligencia» (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 245). No sorprende que la referencia emerja de la sombra de un escritor que firma una obra inclasificable mezcla de ensayo y cuento y de estilo borgiano como es *Manual del distraído*.

#### EL AUTOR EN EL ESPEJO

Si reparamos en la atención que le presta al género en *Mac y su contratiempo*, una de sus últimas novelas, encontramos la mención de algunos clásicos como Cheever, Djuna

Barnes, Hemingway<sup>214</sup>, Jean Rhys, Carver<sup>215</sup> o Borges<sup>216</sup> (Vila-Matas, 2017a: 52). Y de otros no tan clásicos, como el vanguardista Marcel Schwob, quien combina en sus escritos la experiencia con la exhibición de la cultura: «Schwob me gusta mucho, desde hace años fue pionero en ese género especializado en mezclar invención y datos históricos reales y que en el siglo pasado influyó en autores como Borges, Bolaño o Pierre Michon» (Vila-Matas, 2017a: 125). Puede leerse, así, un planteamiento en el que la novela integre en cierto modo el cuento como género fundador y predilecto<sup>217</sup>. En la obra, considerada también un producto híbrido, se explicita lo siguiente:

Tampoco he querido comentarle que *Walter y su contratiempo* recordaba a esa época, especialmente en Francia a finales del XIX, en la que el cuento representaba para algunos escritores algo así como un género que se oponía a la novela, como un género que la superaba o la esquivaba; el signo de una nueva estética (Vila-Matas, 2017a: 53).

Al final, cabe reparar en esa idea de totalidad e integridad, pues si el fragmento, lo breve –por tanto, el cuento– es la esencia de la narrativa toda, su inabarcable lista de autores, el prolífico pasto que forma su intertextualidad estaría compuesto también por sus influencias en este terreno:

Conrad, Cheever, ya citados aquí, junto a Nabokov, Walser, Kafka, Ballard, Philip K. Dick, Sebald, Beckett y otros, serían entonces algunos de los practicantes más brillantes de una gran simulación, consistente en haber rehabilitado secretamente al cuento bajo la falsa apariencia de estar

---

<sup>214</sup> Autor que repasa en varias ocasiones, aunque no se cansa de citar, uno de sus tótems, y del que añadimos: «esa prosa tersa y directa que enseñaba a asumir la vida en su totalidad para poder escribir sobre ella, la prosa extraordinaria de sus libros de relatos» (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 267), o bien «la técnica de Hemingway conocida como teoría del iceberg, pone toda su pericia en la narración hermética de la historia secreta (...) y usa con tal maestría el arte de la elipsis que logra que se note la ausencia de ese otro relato» (Vila-Matas, 2017a: 97); teoría que remite a la teorización de Piglia que recoge el autor en otros escritos, siguiendo la estela de cuento clásico: Poe, Quiroga...

<sup>215</sup> Fresán (s.f) afirma que «por más que declare su admiración por la sencillez de lo poco y nada que pasa o deja de pasar en los cuentos de Raymond Carver a Vila-Matas le seguirían sucediendo cosas vila-matianas; porque es inevitable derecho de los verdaderos maestros el provocar que el mundo y las personas que lo rodean muten forma y modales ante la radiación de un apellido convertido en adjetivo calificativo». A esto hace referencia el mismo autor en una entrevista poco después de publicar *Exploradores del abismo*: «como dice mi amigo y admirado Rodrigo Fresán, por más que declare mi admiración por la sencillez de un Raymond Carver, por ejemplo, a mí me seguirán sucediendo cosas vila-matianas» (Solanes, 2007: 152).

<sup>216</sup> Según Vila-Matas (2017a: 101), «Borges nunca dejó de ver las novelas como *no narrativas* (...) estaban demasiado alejadas de las formas orales, y eso les había hecho perder la presencia directa de un interlocutor, la presencia de alguien que pudiera hacer posible siempre el sobreentendido y la elipsis, y por tanto la concisión de los relatos breves y de los cuentos orales».

<sup>217</sup> Algo que entronca con esa función primigenia de las narraciones orales, ligadas a la magia, la fantasía y el misterio: «Non mi pare una forzatura connettere questa funzione sciamanica e stregonasca documentata dall'etnologia e dal folklore con l'immaginario letterario; al contrario penso che la razionalità più profonda implicita in ogni operazione letteraria vada cercata nelle necessità antropologiche a cui essa corrisponde (Calvino (2017: 31).

*novelando*, es decir, de haberse situado en una línea de continuidad con respecto a las grandes novelas del XIX (Vila-Matas, 2015).

## UNA CASA PROPIA

El plantel de nombres por los que se pasea la prosa de Vila-Matas cuando habla de cuentos es amplio y nutrido, y aunque se perciben algunos creadores más repetidos que otros, con frecuencia son autores de relatos<sup>218</sup>, y entre ellos encontramos sobre todo a los grandes padres del cuento moderno como Borges, Cortázar, Bioy, etc. junto a otros más tradicionales, pero ante todo personajes que de una manera u otra han aportado algo nuevo a la historia literaria. Adscribe su escritura al género breve con todo lo que este conlleva:

Hubo un tiempo, no muy lejano, en el que me sentí atraído por las formas breves en literatura. Siguiendo el consejo de Calvino<sup>219</sup>, rompí lanzas a favor de lo portátil y de todo lo que este ligero adjetivo presuponía en cuanto a la reivindicación de un estilo basado en la densidad de contenidos (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 151).

No pasa desapercibido el albedrío cosmopolita de sus lecturas, pues entre sus referentes aparecen muy pocos escritores españoles (entre los contemporáneos, Gil de Biedma, Juan Marsé, Álvaro Pombo o Justo Navarro), lo que indica ya una lectura viajera y una negación de la casa o de la tradición realista española. Pero la obra de Vila-Matas se ha convertido, por sus múltiples sugerencias, en inabarcable, como la «borgesiana (...) Torre de Babel o la kafkiana Muralla China» (Masoliver Ródenas, 2007b: 123); y es que, en definitiva, la literatura es una manera de entender el mundo, y el cuento forma parte especial de ella: «Vila-Matas voit dans les œuvres dont il s’inspire une manière d’habiter et de penser le monde et, plus encore, une manière d’être: “Je ne saurais vivre sans cette bibliothèque que j’ai constituée pour mon usage personnel”» (Zamorano, 2014: 34).

Así las cosas, cabe subrayar la dilatada visión del arte que propone y expone el autor: no entran en ella solo escritores, sino también pintores, cineastas, músicos... su mirada se fija en una amplia tela de artistas, siempre singulares y que lo conjugan todo. La paleta de colores es variada y en general comparten una visión creativa que cuestiona de forma

---

<sup>218</sup> Él mismo señala (Vila-Matas, 2011a: 207): «Soy más lector de cuentos, ensayo y poesía» (Pozuelo Yvancos, 2010: 149). En una de sus primeras obras, *Al sur de los párpados*, puede leerse: «Lamentos, estupor, vacío ardor, y una única certeza: mi poesía, al quedarse con la túnica de su inocencia antigua, continuaría siendo, durante algún tiempo, juanramoniana».

<sup>219</sup> El concepto de levedad de Calvino (2017: 19-21) se desarrolla en tres acepciones.

constante los límites del arte y de la vida, la relación entre la realidad y un profundo sentir humanista donde los valores no pueden ir disociados de su representación en el plano estético:

cuando hablo de estilo me refiero a intentar lograr un espacio y un color internos en la página, un sistema de relaciones que adquiera espesor, un lenguaje calibrado gracias a la elección de un sistema de coordenadas esenciales para expresar nuestra relación con el mundo: una posición frente a la vida, un estilo tanto en la expresión literaria como en la conciencia moral (Vila-Matas, 2007d: 15).

La fantasía, la imaginación, el humor, la rebeldía o la lucha contra el canon tradicional e impuesto, la libertad, el sinsentido, el absurdo, el surrealismo, la timidez, el rechazo a la vida, la provocación, los abismos... y tantas otras cosas que en su conjunto parece que remitan a que «la realidad la forman cientos de códigos y narrativas superpuestas» (Fernández, 2017). Todos ellos formarían parte de la poética narrativa del escritor, de la que beben también sus relatos. Y es en ese mundo basado en la libertad creativa donde se construyen las rejas, esos mundos donde se acaban dibujando «las tendencias u obsesiones –hay tantas como escrituras relevantes– de quienes en España escriben sin depender de escuela o bandera alguna y cuya obsesión general –las particulares son casi infinitas– es la indagación de la realidad» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 53). Parece que nos diga que lo importante es el arte en sí mismo:

entre los numerosos escritores que Vila-Matas convierte en referentes continuos de su obra, tienen preferencia aquellos que se caracterizan por no tener un qué proponer, sólo un arte de vivir, aquellos que convierten la literatura en vida, por todos aquellos que sólo aspiran a escribir de lo pequeño, de lo que no tiene importancia, todas esas narraciones en las que no pasa nada o en las que pasan cosas aparentemente por casualidad, sin justificación ninguna (Gómez Trueba, 2008: 18).

El estilo, por tanto, de articular una literatura acorde con la vida, pues «tal vez sólo aprendiendo de ella uno puede acabar haciéndose con un estilo literario» (Vila-Matas, 2007d: 15). Tal y como nos recuerda hasta el peor Hemingway, nos dice el escritor (2004<sup>2</sup>: 274): «para comprometerse en la literatura, uno tiene primero que comprometerse con la vida».

Para cerrar este rastro que rodea el cuento en la esfera vilamatiana recuperaremos al único maestro oficioso del que habla nuestro autor, con tal de resumir lo que parece su disposición al género: «Pitol descrea de los decálogos y las recetas universales<sup>220</sup>» (Vila-

---

<sup>220</sup> En concreto, en estos términos: «¿no es acaso cierto que lo que resulta fuente de energía para la mayoría de los escritores puede ser veneno para algunos de ellos?» o «¿Cómo entender entonces la obra de Henry James, de Ivy Compton-Burnett, de Valle-Inclán, de Borges, de Saramago, de Gombrowicz, por ejemplo, donde la

Matas, 2004). Ello incide en esa poética de la multiplicidad que condensa lo ilimitado a través de la escritura, o lo intenta, en una proyección doble y discordante donde el arte ordena el desorden natural del mundo:

Para Pitol, la Forma que llega a crear un escritor es el resultado de toda su vida: la infancia, toda clase de experiencias, los libros preferidos, la constante intuición. «Sería monstruoso», dice, «que todos los escritores obedecieran las reglas de un mismo decálogo o que siguieran el camino de un único maestro. Sería la parálisis, la putrefacción». ¿Y cómo, por mi parte, no estar de acuerdo plenamente con él? No es partidario del discurso único. Del mismo modo que entiende la literatura como una república de las letras en libertad (Vila-Matas, 2004).

La tradición del cuento de Vila-Matas se sitúa, de este modo, en una senda en que la libertad y la imaginación personales marcan el trayecto<sup>221</sup>, con una manifiesta dimensión estética, la atención a la trama y a la digresión en un entramado inacabable de lecturas y escritores y con una brevedad (en mayor o menor medida), según el ritmo del extravío o de la historia. Algo impreciso porque es orgánico, donde la hibridación, el juego, la mezcla o el infinito pincelan el horizonte. «Dejemos que Sergio Pitol, con sus propias palabras, cierre este prólogo emocionado que en realidad, pese a sus rasgos inciertos y su constante pérdida de anteojos, es un cuento» (Vila-Matas, 2004). No en vano, se presenta como un gran conocedor del caudal cuentístico, como versado lector que es e incansable crítico, «Enrique Vila-Matas es un inteligente comentarista de la tradición universal del cuento literario moderno, así como admirador confeso de esas piezas que se sustentan en el riesgo, en la verdad, alejándose del artificio, para él más propio de la novela» (Valls, 2007: 122).

### ¿CUENTOS O RELATOS?

En este punto del recorrido, cabe detenerse un momento ante la polémica cuestión terminológica en el autor que nos ocupa. ¿Cómo se refiere Vila-Matas a su práctica breve? Hemos visto que el cuento se funda como categoría flexible desde el origen de sus tiempos, pues a lo largo de la historia lo encontramos mezclado con otras manifestaciones tales como

---

excelencia depende de la exacerbación permanente de un estilo personal? De lo que en verdad se trata, me imagino, es de impedir que el lenguaje pase por pura inercia de un libro al otro y se convierta en parodia de sí mismo, adormecido por la energía del impulso adquirido. De la única influencia de la que uno debe defenderse es la de uno mismo, afirma ese maestro de lucidez que es Bioy Casares. Pero ahí, como en todo lo que tenga que ver con la escritura, será el instinto del escritor quien tendrá la última palabra» (Pitol, 2018).

<sup>221</sup> Algo que se materializa en una de sus frases: «Tened el valor de equivocaros, decía Larbaud. Ten el valor de equivocarte, te dice Ramón» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 67).

la historia, la poesía, el drama, la oratoria o la dialéctica, dando lugar a un sinfín de formas: el mito, la leyenda, la fábula, el apólogo, etc. A ello se suma la diversidad de términos, algo difusa, que ha acuñado nuestra lengua para distinguir las varias formulaciones, a diferencia, por ejemplo, de otras como el alemán o el italiano, lo que acaba por probar la dificultad que existe a la hora de instituir una conceptualización del todo estática. Si el género se presta a la pluralidad *per se*, esta lleva a la confusión de voces, la cual en este caso se acomoda sin problemas a expensas de la libertad creativa que sustenta nuestro escritor. De modo que, aunque no nos encontramos con una imprecisión conceptual demasiado acentuada, sí puede percibirse cierta inestabilidad semántica a la hora de utilizar algunos nombres: cuento, relato, novela corta, artículo o ensayo se enmarañan en el enredo a que nos tiene acostumbrados Enrique Vila-Matas, máxime cuando hablamos de *narrativa breve*, que parece instaurar sin recelo una realidad híbrida.

A lo largo de sus escritos críticos usa sin diferenciar los conceptos *cuento* y *relato* al referirse a las formas breves publicadas bajo esta concepción, esto es, sin tener en cuenta los que aparecen en publicaciones periódicas o recopilaciones de ensayos o artículos, máxima que vemos reflejada en una sentencia suya donde confluyen los dos términos como si de sinónimos se tratase: «El conocimiento actual es más fragmentado, más frágil y por tanto, posiblemente el cuento, el relato, se adapten mejor a él» (2006<sup>2</sup>: 310). Alude a una y otra etiqueta de forma equivalente, tal y como hemos visto en este apartado: «los admirables *relatos* de *Dublineses* de Joyce» (2004<sup>2</sup>: 222); «El mejor *relato* que he leído en mi vida tal vez sea *Luvina* de Juan Rulfo» (*ib.*: 223); «la vida también es, por culpa de ella misma, un buen *cuento* incompleto» (2006<sup>2</sup>: 65); «Dejemos que Sergio Pitol, con sus propias palabras, cierre este prólogo emocionado que en realidad, pese a sus rasgos inciertos y su constante pérdida de anteojos, es un *cuento*» (2004); o cuando se refiere a Hemingway habla de sus *relatos*, cuando lo hace de Borges, *relatos breves*... (la cursiva es nuestra).

Con todo, si nos fijamos en cómo encara su propia producción, nos daremos cuenta de que dispone la palabra *cuento* con holgura para referirse al género al igual que hace cuando, como hemos visto, intenta teorizar sobre él, a la vez que se sirva, también, del término *relato*. En la descripción de sus obras, aparecen estas denominaciones de forma alterna, por ejemplo<sup>222</sup>, de «Nunca voy al cine» dice que en él se encuentran «cuentos breves» y que se trata de un «libro también breve», añadiendo que es «un libro de relatos

---

<sup>222</sup> En este apartado obviaremos el nombre del autor en cada referencia para no resultar repetitivo.

con un título que esperaba que me desmarcara del resto de mis compañeros de generación» (2011a: 44). Por otro lado, *Una casa para siempre*, el autor la concibe como «novela y libro de relatos a la vez» (2007c: 21), y de ella dice también, cambiando de etiqueta y con respecto a su disposición: «restableciendo de este modo el orden original de aparición de los cuentos que había sido alterado en España (s.f.f). A *Suicidios ejemplares*, en cambio, se refiere como «libro unitario de relatos en torno al tema del suicidio» y como «libro de cuentos» (s.f.a), o en estos términos cuando se refiere a «Rosa Schwarzer vuelve a la vida»: «Este cuento fue considerado como el mejor del libro (...) consideraba que precisamente era el único relato que se alejaba de mi poética de la extrañeza» (2013b: 80). En cuanto a *Hijos sin hijos*, lo describe así: «este nuevo conjunto de relatos eran hijos sin hijos» (s.f.a), apuntando al texto titulado «El paseo repentino» de este modo: «el cuento más interesante de mi libro (...) El relato me volvió muy modesto» (*ib.*: 95).

Por lo que a «Porque ella no lo pidió» se refiere, de «Exploradores del abismo», lo llama relato largo y cuento: «un relato largo, *Porque ella no lo pidió*, que sintetiza muy bien mi trabajo actual. Incluso pienso que sirve para responder a quienes me preguntan de qué tratan mis libros. Porque es posible que para entrar en mi obra, el mejor primer paso sea leer ese cuento» (s.f.a), momento en el que la terminología del género se hace eco de la hibridación propuesta por el escritor. También habla del volumen bajo el paraguas de los dos términos de forma homóloga: «pienso que es muy interesante el material que reuní en *Exploradores del abismo* y que quizás me precipité al presentarlo en forma de conjunto de relatos (creo que a este libro debería de haberle dado una unidad novelística en lugar de presentarlo como libro de cuentos» (2013b: 175), alternando uno y otro sin distinción: «pocos años después, cuando los fui desguazando a muchos de ellos para ir construyendo nuevos cuentos... (2011a: 48) o «Nadie regresa impunemente al cuento» (2007a: 13-14).

En cuanto a la primera antología, del mismo modo, usa los dos términos. Así, de *Recuerdos inventados* leemos que es «una antología de mis cuentos»; «Contiene el relato *Nunca voy al cine*, una rareza que durante un tiempo sólo era posible encontrar en este libro (después también en la antología del cuento español del siglo veinte, de José María Merino, en Alfaguara). Y el relato *La vendedora de biblias*», o bien:

Al comentarle este proyecto a Heralde, mi editor en Barcelona, me dijo que estaría interesado en publicar también ese libro que recogería cuentos procedentes de diversos volúmenes de



relatos míos (*Nunca voy al cine, Suicidios ejemplares, Hijos sin hijos*) y algún que otro inédito<sup>223</sup> (en concreto, los cuentos *Por un viejo sendero chino* y *La vendedora de biblias*)» (s.f.a).

Por último, la compilación *Chet Baker piensa en su arte*, acompañada del rótulo «Relatos selectos», reúne varias propuestas terminológicas, dejando ver la concepción definitiva en que se asienta la narrativa breve del escritor, basada en la mezcla. Así se refiere a ella:

Una antología de mis relatos, desde los primeros hasta ahora. Un cuento inédito –que al mismo tiempo es una *ficción crítica*– corona y da título al libro. Es el relato de larga extensión *Chet Baker piensa en su arte*; «*Chet Baker piensa en su arte* es un relato, una *ficción crítica*, pero también una original novela corta, que puede verse como legítima –aunque osada– continuadora de la trilogía o “salto inglés” que inició *Dublínescas*» (s.f.a).

En suma, un conjunto de textos de «narrativa breve» que ponen de manifiesto la «transfiguración» que se ha producido en ella, gracias a la «vocación eminentemente variable de mi narrativa», fundando, dice la nota del editor, «un nuevo género donde el relato se pierde en el ensayo y explora la novela a lo largo de un trayecto crítico que se describe paulatinamente en las piezas aquí seleccionadas» (2011d: 7). Por tanto, *cuento*, *relato*, *ficción crítica* y *relato de larga extensión* son los términos a los que llega nuestro escritor para referirse a su heterogénea producción narrativa (más o menos) breve, pues, no olvidemos que «el cuento sigue siendo el alma de toda su obra» (*ib.*), con alguna puntualización si se le pregunta sobre si *cuento* y *relato* son los mismo:

No del todo. Por ejemplo, si me dicen «cuento», pienso en Poe o en Cristina Fernández Cubas. Y si me dicen «relato», pienso en Cheever. El cuento parece más cerca del concepto clásico que se maneja desde siempre... En el relato seguramente cabría mejor –en lugar de llamarlo cuento– mi texto final de *Exploradores del abismo*, «La gloria solitaria» (que siendo un ensayo al fin y al cabo cuenta una historia: la de unos seres interesados sólo en su «prestigio propio»)<sup>224</sup>.

Al fin y al cabo, esa es la peculiaridad de su producción cuentística, por llamarla de algún modo, pues en ella diluye variadas formas, algo que se hace patente sobre todo en las antologías, pero no solo. Un mismo texto puede aparecer como artículo, ensayo y cuento, y parece que utiliza todos los conceptos para referirse a ellos según el marco en que aparezcan. Con todo, hay que tener en cuenta que en castellano *cuento* y *relato* son equivalentes, aunque a veces los autores se decantan por uno de los dos conceptos. Cortázar, por ejemplo, prefirió siempre *relato*, y Merino, en cambio, *cuento*; aunque *relato* también es sinónimo de novela

---

<sup>223</sup> Cuentos, como él dice, que han aparecido antes en prensa.

<sup>224</sup> Véase la entrevista con el autor en el Apéndice, p. 584.

y de novela corta. Lo importante, al final, es cómo lo recibe el lector, y lo más probable es que si se trata de una narración breve, lo reciba como un cuento, o relato, no como artículo o ensayo, que tiene otra retórica. Si su literatura apuesta por la hibridación, se hará patente sobremanera en estos textos, y la terminología no escapa de ella. Recordemos cómo se pronunciaba a propósito del género: «nunca he leído una definición del cuento que abarque de forma satisfactoria el laberinto de variedades, matices, formas y condiciones que nombra esa palabra. Ésa es precisamente una de las gracias del cuento moderno, y la que tal vez lo haga más atractivo» (2004<sup>2</sup>: 220).

En definitiva, la palabra *cuento* y sus variantes, múltiples en sus realizaciones semánticas y en sus formas, cumplen con la máxima última de la creación, puesto que «Si algo tiene de extraordinario la literatura es que es un espacio de libertad tan grande que permite todo tipo de contradicciones» (Vila-Matas, 2008b: 203-204). Aun cuando el estudioso deba empeñarse en utilizar la terminología que maneja la crítica con tal de acotar el fenómeno de estudio en cuestión, el escritor, adscrito al ámbito de la autonomía creativa, puede moverse sin estricta dependencia a esta. De modo que, si bien Vila-Matas maneja el concepto de *cuento* y *relato* de forma casi indistinta, podemos constatar que en él alberga consideraciones que rebasan la idiosincrasia más clásica o académica del término, pues en él encaja producciones que mucho tienen que ver con otros formatos, como pueden ser el artículo, el diario, el ensayo o la novela. La tradición genérica de la que participa tiende a borrar fronteras también en este nivel de actuación.

## **2.2.- La brevedad como forma de vida**

Con tal de situar el corpus de estudio y, así, el planteamiento del mismo, esbozaremos un breve itinerario cronológico de los volúmenes de Vila-Matas relacionados con la brevedad, sean libros de cuentos o no, concurriendo en una sucinta explicación de cada uno para encuadrar el análisis más profundo que después emprenderemos. Si bien la división cronológica a primera vista no parece constituir uno de los mejores acercamientos a una escritura y un autor que huyen de cualquier clasificación posible, creemos que esta presentación puede arrojar luz al estudio propuesto, pues la distribución de sus obras de cuentos a lo largo de los años marca el ritmo que ha seguido su poética narrativa. Así, el presente trabajo pasa por centrarse en tres de sus volúmenes de cuentos junto a las dos

antologías existentes<sup>225</sup>, piezas muy significativas en su producción de relatos. Además, en este apartado previo creemos consecuente ampliar la mención de obras relevantes para contextualizar este recorrido que guardan relación con el cuento en nuestro autor:

La producción cuentística del catalán se inicia en 1982 con el volumen *Nunca voy al cine* y llega hasta 2007 de la mano de *Exploradores del abismo*. En total, seis libros<sup>226</sup> aglutinan sus relatos cortos, un género muy shandy, es decir, «portátil» y que funciona como base de toda su producción novelesca. De hecho, sus novelas pueden leerse como la yuxtaposición de relatos breves unidos, magistralmente, por un tenue hilo (Mascarell y Martínez Rubio, 2011).

Así, el cuento, género shandy y portátil y leve se halla en el centro de la narrativa vilamatiana, la base de toda su producción llamémosle *novelesca*. Si bien sabemos que la novela es a su vez uno de los géneros más volubles, para el escritor barcelonés, pues el continuo narrativo se da en su propia obra. Y aunque la unidad de algunos volúmenes de cuentos queda más que justificada en su caso, la novela, al parecer, puede llegar a acercarse a ellos:

pienso que es muy interesante el material que reuní en *Exploradores del abismo* y que quizás me precipité al presentarlo en forma de conjunto de relatos (creo que a este libro debería de haberle dado una unidad novelística en lugar de presentarlo como libro de cuentos) (Vila-Matas, 2013b: 175).

Encontramos una primera etapa donde empieza a cultivarse lo que estallará más tarde como voz única, caracterizada por la búsqueda de lo insólito, donde hemos situado tres obras que, aunque no pertenecen a nuestro corpus, nos parecen valiosas como participantes de lo que será el universo contextual del cuento en Vila-Matas. Por un lado, encontramos su primer libro de relatos *Nunca voy al cine* (1982), interesante como punto de partida de muchos de los motivos que formarán parte luego de la narrativa vilamatiana; por otro, *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), pues supone un punto de inflexión en la apreciación de sus obras y porque, sobre todo, constituye un manual de su primera concepción sobre lo *portátil* y lo shandy, como hemos visto, germen de sus relatos; y por último, *Una casa para siempre* (1988), novela que quiso ser presentada como libro de cuentos y que plantea, por tanto, una temprana dialéctica entre los dos géneros. Las tres obras pertenecen a esta primera fase, circunscrita en los años ochenta, donde el escritor arranca su andadura y empieza a ser visible en el panorama narrativo de la época, aún con

---

<sup>225</sup> Se trata de *Suicidios ejemplares* (1991), *Hijos sin hijos* (1993) y *Exploradores del abismo* (2007), por un lado, y *Recuerdos inventados* (1994) y *Chet Baker piensa en su arte* (2011), por otro.

<sup>226</sup> Mascarell y Martínez Rubio incluyen aquí *Una casa para siempre*, obra mixta desde el punto de vista genérico, como veremos, y no contabilizan la última antología, publicada en 2011.

cierta discreción. A continuación, el siguiente período correspondiente a la década de los años noventa, se revela como el momento de consolidación en su narrativa breve, pues es en él donde se concentra la mayoría de sus volúmenes de relatos al uso, al poco de empezar a despuntar como narrador excéntrico y original a partir de la publicación de *Historia abreviada de la literatura portátil*, que lo lanzó a la palestra del reconocimiento<sup>227</sup>. Aquí hallaríamos los ciclos de cuentos *Suicidios ejemplares*, *Hijos sin hijos* y la primera antología, *Recuerdos inventados*. Por último, bastan tres incursiones más para cerrar las filas del relato, relevantes porque representan una apuesta poética distinta y consciente; teorías que parecen proyectarse en toda su producción: *Exploradores del abismo*, de 2007, *Chet Baker piensa en su arte*, de 2011, que vendrá a ser la confirmación final del tipo de escritura que Vila-Matas ha ido madurando a lo largo de los años y la novela *Mac y su contratiempo*, de 2017, donde recupera la esencia del relato como componente argumental y estructural.

Esta división cronológica en etapas, además, puede ayudar a situar la obra de nuestro escritor en el panorama histórico de las letras españolas, al que dedicamos el capítulo anterior. Como se verá, su figura no se hace presente en la primera década estudiada, dado que durante los años ochenta, como decimos, todavía está consolidándose su trayectoria y, él buscando su estilo propio. Se aparta de forma nítida de las tendencias canónicas de cada momento, y así su producción queda diluida por razones diversas en todo lo que dura su andadura. Si bien en los primeros años resulta casi invisible para la crítica por su excentricidad, porque sus primeros libros, hasta *Impostura*, son algo confusos, y quizá también por su búsqueda del centro narrativo, de su estilo y a la aventura de lograr un tono personal. El mismo motivo será el que con los años lo entronizará como autor casi de culto por lo novedoso de su propuesta.

### 2.2.1.- Indagación y juego

En 1982 Vila-Matas publica el que podría considerarse *stricto sensu* su primer volumen de relatos, *Nunca voy al cine*. Cuando se estrenó la Biblioteca Vila-Matas<sup>228</sup>, no se

---

<sup>227</sup> Y con la que el mismo escritor dice haber tenido «la impresión, por fin totalmente creíble, de tener lectores» (Vila-Matas, 2011a: 51).

<sup>228</sup> Publicada en Mondadori DeBolsillo e inaugurada con tres volúmenes el año 2011: *Chet Baker piensa en su arte*, antología de relatos; *En un lugar solitario*, primeros cinco libros del escritor y *Una vida absolutamente*

incluyó en el volumen dedicado a los cuentos, sino en el que alberga sus primeros escritos de narrativa en general (1973-1984), titulado *En un lugar solitario*. De él suele decir el autor que fue un intento (exitoso) de encontrar sus temas principales y un ejercicio de estilo atrevido. Aunque supone una muestra temprana de lo que será la prosa característica del escritor: «Su habilidad para narrar es insultantemente sólida y segura, atractiva. Sus temas (que los tiene, digan lo que digan, y los tiene bien presentes y son fundamentales) son de esa clase de temas que tienden a la obsesión, que son recurrentes, que atrapan y crean mundos» (Germán, 2014). Representó, de alguna manera, un primer acercamiento a las particulares limitaciones que suponía el hecho de escribir relatos, además de una manera de indagar, según el autor, en su florecer literario, cuáles eran las cuestiones que le preocupaban. Si bien en él no consigue armar cuentos completos ni con una fuerza del todo definida, con un chispazo último impactante ni una efectiva tensión que vertebre las historias, sí encontramos algunos de los elementos que más tarde brillarán por su genialidad: la construcción de personajes estrambóticos, la alternancia de voces y registros lingüísticos, las asociaciones delirantes, las situaciones extrañas, el magistral uso del humor y la ironía... y, unido a ello, «la reivindicación de un estilo basado en la densidad de contenidos» (Vila-Matas: 2006<sup>2</sup>: 151). El intento por diferenciarse de lo que dictaba la tradición del momento ya hacía estragos en esta obra:

Titulando de aquella forma mi libro, yo sólo había pretendido ir en contra del lugar común, tan difundido entonces, de que toda la literatura de mi generación estaba influenciada por el cine (...) me sublevaban los tópicos y más aún toda idea de rebaño, pues quería hacerlo todo desde mi lugar solitario (Vila-Matas, 2011a: 43).

La primera reseña que tuvo fue de Ramón Freixas mucho después de ser publicada, una escueta y extraña frase que parecía acompasar el tono del libro: «Usted se lo pierde, caballero» (*ib.*). Alcanzó un número de ventas exiguo, pero contribuyó a promover un impulso creativo centrado en aportar algo a la historia de la literatura, única razón sensible para dedicarse a ello. Esta primera obra, escrita en 1981 entre Mallorca y Barcelona, representa una puesta en práctica del proceso de escritura mismo que es el que lleva a encontrar el sentido, descubrir lo que el autor quería decir, que aún no sabía, en una época en que sospecha hacia dónde le llevaría la práctica literaria: «intuía que debía insertar la escritura en mi mundo moral y buscar sentido y sombra» (*ib.*: 47). Empieza ahí una

---

*maravillosa*, «volumen que antologa con un cierto ‘estilo de la felicidad’ mis ensayos y artículos de los últimos veinte años» (Vila-Matas, s.f.a).

trayectoria que irá marcando constantes entre las cuales destacan la búsqueda y la reescritura. En uno de los cuentos, por ejemplo, «Todos conocemos Hong Kong», se convierte en letanía una frase que se va repitiendo en otro que aparecerá en *Hijos sin hijos*, trasunto de este. En él, en un momento dado el narrador responde que se llama Ramón Gómez (Vila-Matas, 1982: 86), resonancia del juego y la experimentación propia de esta primera etapa. Y así, otras historias de este libro le sirven como material para completar su último ciclo: *Exploradores del abismo*, por lo que el volumen se convierte en punto de partida de un camino de exploración y mejora, lo que conferirá propiedad a su escritura:

pocos años después, cuando los fui desguazando a muchos de ellos para ir construyendo nuevos cuentos, recuerdo haberlo hecho con la satisfacción del que se plagia a sí mismo (...) iba tan mal la cosa que ya no podía empeorar y por tanto sólo podía mejorar, no tenía lógica que me quedara toda la vida a aquel nivel tan irregular o etéreo, y más habiendo apuntado maneras en *La asesina ilustrada* (Vila-Matas, 2011a: 48).

Por último, la sombra de Kafka ya está presente en esta temprana etapa, donde la primera cita inicial del libro se la dedica al escritor checo, aludiendo, además, a la importancia de lo exiguo: «Dos posibilidades: hacerse infinitamente pequeño o serlo. Lo segundo es perfección, o sea, inactividad; lo primero inicio, o sea, acción. (De un apunte de Kafka)» (*ib.*: 11).

En 1985 aparece una obra que acabará situando al autor, por fin, entre los nombres más destacados de la narrativa de la época, *Historia abreviada de la literatura portátil*. En España tuvo buena recepción y fuera, en Italia, Francia o México encantó. En Suecia incluso se creó la primera revista shandy de Europa titulada *Ankan*, de la que llegaron a publicarse solo dos números, según señala el blog del autor. Pero sea como fuere, «Algo se había puesto en marcha» (Vila-Matas, s.f.a).

Este libro es un catálogo de la vanguardia –con alusiones a Duchamp, Walter Benjamin, Man Ray, Georgia O’Keefe– que está compuesto en un estilo que se balancea entre lo cómico y lo repulsivamente erudito. Hay una sensación retrospectiva de falso documental (*mockumentary*) en él: una investigación fragmentaria de los eventos que precipitaron la desaparición de esta sociedad secreta de gloriosa corta duración (Mathew, 2015).

El planteamiento, de cargado regusto vanguardista, el tratamiento, de imprecisa adscripción genérica, la presencia de autores reales en situaciones disparatadas y ficticias, la poetización de una manera de entender el arte, el ejercicio de estilo, la defensa, o más bien, el rechazo de un tipo de literatura no experimental; todo en esta obra constituye un referente inusual comparado a lo que se estaba haciendo por entonces. En palabras del mismo Vila-

Matas (2012b): «Un libro feliz ¿Su género? La ficción radical. En contacto pleno con una libertad narrativa sin límites». Quizás el momento en que se hace patente hacia lo que se dirigirá o donde se consolidará su poética años después: la conversión, ya lo dice él, de la vida en arte: «El libro acabó siendo una especie de instigación a la conversión de la vida propia en un arte, a llevar pues el poema encima y saber pasear como nadie por la última alameda de la tarde, por la poesía de nuestra propia vida» (*ib.*):

más allá de suscribir la apuntada reivindicación explícita de diversas tradiciones literarias vanguardistas –como la francesa o la centroeuropea–, incorpora toda una red de aristas genealógicamente textuales, como la conferencia y el ensayo ficcionales, a la vez que se aferra a una consecuente vocación antirrealista, deparando un conglomerado de personalidad literaria cuanto menos distante (Aranda Silva, 2016: 53).

*Historia abreviada de la literatura portátil* supone el primer paso hacia una poética personal, basada en ese concepto desconocido en la época que practicaba el escritor como preludeo a lo que teorizará poco después Italo Calvino con sus propuestas para la literatura del futuro, la levedad: «aquel breve ensayo narrativo sobre una conspiración portátil –ligado directamente al *Tristram Shandy* de Laurence Sterne y por tanto al Cervantes del Quijote– entraba perfectamente dentro de la propuesta de levedad del libro de Calvino» (Vila-Matas, 2012d). Y es que en ese momento, y –quizá todavía hoy– resuenan voces ancladas en la novelística española más tradicional que resultan graves y faltas de sentido del humor, que no entienden o no comulgan con ese concepto. Este texto, tras su publicación, ve alargada su vida, pues el prólogo pasa a ser parte de la antología *Recuerdos inventados* en 1994, y aparece una «Versión disidente» en el blog del escritor (Vila-Matas, s.f.e) articulada en varios apartados agrupados en 27 puntos –aunque son 28, pero así reafirma la cifra vilamatiana por excelencia– donde se traslada el gusto por la levedad del libro y de la literatura, de la escritura shandy. En definitiva, representa el vínculo con el modernismo y las vanguardias, posición en la historiografía artística y existencial que siempre ha definido la literatura de Enrique Vila-Matas.

La libertad inoculada por el juego intertextual y el bucle entre lo sucedido y lo inventado, lo histórico acontecido y lo imaginado o propiamente ficción, se apartaban de las constantes de la *nueva narrativa* española que, por esos mismos años, era saludada jubilosamente por la crítica española más influyente (Sánchez-Mesa, s.f.).

En su seno asistimos al desgranaje de la mecánica realista al uso, cuyo motor implícito reside en el anagrama de la palabra shandy: «Si Hablas Alto Nunca Digas Yo», y como eco de lo que quiso hacer Sterne en su obra homónima, comentario a la crisis del

sujeto, bandera del arte vanguardista de la primera mitad del siglo XX, junto a otras cuestiones nucleares como el silencio, la figura del doble o el papel del arte. Con todo, viene a ser una puesta en escena que anima la quiebra del mecanismo de la narratividad, algo que veremos expuesto, de forma madura y en una forma medida, en el relato «Chet Baker piensa en su arte», que puede considerarse espina dorsal de su poliédrica poética. Esta obra avanza, por tanto, lo que será la base de una escritura híbrida y compleja, tal y como se lee en la obra «más que literatura es vida» (Vila-Matas, 2009<sup>5</sup>: 81).

Volvemos a lo de que España es un poco terrible, porque fue un libro que se adelantó a la época. El libro se ha convertido en un clásico gracias a la gente joven, sobre todo por algo que dice Pitol en el texto que comentaba antes: le hace ver al escritor joven las posibilidades de libertad absoluta que tiene la literatura. Incita a escribir. Creo que es un libro que abrió caminos a las generaciones posteriores. Nunca como en este libro practiqué con tanta intensidad lo que podríamos denominar – bueno, así lo saludó Juan Villoro en México– ficción radical (Amadas, García y Velasco, 2008: 49).

Para cerrar la década, aparece *Una casa para siempre* (1988), que la crítica española, en el momento en el que sale, no sabe acoger o entender bien, pues ha tendido a leerse más como novela que como cuentos –con algunas excepciones– quizá por la tradición tan enraizada del género en nuestro país, por la promoción editorial o por nuestra propia historia literaria, que ha dejado poco espacio al relato<sup>229</sup>. Una obra estructurada en capítulos que funcionarían como unidades independientes pero que en su conjunto forman un grupo novelado, desde el punto de vista estructural y temático<sup>230</sup>. Narra la historia de un ventrílocuo, elemento cohesionador en un hilo argumental anecdótico, a modo de memorias

---

<sup>229</sup> En 1994, años después y al calor de la publicación de su primera antología de cuentos, *Recuerdos inventados* (Anagrama), Begoña Lozano (1994) publicó una crítica en que incluía *Una casa para siempre* dentro de la producción de «relatos breves» del autor, a quien se refería como alguien «especialmente conocido por sus ensayos y libros de relatos: *Una casa para siempre* (1988), *Suicidios ejemplares* (1991), *El viajero más lento* (1992), *Hijos sin hijos* (1993), etc.», o Fresán (s.f.), que lo hizo refiriéndose a ella como «esa formidable mutación fractal de novela-en-cuentos», llamativa expresión que hubiese estado bien que explicara con más detalle el autor para saber a qué se refería.

<sup>230</sup> En la edición española de esta obra, la disposición de los textos aparece modificada por una decisión editorial, en la que influyó Enrique Murillo, quien trabajaba en Anagrama, que fue quien sugirió situar «Una casa para siempre» al final del libro, por la última frase del texto: «la exquisita verdad consiste en ser consciente de que se trata de una ficción y, sabiéndolo, creer en ella» (Vila-Matas, 2008<sup>2</sup>: 141). En la edición francesa (traducida por Eric Beaumatin y publicada en la editorial de Christian Bourgois), en cambio, el cuento aparece en la séptima posición, entre «Cómo me gustaría morir» y «Carmen», pues a pesar de ser posterior respeta la estructura original pensada por el autor, donde el cuento que cierra el volumen trata el tema de la identidad fragmentada como núcleo, signo de búsqueda y diálogo con los otros, en una disposición en capítulos numerados, algo que recuerda mucho a «Recuerdos inventados». Todo esto altera el desarrollo de la historia, la relación entre los cuentos y la doble lectura de géneros. Por otra parte, en el centro del libro se encuentra «Mar de fondo», relato que incluirá luego en las antologías y que aporta la clave de lectura del conjunto.



que van formando cada cuento o capítulo. Este busca su propia voz<sup>231</sup> a través de la fragmentariedad expresiva (de voces pero también de identidades) y formal: dividiendo en breves núcleos narrativos lo que podría ser uno solo más extenso. Una estructura novelesca, pues, fragmentada<sup>232</sup> en partes por resortes temáticos que funcionan de forma autónoma, por la variedad de temas que se tratan y «por la necesidad que el ventrílocuo siente de multiplicar su voz» (Basanta, 1993). La figura del ventrílocuo aparece en ocho de los doce fragmentos, predomina la primera persona, y con ellos se construye una trayectoria personal y profesional que sigue los cauces de la *Künstlerroman*, una variante de la *Bildungsroman* o novela de aprendizaje en la que esta vez el protagonista es un artista (*künstler*), quien evoluciona y madura en su faceta creativa. Asistimos al motivo del viaje, por ciudades como París, Niza, Lisboa, Oporto, Nueva Orleans o el Medio Oriente, la infancia, el crecimiento, su dominio del arte de la impostura, su retiro y al final, su transformación en contador de historias en territorio árabe, trasposición de lo que encontraremos también en *Mac y su contratiempo*. Se evidencia, así, su esfuerzo por unir voces diferentes, exponiendo en el tercer relato, narrado por uno de los muñecos, una ruptura de la lógica clásica y cerrada de la novela, para alejarse de la linealidad con que se había articulado hasta entonces la biografía, memorias y recuerdos del protagonista, que se esparcen de forma fragmentaria en pequeñas alusiones por el resto de historias. Funciona, tal y como sostiene Casas Baró (2007: 99), como «acertadísima metáfora del escritor moderno», respaldada por la mezcla de ensayo y ficción que en la obra se configura ya anunciando obras que vendrán más tarde donde tal recurso se convierte en destacable, como es el caso de *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano*, *Dietario voluble*, o tantas otras, en mayor o menor medida. La intertextualidad dota de cohesión al conjunto, que acaba leyéndose como los episodios de alguien que «había ido apropiándose de fragmentos de historias que disimuladamente había escuchado componiendo la novela airada y musical de su vida» (Vila-Matas, 2008<sup>2</sup>: 125). Encontramos, asimismo, la referencia a la casa, que aparece como elemento de contraposición al viaje, a la huida, articulando una correspondencia de contrarios entre hogar-extranjero, vida sedentaria-aventura, como en

---

<sup>231</sup> Recordemos la importancia de encontrar una *voz propia*, algo que se repite con constancia. El concepto de voz nos remite al eco, algo muy ligado al mundo que construye el escritor barcelonés a lo largo de los años: una amalgama de identidades y recursos, un conjunto de fragmentos y también de voces de otros escritores, esto es, un resultado que viene propiciado por la repercusión de otros. No en vano, el epígrafe introductorio del libro, de Blanchot, reza así: «Cuando estoy solo, no estoy».

<sup>232</sup> Resulta interesante el planteamiento textual de la obra, basado en la fragmentariedad, la cual supone un rechazo de la ambición totalizadora del siglo XIX que pretendía encerrar toda una vida en la novela.

*Lejos de Veracruz, El viaje vertical*, y en parte, *El mal de Montano o Mac y su contratiempo*. Con todo, «*Una casa para siempre* perfila los elementos de integración de sus siguientes colecciones: el suicidio y la descendencia» (Sánchez-Carbó, 2012: 123). En definitiva, «en él se indaga sobre algunas cuestiones que afectan al modo de ser de la ficción: desgarrado, incierto y repleto de ambigüedades» (Oñoro, 2015: 122).

### 2.2.2.- Ficción y pensamiento

Gran parte del análisis de nuestro corpus coincide con las tres obras de cuentos publicadas durante los años noventa, y pese a todo, nos detendremos un momento en esta fase, para analizarlas con detenimiento en otro capítulo. En este grupo, bajo una ordenación cronológica, encontramos *Suicidios ejemplares* (1991), *Hijos sin hijos* (1993) y *Recuerdos inventados. Primera antología personal*<sup>233</sup> (1994). Como avance, podemos atender a lo que Díaz Navarro (2007) afirma sobre estas dos primeras etapas: «La situación compleja, dudosa e inestable, de la literatura del siglo XX quedaría simbolizada en la contraposición de títulos como *Una casa para siempre*, un deseo más o menos ingenuo, y *Suicidios ejemplares* e *Hijos sin hijos*, donde quedan excluidos el futuro, la lógica o la vida». En este orden de cosas, cabe prestar atención a otros dos títulos que recopilan textos ensayísticos por la representación que de ellos se hacen en las antologías, pertenecientes a esta época: *El viajero más lento*, de 1992, y *El traje de los domingos*, de 1995.

*El viajero más lento* es su primer compendio ensayístico, en él encontramos textos de la década precedente y resuena ya la voz actual del escritor, pues tal y como señala Pozuelo Yvancos (2010: 155): «En su obra ensayística Vila-Matas se ha mantenido fiel desde los inicios a las determinaciones principales de su forma y estilo. Quiero decir que el articulista Vila-Matas de principios de los ochenta se parece más al del año 2006, que el novelista de entonces al de ahora». De modo que esta dimensión reflexiva está siempre muy presente, y opera como señuelo para el desarrollo de la historia, como entradilla para la idea

---

<sup>233</sup> Aunque resulta un marbete muy habitual en este tipo de recopilaciones, la referencia recuerda a la obra de Borges *Antología personal*, de 1961 (Sur) y *Nueva antología personal*, de 1968 (Bruguera), también con una selección de textos de diferente procedencia genérica. En realidad, tal y como nos ha dicho el propio autor (véase el Apéndice), el título se lo dio un editor de Caracas que le propuso editar para él una obra con sus relatos, artículos de prensa, y demás textos breves que tuviera, proyecto que al final solo publicó Anagrama.

central incluso de piezas catalogadas como ficción que escribirá más tarde, en esa óptica en que toda la obra del escritor parece construir un continuo, un universo interconectado. De manera que servirá también como motor para la escritura, centro del que se parte y al que se vuelve de forma incesante. Esa primera obra representó una apertura a la consolidación de lo que será su voz más personal, acostumbrada a un ritmo propio del observador, una velocidad propia que marcará la especial mirada que arroja en su propuesta artística y crítica: «Para mí, leer hoy en día alguna de las páginas de ese libro es comprobar que, en efecto, como diría Lichtenberg, yo entonces me movía tan despacio como un minuterero entre una multitud de secunderos» (Vila-Matas, s.f.a). El carácter crítico, el pensamiento que cuestiona y da vueltas –saca punta– a todo lo que le rodea, ese detallismo preciosista e inconformista que parece polemizar o, cuando menos, poner en duda las certezas e incluso el mundo viene a configurar la esencia de la narrativa vilamatiana, ya sea en modo explícito o implícito, esto es, en primera persona con proyección de diferentes *figuraciones*<sup>234</sup> (como puede pasar en *El viaje vertical*, *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano*, *Doctor Pasavento*, *París no se acaba nunca* o *Mac y su contratiempo*, por ejemplo) o tras un velo ficcional más elaborado, como sucede en los cuentos, sobre todo de la primera etapa. Como vemos, pues, la voz ensayística es subsidiaria de su literatura. Se hace esto patente en las dos antologías, donde convergen en un mismo marco hipertextual relatos de ficción y artículos publicados con anterioridad en prensa escrita<sup>235</sup>. El ensayo toma posesión de un espacio dedicado a un género libre que lo acoge, el cuento. La reflexión parece codearse con la invención, si no formar parte de su materia nutritiva fundacional, de forma que el humor, muy presente en sus textos –de cualquier tipo–, ejerce de elástico engranaje para esa mezcla de voces, registros y géneros. Se hace evidente por tanto que la modulación reflexiva late desde los inicios de su carrera, que la cultiva en abundancia a lo largo de toda su trayectoria, y que, tal y como sostiene Aranda Silva (2016: 401), parece encontrar su tono antes que en la narrativa:

el Vila-Matas articulista y ensayista llega antes a la (inmadura) madurez por él querida que el novelista. No solo por la mayor y más pronta libertad que se permite en sus artículos sino porque en sus comienzos la producción periodístico-cultural tiene lugar con mayor frecuencia que la

---

<sup>234</sup> Véase el concepto *figuración del yo* que maneja Pozuelo Yvancos (2010: 11-35) frente a *autoficción*.

<sup>235</sup> Y es que la distancia que existe entre una articulación y otra de la materia *real* no es tanta, pues su cercanía pone en evidencia el «estrecho y secreto pasadizo que une la invención de la noticia (el periodismo) con la invención de la realidad (la literatura) y desmiente a todos aquellos que –olvidándose de Ortega o de Unamuno, por ejemplo– han intentado crear un muro absurdo entre ambas actividades, dándole a una un rango de altura y a la otra el desprecio que piensan que merece la prosa de lo cotidiano» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 217).

novelesca. Cuando la novela de Vila-Matas ha alcanzado su madurez definitiva es cuando comienza a darse un tránsito más visible y desacomplejado entre ella y los artículos, que de alguna forma habrían llegado antes a la meta.

La cavilación le da pie para vestirse de *flâneur* y emprender el paseo que recorrerá en las primeras etapas, donde se fraguan las conciencias ficcional y ensayística. Esta evocación a la figura de Walser le permite transformar la observación de la realidad en escritura; a través del escrutinio de su alrededor construye universos donde todo cabe: belleza, convenciones o absurdo.

Por su parte, *El traje de los domingos*, tres años después, recopilará parte de sus prólogos publicados hasta el momento y seguirá la senda del volumen anterior, marcando, a su vez, el horizonte del Vila-Matas ensayista. De él señala el autor: «en este libro hay algunas páginas en las que puede apreciarse hasta qué punto era un escritor de disciplina shandy, un acendrado crítico literario, un prologuista de almas amigas y un columnista dominical desesperado» (Vila-Matas, s.f.a). Cabe señalar, por último, que entre un volumen y otro de ensayos ven la luz el ciclo de cuentos *Hijos sin hijos* (1993) y su primera antología (personal), *Recuerdos inventados* (1994), habiendo publicado ya su primera colección de relatos en el 1991, *Suicidios ejemplares*. Después de esto, habrá que esperar hasta el 2007 para que el escritor vuelva al género narrativo breve, con *Exploradores del abismo*.

### **2.2.3.- La mezcla y su significación**

En este último período, que alcanza la actualidad, encontramos dos volúmenes de relatos: *Exploradores del abismo*, de 2007, y la última antología, *Chet Baker piensa en su arte*, de 2011. Antes de publicar el primero, que supone un retorno al cuento, un renacimiento consciente y voluntario, Vila-Matas se dedicará al cultivo del ensayo y de la novela de forma exclusiva y casi por igual. La dialéctica que se establece en esta fase de más de diez años entre los dos géneros resulta reveladora, así como el alegato inicial que aparece en el primer volumen, en el que asume haber vuelto a sus orígenes de cuentista, persiguiendo «el gusto por ampliar las dimensiones de ciertos espacios y por huir del punto de vista fijo clásico» (Vila-Matas, 2007a: 12), no sin ser consciente de la transformación que se produce en él y por tanto en su prosa, en la vida y en la literatura:

Estoy seguro de que no habría podido escribir todos esos relatos si previamente, hace un año, no me hubiera transformado en alguien levemente distinto, no me hubiera convertido en *otro* (...) una manera de desmarcarme de mi antiguo inquilino era *volver al cuento* (...) Nadie regresa impunemente al cuento (Vila-Matas, 2007a: 13-14).

También a este volumen le dedicaremos un profundo estudio en el apartado dedicado al análisis del corpus, junto a *Chet Baker piensa en su arte*. Este, por su lado, nos advierte ya en el subtítulo lo que vamos a encontrarnos: un conjunto de *Relatos selectos* que se anuncian como propuesta poética, síntesis que resume su trayectoria: «ficción crítica». En él se evidencia la gradación que sufren sus procedimientos estéticos. Recordemos que, en la estela de Céline, para Vila-Matas (2017c) el estilo lo es todo, en busca de poder «desplazar la materia artística y literaria fuera de sus fronteras estéticas, sacarlas de sus goznes para llevar también a lectores y espectadores fuera del foco de la pesadilla de nuestro acotado tiempo enclaustrado». Igual que en el autor francés: «en Céline hay una voluntad de ruptura y de renovación que él sabe aplicar no sólo a las formas del discurso novelesco sino también a su lengua» (Vila-Matas, 2011b: 155).

Por último, añadimos aquí la obra publicada en 2017, *Mac y su contratiempo*, porque en ella hace gala de sus usuales recursos intratextuales, muestra del anclaje a la realidad cuentística del escritor, y porque opera como referencia de su poética de la brevedad. Cuenta la historia de un abogado sexagenario que de repente quiere ponerse a escribir sin experiencia previa, y que para ello se dedica a ir modificando todo lo que lee. A partir de la fórmula del diario, inicia su periplo en secreto reescribiendo la novela –que se convierte en libro de cuentos– de un odiado vecino suyo, guardando como antecedente *53 días de Perec*<sup>236</sup>. El azar<sup>237</sup> y la búsqueda de lo infinito a través de la escritura marcan el ritmo de una obra que pretende ser póstuma e incompleta (por eso el «contratiempo» del título tiene también otros significados) pero que se convierte enseguida en un viaje hacia el origen de los relatos<sup>238</sup>, de ahí su imbricación con sus formas orales y, en definitiva, con la historia de la narrativa universal, que parece nacer, por un lado, del equívoco (la literatura como la

---

<sup>236</sup> Valls (2017) señala al respecto: «Esa negación de la estricta originalidad, con el consiguiente elogio de la repetición (¿por qué no llamarla recreación?) y la correspondiente variación, está en la poética del autor, aunque me temo que tanto Borges como Perec empiecen a ser vacas demasiado ordeñadas».

<sup>237</sup> El escritor afirma al respecto: «Está claro que el mundo es un misterio azaroso, donde domina el idioma de los encuentros fortuitos que se convierten en nuestro destino» (Vila-Matas, 2007<sup>2</sup> d: 19).

<sup>238</sup> En *Mac y su contratiempo* el narrador llega a exclamar: «¡esto es un diario! Lo grito para mí mismo y de paso me digo que nadie puede obligar a otra persona a hacer una novela, y menos a mí, que adoro tanto los libros de cuentos» (2017a: 38) o «¡El origen de la vida! Eso también debería concernirme a mí, que tanto me interesa el origen de los cuentos» (*ib.*: 279).

historia de la continuación de repeticiones desviadas) muy al estilo kafkiano, y por otro, del cuento.

Tampoco he querido comentarle que *Walter y su contratiempo* recordaba a esa época, especialmente en Francia a finales del XIX, en la que el cuento representaba para algunos escritores algo así como un género que se oponía a la novela, como un género que la superaba o la esquivaba; el signo de una nueva estética (2017a: 53).

El protagonista, ferviente admirador de las fórmulas breves (cada capítulo es una reelaboración en forma de cuento con un *maestro* del género) va construyendo un ensayo sobre la repetición. Constituye una oda al lector que modifica sin parar todo lo que ve o lee, demostrando la extrema capacidad que posee el autor para sacar contrapunto literario a todo. Parece presentarla como una cadena de narraciones que se van repitiendo y reproduciendo; toda la historia de la literatura sale de un cuento original que no conocemos y que se ha ido modificando, dentro de la historia alguien tomó la palabra para explicar algo en algún momento y a partir de ahí ya no se ha parado. Para el autor, el libro puede llegar a presentarse incluso como una síntesis de su obra<sup>239</sup>: una importante conjunción de expresiones de orígenes diferentes que llevan a la trabazón de un todo. En él, además, repasa muchos nombres de autores de cuentos que se convierten en preceptores, y recupera la figura del ventrílocuo, presente en otras obras anteriores<sup>240</sup>. Según el autor, en una entrevista con Anna Guitart (2017), ese trata de un volumen de cuentos de forma «indiscutible», además de otras muchas cosas<sup>241</sup>: una novela, un ensayo sobre la reescritura, el diario de un principiante debutante en literatura, un camino de iniciación, el viaje, la búsqueda de la identidad... ¿Y quién habla entre todos ellos? Al inicio se escucha la palabra de un narrador apoderado de otras voces, quien va recibiendo la influencia de la literatura y que modifica todo lo que lee, escucha o ve; un espectador activo que modifica los ecos de los escritores con los que tiene

---

<sup>239</sup> Aunque en una entrevista afirma: «Sí, dije que era una síntesis de mi obra, pero ahora mismo no lo tengo muy claro. Lo que me dicen quienes lo han leído es que *Mac y su contratiempo* va más allá, reúne todo lo que he hecho y, a la vez, propone algo que está más allá de lo que ya he escrito. Yo dije que era una síntesis de toda mi obra porque reúne todos los elementos que la han definido» (Iglesia, 2017). También se refiere a ella como «una de las novelas más trabajadas que he hecho», cuando en otra posterior señala que no hace *novelas*, sino *narraciones*... Se hace evidente que la prosa vilamatiana escapa a las convenciones narrativas, incluso a nivel terminológico y máxime al mismo autor. Hablar de novelas, narraciones, cuentos, diario, ensayo... es hablar de Literatura.

<sup>240</sup> Es el caso de *Una casa para siempre* (1988), tal y como hemos visto, obra a la que remite esta nueva entrega vilamatiana, ya que se presenta como novela y libro de relatos a la vez, aunque ahora añadida, además, la dimensión ensayística acerca del tema de la repetición.

<sup>241</sup> En su descripción aparece como: «Esta novela, que es también libro de cuentos, ensayo sobre la repetición y la diferencia (y sobre la reescritura como creación infinita) y diario personal de un debutante en la escritura...» (Vila-Matas, s.f.a).

relación, una personalidad múltiple. No habla por tanto una sola persona sino diferentes personalidades de la historia de la literatura, algo que recorre y caracteriza toda su producción. Quizá por eso el escritor ahora se considera autor de *narraciones*, no de *novelas*<sup>242</sup>, que escribe desde una perspectiva de ensayista o de poeta. Por eso siempre hay un yo cambiante, una voz que aparece en todos los libros con diferentes personalidades; de ahí que se generen situaciones propias del género en muchos de sus libros, pues este se ayuda de la narración para explicar lo que quiere explicar, dibujando un continuo a lo largo de toda su obra. Por eso se impone la hibridación genérica de forma natural en su escritura, pues soporta la apertura hacia tantas direcciones diferentes a las que se presta el texto:

me he dado cuenta de que, al pasar a la acción, había accedido a saber qué se sentía al escribir directamente un fragmento de ficción en lugar de un fragmento de diario. Y casi me da risa tener que decirlo, pero voy a decirlo, por supuesto que voy a decirlo: se siente algo idéntico en ambos casos (...) Y esto no hace más que ratificar que escribir es, como decía Sarraute, tratar de saber qué escribiríamos si escribiésemos (Vila-Matas, 2017a: 263).

Para acabar, en palabras de Valls (2017): «destacaría también las preguntas que se hace Mac sobre el libro de Sánchez, puesto que son las mismas que debería formularse todo lector interesado en la obra de Vila-Matas», preguntas que pasan por el cuestionamiento sobre el cuento. La novela acaba formándose como una suma de relatos, a modo de homenaje, por supuesto, a la literatura, pero también a su particular poética basada en la originalidad y la voluntad de superar cualquier tipo de convencionalismo. De nuevo, lo breve y lo voluble:

Ese defecto de las «novelas» es un motivo más por el que suelo preferir los cuentos a éstas. De todos modos, encuentro a veces novelas muy buenas, pero no por eso cambio de opinión con respecto a ellas, porque de hecho las novelas que me gustan siempre son como cajas chinas, siempre están llenas de cuentos. Los libros de relatos –que tan parecidos pueden ser a un diario personal, construido también a base de días semejantes a capítulos, y de capítulos a su vez semejantes a fragmentos– son máquinas perfectas cuando, gracias a la brevedad y densidad que ellas mismas exigen, logran mostrarse en todo más apegadas a la realidad, no como las novelas, que tantas veces se van por las ramas (Vila-Matas, 2017: 205-206).

### **2.3.- Una literatura expandida**

Así las cosas, podemos observar cómo gran parte del corpus que nos disponemos a analizar pertenece a la década de los noventa, aquella que Oñoro (2015) ha bautizado como

---

<sup>242</sup> Véase Guitart (2017).

«Ficciones» y donde predomina la indagación sobre el papel que mantienen los mundos ficcionales y la realidad, una búsqueda, recordemos, de naturaleza ontológica que acabará determinando fases posteriores, que en nuestro caso, se completará entre los años 2007 y 2011. Dicha fase se caracteriza por la vuelta a la escritura, por la apertura hacia otros terrenos literarios y la consolidación de su poética intertextual que conceden la supremacía a la literatura en un espacio que va más allá, esto es, recupera la confianza ciega en el poder del arte en general y la creación literaria en particular.

Los ejes comunes de la literatura vilamatiana recorren todas las obras que nos ocupan, y acabarán por tejer un entramado infinito de literatura, reforzada por los mismos conceptos: un mundo que no se entiende, la escritura como recreo, la desaparición relacionada con la identidad, y todas sus formas (falta de descendencia, muerte ficcional, viaje) tras algo que va más allá (los vacíos), la dialéctica entre ficción y realidad, el poder del arte, la locura, la imaginación, la lectura y la fantasía, la mezcla, la apertura, la libertad, la modernidad y la búsqueda constante. Esta literatura de la negación que indaga en los reversos coloca su centro en la ausencia, esa que Blanchot consideraba verdadero emplazamiento de la escritura; en definitiva, «una máquina escritural que no deja descendencia, improductiva, un *hijo sin hijos* obsesionado con las formas extremas de desaparición: el suicidio, el grado cero de escritura, la página en blanco, *Perec*, el fin de la era Gutenberg y la escritura sin testamento de Kafka» (Blanco, 2017). Todo ello alcanzando el cuento como pieza esencial constitutiva, porque, tal y como señala Díaz Navarro (2007b): «Quizá, según los denominaba Andrés Neuman, los relatos breves suponen en el presente “pequeñas resistencias”, en un mundo en el que, como decía T. S. Eliot, “la poesía no importa” (“the Poetry does not matter”)».



### 3.- RETÓRICAS DEL TIEMPO

*Es el lenguaje el que capacita al hombre  
para ser precisamente ese ser vivo  
que el hombre es como hombre.*

Martin Heidegger

Antes de centrarnos en el corpus de cuentos de Enrique Vila-Matas, conviene detenernos aunque solo sea un instante y considerar su trayectoria global, acomodada por el mismo autor, en varias fases:

Hasta llegar al relato *Porque ella no lo pidió* de mi libro *Exploradores del abismo*, mi obra se dividió en dos partes. En la primera, creo haber desplegado una intensa indagación sobre el sinsentido. Y en la segunda (en deliberada coincidencia con la tan metaliteraria segunda parte del Quijote) me dediqué a construir una automitografía. En mi tercera y última –supongo– etapa, busco literalmente el difícil brillo de lo auténtico, aproximarme a la verdad a través de la ficción, acercarme a esa verdad que hay en todo camino propio. Dicho de otro modo: tratar de no traicionarme nunca a mí mismo (Vila-Matas, 2012c).

En base a esta consideración, desde la década de los setenta, inicio de su carrera como escritor, de la mano de *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973), hasta el año 2007, fecha de *Exploradores del abismo*, se produce una constante basada en la búsqueda alrededor del absurdo, el «sinsentido», dice, que viene a ser, a su vez, sobre su reverso, el sentido, pues su escritura, ya desde sus primeras obras, contaba con una «tendencia a construir reversos de la realidad» (Vila-Matas, 2019a: 41), «de forma muy acusada en *Suicidios ejemplares*, en *Hijos sin hijos* y en *Bartleby y compañía*, por citar sólo algunos» (*ib.*); en busca, nos dice el autor, del «negativo de lo que la claridad nos había dado, de lo que la historia de la literatura, con raras excepciones, había venido ofreciéndonos» (*ib.*). Junto a esta directriz, despliega los medios que constituirán su propuesta canónica, elemento dialogante de muchas de sus obras, que acabará desatando una poética personal y alternativa a la tradición establecida, con relación al poder que le otorga a la ficción, lo cual desencadenará la tercera etapa, tras señala, la «verdad», nada que ver con la realidad. A todo esto va ligado un concepto común que transita toda su producción «extremadamente *shandy* del árbol de la vida de mi obra (o del árbol de la obra de mi vida)» (Vila-Matas, 2012c), que tiene que ver con «la línea portátil» (*ib.*):

la línea portátil pura y dura de esa rama noble dentro de mi producción literaria. En esos tres libros [desde *Historia abreviada*, *Bartleby y compañía* y hasta *Aire de Dylan*] de la línea portátil hay una exquisita relación con la levedad, con la ligereza, entendidas como ejercicio opuesto a la gravedad, pesadez insufrible de lo libresco cuando, en aras de una supuesta trascendencia, da la espalda a la aterradora posibilidad de que una simple corriente de aire –esa corriente, por ejemplo, que percibimos todavía en pleno verano y que nos anuncia de golpe el otoño y nos llega en forma de frío que mana a ras de suelo y que parece haber hecho su sigilosa aparición para no marcharse– pueda ser también el tema central de una novela.

Esta característica cruza su obra de forma transversal, abarcando toda su etapa dedicada al cuento *stricto sensu*, que se cierra en 2011 con la segunda y última antología. Toma *Historia abreviada de la literatura portátil* como paradigma de otra mirada, obra poco entendida en el momento y que anticipó los preceptos de Calvino sobre sus propuestas acerca de la literatura del próximo milenio, publicaciones póstumas a pesar de haber sido escritas en 1984 y 1985.

Se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi al nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza, mentre quella che molti credono essere la vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante, appartiene al regno della morte, come un cimitero d'automobili arrugginite (Calvino, 2017: 16).

*Aire de Dylan*, por otro lado, supone una asunción consciente de ese estilo al principio incomprendido que le supuso ser de alguna manera excluido de la notoriedad literaria en los años ochenta.

Haber estado profundizando incesantemente –mientras escribía *Aire de Dylan*– en las mejores ideas de mis mejores días terminó por causarme –en cuanto llegó la fecha señalada de la salida del libro– un gran temor a que pocos percibieran que había jugado con fuego y me había atrevido a ser lo más fiel posible a mí mismo y al mismo tiempo fiel al joven que, si se me permite la leve ironía, introdujo lo *light* en el panorama de la literatura española no *light*, el principiante, en definitiva que escribió *Historia abreviada de la literatura portátil* (Vila-Matas, 2012c).

Desde este momento, irá detrás de la búsqueda de la verdad a través del arte<sup>243</sup>, en la senda personal de un estilo propio, con tal de no traicionarse a sí mismo. Con todo ello, la asunción de una nueva voz va fraguándose en su escritura en la medida en que reivindica una modalidad narrativa con suficiente libertad donde pueda mezclar géneros, donde quepa no solo material de novela, sino también de cuentos, de ensayo y de poesía, un espacio donde le sea posible recoger, en definitiva, todas sus lecturas: «ese cambio de voz tiene que ver con lo declarado sobre su interés cada vez mayor por el cuento, la poesía y el ensayo» (Pozuelo Yvancos, 2010: 150).

---

<sup>243</sup> En realidad, «el arte es la más extrema experiencia vital» (Vila-Matas, 2019b: 143).

En el orden de las clasificaciones, cabe prestar atención a la catalogación que ha realizado Cristina Oñoro (2015) de la obra de Vila-Matas, atendiendo a tres ejes principales en torno a los cuales gira su poética: el juego, el interrogante sobre la ficción y el silencio. Si bien el primero recorre un poco toda su trayectoria, en los libros más tempranos cobra especial importancia, convirtiéndose en un modo de combatir la realidad (trasfondo crucial en toda su producción) deudor de las vanguardias –sobre todo del surrealismo– y nos recuerda, a su vez, a la mirada lúdica y algo naíf de Cortázar. Aquí entrarían, además, los engranajes intertextuales, la dimensión onírica y la ocurrencia generalizada alrededor de la voz narrativa y la identidad de los personajes. En suma, componentes que irán sembrando el germen de lo que será su escritura en la siguiente etapa, centrada en la pregunta sobre el estatus de la ficción, elemento preponderante<sup>244</sup> con una profundización de carácter ontológico de fondo y donde, casualmente, se localizan todos sus volúmenes de cuentos, a excepción de *Exploradores del abismo*, aparecido tras una transformación vital y literaria del autor, y la antología *Chet Baker piensa en su arte*. En esta su producción se ve alentada por una transformación o, cuando menos, la conciencia de ella, inserta en esa fase de superación del silencio<sup>245</sup>. Estos inicios que rebaten de forma terminante el principio mimético del arte empiezan a plantear lo que después se consolida, esto es, el cuestionamiento de una realidad fija, para dar paso a versiones diferentes y múltiples de ella. De fondo hallamos la pregunta «¿qué es la ficción?», que entablaría diálogo con la reflexión o la búsqueda ontológica del ser, el cual persigue una construcción del mundo diferente a la establecida. En realidad, no deja de ser un interrogante postulado por muchos de los escritores contemporáneos que han insistido en el indiscutible poder que posee la fantasía. El reflejo de esa indagación se canalizará en el planteamiento de la pluralidad y, en definitiva, en ir tras «estrategias literarias, encaminadas a subrayar el estatuto artificioso del texto literario, su naturaleza de papel, para así indagar sobre el modo de ser de la ficción literaria» (Oñoro, 2015: 24). Por último, el elemento que cierra esta definición vilamatiana es el silencio, la famosa «pulsión del No», la estampa bartlebyana y el eco, de nuevo, de una inquietud presente en la historia de la literatura: Mallarmé, Rimbaud o Walser, escritores de cabecera de Vila-Matas: «El autor ha muerto y su desaparición transforma por completo el

---

<sup>244</sup> En palabras de Oñoro (2015: 121): «la pregunta por el modo de ser de la ficción en tanto que ficción ocupa un primer plano».

<sup>245</sup> Pues, tal y como señala el mismo autor: «sin paréntesis, no hay escritura» (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 196).

texto literario: escribir ya no puede ser recordar o representar nada, pues ya no existe ninguna instancia que preceda a la obra: no hay más tiempo que la propia escritura» (*ib.*).

Los bloques de Oñoro en torno a estos tres ejes principales, son, por tanto, «la estética lúdica» (1973-1985), la «indagación ontológica» (1988-1999), «la reflexión sobre el silencio» (2000-2005) y «la recuperación de la pasión por la escritura» (2006-2014). Podríamos añadir una quinta etapa, que incluiría las obras publicadas después de este estudio, entre 2015 y 2019, fructuoso período en el que encontramos seis títulos más: un libro en forma de diario que reflexiona y dialoga con el arte (*Marienbad eléctrico*); dos novelas (*Mac y su contratiempo* y *Esta bruma intensa*); un texto fruto de una conferencia pronunciada en el Collège de France junto a la artista Dominique Gonzalez-Foerster (*Bastian Schneider*); un corolario de artículos, conferencias y textos ensayísticos (*Impón tu suerte*) y un escrito resultado de la experiencia como comisario en la Whitechapel Gallery de Londres, el cual ofrece, a partir de la comparación con el arte contemporáneo, una descriptiva génesis de su poética literaria [*Cabinet d'amateur, an oblique novel (una novela oblicua)*]; todos ellos muestra de cómo en la última narrativa vilamatiana predomina, por un lado, la reflexión sobre la poética, y por otro, se produce una apertura al arte.

En este orden, como decimos regido por criterios temporales, no entrarían las antologías de cuentos que nos ocupan, pues se constituyen con textos de fechas heterogéneas. Teniendo en cuenta tal clasificación, podemos repartir nuestro corpus en las etapas correspondientes a la estética lúdica y a la de retorno a la escritura<sup>246</sup>. De este modo, prestaremos atención al análisis de los textos bajo la sombra de esta selecta ordenación. Proponemos, además, una división entre los relatos que forman los ciclos de cuentos y las antologías por la divergente concepción estructural que cada uno de los bloques se deriva. Por otro lado, antes de pasar a la lectura diligente en sí misma recordaremos el corpus de análisis con exactitud. Nuestro estudio se centra, de forma nuclear, en cinco libros: *Suicidios ejemplares* (1991), *Hijos sin hijos* (1993), *Exploradores del abismo* (2007), y las dos antologías de cuentos publicadas hasta el momento: *Recuerdos inventados* (1994) y *Chet Baker piensa en su arte* (2011). El lector atento o conocedor de la bibliografía del autor echará de menos aquí dos volúmenes tempranos relacionados, de un modo u otro, con el relato breve. Nos referimos a *Nunca voy al cine* (1982) y *Una casa para siempre* (1988).

---

<sup>246</sup> *Suicidios ejemplares*, *Hijos sin hijos* y *Recuerdos inventados* formarían parte de la primera, mientras que *Exploradores del abismo* y *Chet Baker piensa en su arte*, de la segunda.

Con referencia al primer título, hemos decidido no someterlo a un exhaustiva observación, puesto que, en primer lugar, es una obra temprana, donde explora todavía un estilo propio con la idea; y en segundo, porque algunos de sus motivos recurrentes, presentes ya en este volumen, se recuperarán en otras obras, se reelaborarán inclusive algunas partes, siendo asimiladas por otros textos posteriores. Quizá no había encontrado aún su condición porque tal y como señala él mismo, «me puse a escribir mucho antes de haber sido un lector mínimamente serio» (Vila-Matas, 2013b: 11). Algunos ejemplos de este ejercicio de reescritura son «Todos conocemos Hong Kong» y «Epílogo», que se aprovechan para escribir «El hijo del columpio» y «Mirando al mar y otros temas», de *Hijos sin hijos*; o «La danza de la vida» y «El revés», que componen parte de «El día señalado» y «Así son los autistas», respectivamente, de *Exploradores del abismo*. En esta obra el elemento integrador no es la temática, como ocurre en el resto, ciclos de cuentos, y si existe alguno, lo es quizá la voluntad de cultivar la rareza por encima de todo, tal y como repite uno de los excéntricos personajes que la pueblan: «era evidente que le encantaba sembrar el estupor» (Vila-Matas, 1982: 86). En suma, el recorrido hecho por el resto del corpus asimila con creces la significación de este volumen, que queda integrado, como hemos visto, en versiones siguientes.

En cuanto a *Una casa para siempre*, queda excluida de nuestro estudio explícito puesto que, a pesar de ser presentada por el escritor como «Novela y libro de relatos a la vez» (Vila-Matas, 2012c), en España es publicada como novela, y aunque esta pueda participar de la caracterización de los dos géneros, bien es cierto que tanto estructura, publicidad como lanzamiento editorial se centran más en su entidad novelística que en su caracterización como narrativa breve, quizá por la popularidad y predisposición comercial de esta, aun evidenciando cierto compromiso con el cuento, y sobre todo, con cierta indeterminación genérica<sup>247</sup>. Tiempo después, Vila-Matas (2013b: 175) se referirá a *Exploradores del abismo* en estos términos: «Ahora me pregunto si, con el material cuentístico del que disponía, no debería haber montado una novela, en la línea de *Una casa para siempre*. La experiencia que he tenido con este libro en España ha sido doblemente decepcionante», algo que muestra una mirada que tiende a lo novelístico, y el poco éxito de los libros de relatos en nuestro país. Pese a todo, en la edición francesa (Christian Bourgois),

---

<sup>247</sup> En la contraportada (Vila-Matas, 2008<sup>2</sup>) puede leerse: «es el libro de memorias de ese ventrílocuo (...) puede leerse como una novela...».

el orden de los relatos se vio modificado por el propio autor para alcanzar a acentuar, de algún modo, su configuración original basado en una división en relatos:

restableciendo de este modo el orden original de aparición de los cuentos que había sido alterado en España por una decisión de última hora entre Anagrama y el autor (...). *La fuga en camisa* pasó en Francia a ser –tal como había sido pensado inicialmente por V-M– el cuento que cerrara el volumen. Y el relato *Una casa para siempre* quedó situado entre *Cómo me gustaría morirme* y *Carmen* (Vila-Matas, s.f.f).

Del mismo modo, cambió la cita que abría el libro, mientras en España esta era de Blanchot, en la edición francesa fue sustituida por una de Pessoa: «Il me faut boucler la valise de mon être / Il me faut exister en rangeant de valises» (*ib.*) y con ello, la unidad novelesca de la obra se ve rebatida por la fragmentación temática que presenta en cada uno de los capítulos o cuentos, mecanismo contrario a lo que sucede en el resto de volúmenes –salvo las antologías–, donde la unidad viene configurada por un mismo asunto. Casas Baró (2007: 101) insiste en señalar su naturaleza intertextual, por la que se hacen evidentes referencias a grandes autores que cultivaron el relato y que, implícitas, construyen su armazón secreto, guiño al género breve:

«Otro monstruo», por ejemplo, es una versión especular y paródica de «Aller et retour», un cuento espléndido de Djuna Barnes. «Dos viejos cónyuges» aprovecha el núcleo de «Los muertos», de James Joyce. «Carmen» rehace «Una belleza rusa» de Vladímir Nabokov, como delata el calco final. «La torre del Mirador» es una continuación enloquecida de «Wakefield», de Nathaniel Hawthorne.

Por último, cabe evidenciar, además, que en las antologías puede hallarse un número elevado de piezas pertenecientes a *Una casa para siempre*, hecho que acerca el entendimiento sobre la obra desde una perspectiva basada en la brevedad. Debemos avisar de lo relativo que resulta referirse a una etiqueta u otra en el caso de nuestro escritor, que como iremos viendo en el análisis, acaba optando por una poética basada en la libertad que defiende una hibridación y concepción personal de las categorías genéricas, asumiendo de la entidad narrativa su condición de *relato* bajo el paraguas de una amplísima concepción. De ahí que, como también veremos, el cuento, el fragmento, el texto breve, que evoluciona a lo largo de los años, se convierte en núcleo esencial de su escritura. De este modo, la referencia al género cuento se hace presente de forma indirecta fuera de nuestro corpus, reivindicando el carácter fragmentario e híbrido de la literatura vilamatiana. Haremos mención, por tanto, a aspectos generales en alguna ocasión a estas dos obras con relación a lo que nos ocupa, teniendo en cuenta que, tras el acercamiento realizado, las obras quedan

definidas en la trayectoria del escritor en tanto que cuentista. Así las cosas, en este recorrido encontramos piezas que se cuestionan la relación de la ficción con la realidad y otras que edifican el canon particular del escritor y cultivan la cita, manteniendo de fondo ese vínculo inicial que se establece entre fantasía y realidad, que llegan a converger. Por último, en *Chet Baker piensa en su arte*, una obra extraña y múltiple en muchos sentidos, el cuestionamiento ontológico se alarga para acabar estableciendo la ficción como vía indiscutible camino a la verdad, a lo auténtico. Se termina dibujando un itinerario laberíntico por su poética, la geografía narrativa de Vila-Matas, de la que beben las rutas del relato, marcadas sobre todo por la supremacía de la ficción y el poder de la escritura.

### 3.1.- Ciclos de cuentos

El primer bloque de estudio del corpus lo dedicaremos a los tres volúmenes que pueden leerse como ciclos de cuentos: *Suicidios ejemplares*, *Hijos sin hijos* y *Exploradores del abismo*, y el siguiente, a las antologías restantes. La diferencia entre unos y otras radica en la unidad que defienden los primeros, frente a la diversidad de las compilaciones, que amalgaman textos de tipología dispar para concretar su particular poética. De este modo, más allá de los volúmenes editados como cuentos, en las compilaciones, una «personal» y la otra de «relatos selectos», caben escritos que superan la estricta unidad genérica, pero que son presentados en un conjunto armonioso, y de ello hablaremos más adelante. Centrémonos ahora en las obras que cuentan con la particularidad de constituir un ciclo creado en torno a un elemento vertebrador: el suicidio, un impulso autodestructivo; los seres alejados de la sociedad debido a su propia naturaleza y la indagación de ese vacío tan presente en muchas existencias, motor hacia algo que va más allá. Si bien, como hemos visto, pertenecen a etapas diferenciadas en la trayectoria del escritor en cuanto a evolución e inquietudes se refiere, los tres comparten esta característica orgánica.

Esta manera de agrupar los textos puede entenderse como una de las posibles y variadas manifestaciones que presenta el género cuento. A ellos se han referido críticos<sup>248</sup> como Baquero Goyanes (1998), Anderson Imbert (1992), Gonzalo Sobejano (1992), Valls

---

<sup>248</sup> También pueden consultarse las obras de Ana Rueda (1995), Gomes (2000) y Francisca Noguerol (2008), sobre ciclos de cuentos en general, y la de Sánchez-Carbó (2012) sobre los de Vila-Matas en particular.

(1993b) o María Luisa Antonaya (2000: 434), quien defiende que los ciclos de cuentos incluso pueden considerarse un género nuevo, «un género flexible, con grados diversos de unidad» sin eludir las polémicas que surgen a la hora de tratar sobre géneros literarios, añadiendo que comparte características con la novela y con el relato. Valls (2016: 30) señala al respecto que se trata de un «procedimiento que no resulta mejor ni peor; antes bien, produce en los lectores un efecto distinto, al tiempo que obliga al autor a pensar, más que en la mera acumulación de piezas, en distintas trabazones posibles dentro del conjunto. Esto, en cualquier caso, impone una nueva mirada ante el fenómeno, un sistema de recepción que define el conjunto a través de elementos propios y códigos de composición similares. Esta clasificación ha sido reconocida como parte de los géneros narrativos no hace muchos años, sobre todo gracias a la crítica norteamericana, cuyo máximo representante es Forrest Ingram (1971: 19), quien aporta una definición para explicar el ciclo de cuentos<sup>249</sup>: «a book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts». Quedaría establecida, así, la voluntad del autor a la hora de reunir estos primeros textos bajo criterios integradores, atendiendo a motivos lógicos y estructurales que inciden en la comprensión general de la obra. Asistimos, así, a relatos que se interrelacionan gracias a la agrupación propuesta para que el lector pueda experimentar varios niveles de lectura, considerando que la conjunción aporta una carga interpretativa a cada uno de sus elementos. Teniendo en cuenta las teorías de la recepción de Iser (1987), según las cuales la obra literaria existe gracias a la relación que se establece entre ella y lector, esta condición arrojaría luz sobre un aspecto fundamental en materia de cuentos: el papel de un lector activo que debe recomponer las estructuras globales a partir de una recepción atenta y participativa. Si tenemos en cuenta el horizonte de expectativas (Jauss, 2000), cobra especial relevancia tal aproximación, relacionada además con la división genérica, que no deja de ser una manera de orientar un carácter «por el hecho de que los géneros existen como una institución es por lo que funcionan como “horizontes de expectativa” para los lectores, como “modelos de escritura” para los autores» (Todorov, 1988: 38). Entra así en juego la conciencia de unidad del autor a la hora de crear la obra, aunque resulta, en cualquier caso, una disposición

---

<sup>249</sup> Pueden consultarse también los trabajos posteriores de Susan Garlan Mann (1989) y Maggie Dunn y Ann Morris (1995).



que dota de flexibilidad, pues, como nos recuerda Antonaya (2000: 437), «esta interrelación no consiste en una subordinación de las partes al todo, o viceversa, sino de una cooperación».

Un aspecto interesante que desarrolla Ingram en sus teorías (1971: 25) a propósito del nacimiento de este supuesto género reside en explicarlo por la necesidad natural de rellenar el espacio entre novela y relato, que daría lugar a algo intermedio, junto a la popularidad que alcanzó el relato a finales del XIX, circunstancia que favoreció la creación de colecciones preparando el camino de su transformación. Con relación a esto, Antonaya (2000: 447), siguiendo a Mann, acierta en señalar que «muchos escritores utilizan la falta de narración continua que caracteriza al cielo de cuentos, y los espacios entre relatos, para hacer hincapié en el carácter fragmentario de la vida y el aislamiento que padecen los seres humanos», algo propio de la modernidad. En la tradición española, los ciclos de cuentos, según la autora, pueden parecer manifestaciones pasajeras<sup>250</sup>; esto lo atribuye, dice, «al mayor apego que los escritores parecen tener por los géneros narrativos “tradicionales”: la novela y el cuento» (*ib.*: 458), una muestra más de que, al recurrir a ellas, nuestro autor se sitúa al margen de la historia literaria más convencional. No en vano, «los géneros literarios breves suelen intervenir con más frecuencia que los largos en complejas situaciones de transformación del horizonte de expectativas genológicas» (Gomes, 2000: 557).

En los cuentos de Vila-Matas, por tanto, se revela una coherencia unitaria deliberada que dota de integridad global a los tres volúmenes citados, sin restarles por ello plenitud a los textos por separado. De este modo, alcanzamos a identificar en ellos cierta unidad orgánica, un planteamiento similar e individualidad de las piezas, que se revelan como formas integrantes de un conjunto mayor, estableciendo vínculos intratextuales entre ellos a la vez que con el resto de la obra del escritor; un concepto que Iriarte López (2001: 613 y ss.) ha definido como «intertextualidad refleja». La autora expone de forma clara los grados que formarían un ciclo de cuentos, divididos entre el nivel *intratextual* (donde se estructura el texto en sí, su cohesión interna), *supratextual* (resultado de la suma de los elementos

---

<sup>250</sup> Sánchez-Carbó (2012: 117-118) ofrece algunas muestras dentro de la literatura contemporánea, como pueden ser *Las afueras* (1959), de Luis Goytisolo; *El coro a dos voces* (1997), de Fernando Quiñones o *Siete miradas de un mismo paisaje* (1981), de Esther Tusquets, a los que podríamos añadir *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994), de José María Merino; *Los girasoles ciegos* (2004), de Alberto Méndez; *La ciudad en invierno* (2007), de Elvira Navarro; *Ladera norte* (2001), de Berta Vias Mahou; *La elipsis del cronista* (2003), de Pablo Andrés Escapa; *Oficios* (2008), de Juan Carlos Márquez; *De mecánica y alquimia* (2009), de Juan Jacinto Muñoz Rengel; *Submáquina* (2009), de Esther García Llovet o *Conozco un atajo que te llevará al infierno* (2009), de Pepe Cervera (Valls, 2016a: 17 y 585).

intratextuales, lectura y comprensión de los textos en el orden en el que aparecen), *paratextual* (otros textos que completan el texto, como los preliminares, epílogo, etc.) y *extratextual* o *contextual* (en su dimensión externa, se completarían con elementos que intervienen en la configuración de la obra que inciden sobre todo en la recepción, como los editoriales o comerciales). La interrelación entre todos ellos formaría el ciclo de cuentos, donde saldría reforzada la unidad. Todo ello supone un alto grado de exigencia al lector, que ha de construir una interpretación que va más allá de los textos particulares en busca de una significación supratextual. En el caso de *Suicidios ejemplares*, *Hijos sin hijos* y *Exploradores del abismo* se dan elementos aglutinadores, tanto temáticos como estructurales, que acaban formando volúmenes unitarios, cuyo significado inherente actuaría como detonante semántico en dos direcciones: una, reforzando la interpretación conjunta que diera paso a una nueva dimensión semántico-formal; y dos, incidiendo en la significación concreta de cada texto para guiar al lector en sus expectativas. La suma de personajes constituye así un mundo plural en cada caso, unido ahora por las circunstancias y propiedades que comparten: el impulso suicida, la extrañeza y la búsqueda del vacío, todos remedos de un reverso. En la línea de lo que señala Fresán (2007: 12), los cuentos de Vila-Matas «a veces comparten con ese movimiento [el cubista] el gusto por ampliar las dimensiones de ciertos espacios y por huir del punto de vista fijo clásico». Con todo, la concomitancia del ciclo de cuentos con la novela hace que este pueda beneficiarse de su extensión, «trascendiendo uno de los límites que más ha tiranizado el cuento y que también más fuerza le ha dado» (Rueda, 2005: 566). Enrique Vila-Matas parece ser consciente de esas relaciones, y «recurre a esta forma como una manera de explorar las posibilidades de la narrativa, la ficción y el autoconocimiento» (Sánchez-Carbó, 2012: 128).

En otro orden de cosas, cabe reparar en los títulos de estas colecciones de relatos integrados, pues en ellos se ostenta un recurso recurrente en el proceder del autor: la paradoja. Este nos recuerda, así, que el sinsentido forma parte de la existencia, que como humanos que somos a veces caemos en la contradicción, pues esta forma parte de nuestra naturaleza. Cada una de las piezas del entramado suele tener entidad en sí misma para funcionar de forma independiente (personajes propios, trama autónoma, ambiente único, ritmo particular, recursos narrativos adecuados a la historia y desarrollo y desenlace delimitados); y remiten, a su vez, de una manera u otra, a la unidad que comparten, abriéndose a una realidad más amplia, capaz de configurar una estructura abierta en su

totalidad, que llama a la poética sustancial del escritor. Compartir una misma esencia consigue transmitir una visión de la vida, o más bien, una posición ante ella; todos mantienen una clara concepción de unidad creativa, de libro autónomo. Podemos decir, entonces, que Vila-Matas entiende su creación cuentística como un todo, dentro de un solo universo y con temas comunes al resto de su obra: el suicidio, el abismo, la identidad, la extrañeza ante el mundo... lo raro, al fin y al cabo<sup>251</sup>. Valls (2007: 122) lo sitúa: «un inteligente comentarista de la tradición universal del cuento literario moderno, así como admirador confeso de esas piezas que se sustentan en el riesgo, en la verdad, alejándose del artificio [y por tanto, de la metaliteratura], para él más propio de la novela». Pero tal y como sostiene Cortázar (1993: 382), pasemos ya a los cuentos, «porque ninguna reseña teórica puede sustituir a la obra en sí».

---

<sup>251</sup> Véase: «La misma magia que se encuentra en todo aquello que nos parece raro y subversivo, pura efervescencia suicida» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 148).

### 3.1.1.- *Suicidios ejemplares* (1991)

*Que la vida se tome la pena de matarme,  
ya que yo no me tomo la pena de vivir...*

Manuel Machado

*Suicidarse en seco.  
Se suicida uno por todo.  
¿Quién no se ha suicidado?  
Dormir es suicidarse un poco cada noche.*

Max Aub

*No tengo más que treinta años  
y al igual que los gatos, siete ocasiones para morir*

(...)

*Morir*

*es un arte, como todo.*

*Yo lo hago excepcionalmente bien.*

Sylvia Plath

#### LA MUERTE LITERARIA

El cuestionamiento de la propia vida plantea, sin duda, un sinfín de implicaciones que no se resuelven a simple vista. Las numerosas muertes voluntarias que recorren la historia dan prueba de ello. Tal y como se preguntaba ya Albert Camus en *El mito de Sísifo*: «No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar si la vida

vale o no vale la pena vivirla es responder a la pregunta fundamental de la filosofía»<sup>252</sup>. Casi todas las religiones han rechazado el acto de negar el derecho a vivir, que no depende del hombre. El suicida, por ejemplo, para los cristianos, queda relegado a estar fuera de las paredes del cementerio, se le excluye de campo santo. En la base de la incompreensión reside esta condena de los estados e instituciones religiosas. Por no entender que en ocasiones la vida no se aprecia, este tipo de acto ha sido perseguido durante años, siendo calificado como pecado e incluso como delito.

Si atendemos a la etimología del término<sup>253</sup>, deberíamos decir *suicidar* y no *suicidarse*, metáfora de la cuota de redundancia que subyace en la propia expresión. El origen del vocablo se remonta al siglo XVIII, por lo que también la realidad, concebida tal y como la entendemos hoy: «la palabra suicidio la utilizó por primera vez el abate Desfontaines en 1737. La retomaron posteriormente los enciclopedistas, pero hubo que esperar hasta el siglo XIX, ávido de conocimientos científicos, para abordar verdaderamente su estudio» (Moron, 1992: 10). Más tarde llegaría su perspectiva científica, la suicidología, otro acercamiento a un fenómeno, como decimos, relativamente nuevo. Esto se produce ya en el siglo XX, donde proliferan en todo el mundo occidental numerosos trabajos de investigación acerca de dicha problemática, cuando menos, controvertida. Se considera el padre de esta naciente disciplina al americano Edwin Shneidman (1918-2009), quien la enmarca dentro de los márgenes de la psicología, definiéndola como ciencia de los comportamientos, pensamientos y sentimientos autodestructivos. Además, existe la vertiente sociológica de su estudio, representada en mayor medida por el francés Durkheim<sup>254</sup> (1858-1917), el cual define dicho acto como fenómeno de carácter social, viendo en individuo y grupo el origen de estas tendencias. El autor diferencia, por un lado, el tipo de suicidio *altruista*, motivado por la sobreadaptación a la estructura del sistema social, aludiendo como ejemplo el caso de los kamikazes; y por otro, su contrario, el suicidio *egoísta*, a partir del cual el individuo, alienado de la norma, se siente marginado. Está claro que por mucho que se intenten delimitar sus causas, el hecho de darse muerte va acompañado siempre por el delicado misterio de la indefinición. Por mucho que podamos llegar a entender de forma

---

<sup>252</sup> Véase Bello (1995).

<sup>253</sup> Deriva del verbo latino *caedere* ('matar') y del pronombre *sui*, 'darse muerte a sí mismo'.

<sup>254</sup> Su obra más emblemática es *El suicidio* (Madrid, Akal, 1982), donde lo señala como fenómeno individual que responde a causas de carácter ante todo sociales.

racional los motivos –más o menos objetivos– que llevan a una persona a querer morir de modo voluntario, chocamos sin remedio con el cuestionamiento moral y cultural ante el hecho de querer quitarse la vida. El dilema aparece a la hora de plantearlo en términos personales o colectivos. Lo difícil aquí es determinar si constituye una falta de solidaridad o un acto privado de reivindicación. Pero, ¿en nombre de qué puede exigirse que alguien espere, en un camino tortuoso, el anhelado descanso de la extinción? Puede que tenga que ver con el legado espiritual de nuestra sociedad, que nos impone empeñarnos al servicio de la felicidad (o el intento) común. Y cierto es que a diferencia de lo que muchas veces nos inculcan a base de falseados pensamientos, la existencia no tendría que tener otra meta que la de eliminar de raíz cualquier tipo de sufrimiento, no en forma de suicidio, huida fugaz y transitoria, sino de globalizada responsabilidad. Tal vez eso no exista ni existirá nunca, y nos quede solo conformarnos con entender que algunos decidan cuándo irse. Puede que en el fondo tenga un sentido último, el de la libertad máxima, aceptar si se quiere soportar la parte desagradable de la vida. Pero también aquí se presentan algunas dudas. ¿Cuándo, cómo, y, sobre todo, por qué? Por mucho que nos guste vivir y que esto no pretenda, ni mucho menos, parecer una oda a la muerte, la tenue frontera entre lo propio y lo común opera a favor de dejar la puerta abierta donde reside de fondo un recelo ante el mundo. Si la realidad no es suficiente en sí misma, es normal que se intenten encontrar otras salidas. Ahí es cuando entra en juego la literatura, como alternativa a la vida. Es este el caso del volumen de cuentos de Enrique Vila-Matas titulado *Suicidios ejemplares*, de 1991.

Si el suicidio es una elección que dignifica a la humanidad del suicida porque manifiesta que asume su libertad plenamente dentro del estrecho espectro vital que ofrece la terminalidad de la que habla Bernhard, el suicidio como gesto artístico es el sacramento de los que ven en la muerte la única y gloriosa celebración de la vida (Enrique, 1992).

Se hace patente desde el inicio el uso recurrente de la ironía, evidente ya en el título: ¿cómo unos suicidios pueden ser ejemplares?, recurso, por otra parte, que remite al legado cervantino. Esto tiene mucho que ver con la personal concepción del fenómeno humano por parte del escritor y va, por tanto, asociado al humor<sup>255</sup> y la comicidad, los cuales, junto a los mecanismos de ficción, son sinónimos de salvación. Tal y como afirma Oñoro (2015: 119), esta obra se inserta en un período en que el autor aborda el cuestionamiento de la ficción, algo que se anuncia, recordemos, en *Historia abreviada de la literatura portátil*:

---

<sup>255</sup> Para ver la relación que existe entre humor y suicidio, con relación al volumen de cuentos que nos ocupa, puede consultarse la obra de Carlos Janín (2009: 199-200).

Y, derivada de ella: ¿qué relación mantienen los mundos de ficción con la realidad? En otras palabras: la experimentación de sus primeras obras se convierte en los libros de esta época en una búsqueda de naturaleza ontológica (...) esta reflexión sobre la ficción acabará conduciendo la escritura vilamatiana a una indagación sobre el silencio.

La obra empieza, así, apuntando a un rastro secreto como el que dibuja ese vagabundo de Fez, «un campesino emigrado que no se había integrado en la vida urbana y que para orientarse debía marcar itinerarios de su propio mapa secreto, superponiéndolos a la topografía de la ciudad moderna que le era extraña y hostil» (Vila-Matas, 2007<sup>3</sup>: 7)<sup>256</sup>. De este punto de partida se desprenden los motivos que llevan al narrador a escribirlo: «Mi idea, al iniciar este libro contra la vida extraña y hostil, es (...) intentar orientarme en el laberinto del suicidio» (7), algo que se repetirá en sus otros volúmenes de cuentos, de un modo u otro.

En Vila-Matas asoma un concepto de literatura muy particular y del todo propio<sup>257</sup>. En *Suicidios ejemplares* asistimos a un proceso de autoconocimiento, a una búsqueda infatigable de un sentido a la vida (literaria) por parte de los personajes de estos cuentos (y tal vez del mismo autor), hacia la comprensión de un mundo que no acaban de entender; empieza a construirse, así, un sendero ontológico. Caminan en dirección a una salida que les sitúe en una nueva esfera desde donde gestionarlo a su manera. Representa al fin un acceso indiscutible hacia la muerte, una muerte regenerativa; morir para continuar viviendo; reinventarse a través de la imaginación. Se trata de suicidas en esencia vitalistas. Eso es lo que hacen los protagonistas de esta decena de historias que giran en torno al suicidio, literal y literario, metafórico en muchos casos, pero también real y ficcional a la vez: «A este libro –diez ficciones en las que se habla de diez distintas maneras de entender el mundo y, en consecuencia, abandonarlo– llegué por la vía de la desolación y extrañamiento que estaba recorriendo» (Vila-Matas, 2011b: 113). Según Thomas Bernhard, tal y como recoge Enrigue (1992), este impulso deletéreo se dirige hacia la dignificación de la humanidad y de la vida (y de la literatura) por medio de una muerte alegórica; para recordarnos la idea sartriana de que el suicidio prueba el hecho de sabernos irremediabilmente libres y convertirlo, por tanto, en bandera de vitalidad, alejada por completo de cualquier tipo de nihilismo. Porque lo que le lleva a la mayoría a querer desaparecer es en realidad «la imposibilidad de frenar el deseo

---

<sup>256</sup> A partir de ahora, todas las citas se refieren a esta edición, indicando la página correspondiente entre paréntesis.

<sup>257</sup> «En palabras de Valls (2003: 33): «Si hay un autor que haya transitado entre los géneros hasta dar con uno propio ese es Enrique Vila-Matas».

de vivir» (23). Y es bajo el signo de la libertad, la dignificación y el ennoblecimiento como Vila-Matas nos presenta en este libro esa larga búsqueda personal, regalándonos con *Suicidios ejemplares* doce cuentos admirables, para descubrir que «la vida es inalcanzable en la vida, que la vida está muy por debajo de sí misma y que la única plenitud posible es la plenitud suicida» (24). Algo que el autor defiende y practica, encontrando en el panorama hispánico reciente un huerto de cultivo, ya que la independencia general en el ámbito de la creación ha existido solo en los últimos años: «el escritor de pronto se ha encontrado en libertad. Casi parece mentira que haya que celebrar una conquista tan obvia» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 52).

#### ITINERARIO MORAL Y ESTÉTICO

Presenciamos suicidios «por nostalgia, por necesidad de redención, por gracia, por fanatismo, por amistad, por grandeza, por dar risa, por desesperación, pero nunca por miseria» (Enrigue, 1992). Compone este volumen que nos ocupa un recorrido delineado con meticulosa precisión y un despliegue magistral de técnicas literarias propias del género y del autor, con el objetivo de presentar una elaboración textual muy concreta: diez cuentos, un prólogo y una escueta carta de despedida de un escritor real. Para Enrigue (1992): «Diez cuentos, un prólogo y un telegrama histórico». Mientras el texto de presentación nace como declaración de intenciones: «dejar que el lector proyecte su propio mundo interior sobre el mapa secreto y literario de este itinerario moral», «donde presente un libro contra la vida extraña y hostil» (7); con voluntad autocognitiva, el sucinto epílogo que cierra los diez relatos de en medio se despide con una referencia directa a la escritura: «no hagamos ya más literatura» (173), recuperando al Pessoa del principio de «Viajar, perder países»<sup>258</sup>, frase también presente en *Perder teorías* (2010), que el autor extrapola a «viajar, perder suicidios; perderlos todos» (como «perder teorías»), hasta que se «agoten», añade, «las nobles opciones de muerte que existen» (8). Este escrito de cierre no es como los otros, un estricto relato de ficción, pues remite a la carta que Mario de Sá-Carneiro<sup>259</sup> envió a Pessoa (para

---

<sup>258</sup> En *Dietario voluble* puede leerse: «escribir es perder países y dibujar nuevos mapas en la ceniza que nos dejaron los ímpetus de la experiencia» (Vila-Matas, 2008d: 127).

<sup>259</sup> Autor que volvemos a encontrar, en esa red interminable en que se convierte la Obra de Vila-Matas, en un volumen de ensayos, esta vez a través de unos versos suyos que evocan ni más ni menos que el suicidio (véase Vila-Matas, 2011b: 105).



cerrar el círculo) el 31 de marzo de 1916, en la que se anuncia lo que más tarde ocurriría: se suicidó, envenenándose en un hotel de París, con tan solo veintiséis años de edad. Este elemento de carácter testimonial, inserto en un marco ficcional, completa el mapa del principio, el cual, una vez llegados al final, se ha terminado de definir<sup>260</sup>. Encontramos ya el eco de la voz ensayística, de la nota reflexiva, del material híbrido que concede una nueva dimensión a la creación, procedimiento que irá cobrando peso a medida que avanzan los años en su poética, pues avanza hacia la mezcla equilibrista de ficción y realidad, en aras de otra verdad. Aquí, igual que hará en cuentos posteriores, se difuminan las fronteras entre lo que pasa y lo que se imagina, se sueña, se fantasea, se escribe, se lee o se vive. Representa, en su conjunto, un original homenaje a la máxima cervantina de querer vivir la vida en la ficción ante la insatisfacción del presente. También una premisa brechtiana, según la cual gobierna un absurdo cotidiano generalizado contra el que debemos luchar sin remedio, unido al sentimiento de angustia existencial e insignificancia, trasfondo moral propio de Beckett<sup>261</sup>. O como señala Valls (2003: 31), un guiño a la literatura ramoniana.

Esta obra unitaria de potenciales suicidas funciona como precedente claro de *Bartleby y compañía* por «narrar historias de personas que se retiran de una actividad. Lo escribí para indagar cuáles eran mis relaciones con la vida y con la muerte» (Vila-Matas, 2007c). La relación de los suicidios con los Bartlebys<sup>262</sup> pasa por el innato impulso de plantearse la no existencia. Una es la insuficiencia consciente de la vida, la otra, de la escritura. Tal vez los dos actos de negación guarden conexiones desde el momento en que aceptamos la latente identificación que hay entre una y otra en la literatura vilamatiana. El suicidio aquí es una manera de escapar de la realidad, la realidad de la ficción, porque como sabemos, no existen fronteras entre una y otra. Todos los personajes, por un motivo u otro, sienten la necesidad de huir de su mundo (imaginario, literario). Aquí se funden los dos niveles de la mano de una paradoja final: suicidarse en la ficción los lleva a afrontar la

---

<sup>260</sup> «Y así lo indica el propio autor: «Es bueno –como decía Pessoa– viajar y perder países, perderlos todos, perder tu propio país, perder hasta tu identidad o como mínimo, ironizar sobre el deseo maniático de identidad» (Vila-Matas, s.f.c).

<sup>261</sup> Su influencia se materializa en forma de personaje en *París no se acaba nunca*, en que el protagonista, paseando por los jardines de Luxemburgo, se encuentra al escritor irlandés «leyendo desesperado un periódico en un viejo parque frío y solitario», del que el Adolfo Arrieta de la novela señala: «Es el único que ha tenido el valor de mostrar que nuestra desesperación es tan grande que ni palabras tenemos para expresarla» (Vila-Matas, 2003: 211).

<sup>262</sup> Para Vila-Matas (s.f.b) Bartleby representa «la parabole à l'origine de la littérature contemporaine, son étape fondamentale: l'histoire de l'homme exilé dans le monde».

realidad, a continuar existiendo en las páginas del cuento. Lo mismo que harán años después los singulares protagonistas de *Exploradores del abismo* o de *Hijos sin hijos*: hurgar en el intersticio<sup>263</sup> que queda entre vida y fantasía en busca de una alternativa, una salida diferente, que acaba dibujándose siempre en el horizonte del escritor. Son todos personajes infelices con sus existencias. Sea cual sea la razón y cuál la consecuencia (dejar de escribir o querer matarse), se produce una brecha, un roto, un vacío, un abismo: el de la imposibilidad. Negación del acto de escribir (y de vivir *de* la literatura), imposibilidad de sobrellevar el propio mundo (y de vivir *en* la literatura), deseo de desaparecer e identidad constituyen sin duda constantes vilamatianas. Todo esto se edifica en torno al concepto de extrañeza que tanto le gusta al escritor, casi motor creativo: «la misma magia que se encuentra en todo aquello que nos parece raro y subversivo, pura efervescencia suicida» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 148), que se transforma en regeneración. Así, los personajes de *Suicidios ejemplares* no resisten la realidad que les ha tocado: un profesor que se hace pasar por extranjero<sup>264</sup> en su propia patria y que escribe a escondidas, por miedo a ser publicado, al éxito y la notoriedad; un desengañado e intelectual jugador de fútbol que, por amor, descubre toda una confabulación prosuicida con la que conecta a la perfección; un imaginario pintor que se arrastra llevado por la *saudade*<sup>265</sup> de tiempos pasados, aun teniéndolo todo en la vida; una quiijotesca loca que grita con desesperación las injusticias de su existir por culpa de querer pasar por la vida «de puntillas» (usando, de forma curiosa, la misma expresión que el protagonista de otro cuento, que llama, de nuevo, a la evanescencia y el silencio) o una exquisita ama de casa y vigilante de museo esclava de su gris existencia. Todos ellos contemplan la evasión como salida: desaparecer, esto es, no publicar ni ser famoso, estar y sentirse solo, no importunar o desvanecerse, sin más; pero ninguno de ellos lo ejecuta en la

---

<sup>263</sup> Juan Villoro (2007b: 366) escribe sobre el autor: «No es gratuito que se interese en la figura del fisgón que mira por los intersticios, ni que un cuento de *Hijos sin hijos* trate de un *ojeador* de futbolistas que busca novatos con virtudes todavía futuras: debe ver de más, anticipar destinos. Perfecta definición del punto de vista narrativo».

<sup>264</sup> Mamour Diop (2016: 19) señala: «lo familiar y lo extraño, una característica de la poética de Vila-Matas todavía sin explorar», aunque Masoliver Ródenas (2004) se haya acercado a él a través del estudio del tema de la casa y del mundo en su obra.

<sup>265</sup> «Muerte por *saudade*» entronca con una idea implícita en su literatura por la que la melancolía es «eje esencial de todo el universo literario de Vila-Matas» (véase Otxoa, 2007: 30). Por ello, en casi todas sus obras vemos aparecer a personajes arrastrados por diferentes formas de aflicción nostálgica. La relación entre suicidio y melancolía es algo que está presente desde el siglo XIX con los alienistas franceses, se pondrá de moda en el Renacimiento y acentuará sus síntomas durante el Barroco. En el Romanticismo se idealiza este padecimiento adquiriendo un carácter casi sublime por lo innato de sensibilidad que hay en él. Vila-Matas, en cambio, subvierte su valor como lo hace con el suicidio, transformando los dos en motores positivos de cambio.

esfera práctica del libro. Todos los personajes se quedan en el inquietante plano de la enunciación o el simple pensamiento; en el acto simbólico, que pasa por representar un estado mental, un ámbito ficcional, que actúa como solución ante la infelicidad que todos comparten. Por eso la solución encuentra en la literatura a su mejor aliada, porque «hablando de felicidad, la literatura puede darla. Pues hay que saber que la literatura permite pensar lo que existe pero también lo que se anuncia y todavía no es. El mundo es un texto. Y ese texto es nuestra vida, está en los libros» (Vila-Matas, 2003a: 48). O como se anuncia de los personajes de *Historia abreviada de la literatura portátil*: «el drama de todo shandy fue comprender que había caído del lado de la muerte, pronto se vio que el suicidio no era la solución ni era nada, y que sólo podría ser realizado en el espacio mismo de la escritura» (Vila-Matas, 2009<sup>5</sup>: 37). Pues si bien se rechaza el impulso aniquilador en la vida, se alberga como alternativa de renovación en la ficción, subvirtiéndolo su valor. El impulso de negación que llama al talante bartlebiano se traduce aquí en un desesperado escape hacia otra dimensión a través de la poética. Encontramos el germen de esta voluntad en la actitud shandy, la cual se emparenta de forma significativa al surrealismo:

Quedó bien claro que, en adelante, el suicidio sólo podría ser realizable sobre el papel. Antonin Artaud, por ejemplo, respondió así a una encuesta surrealista en que los interrogados debían decir qué opinaban acerca de quitarse la vida: “Pero, ¿qué pensaría usted de un suicidio anterior, un suicidio que nos hiciera regresar, pero al otro lado de la existencia, y no *del lado de la muerte*? Sólo eso tendría valor para mí. No le tengo apetito a la muerte, yo siento el apetito del no ser, de nunca haber caído en ese reducto de imbecilidades de abdicaciones, de renunciaciones y de obtusos encuentros...” (Vila-Matas, 2009<sup>5</sup>: 37).

En una entrevista para la revista americana *Tin House*, el escritor insiste en esta particularidad de la escritura, terreno alineado con la búsqueda y la liberación: «I could continue writing. To put it differently: I think that I find myself among those who recently discovered that the only way in which literature isn't dead is to write being conscious of the fact that it has already died» (Scott Esposito, 2018). La preocupación por el estilo es una constante en su literatura, el predominio de este sobre la trama, el interés por innovar rechazando la anquilosada tradición realista de las letras hispánicas o el vínculo con las vanguardias históricas por su labor de renovación del lenguaje son guías de escritura vilamatiana.

Para conseguir esta ambiciosísima orquestación de empatías suicidas, Vila-Matas supo desplegar todas las tecnologías literarias pertinentes a la ingeniería del relato (...) Esta fantasmagorización de los no-suicidas, que parece ser la llave que abre la puerta de las consonancias secretas del texto, está siempre relatada en un lenguaje hostil, un lenguaje que parece mezuquino de

tan preciso, porque no está dispuesto a concederle ni un milímetro del terreno de la obra a la tan molesta prosa desbordante a que nos tienen acostumbrados los cuentistas hispánicos de renombre (Enrigue, 1992).

Y esa medida tiene, como decimos, correspondencia ontológica: «Vila-Matas escreve uma obra existencial. Mas de um existencialismo à Albert Camus, que não submete o enredo ou o estilo do escritor. Preciosista, ele se desvia das frases de efeito. Ou melhor, as transforma» (Ríos, 2009). Por eso también convive en su obra el impulso último de querer cambiar de vida, tan recurrente (*Impostura*<sup>266</sup>, *Lejos de Veracruz*, *Extraña forma de vida*<sup>267</sup> o *El viaje vertical*). Historias relacionadas con la identidad y la escritura (o la ficción), medio que ayuda a los personajes a encontrar ese otro camino o el de hacerse pasar por otro y perder así la propia identidad de forma voluntaria, argumento tratado de manera directa en *Impostura*, y a su vez, sacado de un hecho real<sup>268</sup>. Todas ellas son avenidas que definen, de una manera u otra, el tema de la desaparición, una vía de escape de la realidad, otra manera de vivir en el mundo, el cuestionamiento sobre el individuo:

la reiteración de una idea que, con el tiempo, Vila-Matas iría desarrollando en sus novelas: la desaparición como conducta simultáneamente literaria y moral, poco menos que estilística, como se sugiere en *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*. Eso convierte aquel libro de cuentos, para mí, en un centro magnético, cuyo valor puede ser retrospectivo e intransitivo, compuesto de resúmenes, anunciaciones y latencias (Moreno Villamediana, 2009).

Para el autor, esta actitud podría resumirse en una de las frases que afirma el protagonista de *Lejos de Veracruz*: «protegerme de la horrenda vida verdadera escribiendo, que es en realidad lo único que me interesa o, mejor dicho [ya volvió a aparecer el otro], la única forma de emprender un viaje verdadero» (2007<sup>2</sup>: 137). Las huidas son dirigidas cada vez más, con los años, hacia el lado de la ficción. Es decir, si en las primeras obras los personajes encuentran una salida a la infelicidad y la falta de pertenencia a este mundo por caminos diferentes (la nostalgia, el recuerdo, la extrañeza o la suplantación), poco a poco esa posibilidad se va concretando de forma manifiesta en una sola. A partir de *Bartleby* y

---

<sup>266</sup> En su libro *En un lugar solitario* puede leerse: «me encontraba ya a un paso del tema, del primero de mi vida, del tema de *Impostura*, que sería mi quinto libro, y a un paso también de que el tema, la impostura –como fenómeno del espíritu y tema central de todo–, se incrustara de la forma más natural, en mi vida» (Vila-Matas, 2011a: 49).

<sup>267</sup> Novela que comparte título con un cuento de Tabucchi recogido en *Se está haciendo cada vez más tarde*. No parece tratarse de una mera coincidencia, teniendo en cuenta las relaciones literarias que el autor recrea en *Recuerdos inventados*, por ejemplo, con el escritor italiano (véase Oñoro, 2015: 268-284).

<sup>268</sup> Véase Vila-Matas (2011a: 52-56).

*compañía*<sup>269</sup>, la presencia de la literatura (léase también escritura, el arte y por tanto imaginación y creación) se hace mucho más explícita. Son los casos de *El mal de Montano*, *Doctor Pasavento*, *Dublíneca*, *Aire de Dylan*, de alguna manera, *Kassel no invita a la lógica*, *Marienbad eléctrico*, *Mac y su contratiempo*, *Bastian Schneider*, *Cabinet d'amateur* o la reciente *Una bruma insensata*, cuyo planteamiento parte del arte de la cita<sup>270</sup>. Parece ser que la sublimación suprema para sobrevivir pase ante todo por la ficcionalización de la vida. Pues «si escribimos es para saber algo de nosotros mismos (...) para ser felices, para no suicidarnos, para no volvernos locos (...) escribimos para jugar» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 53). La escritura sirve entonces para superar lo destructivo de la realidad. El escritor nos está diciendo aquí que la literatura es utopía, en la medida en que consigue elaborar un mundo posible y, además, nos avisa de que «la manera en que existe ahora la realidad no tiene por qué ser la única posible» (Vila-Matas, 2003a: 98). Por eso se sirve de intertextos más o menos explícitos, dialoga con su propia obra, reescribe sus obsesiones e insiste en la forma en que se trasladan a la creación, dando como resultado un proceso de autoconocimiento constante que pasa a través de la ficción:

É sabido que uma das marcas do modernismo é exatamente a rescritura (vide o «Ulisses» de James Joyce em relação à obra de Homero). Em «Introdução à Semanálise», a semióloga Julia Kristeva define o plágio como o caso mais extremo do exercício intertextual. Vila-Matas não chega até lá, mas se apropria de personagens, de conceitos, da biografia de seus autores favoritos, de suas próprias memórias. O resultado disso é o texto indefinível, meio romance, meio ensaio literário (Ríos, 2009).

Todo se reinventa a partir de esta, ya que ese proceso lúdico en el que se convierte la literatura implica pasar por el filtro de la imaginación. Significa jugar en mitad de un caos a través del cual escritor, personajes y lector deben orientarse en la incesante búsqueda hacia uno mismo. Con unas reglas reformuladas de manera constante, donde la vida y la muerte,

---

<sup>269</sup> Aunque se hace patente con esta obra, ya en su producción anterior encontramos el germen de este proceso intertextual tan propio de nuestro autor, en paradigmas como *Recuerdos inventados* o *Historia abreviada de la literatura portátil*. Después del fenómeno Bartleby cultiva sobre todo novelas y ensayos, donde sin duda también cabe la referencia; los cuentos de *Exploradores del abismo*, en los que se mantiene el vínculo con la desaparición de este mundo, ligada esta vez a una amplia variedad de precipicios vitales como nuevo modo de huida; *Chet Baker piensa en su arte* o el experimento *Una novela oblicua*, resultado simbiótico de literatura y arte.

<sup>270</sup> En la entrevista de Scott Esposito (2018), el autor señala a propósito de su última obra: «Right now I'm working on a character who is a compiler of quotes; he works for a disciple of Pynchon while at the same time planning a portable encyclopedia containing all of the world's possible phrases. Once these phrases are collected the archivist will have completed a critical work, one reminiscent of Benjamin's Arcades Project, that will exhibit the scandalous, banal and idiotic, and immensely eloquent character of our era's unsurpassed fraudulence».

si se quiere, pueden borrarse y volver a dibujarse por medio del humor y la invención. Como la literatura era para Cortázar su terreno de juego lo es igual para Vila-Matas, al que le gusta «ver el lado oculto de las cosas, la otra cara de los lugares comunes, de las frases hechas...» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 53); de ahí que su escritura se convierta en una especie de recreo constante, materializado en una marcada tendencia a la profundización psicológica que transforma y rehace todo lo preconcebido. Por eso se sustenta en un tipo de estética antirrealista, desde los inicios de su carrera, pues «cuanto más realista eres, más amenazas las bases de tu propio arte» (Themerson, 2010: IX). De ahí también que la muerte se vea desde esta perspectiva de desahogo, un elemento más de diversión, «estúpidamente cómica» (172), visión que aparece ya en su primer libro de relatos: «después de todo (...) la muerte es una forma de divertirse» (Vila-Matas: 1982: 48). Así, el escritor concede al *suicidio imaginario* el poder de restablecer el orden de muchas de las vidas de sus infelices personajes. Y si no restablecer, al menos capaz de dejar de lado el verdadero suicidio. El solo pensamiento de hacerlo desencadena una reacción, como si creciera otro mundo ficticio dentro de la misma ficción, donde el suicidio real en sí mismo ya no tuviera sentido puesto que la fuerza de la invención es tal que asume un poder simbólico. Suicidio significa por tanto desaparición y desaparición, muchas veces cambio de identidad, cambio de vida, una manera más de jugar a ser otro. En el mundo vilamatiano se rechaza de modo descarado la negación a la propia vida, porque «además, para colmo, tiene algo de penoso y de ridículo» (Vila-Matas, 1982: 48). Por eso estos personajes buscan un espacio intermedio que parece localizarse en las brechas que quedan entre realidad y realidad, entrometido en ese intersticio cortazariano a partir del cual se filtraba lo sobrenatural. Aquí, en cambio, pasa lo contrario: la brecha no es la excepción, sino la norma. Se crea otra dimensión en que todo confluye: pensamiento y hechos, ficción y realidad. Y los protagonistas consiguen mantenerse a raya en esa esfera en que todo se convierte en vivible, suspendida entre la existencia y el arte. Del mismo modo concibe el autor la existencia, pues las vivencias que recoge por ejemplo en sus ensayos, artículos o diarios, se retroalimentan de forma constante de literatura, propia o ajena: «Es la tercera vez que pasamos por este piso de la Jungstrasse en Frankfurt (...) decido visitar la casa natal de Goethe (...) Y aunque sea en honor de esos *Suicidios ejemplares* que ando escribiendo, la visita al pupitre parece obligada» (Vila-Matas, 2011b: 34).

## EL SENTIDO DEL ARTE

Lo que nos cuentan estas historias es que detrás de la normalidad se cuele el disparate, lo ilógico y la incertidumbre, y lo único raro es, al fin y al cabo, el propio hombre. Vila-Matas cree en el poder del arte, «en la vocación alquímica e iluminadora del relato: la ejemplaridad es el último destello emitido por una moral que termina» (Enrigue, 1992). Porque «la vida también es, por culpa de ella misma, un buen cuento incompleto» (Vila-Matas, 2006: 65), y solo a través de la ficción se acaba de completar. Como hace Rosa Schwarzer<sup>271</sup>, una de las protagonistas de estas historias, cuando consigue entrar en el cuadro *El príncipe negro*<sup>272</sup>, que la llama al país de los suicidas, atraída sin remedio por los tambores<sup>273</sup>, y donde se da cuenta de que esa otra dimensión tampoco la salva. Aunque «su vida, al entrar en el reino de lo oscuro y de la desesperación, se había convertido paradójicamente en algo por fin un poco animado» (48). Ni su realidad ni esa otra cambian nada, es el diálogo entre ambas lo que activa el mecanismo de salvación. Solo le queda aceptarlo desde una nueva perspectiva, la óptica de la conciencia; en el momento en que interioriza que su vida es así, y menos mal, decide entregarse a ella. Porque si la realidad es desagradable, «¿acaso no lo es también la irrealidad?» (50). O como los hermanos Uli y Catón en «Las noches del iris negro», incapaces de hacer igual que el resto de los integrantes de la Sociedad de Simpatizantes de la Noche del Iris negro: matarse, a nivel real y simbólico; de manera que quedan relegados a vagar en su infelicidad. Pero en el momento en que opera de nuevo la conciencia de su condición de náufragos del suicidio consiguen avanzar. Pues, en definitiva, «el suicidio es un acto afirmativo (...). Lo que hace soportable la vida es la

---

<sup>271</sup> El nombre no se ha dejado al azar, pues hace referencia al de la mujer del desconocido italiano que inspira la historia de *Impostura* (véase Vila-Matas, 2011a: 53), así como a un artículo de *El viajero más lento* (1992), «Alemania en otoño», publicado con anterioridad en *Diario 16*, a partir del cual reelabora el material para este cuento. «Schwarz» en alemán tiene varios significados, entre ellos 'negro', en alusión al cuadro del relato y quizá en modo metafórico a cómo ve el futuro la protagonista, pero también equivale a 'solo' o 'triste', relacionados con la existencia del personaje, y con muchas de las figuras que pasean entre estos cuentos y que evocan con vívido eco a los *Hijos sin hijos* de su siguiente volumen. Otro destello que parece desprenderse es la atmósfera de la literatura tradicional africana que Blaise Cendrars, escritor shandy, reproduce en su *Antología negra* (Vila-Matas, 2009<sup>5</sup>: 65), relatos vanguardistas en el que se inspiraron los pintores de las primeras vanguardias que se interesaron en el arte primitivo como Picasso o Derain.

<sup>272</sup> Cuadro del pintor alemán Paul Klee, guiño a su arte enigmático y alejado de convenciones realistas, símil de su literatura.

<sup>273</sup> Por ese «tam-tam» que la llama, espejo de lo que pasa en *Historia abreviada de la literatura portátil*: «el eco lejano de tams-tams de tribus salvajes de futuros shandys que desde las soledades de sus remotas cabañas de poblados africanos no tardarían en ver cómo sus leyendas se incorporaban a lo portátil» (Vila-Matas, 2009<sup>5</sup>: 67).

idea de que podemos elegir cuándo escapar» (97), no el hecho en sí mismo. O como sucede en el cuento «En busca de la pareja eléctrica», que funciona en su conjunto como fantástico preámbulo al acto suicida final, pues el protagonista ve en él un «último paso fundamental» (42) de su carrera, «más allá de esta vida» (*ib.*).

Otro texto destacable es «Muerte por *saudade*», el cual es presentado como viaje iniciático del narrador, quien conoce el fenómeno del suicidio a través de un compañero de la escuela. Aquí, el acto de conocimiento y autoconciencia se produce en la infancia a través de un personaje testigo, quien le hace descubrir este particular universo envuelto en un aura de «enigma». En este relato se plantea de forma directa el tema de la locura, la imaginación y la lectura, enfrentados todos ellos al plano de la realidad: de un día para otro el niño sustituye el recogimiento de la lectura de sus apreciadas novelas por la praxis del callejeo diario, donde conoce a una loca que le fascina. De nuevo a través de la intersección de los dos niveles (ficción –literatura– y realidad) surge otro distinto que, junto a la interiorización del acto del suicidio, entendido como un renacer, da paso a una dimensión ignorada: aquella capaz de revalorizarlo todo en su conjunto, de unir opuestos, de integrar vida y muerte, alegría y temor, realidad y ficción. Como reza ya uno de los protagonistas de otro viaje similar: «la vida no es más que nostalgia de la muerte. No venimos de la vida sino de la muerte» (Vila-Matas, 2007<sup>2b</sup>: 85). De este modo, el porvenir resulta más enriquecedor y sin duda diferente. Parece que aquí el escritor barcelonés esté recogiendo, de alguna manera, a través de sus criaturas, lo que sentenció Santos Alonso (1988: 69) años antes:

la realidad (...) los referentes que están enfrente del escritor (...) es eso, pero también lo que está dentro de cada uno, en su memoria, en su imaginación e incluso en su fantasía (...) una realidad mucho más compleja que se inicia en el interior antes de ajustarse o no con lo visible y lo invisible, un concierto, inexplicable siempre en sus desconciertos, entre lo imaginado y lo vivido.

La literatura es justamente eso (y parece que Vila-Matas lo sabe muy bien); tratar de la complejísima realidad, intentando captar al lector a través de sus valores estéticos, haciéndole sentir, pensar, imaginar e incluso invitándole de alguna manera a cambiar su visión del mundo.



## EXTENSIÓN Y ESTILO

La longitud de los cuentos tiene que ver con las necesidades intrínsecas de cada historia. Mientras el libro se inicia con una especie de prólogo con «Viajar, perder países», de escasa página y media, y se cierra con un epílogo más breve aún (seis líneas)<sup>274</sup>, en medio encontramos diez piezas que varían mucho en tamaño. La más extensa cuenta con veinticinco páginas: «Las noches del iris negro»; la que le sigue, con diecinueve: «Rosa Schwarzer vuelve a la vida». En cambio, «La hora de los cansados», con seis escasas páginas, sería el más breve de todos si excluimos el prólogo y el epílogo. El resto van de las dieciocho a las diez. En la mayoría de casos, el número de páginas resulta significativo, puesto que en función de ellas se vertebra el resto de elementos constitutivos. En palabras de Cortázar (1993: 384), «el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, al punto que en Francia, cuando un cuento excede las veinte páginas, toma ya el nombre de “nouvelle”, género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha». Está claro que no se trata de una fórmula matemática, pero también que la extensión es relevante, como señalábamos más arriba, en la medida en que afecta al desarrollo de la trama. Cuanto más extenso es un cuento, más pueden llegar a difuminarse la intensidad, el efecto último o la perspectiva. Menor puede ser la capacidad de crear imágenes que encierren la esencia de todo un mundo, puede explicitarse más, tener más cabida las reflexiones y las anécdotas y permitir que los personajes se paseen con comodidad por la amplitud de la narración. Esto hace que el lector pueda acompañarlos en ese proceso de búsqueda y autoconocimiento que persiguen todos, que pueda asistir por sí mismo a la evolución que va de la apatía ante la existencia, el impulso por desaparecer o el suceso trágico, hasta el momento de vislumbrar una salida; que pueda presenciar el efecto de transformación que gira alrededor del suicidio, y esto es lo que irá transformándose en los relatos posteriores donde la voz ensayística va ocupando cada vez más espacio, dilatando los márgenes del cuento y del concepto de género en general. En «Rosa Schwarzer vuelve a la vida», por ejemplo, son necesarias tantas páginas como intentos de quitarse la vida realiza la protagonista, para ir avanzando poco a poco hacia la conclusión final de que tampoco la irrealidad es plena. Para ello tiene que recorrer todo el camino, igual que lo hace el lector

---

<sup>274</sup> El hecho de encontrar una estructura tan cuidada –prólogo, epílogo y corpus de cuentos– constituye una muestra más, junto a la unidad temática, de que el libro ha sido concebido en su conjunto y no como mera yuxtaposición de relatos independientes.

por esos siete intentos de suicidio que se dan en el cuento: con lejía, arrojarse al vacío o bajo las ruedas de un coche, un intento de hara-kiri, quizás el más dignificador de todos<sup>275</sup>, meter la cabeza en el horno o ingerir veneno, uno de los más clásicos, presente también en «En busca de la pareja eléctrica»<sup>276</sup> y en el relato del volumen anterior «Nunca voy al cine»<sup>277</sup>. Parece que el narrador nos quiera guiar hacia esa evolución última con sus comentarios omniscientes y repletos de juicios de valor, irónicos y efectivos, metiéndose muchas veces en la propia conciencia de los protagonistas, integrándose en su misma identidad: «y se encuentra bien, como si hubiera comprendido que después de todo no sabemos (...) si en realidad las cosas no son mejor así: escasas a propósito» (62). Todo esto a la hora de mostrarnos dicho recorrido, el «fulgurante viaje» de Rosa Schwarzer, dentro del «perfecto y triste orden» (62) de su existencia. El viaje se hace *leitmotiv* en los recorridos vilamatianos, entendido como huida de lo familiar y de uno mismo y compuesto en este caso por estos siete intentos de muerte voluntaria, una huida a través del simbólico diálogo con el cuadro, el arte como medio de sublimación por excelencia y el encuentro con un personaje extraño y en apariencia loco (lo absurdo y el surrealismo se dan la mano muchas veces en este cuento y en otros muchos), para ver al final que la protagonista «vuelve a la vida».

Uno en los que menos se ve ese proceso de evolución y por tanto el que menos participa de un ritmo pausado bajo en intensidad y efectismo compositivo es, claro está, el más corto: «La hora de los cansados». En él se narra la historia de un espía de vidas ajenas<sup>278</sup>, tal como hace luego el protagonista de *Extraña forma de vida*, así como el mismo autor. Este representaría, junto al epílogo, si se le considera también relato (que sin duda lo es en este contexto) el chispazo propio de la brevedad. Cuenta con una intensa unidad tonal y se mantiene en el recuerdo con una sola imagen, a diferencia de lo que pasa con los anteriores,

---

<sup>275</sup> Según la tradición oriental, el hara-kiri pasa por ser un ritual japonés de muerte voluntaria que restablece el honor, práctica común entre los samuráis, entregados al deber de morir de forma gloriosa. La equiparación entre estos valerosos guerreros y la desgraciada protagonista acentúa el efecto cómico del relato por lo extremo de la comparación. Por otro lado, que uno de los intentos de Rosa Schwarzer sea un tipo de suicidio que persigue el ensalzamiento resulta, sin duda, significativo.

<sup>276</sup> En el que podemos leer: «La estircnina con la que daré este último paso fundamental» (42).

<sup>277</sup> Donde incluso se repite: «Sin pensarlo dos veces, ingiere el veneno y se sienta a esperar en un sofá a esperar el instante en que el vidrio azul de la agonía invada sus arterias» o «me he bebido el veneno con placer insaciable» (Vila-Matas, 1982: 43 y 55).

<sup>278</sup> La relación entre espías y escritores es un tema recurrente también en la literatura de Javier Marías, del que Vila-Matas afirma en una entrevista: «De Javier Marías fue muy importante para mí encontrarme con su segundo libro *Travesía del horizonte*, lectura decisiva que me estimuló a escribir. Porque me abrió perspectivas. Lo mismo me ocurrió con su siguiente libro, *El monarca del tiempo*, presentado como una novela y donde había un ensayo memorable, el titulado *Fragmento y enigma y espantoso azar*» (Amadas, García y Velasco, 2008: 49).

de los que es difícil retener todos los elementos y, al igual que con las novelas, tendemos a seleccionar la información más importante. No solo la que hace avanzar la trama sino también los detalles y el preciosismo de las escenas, basado muchas veces en la recreación humorística. Está claro que Vila-Matas no busca en estos cuentos la concisión de lo breve, pues a pesar de poseer características inherentes al género, participan también de ciertos principios propios de las novelas:

Su detallismo, sus a veces excesivas o minuciosas descripciones, su acumulación de incidencias y su gordura compositiva y narrativa, que le confiere a la narración más fuerza o más realismo pero menos agilidad, más músculos que nervios, más peso que garra. Todo esto hace diluir la *unidad* y la *intensidad* desviando a la historia del asunto central y de su objetivo último (Mastrángelo, 1975: 17).

No significa que los textos más extensos de *Suicidios ejemplares* pierdan calidad, que no puedan ser también *perfectos*, o lo intenten, pero sí que es cierto que en el último siglo los mejores relatos, modelos de cuento contemporáneo —el que nace con Edgar Allan Poe—, cuentan la mayoría con una depuración de componentes superfluos. En este sentido, la brevedad sustenta la idiosincrasia del género con el fin de la concentración capaz de generar un efecto único. Aunque si una particularidad los hace originales es la capacidad de innovar superando la tradición. Así, cabe decir que Vila-Matas consigue construir magistrales relatos gracias a su equilibrio estructural, pues todo tiene sentido en ellos. A veces se nos hacen largos para ser cuentos pero cortos para ser novelas, y en ese intersticio, ese espacio fronterizo, también intergenérico, es donde se sitúa con desahogo el escritor. La meticulosa tensión entre expansión e intensidad que opera en ellos constituye el secreto de su singular esplendor. Aunque en la novela es donde más ha experimentado, también porque el número de títulos que se publican bajo esta categoría es mayor, en el cuento se localizan mecanismos ajenos al género más tradicional. De manera que el procedimiento narrativo que utiliza el autor, muchas veces viciado por costumbres que provienen de la novela, le sirven, sin duda, para conseguir el ritmo apropiado para el fin de cada historia: recrear un proceso de reconstrucción por medio de la negación de la vida. Algo parecido a lo que hizo en su obra justo anterior, *Una casa para siempre*, con —también— doce relatos independientes que forman una unidad conjunta. *Suicidios ejemplares* guarda relación con este libro en la medida en que todos se complementan por medio de la búsqueda vital, implícita en casi todas sus historias. Si bien dicha obra, con estructura novelesca, se fragmenta a nivel temático, este ciclo de cuentos se fragmenta en el estructural. De este modo, vemos cómo el

escritor, arrastrado por el desengaño ante el mundo, al igual que sus personajes, hace que se activen sin cese nuevas fórmulas de expresión, lo que se ha venido a llamar «nuevas arquitecturas formales» (Fuertes Trigal, 2011), las cuales rechazan cualquier precepto literario anterior, al margen de los cánones establecidos. Vila-Matas alcanza a construir un mundo diferente tanto a nivel expresivo como formal. Huye de la convención y es consciente. Lo que es raro para él, no comprender bien su alrededor, se convierte en un potente estímulo vital: «no entiendo ni entenderé nunca nada. Y si algún día entiendo, qué fastidio» (Vila-Matas, 2003a: 14). De la misma manera operan sus criaturas, intentando adaptarse a la realidad por medio de mecanismos ajenos a lo convencional, a través casi siempre de la imaginación<sup>279</sup>. Por ello considera «la fabulación como método de conocimiento y avance en que no se entiende» (Otxoa, 2007: 31), motor de creación. Por eso, al igual que los suicidas, como decimos, el autor, ante cierta desorientación frente al mundo, activa mecanismos de reacción<sup>280</sup>: «cuando nos hablan del mundo no sabemos ya de qué se trata y sentimos que precisamente eso es el comienzo de algo» (Vila-Matas, 2003a: 15). Es justo esa sensación de desconcierto la que genera luego una salida, la que hace plantear otras soluciones. En ese punto se encuentran los protagonistas y el creador. Porque «aunque nada entiendo de este mundo, sí entiendo, en cambio, que debo tomar una posición ante él. Una posición ante la vida» (*ib.*). Una perspectiva que les haga avanzar hacia el futuro. Si para el autor esto pasa por la recreación de un estilo propio, para sus personajes lo hace por la reinención de sus existencias gracias al impulso de un suicidio que resulta paradójico por regenerador. Tal y como sostienen Pellicer y Valls (2010: 15), este cuentista, como muchos del nuevo siglo, encuentran en la ficción una «vía de conocimiento»:

Escribir narraciones que si bien no alcancen a cambiar la realidad, al menos la pongan en tela de juicio y, de paso, inquieten y conmuevan, llegando a transformar, en la medida de lo posible, la experiencia del lector, para lo que se valen del humor, la intriga, la sorpresa y hasta del estupor.

Todos los recursos estilísticos están al servicio de la dispersión. Se construye un todo discontinuo a nivel formal (salto de diferentes cuentos) a la vez que temático, pues en ocasiones se producen asociaciones y diálogos disparatados y en apariencia sin sentido, que luego, en cambio, cobran fuerza en el marco de un contexto global. En cuanto a la estructura,

---

<sup>279</sup> Explícito en *El mal de Montano*: «No busco, encuentro raros. Y esos raros tienen siempre algo que ver –no escapa uno fácilmente de su destino– con la literatura» (Vila-Matas, 2009<sup>3</sup>: 56).

<sup>280</sup> Algo que anunció ya Calvino (2017: 30) de lo que sería la literatura del nuevo milenio: «la letteratura come reazione al peso di vivere».

cabe decir que está articulada de manera meticulosa. De doce cuentos, uno que introduce y otro que cierra, diez en medio, y justamente, el quinto, «Las noches del iris negro», el más extenso, ocupa la posición central del libro. Destacable no solo por su situación nuclear, sino también por la visión integradora que aporta del suicidio al mundo vilamatiano<sup>281</sup>. En él, bajo forma de una especie de diario ficcionalizado<sup>282</sup>, asistimos a la peculiar aventura que lleva a los protagonistas a descubrir una sociedad secreta de suicidas, entre los que se encuentra el padre de Victoria. Domina en todo el relato una serena aceptación de la desaparición y un aura casi mística en torno a la muerte. En una de las primeras frases puede leerse el presagio de lo que será el resto: «Aunque a mí me atrae la muerte, debo reconocer que me encuentro bien (...) tan cerca de la vida» (77). Paradoja central del libro, señalada ya en la significativa cita que precede el cuento<sup>283</sup>. Se compone toda una «coreografía de la destrucción»<sup>284</sup> (83) que sorprende por regeneradora y justifica, a su vez, el sentido extremo del suicidio. Todos «supieron morir con dignidad» (91) y en ello permanece implícita la máxima de libertad cuando la vida no es suficiente. Aquí, a diferencia de las otras historias, aparecen personajes que materializan con orgullo el acto de darse muerte. Representa un «acto afirmativo» (97), «la única libertad auténtica que tenemos en la vida» (99), metáfora última del libro, como advertíamos al principio. De este modo, a través de la atenuación de lo dramático por medio del acostumbrado humor y la ironía, «locura y cordura se confunden en una sola figura, al igual que la verdad y la mentira, aquí en Port del Vent» (101). Se identifican también sarcásticas referencias al «mar de los clásicos» a través del nombre de dos de los personajes «maniatados por el miedo y por la vida» (99): Catón, político, militar y escritor romano, y Ulises, uno de los legendarios héroes griegos. Dos grandes personalidades en sus épocas, paradójicamente asociadas a dos personajes alejados por completo de toda gloria, quienes, además, siempre se preocupan de discutir por lo mismo: «verdad y mentira» (87). Uno de los hermanos parece estar loco y el otro mantener la

---

<sup>281</sup> Acción que se desarrolla en Port del Vent, con reminiscencias al Port de la Selva de *Una casa para siempre*, al Port of Spain y el Puerto Bajío de *Lejos de Veracruz*, al Port Actif de *Historia abreviada de la literatura portátil*, donde curiosamente todos los comensales «eran grandes amantes de la vida» (Vila-Matas, 2009<sup>5</sup>: 27). Puertos que nos remiten, a su vez, a los sugerentes *metafísicos* de *Extraña forma de vida*.

<sup>282</sup> Tal y como relata el narrador: «Me cuento a mí mismo las cosas que me pasan» (82), como hace, por poner un ejemplo, pues es algo recurrente en sus narradores, el protagonista de *Lejos de Veracruz*: «todo cuanto escribo en este cuaderno secreto me lo digo a mí mismo» (Vila-Matas, 2007<sup>2b</sup>: 136).

<sup>283</sup> Que dice así: «La cosa mejor que ha hecho la ley eterna es que, habiéndonos dado una sola entrada a la vida, nos ha procurado miles de salidas», Séneca, *Cartas morales a Lucilio* (77).

<sup>284</sup> Título que le da Juan Antonio Masoliver Ródenas a su artículo sobre el libro publicado en *La Vanguardia*, 5 de abril de 1991.

serenidad del juicio. Ambos arrastran «la vergüenza de no haber tenido valor» (92) de quitarse la vida. Aunque al final del relato, y esto es uno de los grandes logros del autor, no sabemos quién está más desequilibrado de los dos y, sobre todo, quién dice la *Verdad*, si es que esta existe. Todo el relato se enmarca de forma magistral en un contexto repleto de ingeniosa comicidad que nos hace ver las cosas desde otro punto de vista y situarnos con irónica distancia ante lo que sucede. El protagonista, anónimo, no puede soportar ver la cabeza de ningún pescado a causa, como explica él mismo, «del horror que me infundían, y todavía hoy me infunden, las inexpresivas y extraviadas miradas que pueden verse en los peces arrebatados al mar» (81). Quizá sea una metáfora de la libertad que supone abandonar el propio mundo que no poseen, así, los peces, sin duda cómica por lo absurdo de la imagen. Así, el que muere porque quiere se libra de dicha inexpresividad, pues la existencia cobra importancia cuando se prescinde de ella solo si es de forma deseada. En una de las ocasiones, el pez muerto al que tienen que tapar la cabeza se materializa, no sin cierta ironía, en un besugo, clara referencia a la idiotez humana. El otro protagonista del cuento, con un nombre lejos de ser casual, Victoria<sup>285</sup>, mantiene una relación directa con la muerte, debido a su irremediable enfermedad. Ninguno de los dos, a pesar de todo, no forma parte del club de suicidas convencidos que da nombre al relato. Representan las dos caras de la misma moneda: dentro de la vida está la muerte, como opción o como sino. Este personaje, abocado a su fatal destino, con un nombre que significa lo opuesto de lo que es, mantiene una actitud serena y admirable, «como si sospechara que lo más importante, tal vez lo único que realmente cuenta en la vida, sea prepararse para morir con dignidad» (83). Al final, la máxima que queda es el mensaje que esconden las iniciales lema de la sociedad del iris negro: «Con dignidad murió. Su sombra cruza» (91). Llegamos, por lo tanto, a un punto de inflexión en este ciclo de cuentos de la mano de este iris negro, símbolo de «cuando la mirada lo ve todo más negro y más oscuro que la noche misma» (92), en medio de ese momento de suprema oscuridad (y en medio, no en vano, del volumen) nace un canto a la vida, un *carpe diem* vilamatiano: hay que disfrutar de la vida hasta el extremo de saber renunciar a ella. Cuando esta no es suficiente se justifica el suicidio, no como acto de muerte en sí, de fin, sino de renacimiento. Este relato, por tanto, plantea de forma explícita lo que sería la poética del suicidio que hay de fondo en todo el libro.

---

<sup>285</sup> Nombre que vuelve a aparecer en *Esta bruma insensata*, también significativo: «Tía Victoria ganaba por diez a cero en genio y talento y en lo que se terciara, en cualquier cosa, a Gran Bros» (Vila-Matas, 2019b: 33).

## LA ODISEA

Si este motivo representa una constante en la literatura de nuestro autor, veremos que los ejemplos se van repitiendo a lo largo de todas sus obras. En un artículo titulado «Viaje para conocer mi geografía»<sup>286</sup> (Vila-Matas, 2007e), se encuentra el germen de este ciclo de cuentos, donde reside esa esencia basada en la búsqueda:

En un manicomio francés, a principios del siglo XX, un loco escribió en grandes letras sobre las paredes del centro: «Viaje para conocer mi geografía». La frase la descubrí hace 20 años y la incluí al comienzo de un libro de cuentos. Y en mi viaje a Finlandia está claro que fui a buscar algunas de las rarezas y cartografías perdidas de mi geografía íntima. Pero el hecho es que no encontré ahí ninguna. Seguiré buscando. Aunque quizá soy ya uno de esos expedicionarios de los que habla Canetti, uno de esos «exploradores que ya no saben cómo volver del mapa».

En el relato «Un invento muy práctico» podemos leer un monólogo en forma de carta donde se dibuja ese perfecto progreso, o en las «Las noches del iris negro», quizás unos de los cuentos más complejos por sus múltiples perspectivas, su estructura y el valor que aporta al tema general del libro, como hemos visto, la significación del acto del suicidio, en modo literal y metafórico. Por eso, este recurso en sus múltiples facetas (como casi todo en Vila-Matas), léase travesías, paseos, pérdidas, periplos... se convierte en símbolo y expresión de la multiplicidad en el individuo, que se traduce en la dicotomía entre el yo y lo ajeno, entre lo familiar y lo extraño, voces de otros desdoblamientos, de identidad, de caminos, de formas en el lenguaje, de géneros literarios... En el seno de la escritura esta correspondencia esconde la voluntad de explorar nuevas vías de expresión artística, el tema final de casi toda la literatura vilamatiana: la indagación y el descontento, siempre con la literatura a cuestas. De este modo, la búsqueda de razones para la renovación literaria, y para la vida por parte de estos personajes, porque los límites, como sabemos, han quedado diluidos, hace que se sitúe en una literatura que cuestiona sin cese los márgenes, que se sitúe en un espacio fronterizo, con el objetivo de hallar otros medios para dar cuenta de un mundo cada vez más complejo. Y como veremos, esto sucederá también en los hijos sin hijos y en los exploradores del abismo, en un ritmo creciente que, como vemos, hace evidente incluso proclamarlo en el título. En este último, el rastreo, abismal, extremo, introduce nuevos

---

<sup>286</sup> Frase que Vila-Matas recupera de una nota hecha por Walter Benjamin a propósito de su ensayo inacabado sobre Baudelaire, *Libro de los Pasajes* (edición de Rolf Tiedemann, Madrid, Akal, 2005), intento de lo que pretendía ser una crítica a la Modernidad. El filósofo la extrae de la obra del psiquiatra Paul Meunier *L'art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie* (1907), firmada bajo su pseudónimo Marcel Réja, alusión directa que aparece en el prólogo de nuestro ciclo: «“Viaje para conocer mi geografía”, escribió un loco, a principios de siglo, en los muros de un manicomio francés» (8).

códigos formales al cuento, después de un largo silencio. El escritor se instala en ese espacio de viaje continuo, «una geografía mental sin pasado ni futuro (...). Lugar de libertad, espacio de indagación que, como diría Roberto Bolaño, me lleva a ver, en todo giro del destino, un problema de ajedrez o una trama policíaca que clarificar» (Vila-Matas, 2011a: 26).

## VÍAS SUICIDAS

La relación entre literatura y muerte está ya presente desde los inicios de la carrera del escritor. *La asesina ilustrada*, discreta pero significativa obra de juventud, pretende ser un libro a través del cual su lector encuentre la muerte, entendida de nuevo como regeneración, del mismo modo en que lo plantea el narrador de *Veracruz*: «no venimos de la vida, sino de la muerte», por considerarla «maldita y horrenda vida verdadera» (Vila-Matas, 2007<sup>2b</sup>: 27). Resulta en cierto modo revelador que una de los primeros libros del autor hable de una obra que pretende matar a todo aquel que la lee. Esto es, un texto que hace imposible a quien a él se enfrente poder sobrevivir<sup>287</sup>. Tras la inmersión estamos todos muertos y ante la paradoja de vernos vivos, se impone la máxima de que la realidad puede escribirse solo entre las páginas, pues nosotros, como Vidal Escaria o Juan Herrera, morimos al terminarlo (al igual que su autor). Algo que llegó a Roberto Bolaño en su momento y de lo que el escritor chileno dijo que había sido capaz de cambiar nuestra relación con la lectura (Vila-Matas, 2011a: 33). En *Suicidios ejemplares* encontramos de alguna manera algo parecido. Si antes el texto te mataba como lector, ahora es el que te ofrece otra mirada a la vida: un modo «ejemplar» de nacer muriendo. Esto es, de reeditar la vida, volviendo a empezar, escapando de lo anodino. Así, la realidad vuelve a existir de nuevo en lo escrito<sup>288</sup>. El suicidio literario se convierte en salvación, y el acto, en vía hacia otro mundo donde el modo ficcional gobierna la existencia: «Como vemos, el suicidio no es tanto una puerta de salida, como una entrada por la que acceder al mundo de la ficción. Funciona como umbral entre distintos mundos diegéticos, lo que remarca el carácter artificioso de la literatura» (Oñoro, 2015: 127).

---

<sup>287</sup> Tal y como puede leerse en él: «Un día supe que mi libro asesino tenía un antecedente en la irrefutable tradición de la vida real: hacia 1737, el manuscrito de *Poética* de Ignacio Luzán había provocado la muerte de todos aquellos que lo habían leído» (Vila-Matas, 2011a: 33).

<sup>288</sup> Como hace el protagonista de *Extraña forma de vida*: «me alimentaba de la realidad en todos mis cuentos» (1997a: 42).



Escritura y realidad, ficción y vida, entran en dialéctica. Con todo esto, el escritor nos está recordando que por mucho que sea extraño (o justo por eso), realidad y ficción pueden ser una. Lo importante no es tanto lo que pasa o lo que podría pasar sino cómo vivimos y vemos las cosas (igual que no importa tanto el género al que se adscribe un texto, sino cómo lo leemos). Si conseguimos aferrarnos a la imaginación encontraremos seguro otro camino, no olvidemos que el proceso importante es la búsqueda. Eso es lo que hacen la mayoría de estos potenciales suicidas y demás personajes. Un ejemplo es la mujer del psiquiátrico, que después de varios intentos frustrados de darse muerte, descubre cuál es el remedio para soportar su existencia. Opera así un acto de conciencia también aquí que funciona como detonador hacia un cambio de perspectiva y una solución final, pasando, cómo no, por la literatura: «Un invento muy práctico», ya insinuado en el título. La maniática y potencial suicida encuentra en el acto de escribir su salvación: «te envío estas líneas que sólo desean comunicarte que he dado con un invento excepcional que me impide, a cualquier hora del día, caer en la desesperación maniática en la que tú desearías que cayera, querida» (119). Como le pasa al mismo autor, para quien es quizá «la única solución para eliminar la sensación de absurdo que nos produce el mundo. Escribir (...) nos permite encontrar cierta cadencia de la vida» (Vila-Matas, 2007d: 25). Y es que, al fin y al cabo, «morir es todo un arte (y sólo un arte)» (125), y esto ya es toda una declaración de principios. Arte, literatura, muerte, escritura y locura. Porque sin imaginación no hay nada, como demuestra el médico del texto, a quien se presenta como un «pobre hombre. A solas con su maldita ciencia y sin imaginación. Estaba claro que no entendía nada» (124). La fantasía le sirve a la protagonista como redención para no volverse loca. Al final, el discurso se revela como un expresivo monólogo en forma de carta a una antigua vecina, y quien lo lee acaba convencido de que, pese a su condición de desequilibrada, es capaz de encontrar en sus mundos imaginarios una solución, un «gran invento» que le hace continuar, pues en el fondo «Barrymore ve muy cuestionable este mundo de frac y de bostezo, pero este sentimiento, que comparte conmigo, no está en él asociado al odio sino al respeto a la vida» (125). Ficción y realidad se comunican sin descanso en este cuento y en muchos otros. El lector no llega a saber a veces qué es lo real y qué lo inventado. La ficción se filtra en la realidad y la realidad en la ficción. Porque para la protagonista, «la vida es una enfermedad de la mente» (121), y como tal hay que buscar siempre una cura. Las suyas pasan por los intentos reales (aunque poco eficaces)

de suicidio y después la escritura, a través de la cual alcanza ese otro nivel de realidad en el que sobrevivir<sup>289</sup>:

Hay quien escribe cartas para vengarse de alguien, o de algo, o bien para huir de la obsesión constante de la muerte o para huir del gran bostezo universal, o simplemente para pasar el rato, que ya es mucho, y así huir de la locura que, tarde o temprano, a todos nos amenaza, y me dije que si la locura era todo un misterio también lo era la escritura (122).

#### LA HILARIDAD Y EL ABSURDO

Junto a muerte y literatura, aquí opera también la locura. Todas ellas vías de escape de la invivible realidad. Como trasfondo del relato encontramos buenas dosis de humor, sarcasmo, surrealismo, dolor, enajenación y, en definitiva, la denuncia de un mundo avasallador que obliga a una de las protagonistas a pasar por él «sin querer molestar a nadie»<sup>290</sup> en ese trasfondo de irrealidad real. El cuento «Un invento muy práctico» se revela como todo un manifiesto. Tal y como afirma el mismo escritor: «a fin de cuentas, no hay día en que no vea cada vez más borradas por mis propios pies las fronteras entre la realidad y la ficción sobre las que bailo» (Vila-Matas, 2003a: 16). El resultado de este choque se traduce en la expresión deformada, el verbo desatado y la imagen exagerada, creando un marcado efecto cómico consecuencia muchas veces del sinsentido que se esconde, sin embargo, en la cotidianidad. Porque al fin y al cabo, la narradora del relato se comporta como «una mujer sensata que, a veces y como todo el mundo, se extraviaba» (116), dando pie a analogías exaltadas, como: «la asociación delirante entre frac y bostezo», «te confundía con una patata hervida», los «carniceros acuáticos», «encharcada de ron», «la boca [que] asociaba con el profundo tedio que domina nuestra vida», «este mundo de horrible vecindario» (115) o a imágenes oníricas y surrealistas<sup>291</sup>. En definitiva, rienda suelta a la imaginación; no en balde

---

<sup>289</sup> También otros personajes de Vila-Matas pasan por la escritura, la lectura o la cultura con tal de escapar o salir de una realidad ingrata que no les llena: los protagonistas de *Lejos de Veracruz*, *El mal de Montano*, *Doctor Pasavento*, *Extraña forma de vida*, *El viaje vertical* o *Mac y su contrat tiempo* encuentran todos ellos en experiencias relacionadas con la literatura un modo de huir, tanto si se trata de una simple circunstancia como si la dolencia afecta a la complejidad de sus vidas.

<sup>290</sup> Frase que se repite hasta la saciedad: «porque bastante complicada ya de por sí es la vida como para que andemos intentando complicársela a los demás» (115). Aquí encontramos, como en «El arte de desaparecer», *Hijos sin hijos* e *Impostura*, un tipo de personaje vilamatiano por excelencia que entronca con los bartlebys y el resto que huye del mundo real: esos discretos *don nadies* que pasan por la vida sin ningún tipo de reconocimiento ni voluntad propia en busca de la desaparición a la manera walseriana.

<sup>291</sup> No es gratuito que este texto con forma de correspondencia dé pie a que fluya el lenguaje directo de la inconsciencia: un monólogo (interior muchas veces) de dieciséis páginas; pues se contextualiza en el marco de

el sueño se presenta para muchos personajes de Vila-Matas como «una cura sistemática, una corrección sin fin de nuestra ambición absurda de ser alguien» (Vila-Matas, 2007<sup>2a</sup>: 67).

Esto podría entroncar con la concepción del sinsentido que trataron de transmitir muchos de los autores que cultivaron la llamada «literatura del absurdo». Como defendía Albert Camus, el divorcio entre el hombre y su mundo es el que genera esa sensación de absurdo perenne en las existencias. Autores como Ionesco, Beckett, Arrabal o Jean Genet, por citar algunos nombres, recuperaron dicha visión de la vida e intentaron representarla en sus obras con tal de transmitir esa otra verdad de la existencia. Del mismo modo parece operar Vila-Matas en estos cuentos y en todos sus mundos, uniendo contrarios e invirtiendo conceptos, buscando el sinsentido de la existencia porque, al fin y al cabo, la verdad no se esconde en la realidad: «la muerte es la verdad del amor, del mismo modo que el amor es la verdad de la muerte» (111). No en vano, «lo mejor que uno puede hacer cuando se da cuenta de que no entiende absolutamente nada de este mundo es darle fuerza al absurdo y conseguir que éste acabe cargado de sentido» (Vila-Matas, 2003a: 25). Parece recuperar algo de esa original concepción relacionándolo esta vez con un humor particular y una visión más optimista y esperanzada. Crea, por tanto, una mirada propia que bebe de otras muchas fuentes, unida a una buena dosis de fantasía y una notable presencia, en casi todas sus obras, de la dialéctica entre ficción y realidad, superando con creces cualquier perspectiva de lo que resulta incoherente, visto quizá desde la perspectiva más kafkiana del término, como acierta a señalar Nuria Carrillo (1994: 10): «perfila un universo absurdo, trágico y grotesco al tiempo, al que da forma, en sus primeros relatos, con su simétrico correlato lingüístico, también absurdo». Todo esto responde a una casi jocosa visión vital del autor.

Este libro constituye, de forma paradójica a lo que pueda entenderse en el título, una oda a la vida y a la risa más que al desengaño y a la muerte. Toda su producción, al fin y al cabo, «se basa en una peculiar visión del mundo, donde el absurdo y lo sorprendente vienen tamizados por su natural asimilación y por el humor» (Valls, 2003: 276). Pues, tal y como afirma el Enrique de *Lejos de Veracruz*: «la tragedia y el humor van siempre de la mano» (Vila-Matas, 2007<sup>2b</sup>: 209), en esa síntesis tan asimilada por el escritor. La fina ironía de «Muerte por saudade», el constante tono burlesco de «La hora de los cansados», el marcado

---

un psiquiátrico y se hace referencia directa a Freud. Se da rienda suelta a todo lo que queda al margen de lo consciente y lo aceptado desde el prisma de la convención, como es el caso de la fantasía, procedimientos, por otro lado, vinculados con las vanguardias.

tinte cómico de «En busca de la pareja eléctrica», la sutil recreación irónica de «El coleccionista de tempestades», el tierno y divertido drama de «Rosa Schwarzer vuelve a la vida» o de «Los amores que duran toda la vida», así como la hilarante extravagancia de «Un invento muy práctico» son claras muestras de ello. La mirada lúdica que arroja al universo está presente en todo el ciclo. Los numerosos efectos lingüísticos que tienen como fin arrancarnos una sonrisa, las situaciones absurdas e incluso casi ridículas que dibujan en el lector una sincera diversión, juegos de palabras, bromas, comparaciones grotescas, imágenes que rozan el surrealismo, situaciones cómicas o personajes grotescos y desenfadados se llevan hasta sus últimas consecuencias en aras de la desdramatización y se convertirán en constantes de sus obras<sup>292</sup>. En el relato «Me dicen que diga quién soy», por ejemplo, se presenta el modo paradigmático del suicidio vilamatiano: morir de cosquillas y, por tanto, de risa. Para el escritor, la máxima que defiende Stubb, personaje de *Moby Dick*, que reza aquello de «no sé muy bien lo que me espera, pero de cualquier modo iré hacia eso riendo»<sup>293</sup> es una consigna a seguir. A su protagonista, «pobre diablo», no le queda más que resignarse a la única salida que encuentra: «He pasado revista a todas las posibilidades que existen de suicidio y, tras encontrar objeciones contra cada tipo de muerte, al final he decidido hacerme cosquillas hasta morir» (144), pues representa la única vía de atenuación. En el texto, además, aparece un divertido e irónico discurso que pone en juego la relación entre «verdad» y «mentira» en el arte y la literatura, materializado en el enfrentamiento entre el protagonista y el artista Panizo del Valle: «había empezado a darse cuenta de que yo le estaba poniendo en contacto con esa dura realidad, tan alejada de sus pinturas» (137). A este tema de fondo se entrelazan, de nuevo, otros como la identidad, la autodefinition o la desaparición, puede que eje central de su escritura. Porque, al fin y al cabo, esta simbólica bajada a los infiernos representa, al igual que para Federico Mayol en *El viaje vertical* o el secretario Barnaola en *Impostura*, que el «descenso»<sup>294</sup> puede ser también un ascenso. Esa «bajada» a la que relega

---

<sup>292</sup> Pues, la «ironía remite a lo lúdico y, por tanto, su seriedad es la del juego. Como éste, la ironía necesita siempre la duración, al menos el tiempo mínimo para comprender una antífrasis» (Schoentjes, 2003: 179).

<sup>293</sup> Presente como cita introductoria en el cuento cómico por excelencia «En busca de la pareja eléctrica» (25).

<sup>294</sup> *Descenso* es el nombre de la novela que escribe Antonio, uno de los personajes de *Lejos de Veracruz* que acaba suicidándose «porque noto que envejezco y no puedo soportarlo» (Vila-Matas, 2007<sup>b</sup>: 207), igual que se siente su hermano y narrador, quien se cree sin remedio un «viejo prematuro y un triste manco» (*ib.*: 123). Es la misma sensación que tiene Nosferato, mártir de «El vampiro enamorado» de *Hijos sin hijos*, para quien «lo peor de todo es lo que últimamente no hace más que constatar con profundo dolor: que envejece» (Vila-Matas, 2007<sup>a</sup>: 189), de ahí que él también decida despedirse del mundo y «por fin volar, libre para siempre». La vejez aquí se nos presenta como algo redentor, de modo paradójico, como el suicidio y la literatura, ante la inutilidad de la vida: «si todos somos inútiles, el hombre viejo aún lo es más» (66), y ante ello, «la vejez y la

la escritura, «llanuras tranquilas donde habita la lectura y el recogimiento y la vida es pura ausencia» (Vila-Matas, 2007<sup>2b</sup>: 122).

En uno de los últimos cuentos, el suicidio literal está tomado como ejemplo de parodia, llevado a su último extremo representa un irónico contraejemplo: de nada sirve matarse. Lo importante es disfrutar del trayecto y si hay que cometer un acto de muerte propia, que sea simbólica, para romper con todo y renacer, seguir adelante con una buena dosis de ironía<sup>295</sup>. De este modo, el protagonista de «El coleccionista de tempestades», después de estar preparando durante años el noble acto de suicidarse, asiste a un cáustico final, impuesto por una muerte natural: «encontraron el cadáver de Maestro que, según todos los indicios, se había visto sorprendido por un ataque al corazón» (172). Se activan en este personaje las paradojas propias de la existencia, para quien, además, la muerte era «un despertador muy cómico» (66). El humor y lo absurdo son, pues, la salida, junto a la imaginación, al sinsentido de la vida, donde no tiene cabida, por tanto, la seriedad<sup>296</sup>. El tratamiento irónico de muchos pasajes dramáticos de estos cuentos recuerda por su efectividad de nuevo a autores como Chéjov, Kafka, Borges o Cortázar, en ello reside gran parte de su fuerza expresiva. Decía Douglas Muecke (1982 y 1983) a la hora de definir la ironía que esta se basa en la incongruencia entre lo que aparenta ser y lo que realmente es<sup>297</sup>; entre la realidad y la concepción que se tiene de ella. Sabiendo que nos movemos en el ámbito de lo extraño, tan apreciado por el autor, la incongruencia, la incomprensión, el contraste, el disparate, la coherencia o el desatino se revelan como elementos recurrentes. Muecke añade que cuanto mayor es la extravagancia, mayor también el absurdo. Volvemos, como al principio, al *no entender* vilamatiano, mecanismo creador. Además, cuanto más desencuentro, más intensidad irónica. Con todo, a pesar de convertirse en un recurso recurrente y prolífico en el autor, cabe recordar, tal y como afirma Ballart (1994: 308), «la necesidad de hacer acopio de la máxima prudencia metodológica a la hora de habérselas

---

escritura», que se parecen entre sí, «son la única posibilidad de transformar la vida, que es una enfermedad» (66). Y el paso del tiempo en general «se divierte transformando, a través del recuerdo, nuestras visiones de sucesos pasados» (123), dando lugar a esos «recuerdos inventados» tan vilamatianos.

<sup>295</sup> En *París no se acaba nunca* se afirma: «la ironía es la forma más alta de sinceridad» (Vila-Matas, 2003: 47) y en *Exploradores del abismo*: «la utilización de la ironía templada como rasgo de elegancia, de tímida felicidad, en definitiva» (Vila-Matas, 2007a: 17).

<sup>296</sup> Pues ante el vacío, «la seriedad es un misterioso continente del cuerpo que sirve para ocultar los defectos de la mente», se lee en «Amé a Bo», de *Exploradores del abismo* (Vila-Matas, 2007a:178).

<sup>297</sup> Lo que suele conocerse como la oposición «entre apariencia y realidad», concepto que viene a explicar el contraste de valores argumentativos que señala Ballart (1994: 316), condición imprescindible de toda ironía.

con la ironía, un fenómeno cuya naturaleza proteica se complace en hacer fracasar todo intento de señalar sus confines».

Uno de los cuentos más representativos de la amplia concepción humorística del autor es «En busca de la pareja eléctrica», en el que, desde el protagonista hasta la cita introductoria, con una importante carga referencial a la literatura con mayúsculas, apelan al sentido del humor. Los recursos al servicio del buscado y latente efecto cómico en forma de parodia se prestan a juegos de palabras, se hace patente la característica ironía vilamatiana y la naturaleza de los nombres, por ejemplo, resulta casi siempre disparatada: Tempo Lesmes, *El baúl de los cafres* (película que manda al «estrellato» al protagonista), Juan Lionesa, Brandy Mostaza, el nombre de la villa Nemo<sup>298</sup> o el elocuente *Los humores del barón Mulder*. Otro ingrediente serán los personajes grotescos y esperpénticos, deformados ante una realidad en la que no acaban de reflejarse. En este cuento, además, predomina una significativa aura de fantasía. Las convenciones de la narrativa realista saltan en pedazos para dejar paso a un mundo de reglas diferentes, donde se hace patente una nueva combinación de elementos. El ritmo de la narración, el tono casi solemne de la escritura, la maestría de los diálogos, el refinado humor... Todo se conjuga para transmitirnos hechos que se presentan como verosímiles. No se cuele lo sobrenatural en la cotidianidad, sino que es la cotidianidad la que se adapta al filtro de lo sobrenatural, que acaba gobernando el cuento después de un paulatino proceso de degradación por medio de lo absurdo. Un ejemplo se encuentra al final del relato, enmarcado en un contexto de inquietante irrealidad, de ensoñación y misterio, que recuerda en algo a los oscuros ambientes de Poe. La historia se construye desde el principio más como un relato policíaco (con sus tramas paralelas, malentendidos, intrigas y hasta persecuciones y amenazas) que como una historia de miedo. Pero al final se produce un efectista e inesperado giro por medio del equívoco que introduce marcados tintes grotescos al desafortunado recorrido del protagonista, no sin cierta sorpresa para el lector: la explícita presencia de un fantasma, que «de no ser porque ya había muerto, se habría muerto allí mismo de risa» (41). A pesar de todo, el autor consigue que percibamos

---

<sup>298</sup> Explícita referencia a ese deseo de no ser nadie que remite, además, a la obra de Julio Verne, autor que encuentra ecos de su *Viaje al centro de la tierra* en otro volumen de cuentos posterior (véase Vila-Matas, 2013: 173). Este aparece en otro momento de la historia, cuando el personaje, ya en la librería donde se desencadenará el trágico e inesperado final, le pide al vendedor la *Divina comedia*, otro referente poco gratuito en el relato, que resalta de nuevo el ámbito de lo cómico que esta vez, además, se convierte en divino. Aunque pronto vemos que lo que vencerá no será ninguna divinidad cómica (él mismo) sino más bien algo en mayor medida cercano a la ciencia ficción, pues acaba pidiendo «cualquier otra cosa, un Julio Verne por ejemplo» (31).

en un mismo plano a vivo y muerto, para aumentar, si cabe, la confusión. Y no se sabe bien cuál de los dos es más extraño, si espectro o humano, siempre a través de la hilaridad: «caí en la cuenta de la suave pero energética conexión que había entre su risa y la mía. Había, además, entre nosotros una corriente de mutua simpatía y estimulante solidaridad de los desgraciados» (41). Con relación a este mismo cuento del volumen, puede localizarse una referencia a la obra de Dickens, *Los documentos póstumos del Club Pickwick*, donde se presenta una situación muy similar: un armario en una decrepita habitación londinense ocupado, a su vez, por un fantasma (Vila-Matas, 2011b: 78). En torno a la figura espectral, menciona algunos de sus «fantasmas favoritos», entre los que se encuentra el ser dickensiano, Molloy o «por supuesto, Franz Kafka (pero no el escritor exactamente, sino la sombra que por París pasea una tortuga en un cuento de Augusto Monterroso)» (*ib.*: 79); también Bartleby; los hermanos Tanner; Martial Canterel, un personaje de *Locus Solus*, de su admirado Raymond Roussel; el personaje tabucchiano Spino, de *La línea del horizonte* o Wakefield, por su excentricidad, la misma que Borges parecía encontrar en Kafka. Esto es, personajes *fantasmales* por un motivo u otro: soledad, rareza o locura. El rechazo de la realidad se hace evidente bajo la referencialidad de estos nombres, no sin la correspondiente carga irónica que opera a favor de la aceptación de la que parece absurda dimensión del más allá. Se trata, por tanto, de un repaso de «fantasmas favoritos, restringido conscientemente a espectros contemporáneos que no pueden volver a casa» (*ib.*). Se anuncia la huida, una búsqueda en lo extraño que concilia la casa como recinto de lo familiar. No en vano, en esos mismos años en que trabaja en *Suicidios ejemplares* tiene la sensación de navegar entre lo desconocido, ligado a la desaparición: «Últimamente, en los relatos y novelas que escribo, busco lo inexplicable y para ello me dejo llevar y permito que aparezcan escenas, sucesos que no sabía yo que pertenecieran a mi mundo. Lo inexplicable me parece emparentado con la clamorosa ausencia» (Vila-Matas, 2011b: 203).

Por otra parte, en un artículo titulado «Ciertos fantasmas auténticos» –nótese la irónica paradoja que enuncia– habla de *Cuentos de fantasmas*, de M. R. James, libro que elogia y que parece acompañarlo a lo largo de su existencia por recordarle «la solitaria y única certeza de saberme un espíritu que ha tomado un cuerpo, una apariencia en espera de disolverse, algún día, en aire y en invisibilidad» (Vila-Matas, 2011b: 76). Esto remite al eterno tema tan vilamatiano, de la desaparición y la identidad. De nuevo vemos cómo la interrogación ontológica, la búsqueda de sentido, pasa por la recreación de la realidad, esta

vez con cauces fantásticos. Las correspondencias con otras obras, autores o voces son, sin duda, una marca característica del autor, quien no duda en diseminar referencias propias para acabar construyendo una red compleja (y múltiple) de elementos, una versión de su realidad.

#### CORRESPONDENCIAS

La obra de Enrique Vila-Matas se va construyendo en base a una gran red de interconexiones que asume la idea de suma como concepto totalizador. Por eso, en su escritura encontramos textos que se convierten en ecos de otros, propios o ajenos, configurando una mirada unificadora. Un ejemplo del caso que nos ocupa es el comentario que hace en uno de sus libros de ensayos, mención a uno de los cuentos más perfectos de *Suicidios ejemplares*:

Quien vaya a Düsseldorf y tenga la feliz ocurrencia de visitar el Kunstmuseum, encontrará al fondo de todo del inmenso recinto, en el último rincón de la última de las salas dedicadas a Klee, a Frau Rosa Schwarzer, que es una vigilante del museo que vive continuamente alarmada, porque muy a menudo, procedente del cuadro Schwarzer fürst (El príncipe negro), le llega la siempre seductora llamada del oscuro príncipe que, para invitarla a que se adentre y se pierda en el cuadro, le hace llegar el inconfundible sonido del tam-tam del país de los suicidas (Vila-Matas, 2001b: 28).

En esa estela de hibridación propia de su mundo artístico se produce esta fusión entre dimensión real, vivida por el autor, proyectada en primera persona, con la ficción escrita poco antes en el volumen de relatos<sup>299</sup>, pues el narrador es conocedor de la historia y la expone de forma paralela en tanto que ensayo:

Yo sé que Frau Rosa Schwarzer, para apartar la tentadora propuesta de abandonar el museo y la vida, acostumbra a desviar y refugiar su mirada en los tenues colores rosados de *Monsieur Perlenschwein* (El señor Perlacerdo), que es otro de los cuadros de esa sala que ella tan celosamente custodia y en la que si alguien osa entrar se encontrará con toda seguridad con la cara asustada (como una colegiala sorprendida en falta) de una vigilante que se pondrá de pie... (*ib.*)

Y en tanto que cuento, relatando en ambos la misma exacta situación, y con palabras casi idénticas, fruto de la mezcla entre fantasía y experiencia, de su personal concepción artística:

---

<sup>299</sup> Recordemos que *Suicidios ejemplares* se publica en 1991 y *El viajero más lento*, en el que habla de él, en 1992. Es muy probable que el texto ensayístico lo hubiera escrito a la vez que el libro de cuentos, dada la activa dedicación a este género y las referencias que pueden encontrarse (Vila-Matas, 2011b: 34), donde, además, abundan alusiones al suicidio, de la mano de Goethe, la visita de su casa por parte del escritor o su paseo por Braunschweig, Düsseldorf o Berlín, episodios que narra en una parte del libro.



Yo sé que Rosa Schwarzer, en su desesperado intento por apartar el influjo del príncipe y la tentadora propuesta de abandonar el museo y la vida, acaba de refugiar su mirada en los tenues colores de *Monsieur Perlacerdo*, que es otro de los cuadros de esa sala que tan celosamente custodia y en la que si ahora alguien osara irrumpir en ella se encontraría con una eficiente vigilante que de inmediato interrumpiría su bostezo y, poniéndose en pie, rogaría al intruso que, a causa de la frágil alarma, hiciera el favor de no aproximarse demasiado ni a Monsieur Rosa ni al Señor Negro (43).

Encontramos ese tipo de asociaciones, alusiones, reescrituras y conexiones porque el escritor va tejiendo una red que se va extendiendo mientras escribe, de modo que «Rosa Schwarzer vuelve a la vida» aparece también en forma de novela: «se imponía el eco lejano de tam-tams de tribus salvajes de futuros shandys que desde las soledades de sus remotas cabañas de poblados africanos no tardarían en ver cómo sus antiguas leyendas se incorporaban a lo portátil» (Vila-Matas, 2009<sup>5</sup>: 67). Dicho cuento, en definitiva, nace de un artículo en el que explica el viaje del escritor a Alemania, que deriva a un texto inventado<sup>300</sup> que termina en nuestro ciclo de cuentos sobre suicidas y que, además, recupera referencias a una de sus principales obras como es *Historia abreviada de la literatura portátil*. Y así sucederá con otros muchos fragmentos.

#### LA PRIMERA PERSONA

Todas las historias están escritas en primera persona excepto el prólogo «Viajar, perder países», «Rosa Schwarzer vuelve a la vida» y «El arte de desaparecer»<sup>301</sup>: primer, cuarto y quinto cuentos. El uso casi abusivo de esta formulación narrativa<sup>302</sup> en el libro hace que los relatos avancen cargados de una subjetividad característica en el mundo del autor, de una impronta personal que configura el timbre propio de su voz, sin que esta tenga que ser autobiográfica pero que da alcance a una voz que se aproxima al tono ensayístico, que llegará con la consolidación de su identidad literaria. Asistimos a la historia desde las entrañas de lo vivido, nos lo cuenta alguien involucrado (personaje, narrador o autor, o todos

---

<sup>300</sup> Véase Pérez Castro (2006) para profundizar en la relación entre el artículo y el cuento.

<sup>301</sup> Véase: «es uno de mis preferidos del libro. Es un precedente evidente de *Doctor Pasavento*» (Vila-Matas, 2013b: 81).

<sup>302</sup> En «La fuga en camisa», de *Nunca voy al cine*, el narrador sostiene: «iba hablando en primera persona, que es la lengua de los viajeros», (Vila-Matas, 1982: 127), de la que participan estos suicidas potenciales para su peculiar recorrido. Recordemos la suma importancia y carga simbólica que sustenta el concepto del viaje en nuestro escritor, visto como un camino de iniciación y de búsqueda relacionada con la identidad y la posición del individuo en el mundo y, en definitiva, el sentido de este. En la entrevista que le hace André Gabastou, asevera: «Precisamente escribo porque no sé explicarme el mundo, ni los misterios que éste encierra» (Vila-Matas, 2013: 17).

juntos). La voz narrativa se ajusta a un tipo de enunciado muy diferente a la preceptiva clásica. Todos estos personajes, empapados de natural incongruencia vital, se ven abocados a unas páginas llenas de ironía en las que lo que parece ser y lo que resulta ser pocas veces van de la mano, y ellos mismos llegan a ser conscientes, incluso en las tres historias narradas en tercera persona en las que se percibe una visión omnisciente. En los pocos casos en que aparece el narrador por cuenta ajena, este nos ayuda a implantar una mirada melancólica y entrañable en sus protagonistas, salvándolos de cualquier culpa, a partir, además, de unos ingredientes que podrían actuar en sentido contrario. Esta visión del narrador humaniza y acerca el personaje al lector, superando la causticidad que todo lo empapa, haciendo que nos sintamos partícipes de su misma compasión hacia él y que lleguemos incluso a identificarnos. Esto es lo que pasa en «Rosa Schwarzer vuelve a la vida», en que el narrador nos muestra la faceta más vulnerable de esta desafortunada ama de casa y vigilante de museo: «En realidad su marido, engañándola a diario de aquella forma tan zafia con la vecina (y creía el muy desgraciado que ella no lo sabía), era merecedor de compasión y necesitaba ser ayudado» (45). Las irónicas contradicciones de ella misma nos harían verla de forma casi ridícula, pues se hace explícita la paradoja vital que la gobierna, esto es, que desea matarse porque es infeliz y sin embargo celebra no hacerlo: «para decirse que seguiría viva perfectamente viva, Rosa Schwarzer probó un queso» (46), «para celebrar que había decidido continuar viva, entró en el Comercial a tomar un té» (48), entonces entra el juego el narrador, para activar esa complicidad redentora:

Sí, se mataría sin ya más dilación. Después de todo, allí estaba el maldito asfalto brillando al sol y brindándole la oportunidad de arrojarse bajo las ruedas de algún coche y acabar así, de una vez por todas con el engorroso asunto de lechón asado, el marido infiel, el infinito tedio de las mañanas en el museo, la col y las lechugas, el hijo menor al borde de la muerte, lo platos humeantes con admirable puntualidad a la hora del almuerzo (47-48).

Lo mismo pasa con el protagonista de «El arte de desaparecer», quien, huyendo de forma exagerada de la notoriedad, se siente satisfecho cuando le alcanza la fama: «Lo que son las cosas (pensaba Anatol). Me paso días, meses, años, rechazando cualquier tipo de protagonismo y, cuando de repente me convierto en el personaje principal de la función, me muero de gusto» (66), atrapado en la contrariedad «bajó la cabeza, como si estuviera confundido y avergonzado por sus manifiestas contradicciones» (72). En este intento de huida se encuentra manifiesto el precedente de la voluntad bartlebyana del silencio y la desaparición, algo que entronca con lo que cuenta Vila-Matas de Gesualdo Bufalino, escritor

italiano, uno de sus nombres recurrentes, amigo de Sciascia, quien tardó mucho en ver publicada su primera novela, huyendo como lo hacía de cualquier notoriedad<sup>303</sup>. Aquí, además, es el propio personaje y no el narrador el que se da cuenta de lo paradójico de su reacción y la tierna mirada de este, como ocurre en el cuento anterior, atenúa el desafortado efecto del humor, para adentrarse en la dimensión humana y casi existencial que en realidad timonean los relatos: «Era un hombre modesto, no orientado hacia sí mismo, sino hacia una búsqueda oscura, hacia una preocupación esencial cuya importancia no estaba ligada a la afirmación de su persona» (63). De este modo, al predominar la primera persona, lo hace también el ámbito de lo íntimo y lo personal, el gobierno de mundos interiores. En los casos en que el cuento se narra en tercera persona, esta se llega a diluir de tal forma en la conciencia del personaje que acaban fundiéndose las dos perspectivas del lado de la subjetividad. Dichos sutiles procedimientos de aticismo irónico actúan como engranaje narrativo para mostrar la insensatez inherente al mundo, contra la que luchan todos estos seres. La principal y mayor agudeza de este libro de relatos es concebir un tipo de suicidio que en lugar de matar, regenera. De forma contraria a lo que se pudiera esperar, el poder renovador del intento suicida lleva a muchos de estos personajes a la revalorización de la vida a partir de sistemas contrarios. Una incongruencia en la base propia de la existencia humana que produce la risa sin remedio.

Otro cuento articulado en primera persona que anuncia sin recato uno de los ejes principales de la literatura del autor, léase la relación entre ficción, realidad, es «Los amores que duran toda la vida». En él asistimos al descubrimiento que le hace la protagonista y narradora a su abuela en el mes de agosto, encuentro que tiene lugar «por ver quién de las dos cuenta más historias a la otra» (145). Unas «inventadas» y otras «rigurosamente veraces» (*ib.*). Aunque disfruta recreando fantasías, en el relato, «desgraciadamente» la que le cuenta esta «ha sucedido de verdad» (146). Y en él descubrimos el trágico final de su amigo Fernando, que acaba matándose porque «se estaba muriendo literalmente de vergüenza, de la vergüenza de ser español» (160). El discurso se construye con un *fluir* de conciencia muy

---

<sup>303</sup> Una actitud que recuerda a la del protagonista de «El arte de desaparecer»: «En suma, que ansiaba permanecer en la sombra y sobre todo ser lo menos visto posible. A esto Bufalino lo llamaba el síndrome de Wakefield... Como es sabido, Wakefield es aquel personaje de un cuento de Nathaniel Hawthorne que abandona su casa de enfrente para poder así observar lo que ocurre en el barrio y en su casa durante los veinte a los en los que él está supuestamente ausente» (Vila-Matas, 2013b: 83), argumento que, por otro lado, recorre *La trilogía de Nueva York* Paul Auster. Vila-Matas llegaría a Bufalino porque lo tradujo Anagrama, por entonces su editorial.

próximo al monólogo interior que convive con los diálogos. Esto hace que se creen dos niveles narrativos: el de la acción que cuenta la protagonista y el del desarrollo paralelo de su pensamiento. Se evidencia así la dialéctica que se produce entre imaginación y certeza discursiva: «Aunque la ve como ficción, le interesa ahora mi historia lo suficiente como para creer en ella» (161). Pese a saberla irreal, la abuela la asume como cierta, dejando que así la protagonista «desgarre» su realidad en busca de esa dimensión más acertada que conocemos como *verdad*. Se abre de nuevo esa peculiar dialéctica entre realidad y ficción donde ambas se funden en una única visión. Vila-Matas lo consigue gracias a saber acercarse a la esencia humana a través de personajes imperfectos y por eso tan auténticos, a ser capaz de distanciarse por medio de una fina ironía, a decidir presentarlo todo desde una inteligente visión crítica pero desenfadada del mundo (o de los mundos)<sup>304</sup>. Lo que está claro es que el escritor es muy capaz de reírse –y así escapar– de casi todo, hasta de la mismísima muerte.

#### LOS PERSONAJES

Si bien todos los protagonistas de los cuentos son solo suicidas potenciales, y por lo tanto salvables, aparecen otros personajes de fondo que sí consiguen materializar su propia muerte y por ello se presentan la mayoría como enajenados (el padre de Victoria en «Las noches del iris negro», la desequilibrada familia de Horacio en «Muerte por *saudade*» o el pintor Panizo del Valle, este por «arriesgar y entrar a cuerpo limpio en la realidad», 144). Y si no, lo percibimos como algo incierto, como pasa con el enamorado no correspondido de «Los amores que duran toda la vida», cuya trágica historia nos llega a través de la versión de Ana María, tan dada a recrear «historias inventadas», como son los recuerdos de su primera antología. Así, los datos que probarían esa muerte resultan al final inverosímiles, escasos y sospechosos y se acaban difuminando en el laberinto incierto de lo ficticio. Este, junto al protagonista de «El coleccionista de tempestades», muy a la absurda manera de Raymond Roussel<sup>305</sup>, es el que más cerca está de materializar su propia muerte. De modo

---

<sup>304</sup> Ballart (1994: 414) afirma que «el cultivo de la inteligencia es siempre un cometido inherente a la práctica de la ironía, compatible tanto con un moderado escepticismo como con una renovada capacidad para interesarse por el devenir del mundo».

<sup>305</sup> Autor que se convierte en referencia a menudo: «Éste es un relato en el que, por encima de todo, tuve en cuenta las máquinas solteras de Roussel en *Locus Solus* (...) se han dado casos de este estilo en la vida real, me inspiré en uno de ellos» (Vila-Matas, 2013b: 87).

que la imaginación hace fuerte acto de presencia en las existencias de estos seres. Todos ellos están relegados a un día a día anodino, con una filosofía propia del individuo que se siente inexistente, que huye ante la insuficiencia del mundo, muy acorde con los preceptos pessoanos, al igual que los protagonistas de otras obras suyas<sup>306</sup>. Como los que llenan las páginas de la trilogía realista del autor de *Extraña forma de vida*, quien escribe sobre «los desheredados de la vida, sobre los muertos en pena, sobre las almas humildes de la calle Durban, sobre los humillados, sobre los desgraciados, sobre los de abajo» (Vila-Matas, 1997a: 13). Para dar muestra del mundo interior que atormenta a la mayoría de estos potenciales suicidas, el escritor se vale de su magistral prosa breve y consigue presentarnos a personajes complejos en su pensar y su existir. Poco esperamos, a veces, algunas de sus reacciones, sus discursos suelen escapar a la lógica imperante, se nos antojan a menudo fuera de los ajustados parámetros de la cordura. Y, sin embargo, al final de cada historia los admiramos por su integridad y su valor. La mayoría de veces descubrimos al protagonista a través de sus actos y sus discursos, por su manera de interactuar con el mundo. La primera persona está muy presente, como hemos visto, dibujada a través de la repetición constante del pronombre «yo», de la filtración directa de los pensamientos más íntimos, sus miedos, inseguridades y reflexiones. Constituyen personajes redondos en la medida en que son capaces de evolucionar y cambiar su destino. En la construcción de estos seres entra en juego la concepción sumatoria de la escritura vilamatiana, y así «la obra de arte no expresa una subjetividad, sino que dispersa una textualidad; no hay sujeto, un yo que construye un discurso, sino una subjetividad construida a partir de diferentes discursos» (Oñoro, 2015: 268), articulada por una focalización que acerca la narración a la voz ensayística o íntima del diario.

#### TONO NARRATIVO Y SUBTEMAS

El tono narrativo es variado y heterogéneo, en función de las necesidades de cada historia y con el objetivo último de recrear la atmósfera apropiada para cada elemento cuentístico. Se combinan diferentes modalidades, desde las más íntima y personal en «El

---

<sup>306</sup> Véase Monmany (2007: 63). En otras obras suyas como *Impostura*, *Lejos de Veracruz*, *Extraña forma de vida*, *El viaje vertical* y sin duda, *Hijos sin hijos* o *Exploradores del abismo*, la trilogía basada en la búsqueda de la identidad, *Perder teorías*, *Dublinesca* o *Mac y su contratiempo*.

arte de desaparecer» o «Los amores que duran toda la vida» a la melancólica de «Muerte por saudade»; la más desenfadada y desenvuelta de «La hora de los cansados» o «En busca de la pareja eléctrica», junto a la solemnidad de «Las noches del iris negro» o el prólogo y el misterioso carácter del epílogo. Para ello se combinan fragmentos de carácter narrativo con otros descriptivos, diálogos abundantes, introspecciones e incluso algunos de carácter apelativo, como sucede en «Un invento muy práctico». Todos ellos, no olvidemos, bañados de humor e inteligente sorna. El tiempo y el espacio son dos elementos que poca importancia parecen tener en estos cuentos. El tiempo histórico es siempre impreciso, y si le da importancia es con relación al pasado, por ejemplo, en un ejercicio de recuerdo melancólico propio de la *saudade*, que opera como motor de la narración. Suele anunciarse la dialéctica entre pasado y el momento presente del relato, la enunciación y los hechos se desarrollan al mismo tiempo, dando una sensación de inmediatez a la que asiste en directo el lector. El espacio geográfico muchas veces ni se menciona, y si se hace, es para hacer referencia a lugares como Alicante, Malibú, La Habana, Fez, Lisboa, Bérgamo, Düsseldorf, Madrid, Zaragoza y cómo no, Barcelona<sup>307</sup>, o en su defecto, la geografía catalana: como Port del Vent o Tossa de Mar, veladas señas de identidad sin duda poco gratuitas. O incluso otros inventados como San Anfiero de Granzara, Umbertha o Babàkua, y por lo tanto, imaginarios. Los espacios van repitiéndose en toda su obra, combinando lugares reales con otros inventados, para configurar una recreación de emplazamientos también propia: «En el caso de Vila-Matas, y a lo largo de las últimas cuatro décadas, un viajero poético y multiforme ha sido creado por una geografía escenográficamente literaria» (Aranda Silva, 2013). El inicio invita al lector a que trace su propio mapa (8), mientras el narrador construye un itinerario para cada relato igual que para cada suicidio fracasado, que vienen a ser puntos cartográficos, dibujando, así, su mundo interior en esos recorridos (Oñoro, 2013), una manera más de intentar comprender el mundo.

Algunos de los subtemas que aparecen en el conjunto del volumen serían el amor, las parejas, la «grisalla de la vida», la soledad, la huida, la locura y la escritura (por supuesto), el espionaje de vidas ajenas, la identidad, el azar, el destino o la *saudade*<sup>308</sup>, entendida como

---

<sup>307</sup> Ciudad natal del escritor, en la que ha recreado numerosas de sus obras: *Impostura*, *El viaje vertical*, *Extraña forma de vida* o una parte de *París no se acaba nunca*. No en vano, el cuento «La hora de los cansados» se publicó antes que en este volumen de cuentos en una edición dedicada a la ciudad condal: VV.AA., *Cuentos barceloneses*, Barcelona, Icaria, 1989.

<sup>308</sup> Para Vila-Matas (2013b: 79), «*saudade* es una palabra bellísima, que me gusta porque no tiene traducción posible».

una mezcla de sentimientos con matices de afecto, pérdida, distancia, vacío y necesidad ante la evocación de lo que se ha perdido. El hecho mismo de recordar algo que se extraña hace que se experimente una sensación de volver a la vida, una especie de renacer, como el suicidio. Esta reminiscencia no deja de ser una referencia más a Pessoa, para completar el perfecto equilibrio en el que se sustenta el ciclo, pues el escritor portugués aparece de forma poco gratuita en tres ocasiones estratégicas: en el primer cuento, en el sexto (central) y en el último. Todos los elementos presentes en el libro: imaginación, humor, inteligencia, ternura, amargura, dramatismo, efectismo, intensidad, simbolismo, significación, originalidad y, en definitiva, maestría narrativa, acaban entrelazados con la concepción del realismo que tiene el escritor. Puesto que «la realidad surge de si el texto tiene o no sentido, si se encamina hacia un sentido, lo logra, es real» (Bajani, 2010b). Y justamente todos estos procedimientos le sirven al autor para construir su significado último, real y propio a la vez, lejos de la tendencia al realismo literario más tradicional de la que hablamos:

El realismo que teóricamente está basado, se documenta en la realidad de los medios escritos, de la televisión, cree estar cerca de la verdad pero cada vez se aleja más de la verdad. Dicho de otro modo, escritores como Kafka paradójicamente utilizaban la ficción para indagar y estar más cerca de la verdad que aquellos autores tan frecuentes hoy en España o en Italia que creen escribir documentados sobre la realidad y acercarse a la verdad cuando en realidad solo se acercan a una realidad abstracta y se alejan de ella por otra parte de la verdad (*ib.*).

En el espléndido final de «Rosa Schwarzer vuelve a la vida», el autor esconde esta problemática, una de las grandes cuestiones existenciales de la humanidad: la propia realidad, cómo definirla y, sobre todo, cómo aceptarla (o combatirla), junto a las posibilidades de la ficción. Cómo vernos reflejados en nuestra existencia en alusión a la *realidad*, término enfrentado a la *ficción* y con relación a la *verdad*, eso que al final consigue descifrar la protagonista de este enternecedor relato. Fantástica y expresiva es la última frase: «aquello no era mi vida» (62). Para muchos escritores se estiran los límites de la creación de forma impensable hasta abarcar manifestaciones de tipo fantástico. Algo de eso hay en Vila-Matas, donde las fronteras de la percepción acaban difuminándose; de ahí la irrupción de la fantasía en algunos de estos cuentos, para hablar, así, de una amplia concepción de lo que es la realidad, pues cada personaje reconstruye la suya propia. Tal vez se trate de alguna forma de «cuentos kafkianos, donde lo extraordinario se introduce con toda normalidad en lo real, o relatos donde se representan mundos oníricos» (Díaz Navarro y González, 2002: 170).

## DEL LADO DE LA IMAGINACIÓN

Así las cosas, si estos personajes se plantean suicidarse, lo hacen para volver a reaparecer del abismo de la duda, y a partir de la simbólica negación de la existencia, renacer de sus cenizas. Una oda al optimismo y a las ganas de vivir, pues a medida que uno escribe y «viaja» por las páginas del libro, tanto autor como lector van perdiendo «suicidios», y desaparece el impulso aniquilador. Representa por ello una vía de salvación y de reivindicación de la vida, máxima última de su literatura; la voluntad, como ha dicho algún crítico y él mismo, de vivir una vida diferente. Podría resumirse con una cita de Juan Antonio Masoliver Ródenas (2007c: 168) quien, al hablar de *El viaje vertical*, se refiere a la novela como «la historia de este viaje que nos lleva de una realidad exterior a una búsqueda interior, al suicidio y a la resurrección». De manera que, después de todo, lo que Vila-Matas nos presenta aquí por medio del simbólico valor del suicidio es una invitación a explorar y resucitar en la misma sintonía de lo que ha afirmado acerca de ese borgiano deseo de no ser nadie: «es cierto que ha sido una constante en mi obra. Pero creo que hay una técnica de desaparecer que conduce a reaparecer con más fuerza» (Bajani, 2010b).

Lenguaje y estilo van relacionados en estos cuentos sin dejar ni un solo cabo suelto de un vasto y autónomo universo literario repleto de muertes y ficción. El libro, en su conjunto, forma una realidad independiente y ensamblada con exigencia formal. Todo se complementa y justifica en sí mismo y en su totalidad. De ahí que estos suicidios sean ejemplares, dignos, difíciles de superar<sup>309</sup> y que apelen a lo inexplicable de la existencia, dejen constancia de la inevitable presencia de la imaginación e impulsen la indagación sobre la identidad humana; para constituir una mirada reflexiva e irónica del escritor sobre la vida misma. El objetivo último, como en casi todos sus libros: dejar atrás la realidad. Y es que cuando uno se plantea morir ya no existen límites, sobrepasa la barrera y alcanza la libertad. Así, si suicidio significa desaparición, desaparición significa búsqueda, búsqueda reinención, y reinención, literatura, que lo es casi todo. El modo supremo de huir para construir nuevos mundos. El medio, la palabra, un lenguaje propio basado en la heterogeneidad, la mezcla, la vida, la imaginación y la referencia.

Todos estos estos relatos consiguen trazar puntos en común con otros escritos en esa época en que la ficción se convierte en foco central de la escritura, que intenta desentrañar

---

<sup>309</sup> Con respecto al título del libro, véase Valls (2008: 125-154) y Vila-Matas (2013b: 77).



las estructuras y reglas que componen el mundo a través de ella. Desde este planteamiento narrativo, alejado del realismo, se tiende hacia el expresionismo, el recurso habitual de la ironía y el humor, la práctica, en mayor o menor grado, de la metaliteratura y, sobre todo, hacia el sentido de extrañeza ante lo cotidiano:

el lector se desplaza por textos familiares plagados, por otro lado, de situaciones totalmente nuevas y desconcertantes, de modo que nos movemos siempre en la naturalidad y en la anormalidad, en la sensatez y en la extravagancia (...). De este modo, lo familiar y lo extraño conviven para resaltar simultáneamente la familiaridad de lo cotidiano (incluso de lo absurdo que se ha convertido en cotidiano para el lector) y la extrañeza (Masoliver Ródenas, 2007b: 121-122).

Con probabilidad muchos de esos esbozos provengan de algunos de los maestros implícitos en casi todos, como pueden ser Poe, Kafka, Borges o Cortázar, por citar solo algunos. Y es que este escritor podría considerarse uno de esos nombres cuyas «ambiciones literarias se decantan por mostrar la vida descarnada y subvertirla, cuestionando la realidad de la que forman parte, valiéndose de la ficción para emocionar o trastornar al lector, buscando en resumidas cuentas sobrevivir al veneno de la realidad» (Pellicer y Valls, 2010: 15). O como afirma Epicteto Díaz Navarro (2007a), una literatura donde «encontramos la exploración de un territorio en el que caben pocas seguridades, empezando porque no se niega el carácter de realidad sino que se cuestiona; no se llega a una negación definitiva, pero tampoco a una afirmación». Y con esto tiene que ver que en algunas ocasiones dichos relatos beban, en la medida de lo posible, de procedimientos ajenos al estricto género cuentístico; en longitud, mesurada intensidad, extensas divagaciones, desarrollo de los personajes, escasos chispazos o tiempos narrativos que a veces nos recuerdan más la narración larga que el cuento. Se intuyen aquí vías expresivas que Vila-Matas indagará en sus textos posteriores y que acabará consolidando una poética de la hibridación que parte del relato. No es de extrañar en un autor que no desecha nada a la hora de escribir, que mezcla voces, citas y reinventa sin descanso, que inserta ensayo en novela y novela en ensayo, que disfruta sobremanera innovando, siempre tras una deseada originalidad que persigue la búsqueda incesante.

Este primer volumen, dejando de lado el ejercicio estético que supone su primer volumen de relatos, *Nunca voy al cine* (1982), funciona como guía de lo que representará su universo breve, unido por una red de interconexiones infinitas que teje los ejes comunes de toda su literatura. Hijo de su tiempo y cómo no, de sus lecturas, se sitúa en ese momento en que, desaparecidas la vanguardia y la experimentación, construye su literatura «avec

davantage humour, moins de rupture, plus de douceur et d'efficacité, car il(s) ne rejette(nt) pas l'infrastructure romanesque» (Conte, 2007: 22). Y con todo esto tiene que ver su procedencia, esa tradición en la que se enmarca, según Domingo Ródenas de Moya (2007: 273), la «de la ruptura que configuraron las vanguardias artísticas de entreguerras, de las que procede por vía directa (...) su pertinaz recusación del realismo literario».

#### EL SUICIDIO EN OTRAS OBRAS

En este libro aparece el suicidio como núcleo temático, configurando la unidad del ciclo de cuentos, pero a su vez constituye un elemento recurrente en el resto de las obras del autor. Se convierte en algo muy presente en su poética, en la que encontramos una dialéctica indirecta con el tema. La cuestión que se nos plantea es, pues, cuestionarnos el valor que tiene el suicidio, la muerte o la desaparición, ligado a la ficción. ¿Liberación, valentía, temor, huida? Tal y como establecíamos al principio, aparece muchas veces como una fuga con potente carga simbólica. Su significación en literatura va unido a la negación de la vida, conlleva insatisfacción y rechazo de la realidad, pero también, y lo más importante, a la posibilidad de poder cambiarla. De este modo, la fuga, la rareza y el cambio es lo que reúnen en sí todos los suicidios de este volumen. Lo cierto es que, lejos de representar un componente aislado de sus narraciones, en muchas se dejan ver personajes que intentan o materializan la propia muerte o un acto relacionado con la ausencia. En *Al sur de los párpados*, por ejemplo, encontramos referencias al suicidio de un modo indirecto, como parte de la trama narrativa: el narrador se refiere al «infeliz suicidio» de su padre (Vila-Matas, 2011a: 237), o se traslada a una de las protagonistas, Joyce, «con paso suelto y sereno, se dirigió al borde del andén y saltó» (*ib.*: 284). Además, dentro de la novela que está escribiendo el mismo personaje se proyecta otra muerte voluntaria, esta vez en un segundo nivel, el de la ficción. Su «desdichado» protagonista, con un «apego vacío a un ideal vacío» (*ib.*: 224), se acerca a esa voluntad de desaparecer y el autor decide así «intervenir brutalmente» (*ib.*) y hacer que se suicide, «para acabar con la ficción de su arruinada vida» (*ib.*). En *Nunca voy al cine*, algunos cuentos recrean el acto del suicidio con una poética de fondo mucho menos desarrollada, pero ya, como decíamos al principio, apuntando maneras. Puede aparecer como mera anécdota, como sucede en el cuento «Abandono»: «su querida hermana se había suicidado en pleno santuario familiar» (Vila-Matas, 1982: 34), o también

como trama de la historia, caso de «En la luna de Astarté» o «Epílogo». En el primero, la protagonista, rechazada por su pretendiente, decide acabar con su vida, «ingiere el veneno y se sienta en un sofá a esperar el instante en que el vidrio azul de la agonía invada sus arterias» (*ib.*: 43). Pero se arrepiente en el último momento, «siente el miedo de irse sola a la sombra del tiempo», encuentra otro aspirante, «como si el héroe llegara a tiempo de salvarla» (*ib.*) y pide con desesperación a su madre que le dé un antídoto. En el segundo, se nos presenta con un trasfondo más trágico un suicidio que al protagonista le hace «tomar conciencia de lo que en verdad era la muerte» (*ib.*: 51). Se trata de una velada historia de incesto entre dos hermanos que se aman, y ante la imposibilidad de vivir sin culpa, deciden irse de este mundo. Aquí la muerte se nos muestra como reivindicación romántica, asociada, eso sí, al acto de la escritura, pues mientras el narrador está perdiendo la vida, en el mismo instante en que ingiere el veneno que lo reunirá con su amada hermana, nos lo relata. Así concluye su vida y su propio texto, «cuya lectura cae sobre este papel como la losa que cerrará mi tumba» (*ib.*: 55) en una muestra de heroica identificación. Por otro lado, muchas veces el deceso, aunque no se dé a manos de uno mismo, aparece con relación a su vertiente más lúdica, una manera de desafío, de juego, «una manera de divertirse» (*ib.*: 48). En *Historia abreviada de la literatura portátil*, como hemos rubricado ya, se niega el impulso al suicidio por no constituir solución alguna, en una actitud optimista, pues el «rechazo radical de toda idea de suicidio y, al mismo tiempo, de cualquier trasnochado tic romántico» constituía un rasgo «típicamente shandy» (Vila-Matas, 2009<sup>5</sup>: 33), en un intento innovador de enfrentarse al mundo. *Una casa para siempre* nos presenta un suicidio con fines narrativos al principio del libro, como elemento dramático que desencadena la historia y como muestra de que también existe el lado trágico de la vida, anunciado, además, de forma fría y directa: «el viejo se colgó de un solar abandonado en el que nosotros solíamos jugar» (Vila-Matas, 2008<sup>2</sup>: 16). Este es el resultado de un crimen atroz, del que no se puede escapar en vida. Aquí también aparece un puente indirecto entre muerte y escritura, esta última como prolongación de la vida: «los muertos nunca mueren del todo mientras alguien les escriba» (*ib.*: 16). Y de todo eso se lamenta el narrador, desde su esfera de defensa ficcional, en la primera frase del libro: «En realidad nada habría ocurrido si no nos hubieran dado aquel consejo tan realista» (*ib.*:11).

De *Hijos sin hijos*, en referencia al estrambótico pederasta de «El vampiro enamorado»<sup>310</sup>, incapaz de soportar la belleza, «la primera en tendernos trampas» (Vila-Matas, 2007<sup>2a</sup>: 197), «un hombre tan bueno que está cansado de serlo» (*ib.*: 194) y que, vencido por la vida, decide suicidarse. Con la mala suerte, y el consecuente efecto cómico, de que no consigue hacerlo: «dispara su revólver y descubre que olvidó en casa las balas»<sup>311</sup> (*ib.*: 198), un irónico giro del destino que lo relega a quedarse atrapado en un existir que lo atormenta. «Y queda allí vencido por las cosas de este mundo y de la Iglesia» y, paradójicamente, a causa del «dolor por tanta belleza» (*ib.*: 198). En «Te manda saludos Dante» se hace referencia, como en otros casos, a la inutilidad de morir y a la relación que se establece con el lenguaje, sublimación de la realidad: «lo mismo que la muerte no enuncia nada, la aventura también está vedada a la palabra» (*ib.*: 167).

Otro ejemplo lo constituye, como ya hemos evidenciado antes con respecto al deseo de desaparición, uno de los personajes de *Lejos de Veracruz*, Antonio. Este se suicida porque rechaza «esa idea tan vulgar y tan socorrida, que habla de que lo más sensato que un hombre puede hacer en esta vida es aceptar que ha llegado la hora del descenso y dedicarse noblemente a envejecer» (Vila-Matas, 2007<sup>2b</sup>: 207), un acto de sinrazón a ojos del protagonista [«nunca le perdonaré según qué cosas, entre otras el que se suicidara y me dejara en la estacada» (*ib.*: 122)], quien, al final, acaba suplantando al fallecido en un juego en que el doble y el cuestionamiento de la identidad están muy presentes. Esta asimilación le da acceso al mundo de la escritura, una especie de salvación para protegerse «de la horrenda vida verdadera», «o, mejor dicho [ya volvió a aparecer el otro] la única forma de emprender un viaje verdadero» (*ib.*: 137). De nuevo el suicidio, esta vez consumado, opera de modo indirecto como vía de regeneración para transformar una vida insatisfactoria. Porque en realidad «el sentido común sólo lleva al suicidio» (*ib.*: 132). A su vez, el tercer hermano de la saga de los Tenorio también aparece muerto en la novela, y se presenta como suicidio algo que para el protagonista se antoja un crimen: «lo habían asesinado, estaba muy claro para mí» (*ib.*: 139); parece que el narrador no conciba el acto de darse muerte de forma voluntaria. La negación ahora de negar la vida (no perdona que uno de sus hermanos se haya suicidado y no quiere creer que el otro también lo haya hecho) pasa por la escritura, única

---

<sup>310</sup> Véase la nota 295.

<sup>311</sup> Fatal olvido que recuerda de forma irremediable a lo que le sucede al protagonista de *El idiota* (1868), de Dostoievski.

salvación: «Mire, por mucho que usted piense que soy joven, que sólo tengo veintisiete años y tal y cual, lo cierto es que estoy acabado después de haber vivido una vida de novela. Mi vida la doy por terminada. Ahora prefiero contármela» (*ib.*: 154). *Bartleby y compañía* constituye un «cuaderno con bartlebys suicidas» (Vila-Matas, 2009<sup>4</sup>: 110). Y empezamos a comprender así la fuerza regeneradora que el suicidio tiene para Vila-Matas. En esta obra, el autor indaga en escritura, vida y negación, mientras en *Suicidios ejemplares* ha dejado lugar solo para las dos últimas. El tema de la escritura parece soterrado por la vida y la negación, por lo que su faceta más extrema de escritor para escritores, como se le ha recriminado a veces, queda apartada, dando constancia de que puede hacerlo, pues el arte es al final trasunto de la existencia. Aquí el acto simbólico de darse muerte pasa por el hecho voluntario de dejar de escribir, que condena sin remedio a la insoportable realidad, pues la literatura excluye de la vida, ayuda a soportarla. De este modo, sin escritura se manifiesta la profunda negación del mundo que invade a todos estos personajes, quienes se enfrentan a una suerte de suicidio imaginario por asomarse a otro abismo, esta vez el de lo no escrito. Pero la mayoría de ellos, a pesar de todo, desechan el acto real de matarse<sup>312</sup>, optan por seguir viviendo, y así discurre el diario de este escribiente, bajo un sabio y silencioso razonamiento acerca del poco interés que presenta el suicidio. Con esa misma idea se presenta *El mal de Montano*, la de que la literatura lleva a mundos insondables, solo que esta vez también al extremo y por lo tanto a la enfermedad. Recupera a los bartlebys anteriores y se fragmentan vida y relato. Las fronteras entre ficción y realidad se diluyen más, si cabe, y el suicidio real se ve relegado al plano de lo ridículo: solo aparece uno en la obra y se presenta con ironía anodina, casi cómica, cuando habla de «aquel terrible salto al vacío<sup>313</sup> de María, la madre que dejó melancólico al pobre Montano, la madre que lo parió» (Vila-Matas, 2009<sup>3</sup>: 36). Lo importante de nuevo es el plano de la invención. Así lo retoma en *Doctor Pasavento*, oda a la desaparición ficcional, que no real, paradigma supremo del imaginario suicidio vilamatiano. Llegamos a un punto de inflexión en el que todo cobra sentido: «toda esa pasión por desaparecer, todas esas tentativas, llamémoslas suicidas, son a su vez intentos de

---

<sup>312</sup> La relación entre suicidio y literatura es algo que viene de muy atrás. Muchos han sido los escritores y tantos otros los personajes literarios que se han quitado la vida por mano propia en un intento gran parte de ellos de intentar escapar de un mundo impuesto. La única diferencia con los personajes de Vila-Matas es que al diluirse las fronteras entre realidad y ficción, el suicidio se convierte en imaginario y por ello, de algún modo, en renovador, en la medida en que crea una realidad nueva.

<sup>313</sup> Para el autor, «los saltos al vacío, que son la atracción genuina de los espíritus en fuga» (Vila-Matas, 2011b: 43), como el hijo del farmacéutico Espoz, de un cuento de *Hijos sin hijos*, «muerto hacía tres años al arrojar al vacío» (Vila-Matas, 2007<sup>2a</sup>: 50).

afirmación de mi yo» (Vila-Matas, 2005: 11). Desaparecer es ir más allá, escribir es ir más allá; darse muerte de forma simbólica, también. Un modo más de pasar la frontera de la realidad para poder configurarla. Tal vez porque adora la aventura que supone todo eso, igual que escribir, que enfrenta a un abismo y al misterio mismo, a «esa línea de sombra que, al cruzarla, va a parar al terreno de lo desconocido» (*ib.*: 33) que tanto aprecian los personajes y el propio autor. Porque de lo que siempre se trata es de eso, de generar acontecimientos a través de la imaginación<sup>314</sup>.

En *Exploradores del abismo*, la muerte y el suicidio también comparecen de forma recurrente. «Amé a Bo» constituye un cuento extravagante sobre un viaje extraterrestre hacia Nueva York repleto de muertes, aventuras, excentricidades y un fondo trágico atenuado por una peculiar visión de la risa y el humor. De nuevo un diario de viaje y la escritura como redención, ya que, para el protagonista, ante el vacío profundo que lo invade, constituye la «única posibilidad que me queda de no angustiarme del todo, pues mi realidad es tan catastrófica que, salvo la alimentación, todo lo demás está fuera de mi alcance, incluido el suicidio» (Vila-Matas, 2007a: 167). Periplo que lo lleva a la «capital universal del humor (...) el centro neurálgico de la risa general del cosmos» (178), en que «el humor es lo último que se pierde» (*ib.*: 171), Karibe, y donde el «único suicida» estaba en tratamiento médico «porque odiaba la risa» (*ib.*: 180). Aquí el suicidio se sustituye por la risa en una disparatada visión cósmica. Por otra parte, en «Porque ella no lo pidió», magnífico cuento que habla sobre la desaparición, el juego y los márgenes entre ficción y realidad se evoca el «lugar tradicional de los suicidas de Lisboa» (*ib.*: 223), la Boca do Inferno, espectacular acantilado muy dado a albergar irremediables saltos que hace referencia directa al mirador también lisboeta del cuento de *Suicidios ejemplares* «Muerte por *saudade*», este algo más bucólico<sup>315</sup>. En este singular precipicio, la protagonista, Rita, deja «un mensaje en el que comunicaba al mundo su suicidio» (*ib.*: 223). Dicho escrito resalta otra vez las conexiones entre literatura y muerte, que además, aquí, acerca a la protagonista al juego, como si le «recompensara permitiéndole ir espiritualmente lejos, muy lejos de ella misma» (*ib.*: 224),

---

<sup>314</sup> Como reza la cita que aparece en *El mal de Montano*: «*Fortis imaginatio generat casum*» (Vila-Matas, 2009<sup>3</sup>: 12).

<sup>315</sup> El relato encuentra su origen en la presencia obsesiva, nos dice el autor, de las relaciones entre el suicidio y la ciudad de Lisboa, a tenor de un artículo de Tabucchi en 1987: «fue esa entrevista en *La Vanguardia* lo que leí y la que me inspiró ese primer cuento, que ambienté en Lisboa por lo que decía Tabucchi acerca de la vocación de esa ciudad: el salto» (Vila-Matas, 2013b: 79). La *muerte por saudade* es un motivo que también está presente en *El juego del revés* de Tabucchi (2016: 16).

hacia la pérdida de su identidad. Con respecto a Lisboa y el suicidio, y cómo no, a Tabucchi y Pessoa (binomios inseparables), señala Vila-Matas, en uno de sus ensayos, que en el libro del escritor italiano titulado *Última invitación* se habla de Lisboa como la ciudad ideal para suicidarse, de lo que nació la inspiración para «un libro de relatos sobre el complejo tema de suicidio» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 127). La muerte, en cualquier caso, representa un elemento liberador: «la muerte es agradable. Nos libra del pensamiento de la muerte» (*ib.*: 159) en «El día señalado», así como en «Niño»: «Morir le llevaría a comprender todo, y de paso a deshacerse del gran problema, que no era otro que ese Gran Ser que tenemos todos dentro» (*ib.*: 53). En «Un tedio magnífico», al enfrentarse a ella, y por tanto al vacío, produce un efecto, como lo hace el suicidio, regenerador: «tal era su meta en la plenitud de su magnífico despertar de muerta. Porque había despertado muerta, desperezándose suavemente ociosa, esplendorosa» (*ib.*: 214). Y alcanzamos así *Dublín*, donde el deseo de desaparición (y por tanto de suicidio o de muerte) llega a su cúspide. Después de recorrer imaginarios arrebatos suicidas, fuertes impulsos de constante negación o una contradictoria apetencia de esconderse o reinventar la identidad, palpamos el corazón del dilema: la propia literatura. Parecía preverlo ya en *El mal de Montano*: «la literatura que vive amenazada de muerte a comienzos del siglo XXI: *encarnarme* pues en ella e intentar preservarla de su posible desaparición reviviéndola, por si acaso, en mi propia persona, en mi triste figura» (Vila-Matas, 2009<sup>3</sup>: 63), tan sumamente quijotesca. Pues para el protagonista, la literatura «está siendo acosada, como nunca lo había sido hasta ahora, por el mal de Montano (...) desde los días en que escribir novelas se convirtió en el deporte favorito de un número casi infinito de personas» (*ib.*: 63-64). A partir de aquí, la muerte, propia o ajena, está presente casi como anécdota. En *Aire de Dylan*, por ejemplo, aparece una mención al «enigmático suicidio de Max» (Vila-Matas, 2012a: 316), el amante de Laura Verás, a quien le sucede una muerte «de la forma más estúpida y rápida del mundo» (*ib.*: 317), junto al infarto de Lancaster, padre del protagonista. El paradigma vital ha cambiado para centrarse ahora en la figura de Oblomov, «esa clase de personas que tienen la costumbre de reposar antes de fatigarse. Estar tumbado cuanto más tiempo mejor parece su única aspiración, su modesta rebeldía. Oblomov es el indiferente al mundo por excelencia» (*ib.*: 33). La muerte del padre justifica la herencia de sus recuerdos, es sometida a un tratamiento paródico, de manera que la desaparición aquí se materializa en esa disposición a no hacer nada, en la construcción de una nueva identidad a través de la extraña transmisión de la conciencia paterna y en la

literatura: «aquel libro que iba a escribir me ayudaría a sentir que seguía aprendiendo y a mantener, por tanto, el espíritu joven» (*ib.*: 321). Volvemos a tener de fondo el gran tema de la identidad fragmentada: «parecía decirse Vilnius, soy ella o ella es yo, o quizá ambos somos alguien que ninguno de los dos conoce» (*ib.*: 324), que, de forma paradójica, acaba acomodando la singularidad:

obligándome también a la agotadora labor de rechazar sus ráfagas agresivas, todas esas inyecciones suicidas de memoria que no me convenían nada si quería mantener en pie aquello de lo que precisamente más orgulloso me sentía frente a mi padre y que no era otra cosa que, a pesar de todo, haber logrado ser totalmente auténtica y tener una personalidad *única* (Vila-Matas, 2012a: 59).

En *Kassel no invita a la lógica*, la ausencia se concreta en el extravío del protagonista en la feria de arte contemporáneo Documenta, incursión que desencadena una apertura creativa gracias al redescubrimiento de las otras disciplinas artísticas. Al llegar a la ciudad alemana, siente un arrebató de entusiasmo invisible que lo empuja a indagar en el terreno. Así, el foco discursivo se sitúa en esta iniciación optimista que intensifica la sensación de estar vivo, por lo que las referencias a la muerte o el suicidio quedan relegadas a la mera anécdota: «—O al suicidio. ¿Te imaginas? Matarse por unas sandalias doradas» (Vila-Matas, 2014a: 69).

Petronio, dijo Chus, le había dicho un día a Nerón que, sintiéndolo mucho, estaba totalmente harto de oírle recitar sus poemas horribles de «desdichado poetaastro de suburbio» y también de «ver su barriga digna de Domicio». Por supuesto, tras tan interesantes palabras, Petronio se suicidó (*ib.*: 232).

En *Mac y su contratiempo* parece apartado de esa tentación suicida y esta se presenta como una sombra que recorre la conciencia del narrador: «a veces coqueteo con la fascinación del suicidio, sin que haya por mi parte la menor voluntad de ir por ese camino» (Vila-Matas, 2017a: 257), pues ha encontrado ya otras vías para recrear la evanescencia. Por ello, la sombra del suicidio va dejando paso a otras modalidades de la desaparición a lo largo de su obra con el tiempo, ímpetu de juventud que se transforma para sustentar la búsqueda que gobierna toda la producción vilamatiana. En *Bastian Schneider*, insiste en ello: «A veces imagino que me voy. Imagino que, por ejemplo, voy caminando por otro lugar, por París bajo la lluvia, por Père Lachaise» (Vila-Matas, 2017b: 451); y en la última novela, *Esta bruma insensata*, la desaparición es atributo de identidad:

era de admirar en Rayner, me dije, el hecho de que, habiéndose esforzado en desaparecer detrás de sus novelas neoyorquinas, en paralelo hubiera sabido llevar a cabo una segunda y más



profunda desaparición, camuflándose dentro de la escritura de otro escritor invisible, escondiéndose dentro de la escritura de Pynchon, el arquetipo precisamente del novelista oculto (Vila-Matas, 2019b: 278).

La muerte toma figuraciones más profundas, acaba asociada al distanciamiento de lo trágico, reivindicación vitalista en toda regla: «Para que no se te ocurra, dijo, que buscarte alejarte tanto del mundo, acabes alcanzando realmente tu objetivo de distanciarte y te sientas de pronto tan lejos de todo, tan y tan lejos de todo y tan optimista por culpa mía que, por cualquier tontería, vayas y te mueras» (*ib.*: 194).

Todos estos modos de *muerte vilamatiana* operan en lo simbólico a partir de la reelaboración ficcional, para insuflar de flamante hálito la existencia. Esa sería, al fin y al cabo, la constante de su particular poética de la reescritura: búsqueda y reinvención, materializada en los últimos años en la apertura hacia las otras artes, hacia la mezcla y la constancia de encontrar lo nuevo, de construirse a partir de los otros y de lo que, por paradójico, ya sabemos. Y es que apelar a la expiración en el plano literario corresponde a validar la invención narrativa, esto es, reforzar las posibilidades que brinda la ficción.

### 3.1.2.- *Hijos sin hijos* (1993)

*Como un golpe de viento  
que deshace la sombra,  
caí en lo negro,  
en el mundo insaciable.*  
Luis Cernuda.

*Hijos sin hijos* se publica en 1993<sup>316</sup>, poco después de *Suicidios ejemplares*. Nuestro autor escribe dos libros de cuentos, pues, en muy poco tiempo. Este volumen, quizás uno de los más logrados del autor<sup>317</sup>, aunque «qué poco se entendió este libro de cuentos en el momento no tan lejano de su aparición» (Valls, 2007a: 109), se presenta como intento de descubrir una historia de España «heterodoxa», dice el autor, la visión del país desde un tratamiento diferente, desde la mirada de alguien que lo ve como «una tierra baldía y desheredada, sin demasiado (ningún) futuro, casi yerma (de hecho, estéril por completo), muerta para la gracia de la vida, hasta el punto de que vemos aparecer en el libro la sombra de eso que Jorge Guillén en carta a Salinas llamó “la realidad modesta de España”» (Vila-Matas, 2013b: 93), frase que encontramos, de hecho, en el mismo libro, en el relato «Los de abajo» (Vila-Matas, 2007<sup>2</sup>a: 11)<sup>318</sup>. Este funciona como una especie de prólogo a las historias con evidente conexión. Y aquí empiezan las significaciones, que se van entrelazando entre ellas para fundar una compleja propuesta estética, metapoética, cuentística y, por supuesto, muy personal. Pero vayamos por partes. *Hijos sin hijos* puede leerse como una especie de continuación del último libro, *Suicidios ejemplares*, donde Enrique Vila-Matas sigue buscando su voz; la estela es la misma, están separados por apenas

---

<sup>316</sup> Vila-Matas lo escribe en 1991, tal y como comenta en la entrevista que le hace Gabastou en *Fuera de aquí* (2013).

<sup>317</sup> Masoliver Ródenas (1993) señala al respecto: «*Hijos sin hijos* es el mejor libro de uno de nuestros más indiscutibles cuentistas».

<sup>318</sup> A partir de ahora, todas las citas se refieren a esta edición, indicando la página correspondiente entre paréntesis.

un par de años y volvemos a encontrarnos con personajes entrañables, perdidos y solos ante el mundo, donde gobierna la rareza, la incertidumbre, lo ilógico y lo absurdo. Si antes el elemento articulador era el suicidio, ahora lo es la soledad en sí misma. Predomina, como en el ciclo anterior, una estética antirrealista; la trama, una narración sin digresiones ni apenas intertexto o metapoética, consolida la ficción como refugio. Se confiere en una unidad coherente y dotada de sentido, artística y conceptualmente.

La referencia a Salinas o Guillén no resulta baldía, pues el trasfondo vanguardista que recoge la sensibilidad de esta generación de escritores casa muy bien con el alma de nuestro autor y de esta obra en particular. En estos textos asistimos al cuestionamiento de la tradición literaria y artística en general, y no es casualidad, así, que algunos de sus personajes se refieran a esas otras escuelas –tales como la generación del 27, junto a sus autores fetiche de principios del XX– como inspiradoras y modelos a seguir:

En aquellos días, aparte de leer a Borges (al que acababa de descubrir) y a todo el panteón negro de la literatura (con Roussel y Rimbaud al frente), seguí leyendo (como ya hacía en Barcelona) poesía de la generación del 27, sobre todo Cernuda, Salinas, Larrea, García Lorca y Guillén. Leía mucha poesía. La de la generación del 27 llevaba tiempo influyendo en mí, llamémosla formación de escritor. De hecho en el período anterior al de mi vida en París, yo no había hecho más que leer poesía en Barcelona, y no sólo del 27 sino también a Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado y algunos poetas de posguerra como Blas de Otero, y todo eso había ido influyendo en mi aprendizaje previo a mi vida de la buhardilla y me había ido animando a escribir. (Vila-Matas, 2003: 142-143).

Supone, por tanto, «una personal apuesta de cuño vanguardista nada frecuente en el conformismo estético al que se ha acomodado gran parte de la novela actual» (Basanta, 1993: 10); una invitación a indagar a partir de una revisión histórica de nuestro país que se convierte pronto en una colección de relatos que en apariencia aparecen trabados bajo un pretexto común, pero que construyen a su vez una unidad heterogénea. La realidad modesta de España es lo que vamos a encontrar desde un prisma crítico, desesperanzado, muy irónico, con tintes de humor absurdo que suponen en muchas ocasiones la salvación perfecta ante lo imposible de la existencia, y con situaciones y personajes estrambóticos, aunque tiernos y humanos a la vez, con subterfugios siempre imaginativos, resorte inverso de la realidad. De fondo, pues, un marco de la Historia de un país que encauza su crónica con la de la dictadura del general Franco<sup>319</sup> y que se prolonga hasta la edad contemporánea en que se publica el

---

<sup>319</sup> Los términos históricos quedan secundados por el poder de la ficción. Y aquí, la grisura de la época franquista queda parapetada tras el fortín kafkiano: «Comme son maître pragoïis, il possède l'art de l'énigme et du cauchemar. Il rend presque palpable le fantôme du Caudillo...» (Crépu, 1999), aportándole, así, una significación ontológica, universal pero también individual, como vemos reconocida en todos los protagonistas de estas historias; al fin y al cabo, base de la literatura vilamatiana.

libro. Se proyecta una gran vista aérea de algunos de los sucesos más importantes de nuestras efemérides, pero sobre todo una gran mirada hacia personas que, aunque víctimas o protagonistas de esos sucesos, pasan por encima de cualquier injerencia para poner en evidencia su insólita individualidad. Colocar en el mismo nivel, o hacer competir, de algún modo, lo histórico con lo personal resulta, cuando menos, algo singular<sup>320</sup>, algo, cómo no, kafkiano. La realidad estropea de tal forma nuestras vidas (a veces miserables) que solo nos queda esperar, como hiciera Kafka<sup>321</sup> y como nos relata en su diario: «Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde, fui a nadar. 2 de agosto de 1914». Así empieza el libro, con una cita del escritor checo; una cita, en realidad, algo reelaborada<sup>322</sup>, pues la cita original, en traducción de Feliu Formosa, reza así: «2 de agosto. Alemania ha declarado la guerra a Rusia. – Tarde, escuela de natación» (Kafka, 1984: 73). En ella, el escritor demuestra su claro distanciamiento ante la realidad, ya sea bélica o cualquiera que no se componga en palabra literaria. La condena moral que late bajo esta expresión hace referencia a un cierto tipo de indolencia ante los acontecimientos de la época. Ese alejamiento entre los acontecimientos de la Historia y las vidas individuales que lanza esa frase de Kafka es el que vemos recogido en las breves historias de *Hijos sin hijos*.

No nos engañemos: escribimos siempre después de otros. En mi caso, a esa operación de ideas y frases de otros que adquieren sentido al ser retocadas levemente, hay que añadir una operación paralela y casi idéntica: la invasión en mis textos de citas literarias totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas (Vila-Matas, 2008g).

Tal y como sostiene Ricardo Cayuela (2007): «Esta frase, citada en muchas ocasiones por Vila-Matas, es la desnuda indefensión del individuo ante la historia. De esa

---

<sup>320</sup> Algo muy «shandy» para Gabastou (Vila-Matas, 2013b: 93). Tal y como señala Simion (2012): «Éste es un modo *shandy* de mirar todo al revés y de bajar de la misma manera a *lo de abajo*, y ver cómo siguen viviendo sus eternas historias personales *los de abajo*. La relación con la Historia es la relación con unos sucesos a los que se les quita su importancia, y nadie está dispuesto a fijarse en ellos».

<sup>321</sup> En *Kassel no invita a la lógica* puede leerse: «Mi admiración, por ejemplo, por aquellos que habían hecho de la escritura su destino: Kafka, Mallarmé, Joyce, Michaux, aquellos para los que la vida apenas era concebible fuera de la literatura, aquellos que hicieron con sus vidas literaturas» (Vila-Matas, 2014a: 258).

<sup>322</sup> El autor explica muy bien su personal impulso a la hora de inventarse hasta las citas a propósito de una de Marguerite Duras, que se extiende a esta famosísimo dicho de Kafka: «El equívoco se originó cuando, al ir a citar la frase por primera vez, me cansó la idea de tener que copiarla idéntica y, además, descubrí que me llevaba obstinadamente a una frase nueva, mía. Así que no pude evitarlo y decidí cambiarla. Lo que no esperaba era que aquel cambio llegara a calar tan hondo, pues últimamente la frase falsa se me aparece hasta en la sopa, la citan por todas partes (...) Otro caso parecido al de Duras lo he tenido con Franz Kafka (...). Ante mi asombro he visto luego la frase repetida tantas veces que hasta se la oí decir al actor Gabino Diego en una comedia cinematográfica, y la gente en el cine se reía a mandíbula batiente. Sin embargo, la transcripción literal de lo que dijo Kafka habría sido ésta: “Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde, Escuela de Natación”» (Vila-Matas, 2012d).

matanza inmóvil que llamamos Primera guerra mundial nacerán el vértigo de las vanguardias, pero también el fascismo, el nazismo y la Revolución rusa». Dicho marco en que el acontecimiento histórico encuadra la ficción hace que se sitúen al mismo nivel hechos de alguna manera objetivables con tramas inventadas, donde la imaginación, además, desborda los límites de lo verosímil gracias al tipo de humor jardialesco y absurdo que planea en todo el libro, esa estela ramoniana de tintes vilamatianos tan bien asentada en estos cuentos.

## LA HISTORIA

Este volumen junto al de *Historia abreviada de la literatura portátil* configuran un intento, en años próximos (1985 y 1993) de construir una «historia», esto es, una narración de sucesos pasados, de carácter público o privado, aunque las dos dimensiones acaban vinculándose, lo que refuerza la idea de totalidad que persigue toda la escritura de Vila-Matas. Supone un regreso a la España de esos años con la intención de reexaminar y, tal vez, mejorar esa época de represión anclados en un realismo limitador. Así lo explica el mismo autor:

En mi libro *Hijos sin hijos* –que considero entre los cuatro mejores que he escrito; no me preguntes ahora cuáles son los otros tres– lo que pretendí contar fue una muy singular y heterodoxa Breve Historia de España de los últimos 41 años, comenzando a contar al revés a partir del año en que escribí el libro (Vila-Matas, s.f.d).

Constituye, así, una observación crítica del mundo desde la perspectiva de los pequeños acontecimientos individuales, no de los grandes episodios<sup>323</sup>: «Esa injerencia de las noticias de todas partes de nuestra vida privada cada día es mayor: Toman cada vez más decisiones idiotas desde las cúpulas del poder» (Vila-Matas, 2013b: 94), que sin duda pasa por el tamiz de la literatura, en este caso de la escritura de Flaubert, que en una carta a George Sand, escribe: «Es algo inmenso. ¡Ah! ¡Qué vasta e infinita es la estupidez humana!» (*ib.*).

---

<sup>323</sup> Y es que lo pequeño, anodino, lo insustancial asume un papel primordial: «esta primera visión, aunque enormemente trivial, me condujo a la más fuerte de las pasiones» (162). Igual que hicieran los shandys en su *Historia abreviada de la literatura portátil*, siguiendo la máxima de Duchamp, que «se sintió también atraído siempre por lo extremadamente pequeño, es decir, por todo lo que exigiera ser descifrado: emblemas, manuscritos, anagramas. Para él, miniaturizar significaba también hacer inservible: “Lo que está reducido se halla en cierto modo liberado de su significado. Su pequeñez es, al mismo tiempo, un todo y un fragmento. El amor de lo pequeño es una emoción infantil”» (Vila-Matas, 2009<sup>5</sup>: 11).

Y así, toda la obra viene a centrarse en ese aspecto, a primera vista anodino pero que esconde una de las grandes cuestiones del pensamiento moderno, ese aliento beckettiano de universal desatino.

Estos textos se leen como una mezcla de crónicas nacionales de las últimas décadas del franquismo y las dos primeras de la democracia, donde predominan las vidas de individuos excéntricos. Se da la recreación de una época gris que intenta combatirse con situaciones alejadas de la convención, vinculada, a nivel artístico, a esa tendencia rancia del realismo<sup>324</sup> más reaccionario. Justamente es en ese *décalage* entre Historia y cotidianidad de individuos alejados del mundo donde radica la fuerza expresiva de los cuentos: «En esos desarreglos o desajustes temporales, geográficos e incluso históricos basa Enrique Vila-Matas toda su diseminada, a la vez que episódica, historia de lo contemporáneo español expuesta brillante y espléndidamente» (Monmany, 2007b: 105). La historia pasa, así, por el lado de estos protagonistas que comulgan solo con su cotidianidad, no entran a comentar gran cosa sobre los hechos a los que asisten, a no ser que se trate de pormenorizar el aplastante clima de la dictadura o en algún otro momento puntual en que macrohistoria y microhistoria se funden de la mano de comentarios personales de carácter reflexivo por parte de la voz narradora<sup>325</sup>. Tal y como supo ver Valls (2007a: 105) cuando se publicó el libro, nuestro escritor se sitúa en una estela poco convencional pero preponderante en el panorama cuentístico de la época, algo que consigue con su breve incursión al género con tres obras publicadas:

Nadie que esté familiarizado con la narrativa breve española de las últimas décadas podrá negar el importante lugar que ocupa en ella Enrique Vila-Matas, posición que ha conseguido con sólo dos libros: *Suicidios ejemplares* (1991) e *Hijos sin hijos* (1993); por no aludir a tantos artículos o crónicas, como él las llama, que podrían leerse también como cuentos<sup>326</sup>.

La situación por esa época se define por la gran pluralidad de tendencias y entre ella Vila-Matas constituye una de las propuestas más originales del panorama cuentístico, otorgando a la imaginación, la referencia literaria y la recreación del yo una gran alternativa

---

<sup>324</sup> Como puede leerse en «Azorín de la Selva»: «proponer los caminos por los que se edifica el sentido común y la realidad no son más que una visión extraordinariamente coja del mundo» (81).

<sup>325</sup> Para un análisis más detallado de estas relaciones, véase Simion (2012). No olvidemos la importancia que tiene y tendrá, con los años, la voz reflexiva en la escritura de Vila-Matas, que parece que empieza a forjarse en estas propuestas narrativas.

<sup>326</sup> Recordemos, aparte de los dos volúmenes citados, el primero que publicó, obra de juventud y experimentación que acabó siendo un libro breve de relatos: *Nunca voy al cine*, de 1982, antesala de algunos cuentos posteriores.

a todo lo anterior, síntoma de otro modo de ver el mundo. Se adelanta a la idiosincrasia de lo que será el fin de siglo, abocado al cambio de paradigmas con tal de inspeccionar la realidad a través de la literatura. No parece encontrarle el autor un sentido a la vida, tediosa y aburrida y es por eso que se lanza al juego infinito de la literatura, donde las fronteras entre realidad y ficción van a ir desapareciendo para constituir uno de los pilares básicos de su poética narrativa. Todo el entramado retórico se aleja del dramatismo y lo combate, junto a la tristeza, en un *pathos* anulado por la distancia irónica que opera a modo de escudo de protección. De esta suerte, esta sumisión de la historia da paso al desvelo de otra realidad, pequeña e irrelevante pero diferente. Asistimos, así, a través de estas otras miradas, a versiones distintas del mundo. Pues, tal y como enuncia uno de los personajes: «Está claro que la Historia va por un lado y nosotros, pobres ciudadanos anónimos, vamos por otro bien distinto y nadie nos escucha ni consulta» (187).

El volumen es «visto como una red de asociaciones<sup>327</sup>, se define como una breve y heterodoxa historia de España de los últimos 41 años» (Masoliver Ródenas, 1993). 41 años de historia de España, 41 como los años que tenía Kafka al morir, 41 textos cortos –o menos<sup>328</sup>– que aparecen como intertexto en la obra, los cuales tienen mucho que ver con el escritor checo y que otorgan entidad de biografía colectiva de esos años enmarcada en territorio patrio, sin duda irónico, pues no sabemos del cierto si para Vila-Matas eso existe. De forma paradójica –un juego siempre operante en nuestro autor–, aparece la Historia, con mayúsculas, como marco de narraciones sobre personajes que no ansían poseer descendencia, a quienes en definitiva esta les preocupa poco o nada por ese deseo de no prolongar su continuación, algo que se ve enunciado también por el narrador de *Mac y su contratiempo* a propósito de uno de los cuentos que reescribe, «Duelo de muecas», con evidente alusión a la risa, algo grotesca aquí: «¿Por qué, Dios santo, nos empeñamos en perpetuar la más que imperfecta condición humana?» (2017a: 71).

Se trata de una mirada subjetiva donde el ritmo de los acontecimientos históricos no puede marcar el tiempo real de lo vivido, sino solo a través de los destinos de cada personaje,

---

<sup>327</sup> Algo que incide en su estructura a través de la retórica: «se está configurando un texto basado en movimientos de escalera espiral o de caracol; a veces, estos intentos parecen concéntricos, pero la impresión final no es de un círculo cerrado, sino de una curva abierta, y la progresión es ascendente, en espiral» (Simion, 2012).

<sup>328</sup> El editor Christian Bourgois subraya ese pequeño ardid por el que se descubriría que en realidad son muchos menos: «Las supuestas citas kafkianas –es verdad, son muchas menos de 41– quería yo que funcionaran a modo de *syntaxis secreta*» (Vila-Matas, 2013b: 94).

quienes inventan, relatan o imaginan a su manera. Tiende, pues, esta extensión temporal subjetiva a la proyección de un sentimiento de infinito reflejado en, verbigracia, el mar<sup>329</sup> o la selva navarra, los cuales encuentran correspondencias con el abismo, el vacío, algo que explorará mejor en el siguiente volumen de cuentos, años después. Estas dimensiones de apertura y libertad contrastan sobremanera con los reductos herméticos presentes en algunas historias, como la «estrecha tumba para tres», las pequeñas ciudades como Lugo o Meudon, esta, además, periférica; el aislamiento de la isla de Cabrera o la pequeñez de sa Ràpita. Las antítesis espaciales cobran significación en la medida en que dibujan un mundo deformado por la mirada individual y, por tanto, reinventable. Así, no sirve de nada pensar en lo importante que pueda ser la historia para el sino de estos personajes, quienes construyen la suya propia.

#### KAFKA

Kafka es una sombra de todos sus cuentos y hace acto de presencia especial en *Hijos sin hijos*. Detrás de todo este parapeto tejido de forma magistral, encontramos la silueta del Kafka de la *Carta al padre*, texto de ficción donde se cruzan de forma sutil y delicada un entramado histórico cargado de sueños que parecen truncarse en cada página. Palpita su figura en esa desidia y posicionamiento ajeno a la (aceptación de) la realidad de las sombras propias de la época franquista, como si esta pudiera reaparecer en cualquier momento o, peor, estuviese escondida tras las cortinas del viejo escenario de geografía itinerante. Nuestro autor, como la mayoría de protagonistas del libro, no tuvo descendencia, igual que Kafka, quien decía que sus hijos eran sus libros. De hecho, «El paseo repentino» para Gabastou es una desviación de *Carta al padre* de Kafka, «pero desde un punto de vista no kafkiano» (Vila-Matas 2013b: 95), la historia de un estudiante eterno siempre en vela. Pero también en otros muchos cuentos sobrevuela la sombra de esa queja profunda que desarrolla Kafka a su padre y que toma forma de protesta contra un poder autoritario, representando, en el fondo, el anhelo de libertad y una defensa a la autonomía. La acusación parece que se eleve del nivel individual al social, para cuestionar todo un sistema que aniquila cualquier diferencia,

---

<sup>329</sup> El mar está presente en algunos cuentos del autor, como en «Mar de fondo», que aparece en *Una casa para siempre*, y luego recopila en su primera antología, *Recuerdos inventados*; o en los viajes de *Lejos de Veracruz*, por ejemplo.



una organización que el propio autor rechazó en su momento como lo hacen los protagonistas de estas historias. El prólogo en catalán que le dedica Vila-Matas (2013c) al texto perpetúa la misma propuesta de *Hijos sin hijos* asumiendo la ausencia de la figura paterna en toda una retórica por donde transferir la aceptación de lo extraño: «No devia ser gens fàcil suportar la càrrega d'un fill com Kafka. I més, si, com sembla aquest va trobar en el pare una mina d'or, una font inesgotable de literatura, i encara més, hi va trobar el nucli simbòlic i l'ànima de la seva complexa maquinària literària» (Vila-Matas, 2013c: 12). Se produce una transposición por la que Franz Kafka, el hijo sin hijos por excelencia, brinda su paternidad artística al autor barcelonés, compartida con otros tantos, entre ellos, y sobre todo en esta etapa, con Duchamp. Kafka representa la sátira y los planteamientos fantásticos que ponen de relieve la soledad del hombre, de ahí que lo absurdo irrumpa de forma constante en lo cotidiano, de manera que parezca una constante batalla contra el caos y la crueldad. Late en el fondo la búsqueda sobre la imposibilidad de ser y existir en el mundo, de ahí las similitudes obvias entre el volumen de cuentos y la escritura del autor checo; se hace cómplice de su visión angustiosa de la existencia humana, compartiendo con él el sinsentido de la vida para definirlo en materia literaria. El título mismo remite a esos hijos del relato kafkiano, un libro también unitario formado por tres de sus textos más famosos: «El fogonero», «La metamorfosis» y «La condena»<sup>330</sup>. Los conflictos intermediados por la figura paterna son recurrentes en estos relatos de Vila-Matas, amparado por esta potente referencia, y no solo. El eje central del volumen se construye, por tanto, en torno a la figura del escritor Franz Kafka, quien, junto a Pessoa<sup>331</sup>, simboliza la modernidad y la absorción literaria. No es nimia la figura que planea en los textos, «esa sombra gigantesca, tentacular, enigmática, universal, es Kafka. Un eje inevitable en todo lo que puede llamarse literatura a partir de este siglo» (Monmany, 2007b: 107). No en vano, aparece de forma explícita al principio y al final del libro con alguna incursión por las páginas intermedias: el *Diario* de Franz Kafka (9); «41 eran los años de Kafka cuando murió en el sanatorio de de Kierling» (13); «unas palabras que no eran suyas sino de Kafka» (82); «También le gustaba mucho leer. Kafka, subrayó (...) Kafka y los Beatles son lo más grande del siglo. El siglo de los

---

<sup>330</sup> Véase Kafka (2003: 171-173).

<sup>331</sup> Para Aranda Silva (2016: 294): «En ambos escritores Vila-Matas encuentra la más seria de las bromas con las que identificar su literatura, la que consiste en crearse, a través de sus libros, la imagen pública de una personalidad hecha libro, por recordar al sinólogo canettiano Peter Kien. Ambos, Kafka y Pessoa, están marcados por la insatisfacción, el dolor y la dificultad».

insectos» (175); «Para la casa de Kafka, un nuevo inquilino: el Pato Donald» (212); asistimos incluso a la detallada descripción física del mismo Kafka proyectada en uno de los mayores protagonistas del libro, con su «aspecto de murciélago» (208-209). De hecho, a él le dedica el volumen como hijo sin hijos por excelencia –por no escogerse a sí mismo–. El escritor ilumina este sendero de personajes que encarnan el destino de una época:

nadie como él encarna mejor lo que tantos y tantos de nosotros han (y hemos) sido a lo largo de este desolador y angustioso siglo: seres irreales; sólo siluetas recortadas en papel de seda amarillo, que crujen sutilmente a cada gesto (...) fantasmas ambulantes dominados casi siempre por el impulso de fuga (...) la impresión de que el universo es una prisión de la que nunca se sale (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 245).

De manera que, más allá de representar un referente literario, se convierte a su vez en un resorte temático. La difícil relación con el padre llama a la propia paternidad y «el horror ante la perpetuidad de un mundo en el que se ha quebrado el sentido, y en el que toda transmisión, por tanto, se vuelve intolerable» (Echevarría, 2007a: 102). Vila-Matas remite, así, a un tema universal que entronca con la expresividad del lenguaje, algo que retomará años después y convertirá en un extenso relato considerado una «ficción crítica» en el último de sus volúmenes de cuentos. La conflictiva relación entre padre hijo ocupa un lugar prominente y articula, como decimos, parte de la estructura y de la temática del libro. En este sentido, el cuento que mejor orchestra este complejo vínculo es «Una estrecha tumba para tres», aunque no es, ni mucho menos, el único, pues las relaciones paterno-filiales complicadas son constantes en estas historias<sup>332</sup>. Está ambientado en Lugo en 1960, bajo la sombra del final de la incomunicación de España [«el tema del final definitivo de nuestro aislamiento internacional» (88)]. En él asistimos a la historia, contada por uno de los personajes, amigo del protagonista, de uno de estos hijos sin hijos que mantiene una relación de apego enfermiza con sus padres que lo aboca, en cambio, a una vida en soledad<sup>333</sup> y que funciona como esencia del relato:

Era como si tuviera miedo a la unión conyugal, a dar el paso. Era como si estuviera buscando un buen pretexto para poder seguir viviendo con sus padres, para seguir manteniendo aquella estrecha relación que mantenía con ellos y que, según me dijo, le hacía sentirse, por paradójico que pudiera

---

<sup>332</sup> Los conflictos o la extrema dependencia familiar aparecen en otras obras, como la reacción contraria a la convención, alegato del desorden, la libertad, la conciencia de saberse diferente: *El viaje vertical*, *Lejos de Veracruz*, *El mal de Montano*, *Dublinesca*, *Aire de Dylan*...

<sup>333</sup> Este evidente contraste entre el fin del aislamiento internacional y el principio del aislamiento de Leiriñas, que asume su destino en soledad evocando un suicidio para poder estar en la tumba con sus padres deja claro la insignificante incidencia de los acontecimientos en los sinuosos periplos humanos, sumidos en una telaraña tejida por las diferentes historias, metáfora, por otro lado, de este libro.

parecer, muy libre, pues en esa célula familiar se le permitía estar a solas siempre que lo deseara, mientras que en el matrimonio, a medida que iba pensando en él, le parecía, cada día más, una seria amenaza para su libertad y para todos esos ratos de soledad que tanto apreciaba (101).

El cuento de Kafka «Preocupaciones de un jefe de familia», donde aparece el odradek que vemos en *Historia abreviada de la literatura portátil*, pone en evidencia la falta de sentido del mundo y esta, a su vez, genera una profunda angustia, ese dolor que se enuncia al final y que recorrerá toda la obra del escritor checo. Tal *criatura* parece significar una metáfora de la realidad cambiante, inaprehensible, sin sentido, una especie de resistencia a ella, una manera de sobrevivir; pues «aunque el conjunto es absurdo, parece completo en sí. Y no es posible dar más detalles, porque Odradek es muy movedizo y no se deja atrapar» (Kafka, 2006: 370). De este modo, la figura sobrepasa los límites de lo conocido, se sitúa en una dimensión extraña, de ahí su atracción, por eso «Odradek es una figura de una esfera universal, extendiéndose en la vida y en la muerte, que se contrapone, con su forma objetiva, al mundo de la cotidianidad; representa la eternidad, la posibilidad de una supervivencia sin límites» (Vila-Matas, 2011b: 194). No en vano, nuestro autor recupera estos objetos mudables en su novela, aun sin clasificarlos, donde estos incitan al viaje presionando a su creador a huir, un motivo recurrente, medio de salvación y búsqueda. Tal y como señala Cortina (2015): «Esta fuerza es directamente proporcional a la que empuja al dueño del odradek a correr, a huir o a viajar (...) criaturas, producidas por la imaginación de espíritus inquietos (los escritores portátiles) En algo recuerdan los odradeks a "los ayudantes", otra figura kafkiana». Cabe señalar que estos otros seres solteros, sin descendencia, aplican otra mirada al mundo y albergan, además,

uno de los aspectos más enigmáticos del shandysmo: la existencia de unos inquilinos negros, que se hospedaron en los laberintos interiores de todos los portátiles (...) fue en el laberinto de Praga donde los inquilinos negros, también llamados odradeks, comenzaron a dejarse ver (Vila-Matas, 2009<sup>3</sup>: 56).

Este es el lado kafkiano que aprovecha nuestro autor, el disparate más pueril y a la vez el más irónico, la carcajada (a veces también amarga), la incongruencia que deja atrás el dramatismo existencialista, el sufrimiento más profundo. Y es que «si uno se mueve en “un lugar aparte” puede suceder de todo, incluso que se mueva como una “máquina soltera”, aislada tanto de los vivos como de los muertos» (Amadas, García y Velasco, 2008: 49). Su literatura le da la mano a la ligereza vanguardista, a la irreverencia surrealista y dadaísta, al placer de navegar entre lo incomprensible y lo absurdo. Por tanto, coincide con Kafka en

contemplar el mundo desde el prisma de la pérdida de sentido, pero se aleja de él en la reafirmación del carácter lúdico que, aunque atrevido, es marca de su escritura. En esta línea aparecen los odradeks kafkianos: «Lo mínimo –y mi odradek lo es– me sabe siempre a irreal. Lo inútil, que se continúa y prolonga; al paso que lo maravilloso fútil, lo glorioso infinitesimal, se queda donde está, no pasa de ser lo que es, vive libre e independiente» (Vila-Matas, 2009<sup>5</sup>: 60).

Pero si bien todos los cuentos acogen ese eco kafkiano en mayor o menor medida y a través de ensamblajes diferentes, es «Volver a casa» el que quizá concentre referencias más explícitas, aunque sea difícil compararlos todos dada la alargada sombra del autor judío en el conjunto del libro. El relato está situado en Alkiza (Guipúzcoa) en 1970, año que remite al proceso de Burgos. Se construye como una especie de parodia del hogar por la suma importancia que se le da a lo familiar, como pasaba por ejemplo en *El viaje vertical* y el ardiente nacionalismo de su protagonista, sin embargo en el fondo su lectura se nutre de la dicotomía entre lo familiar y lo extraño, uno de los pilares de la literatura vilamatiana. Dicha dualidad viene a posicionar el yo en el mundo, se materializa en el movimiento del viaje, lo que propicia la mezcla de lo lejano y de lo cercano, algo que rastrea el escritor en toda su obra<sup>334</sup>. Quizá se trate de una «búsqueda hacia lo desconocido, “au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau”, que decía Baudelaire» (Vila-Matas, 2011b: 106). O tal y como indica Magris, otro de los autores de la biblioteca personal de nuestro autor:

El viaje es también el motor de la escritura, porque la literatura es, al mismo tiempo, un paseante y un contrabandista, más paseante que contrabandista. Descoloca fronteras y construye otras; se abre, se cierra. El viaje mismo es, para mí, como el movimiento de la mano que escribe y el pie o la pierna que camina, porque el verdadero viaje es el que se hace a pie, cuando se recorren las calles y se mira a la gente, cuando uno se maravilla o se intimida (Alonso, 2018).

La disolución de fronteras lleva a plantearse como entidad existencial, alcanzando integridad a la hora de explicar el mundo, de ahí que se articule en parejas que muestran de forma clara las dicotomías imperantes: realidad y ficción, brevedad y extensión, exactitud e indeterminación, finitud e infinitud. Esta suma de dilemas justifica la pareja que gobierna esta obra: lo familiar y lo extraño. El lector se embarca en situaciones consabidas que de repente se tornan irreconocibles, desconcertantes, absurdas, y las circunstancias mutan de

---

<sup>334</sup> El viaje, en cualquiera de sus manifestaciones es motivo de numerosas obras: *El viajero más lento*, *Lejos de Veracruz*, *Extraña forma de vida*, *El viaje vertical*, *El mal de Montano*, *Doctor Pasavento*, *Perder teorías*, *Dublíneca* o *Kassel no invita a la lógica*.

modo inesperado. De ahí que su desarrollo tienda a enredarse sin certidumbres, siguiendo la experiencia, el deambular tan propio del autor, convertido en *flâneur*<sup>335</sup> en muchos otros personajes suyos, pues el paisaje es habitable como puede serlo una casa, además de ser cobijo distante que puede ser observado. El discurso es como el paseo, un recorrido que ordena el caos del mundo. En este marco contextual, vemos cómo se narran las andanzas del protagonista de este cuento, un soltero maduro, comerciante consciente de su alteridad. Referente directo, de algún modo, de Gregor Samsa: «cuando ya estoy echado en la cama y me dispongo a dormir, me parece que tengo la forma de un coleóptero» (155), trabaja en un almacén a las afueras de su ciudad y el mundo también se le antoja absurdo. A diferencia de él, no tiene familia y por tanto puede disfrutar de su soledad, aunque los demás se compadezcan de él<sup>336</sup>. Dicha diferencia la percibe incluso a nivel físico, cuando le invade, al anochecer, «la sensación viscosa, la impresión desagradable de sentir el cuerpo extraño» (155). El absurdo planea en todo el cuento, para destacar esta vertiente kafkiana del insecto que, a diferencia del original, ahora asume su diferencia a cambio de poder ser libre e independiente, de ahí que el viaje, siempre significativo, se convierta en «el siempre confortable viaje de regreso a casa» (156). Con todo, uno de los hijos de sus vecinos le pide que le lleve a casa, a él, que rechaza por completo la figura del padre y, a pesar de todo, acepta como si lo fuera: «Soy independiente. Es más, me jacto de ello. Nunca he pensado ni pienso tener hijos (...) Estoy en contra de la paternidad y, sin embargo, al pedirme Joseba el cigarrillo, yo creo que he reaccionado como si lo fuera» (158), de lo que, de forma irónica, se ríe él mismo acto seguido: «Tal vez soy demasiado rígido en mi férrea y heroica sunción de la soledad y eso provoca que de vez en cuando necesite desfogarme y ser padre por un rato» (*ib.*). Así, aun sabiéndose contrario a los hijos, en la travesía de regreso a casa con su joven vecino, quien lo admira –justo por su rareza–, se sincera en su improvisada función paterna y empieza a explicarle su fallida relación amorosa con Dora: ella lo invita a su fiesta de aniversario y este encuentra una serie de excusas para no ir y poder volver a casa. Para el

---

<sup>335</sup> Este concepto, tal y como señala Verdú Arnal (2013: 154), «está claramente connotado como figura paradigmática de la modernidad, representada por Charles Baudelaire», rechazando la poética por tanto de la *imitatio* porque se mantiene en la frontera de la literariedad, se alimenta y se guía por una conciencia narrativa que escapa de la subjetividad limitadora para revelar la otra cara de la literatura, el tejido ilimitado o infinito al que esta nos aboca.

<sup>336</sup> No es inmune ante las preguntas de sus vecinos, que lo ven como un empedernido solitario: «acaba creciendo en mí un asomo de divertida indignación a medida que veo que, una vez más, inspira en todo ellos cierta lástima mi vida en solitario» (155). Recordemos el carácter lúdico del humor y su significación en el libro.

protagonista todo carece de sentido: «encogerme de hombros<sup>337</sup>, que es uno de mis gestos favoritos, mi venganza predilecta desde que descubrí que este mundo en el que vivimos es simplemente absurdo» (157), así como la asunción de paternidad, algo que atribuye al tipo de lenguaje usado en las relaciones paterno-filiales y extensibles a muchos otros contextos: los sermones, los cuales se oponen a la eficacia de los relatos. Un discurso estético de fondo que refleja la manera de hacer ficción del escritor catalán: «Ser padre es complicado, no era la primera vez que lo constataba, no era la primera vez que observaba que el lenguaje de los sermones no es nada eficaz» (159). Pues en él habita un «irresistible deseo de hablar, de contar todo cuanto me había ocurrido veinticuatro horas antes» (162). Tal y como sostiene Valls (2007a: 117): «De lo que se trata en el cuento, en suma, es de contraponer los “sermones” y los “relatos”», pues ese tipo de discursos no sirve para nada por la ineficacia de su lenguaje<sup>338</sup>, mientras que los relatos «son a veces de lo más práctico y logran en ocasiones los objetivos más impensables. Son, además, la sal misma de la vida» (165). Es así como convence a su vecino para volver a casa de sus padres, reacio ante tal idea. Se cierra el relato con la vuelta a casa, pues «se hicieron muy grandes mis deseos de refugiarme, de recogerme» (164); el narrador se siente, así, protegido en su cuarto, algo que recuerda al recogimiento de Xavier Maistre en *Viaje alrededor de mi habitación*, que Vila-Matas evoca en más de una ocasión, con su sugerente título, pues: «No lo dudemos más. Desde nuestro cuarto habitual, sin salir a calle alguna, nos ha sido dado el gran don (que tantas veces olvidamos) de ver la esfera que permite ver la simultaneidad del universo» (Vila-Matas, 2010d). Ante la necesidad de decidir entre lo ajeno o lo propio, lo familiar o lo extraño, opta por no salir, asumiendo su rara impresión de la metamorfosis antes de dormir. «De ese modo, lo familiar y lo extraño conviven para resaltar la familiaridad de lo cotidiano (incluso del absurdo que ha sido considerado como cotidiano por el lector) y la extrañez» (Masoliver

---

<sup>337</sup> Y añade, para hacer alusión a su transformación nocturna, desasosegante pero efímera: «Cada vez que lo hago siento un cierto alivio, y siempre pienso que es la mejor compensación a ese horror, por suerte siempre breve, que me llega cada noche cuando al estar ya echado en mi confortable cama me parece que mi cuerpo de empedernido solterón está adoptando la forma viscosa y repelente de un coleóptero» (163), pues esa es su manera de combatir la realidad. Nótese la repetición, abundante en estos relatos, que aportan una cadencia estructural al libro: «Cada capítulo tiene un estribillo, se está constituyendo en torno a una repetición sintáctica que funciona en el conjunto del discurso como una parte que confiere una monotonía especial, como si se tratara de una letanía, sobre todo si el cuento es un monólogo del personaje-narrador» (Simion, 2012). Recordemos, para acabar, que ese gesto va asociado a la actitud que celebra en su novela *Aire de Dylan* (2012a), homenaje al personaje gandul por excelencia de la literatura rusa, quien detenta el creativo arte de encogerse de hombros.

<sup>338</sup> Algo en lo que indagará más adelante, objeto de su *ficción crítica* «Chet Baker piensa en su arte».

Ródenas, 2007b: 127). En ello reside la identidad, la búsqueda, el sentido de la existencia, en ese espacio natural donde confluye todo, donde el personaje se siente «felizmente agazapado en el vientre de la madre que parió este valle» (166), representado en ese lugar tan personal:

Ahí vivo a mis anchas, como si tuviera casa, como si el universo me hubiera acogido. Ahí, por las noches, doy por sentado que la fusión entre ficción y realidad, practicada de un modo convincente, colabora con eficacia a la hora de ayudar a la literatura a sustituir la pérdida de su antiguo sentido por otro nuevo. De hecho, creo saber que, sin esta clase de procesos, el arte de la escritura estaría condenado a repetirse y dejaría de conmover y se apagaría (Vila-Matas, 2014b).

En definitiva, la búsqueda existencial de estos personajes coincide con la propia búsqueda del escritor y sobre la literatura contemporánea. La escritura no es otra cosa que un espacio para reflexionar sobre el ser, la literatura, el mundo o los límites entre la realidad y la ficción, y, por supuesto, sobre la vida: «Me gustaría ser como tú, estar abocado a unos papeles en blanco sin que nadie me exigiera otra cosa que eso, que estar abocado a ese blanco de una vida por escribir» (66).

#### LOS INTERTEXTOS

La sombra de la intertextualidad está hilvanada de forma sutil, no es solo el divagar reflexivo<sup>339</sup> el que lleva de una idea a otra y hace la obra infinita, sino que más bien se trata de un proyecto que si no cerrado por completo, ataviado de la infinitud que concede la escritura de Vila-Matas, sí parece medido por compacto, una exigencia estructural propia del relato. Todo parte de la asunción de una identidad: Kafka, gran escritor de cuentos; y del absurdo, alguien que ante la dureza y el sinsentido de la vida, prefiere tomárselo con ironía<sup>340</sup> y humor. Por ello encontramos algunas citas del escritor checo que se insertan de forma orgánica en las narraciones elegidas. Es sin duda necesario, por tanto, activar el intertexto lector<sup>341</sup> para atender a la recepción literaria y constante de su narrativa. Llama también a

---

<sup>339</sup> Como señala el autor en uno de sus ensayos: «No era la primera vez que pasaba de la reflexión a la fantasía para poco después pasar de la fantasía a la reflexión, pero sí era la primera ocasión en que la súbita aparición de imágenes me remitían [*sic*] no sólo al terreno poético sino también la novelístico» (Vila-Matas, 2011a: 224).

<sup>340</sup> Tal y como señala Ballart (1994: 416), «el ironista resuelve las contradicciones de la realidad en una hilarante subversión, no para restar seriedad al problema, sino para no verse desbordado por él».

<sup>341</sup> Vila-Matas (2010b: 71) apela a «un lector lo suficientemente abierto como para comprar un libro y permitir en su mente el dibujo de una conciencia radicalmente diferente a la suya propia. Cree que si se exige talento a un editor literario o a un escritor, debe exigírsele también al lector».

otro libro de relatos que retiene importante, un clásico de Joyce: *Dublineses*, para él el mejor libro del escritor. Lo considera «una obra de rechazo. Circulan por ella todo tipo de personajes taciturnos o indolentes, innobles o desalentados» (Vila-Matas, 1997b: 69), lo que recuerda a los personajes sin hijos. Del mismo modo están presentes otras referencias y homenajes, más o menos visibles, por los que se evocan nombres de la talla de Gombrowicz, Svevo, Calvino o Dieste. Según Masoliver Ródenas (1993), «obvias citas lúdicas aparte, la única huella literaria nacional (en "El hijo del columpio") es, significativamente, Larra», a lo que añadiríamos, en el relato «La familia suspendida» ese «vuelva usted mañana, me dijo un hombre uniformado» (42) entrometido en la ficción.

#### LA DISPOSICIÓN

En total suman dieciséis cuentos, incluyendo el primero, que se limita a ser una famosa cita de Kafka, extraída de sus diarios y para la ocasión convertida –digamos– en microrrelato. Para Echevarría (2007a: 101), nos encontramos ante quince piezas, más o menos breves, de las que destacarían un prólogo, once relatos y tres apólogos. Si bien el cuento cuyo epígrafe se convierte en paráfrasis del título de la obra («Los de abajo», o lo que es lo mismo, hijos sin hijos) parece funcionar de forma clara como prólogo *ad hoc*, precedido por la cita inicial, proveniente exprofeso del universo kafkiano, entre el resto de cuentos podríamos no hacer diferencias evidentes, pues cada uno, dentro de su naturaleza, posición e idiosincrasia, configuraría un tipo de relato singular, siendo la suma de todos ellos lo que conferiría valor –gracias a la lectura intertextual también interna– a un conjunto supratextual. Esto se debe, asimismo, a los elementos paratextuales, el orden y la constante voluntad de dotar de un sentido estético a la obra. Nos encontramos, pues, con una doble dimensión interpretativa: la textual y la extratextual. Vila-Matas ha construido un libro que quiere ser una novela compuesta por varios relatos» (Basanta, 1993), y aunque el escritor ha mencionado que el libro es un volumen de cuentos que parecía inclinarse hacia la novela (véase Valls, 2007a: 105), puede leerse como ciclo de relatos, igual que *Suicidios ejemplares*, donde las dieciséis piezas que lo componen presentan un vínculo entre ellas, creando, con todo, un conjunto que cobra significación en la suma aunque pueden leerse por separado.



## EL MARCO TEMPORAL

De los dieciséis textos, nueve cuentan con una acción previa a 1975, esto es, antes de la muerte de Franco: el más antiguo empieza en 1952 (Zaragoza) –año en que el autor era apenas un niño<sup>342</sup>–, para pasar, en orden cronológico, por diferentes etapas: 1956, Cáceres; 1957, Sevilla; en los años sesenta, Lugo; 1963, Valencia; 1968, Granada; en los setenta, Alkiza; 1974, Meudon (las afueras de París, guiño al exilio republicano español y a la experiencia del propio escritor, quien pasó un par de años en la capital francesa) y 1975, Salamanca. A partir de aquí, el orden de los seis relatos restantes se divide en los años 1977, 1978, 1981, 1989, 1991 y 1992, para alcanzar el momento contemporáneo a la publicación del volumen, por lo que parece que se enuncie una voluntad testimonial expresa. Las ciudades que les corresponden, respectivamente: Port de la Selva, Toledo, Barcelona, Arive, Palma de Mallorca y Sa Ràpita, de manera que en este lapso posdictadura se concentran las cuatro localidades catalanas que aparecen en el libro. Supone este prisma un recorrido cronológico por la casi entera vida de Vila-Matas. El visible desorden temporal, que hemos intentado delinear para conseguir una visión más clara, esconde un orden secreto, como todo buen cuento –como el nombre secreto de Roma de uno de los relatos, el enigmático narrador de otro, la reservada paternidad de alguno más...– y quizá responda a la voluntad de perfilar una relevancia estética en el material histórico, poniendo de relieve, así, la primacía de esta ante lo real(ista). Un ejemplo sería el texto «Mandando todo al diablo», el cual establece una conexión con otros tres cuentos que articulan el eje interpretativo central del libro a través de un personaje compartido: Rita<sup>343</sup>, quien parece personificar a la mujer del narrador de «Los de abajo», no en vano, el loro que aparece en ambos cuentos repite la misma frase: «Te quiero, Rita» (13 y 15). En este cuento, Rita decide dejar su trabajo, para explicarnos lo que vendría a ser el día más feliz de su vida. Esto, por oposición, nos indica que en toda su larga vida no ha habido muchos, descubriendo ese trasfondo amargo que comparten todos los seres del volumen: «Medio siglo para vivir tal vez un solo día que haya merecido realmente

---

<sup>342</sup> En su novela *Mac y su contratiempo* puede leerse: «Entré en el círculo del Tiempo en septiembre de 1952, poco después de que mis padres me hubieran matriculado en un colegio religioso. A principio de los años cincuenta, la llamada Primera Enseñanza constaba de cuatro grados: Párvulos, Elemental, Grado Medio y Superior» (2017a: 25).

<sup>343</sup> Recordemos el constante juego al que nos tiene acostumbrados Vila-Matas, donde los motivos, personajes y situaciones se repiten de una obra a otra con constancia. El nombre de Rita, además, nos remite a otros relatos, ya en el interior de *Hijos sin hijos*: Rita aparece también en «Azorín de la Selva» y parece ser la mujer del protagonista de «Los de abajo» o la Rita Malú de otras obras.

la pena. Y estoy hablando del día de hoy» (16). En el deambular de lo cotidiano, dentro de su casa, se van exponiendo las acciones del día a día cuyo máximo exponente está en preparar la cafetera, lo que recuerda en algo a la protagonista del cuento «Rosa Schwarzer vuelve a la vida»<sup>344</sup>, eco que aparece en el cuento tras el personaje de Rosita, una amiga de Rita que tiene un restaurante, quien siempre la trata muy bien pero de la que al final también acabará despidiéndose, aunque no se lo dice directamente a ella, pues fantasea con otro personaje homónimo (la ficción siempre es un recurso para enfrentarse a la realidad o escapar de ella): «somos muy amigas y me he inventado ese nombre a propósito para que no se diera cuenta de que en realidad me estaba despidiendo de ella, la única Rosita que conozco, pues Rosita Rivelles no existe» (23). Con este personaje se evidencia la marginalidad de la protagonista, «ella es una persona sencilla y su corazón es de los más simples del mundo, difícilmente podía entenderme» (21), y cuando esta pretende avisarla de los peligros de abandonar el trabajo se da un momento en que el contraste entre cordura y disparate queda expuesto. Decide romper con todo y dejar su trabajo tras el despido de su marido. Siendo profesora de música, se dedica a visitar a sus alumnos uno por uno para comunicarles la noticia. Toda la narración se convierte en una especie de vals ritmado donde Rita va danzando bajo la cadencia de sus pensamientos, en un periplo *in crescendo* que acaba con una explosión final de júbilo y liberación. Nos relata paso por paso las consecuencias de su extrema decisión, de ahí el gerundio del título: «mandando». La radicalidad de su postura no acaba de explicarse, pero sí se menciona el hábito de su fallo: lo que hace Juan, «en el fondo apruebo con todas mis fuerzas ese impulso elemental suyo de mandarlo todo al quinto cuerno» (19);

lo que yo entiendo en que Juan se ha despedido y que eso ya no lo va a cambiar nadie. No quiere regresar a la oficina a la que ha entregado toda su vida. Me parece muy bien. Tiene arrugas en las manos y está harto de ver la cara de mendrugo de su jefe, está harto de tanta tontería mercantil. Pues muy bien, ¡al diablo la oficina, tanto si le han despedido como si no! Después de todo, ¿no he admirado yo siempre a todos aquellos que dan un portazo y se van? (17).

El ejemplo de su marido y lo que ha escuchado por ahí la acaban de convencer, algo parecido a lo que le ocurre a Leiriñas con el amor en «Una estrecha tumba para tres», que también se alude en este cuento por parte de uno de los hijos de la familia Benítez:

Señora Rita, tengo la impresión de que usted ha roto con todo porque ha oído hablar hace poco de la gente que lo manda todo al diablo, y tal vez por eso se ha decidido a probar a hacer lo

---

<sup>344</sup> Véase Vila-Matas (2007<sup>3</sup>: 43-62).

mismo (...) me hace gracia que se sienta usted bien rompiendo con todo. Sin embargo, yo sólo le pido ahora que reflexione sobre esto: hay personas que no se habrían enamorado nunca si no hubieran oído hablar del amor» (24).

Las relaciones entre las diferentes piezas de este ciclo cuentístico acaban componiendo una red de interconexiones para el lector que las sepa ver. Como venimos diciendo, se dan repeticiones de nombres, lugares y personajes en toda la obra de Vila-Matas<sup>345</sup>.

El trasfondo histórico del relato es mayo del 68, aunque en este caso el acontecimiento pasa casi inadvertido, apenas mencionado para poner de relieve lo rápido que pasa el tiempo, alusión de la vejez, motivo que parece convertirse en la justificación de Rita para dejarlo todo. En general, la atmósfera se va tejiendo a través de las reacciones y comentarios absurdos de esta ante su decisión de mandarlo todo al diablo, lo único que le importa, lo que hace que emerja el sinsentido inherente a su existencia, como la de otros muchos de este universo kafkiano. A pesar de contar con la compañía de Juan, hacia el cual alberga «un sentimiento de pan y cuchillo» (20) y quien la empuja de forma indirecta a tomar su decisión [«lo que es bueno para uno lo es también para el otro (...) he respetado su locura» (17, 18)], la soledad del personaje se ve alentada por la presencia del loro, justificada al principio del relato por la necesidad de Rita de que alguien la quiera: «lo instalé ahí en la cocina, donde le enseñé a quererme» (15); «“Te quiero, Rita”, me dice el loro de repertorio escaso pero intenso» (16). La letanía que representa el lamento se materializa en la repetición de una frase anodina, con variaciones, a partir de la cual se proyecta el sinsentido de toda su vida: «los fósforos ya no son lo que eran» (15), «las cerillas ya no son lo que eran» (*ib.*); todo le cuesta cada vez más. La primera persona va articulando toda la narración apuntalándola con breves flujos de conciencia, que nos revelan lo que piensa la protagonista. Esta voz va comentando todo lo que sucede para dar cabida al drama que sustenta sus vidas: la llegada de la vejez, el cansancio emocional y el despropósito de todo, que se traduce en el carácter absurdo que predomina en el relato y la sensación de extrañeza explícita con la que se cierra el cuento.

---

<sup>345</sup> Véase al respecto Mamadou (2016: 110-113).

## EL ESPACIO

La disposición de los textos y la forma de narrar parecen inconexas pero al final, con el cierre y a medida que avanzamos en la lectura, todos los cuentos se integran en la totalidad del volumen, participan de esa idea de unidad y de red que planea la literatura de Vila-Matas. Esta más adelante se convertirá en tótem de su escritura, a modo de caprichoso caos, como dejando espacio al azar, para acabar alcanzando la coherencia y la belleza por medio de ese deambular de las piezas breves, algo que vemos recogido por la narradora de «Mirando al mar...»: «—tu forma de decirme las cosas la veía yo como un continuo capricho de ideas e imágenes, todas precariamente entrelazadas—, hasta que de pronto desapareció el aparente caos y todo lo dicho fue convirtiéndose en algo extrañamente coherentes y bello» (206). Existe una precisión espacial y temporal muy rigurosa que llama a la concreción de un momento y un lugar determinados: España (referencia, con todo lo que esta comporta, poco habitual en Vila-Matas), desde los años cincuenta hasta los noventa, momento contemporáneo a la publicación del libro. La exactitud espacial y temporal resultan palmarias, de hecho acomodan la estructura de todo el volumen. Cada título, en los quince cuentos —exceptuando la cita inicial de Kafka—, va acompañado de un lugar y un año entre paréntesis<sup>346</sup>. Las ciudades, muchas y muy variadas: desde Mallorca, donde empieza el primer relato; pasando por Granada; Meudon, a las afueras de París; Zaragoza; Cáceres; Arive, en Navarra; Lugo; el Port de la Selva; Barcelona —en una posición central del volumen—; Alkiza, en Guipúzcoa; Salamanca; Toledo; Sevilla; Palma de Mallorca, de nuevo y Valencia. Aunque de forma aparente los lugares no parece que tengan relación con el motivo histórico referido, la maquinaria imaginativa del autor hace que al final estos queden integrados tan bien con esa trama, universal y personal, que cueste imaginarse la historia ambientada en otro sitio. El recorrido por esta geografía autóctona, a modo de viaje que el lector va completando, acompañado siempre de un halo de extrañeza, de fantasía singular, de cuestionamiento, de la necesidad de recomponer las piezas que van asomándose en el transcurso de su periplo, compone una virtuosa composición de intrigas acrobáticas, tal y

---

<sup>346</sup> No cuenta el primero, titulado «Natación», por no incorporar una concreción geográfica, aunque tampoco es necesaria. Se trata del brevísimo fragmento que adecua esta entrada al volumen en forma de microrrelato por medio de la cita, pues se trata de un fragmento del *Diario* de Kafka inserto como cuento. Este pone en evidencia uno, la solemne influencia que va a animar el libro, a modo de presentación y advertencia, como si nos avisase de que esa sombra planeará en todos los relatos; y dos, el juego intertextual y la voluntad inapelable de que la literatura se convierta en tótem.

como señala Mathieu Lindon (1999), «aussi à l'aise pour décrire des villes réelles que rêvées (son imagination est très voyageuse)». Es quien lee el responsable de descifrar el grotesco secreto que esconden estas páginas. Más allá del plano enigmático, que gobierna la atmósfera de casi todos los cuentos, encontramos una falsa sensación de enganche a la realidad, un «realismo engañoso, dado que la vida interior constituye el verdadero decorado de cada historia. El mundo real es señalado sobre todo como una “ingerencia” [sic] en la existencia de los personajes» (Rérolle, 2007: 110). El aliento de todos los cuentos es, por tanto, el tema de España, esta vez con una sombra alargada por la proyección del escritor checo a lo largo de todas las historias. Su estructura se acaba determinando por lo que comparten los textos, una misma idea como punto de partida que se resume en la significación referencial kafkiana del título: seres que son, por un motivo u otro, hijos sin descendencia, sin futuro.

#### LAS FORMAS BREVES Y LIGERAS

Los dieciséis relatos del libro, de extensión diversa (desde las 43 páginas del más extenso al más breve, de una línea, el resto oscila de las 23 a las 4 páginas), quedan enmarcados por una sucesión de episodios inaugurados por la cita de Kafka y rematados por el microrrelato titulado «Televisión», uniendo, así, pares de elementos que articulan todas las historias: la literatura y la vida, las lecturas y la cotidianidad, la imaginación y la realidad, con tintes, además, «a su propia y más o menos fingida experiencia personal» (Valls, 2007a: 108). Esta circularidad asume entidad de estructura proteica y vamos descubriendo, así, significaciones estéticas de la disposición de los relatos. Si Kafka y la guerra en Alemania nos dan la nota de entrada, su figura va a recorrer todas las páginas como engrasante para articular bien todas las piezas, hasta el punto de encontrar en el penúltimo cuento una recreación que funciona como postulado global y toda una declaración de intenciones, pues «Praga es intocable»<sup>347</sup> (213) a través de la aparición casi fantasmal pero certera del autor checo<sup>348</sup>, y otros dignatarios literarios, encarnados en los personajes del cuento:

---

<sup>347</sup> Frase que encontramos en el cierre de *El mal de Montano* en boca, ni más ni menos, que de un fantasmal Robert Musil, autor de *El hombre sin atributos*, novela fragmentaria que retrata una figura muy en sintonía con los protagonistas de estos cuentos: «“Praga es intocable”, dijo, “es un círculo encantado, con Praga nunca han podido, con Praga nunca podrán”» (Vila-Matas, 2009<sup>3</sup>: 316).

<sup>348</sup> Como recuerda, por ejemplo, el apellido de esa «persona más aburrida y también la más normal y corriente del mundo» (112) con apellido según él de origen checo, Parikitu, que el narrador considera «además de

tu viaje te condujo al Puente Carlos de Praga y sentiste que te habías convertido en un hombre de granito, un viejo quijote de tu querida ciudad de papel: un hombre con bombín negro y estrecho abrigo también negro, aspecto triste y demacrado, a punto de crujir de frío como un autómatas; un hombre no admitido, excluido, que disponía de un organillo sobre un caballete y que levantaba la tela de cáñamo que lo recubría y, a vueltas de manivela, resucitaba las canciones secretas –temas eternos como el mar y la muerte– de la heroica resistencia del hombre ante el misterio (208).

Los cuatro microrrelatos emergen en posiciones estratégicas a lo largo del conjunto (cita inicial, noveno cuento, decimotercero y último), para sustentar una apuesta poética que además queda aclarada en el penúltimo relato, con un (breve) apartado dedicado a ello, donde puede leerse una enunciación que apela a la estructura del libro:

Hay canciones muy breves cerrando las primeras caras de los longplays. Eran las que más le gustaban a nuestra madre. Lo sé porque, aquella tarde de picnic y zarzuela, se lo oí decir: –Me gustan las canciones breves y ligeras como la vida misma. Sólo esas canciones dicen la verdad (207).

La cita de Kafka (9) constituye el primer microrrelato, texto que abre el libro y cuyo título es el que pone en evidencia la relevancia simbólica del volumen: «Natación», un acto anodino y cotidiano enfrentado a la importancia de una guerra. De este modo, el armazón estructural de la obra reconfigura significaciones, desplaza sentidos. El micro que cierra el volumen, «Televisión», pone de manifiesto la dimensión anodina de nuestras vidas y, lo que es más importante, la falta completa de trascendencia que suponen los grandes acontecimientos históricos. Relato situado en Valencia, a principio de los años sesenta, reconstruye como un eco lejano el asesinato de John Kennedy, hecho que para los niños protagonistas –a través del recuerdo del narrador– resulta algo del todo insustancial. El final del cuento y por tanto del volumen queda rematado por esa pregunta universal que se haría cualquier buen hijo sin hijo movido por la indiferencia ante el mundo: «¿Y?» (215), que puede leerse también como el comienzo de algo: «El final es el sencillo “¿Y?” que abre el universo agobiante, abrumador, símbolo de la indiferencia, pero también de la abertura, de lo que sigue, porque la cadena no se rompe, siempre hay esperanza, y los “hijos sin hijos” tienen su genio, el genio de la natación, son únicos, sobreviven en el espejo de la obra literaria» (Simion, 2012). La clave de lectura del conjunto se hace manifiesto con este final, donde se evidencia el poco interés que muestran estos personajes hacia la Historia, centrados en los pequeños hechos cotidianos que les ocupan; «no están interesados por los Grandes

---

horrible (...), ha condicionado toda su vida» (*ib.*), protagonista de «El hijo del columpio», cuento nuclear y más extenso del volumen. Más adelante Parikitu señala que tras su estancia en Praga entró «en contacto con esa peculiar visión de la vida que tienen, o, mejor dicho, tenemos, los checos. Es una visión digamos metafísica» (140).

Relatos, pues éstos, como diagnosticaba Lyotard (2004)<sup>349</sup>, han sido desplazados por los microrrelatos, por las pequeñas historias» (Oñoro, 2015: 141). Viene a cuestionarse, por ende, el género histórico, cuyo discurso oficial constituye una única versión de los hechos, algo que se rechaza desde esta visión ontológica en que no existen fronteras nítidas entre la realidad y la ficción. Para Vila-Matas la historia es otra cosa, más bien un conjunto de pequeños hechos, sin interpretaciones oficiales, que se combinan al azar por circunstancias varias, lejos de ser un alegato totalizador válido. De ahí que sean los personajes y los lugares los elementos relevantes, no la sucesión ordenada de un solo tiempo. Mientras la reinterpretada cita de Kafka es enunciada en poco más de una línea, siete escasos renglones despiden unas páginas dedicadas a construir la Historia desde otra óptica, personal, excéntrica, cotidiana y absurda. Y por ello, salvadora. Parece constatarse en el cierre cierta simetría con la cita inicial de Kafka, la cual encuentra correspondencia al final, con este brevísimo texto de despedida lleno de indiferencia en el marco de «un texto inquietante, innovador y sorprendente, que mantiene vivo el interés de la original narrativa de su autor» (Basanta, 1993).

El resto de microrrelatos se encuentran uno más o menos en la mitad del libro, «Señas de identidad», y otro en la posición decimotercera, «Fútbol», pareciendo que este hiciera tándem con el último por la convergencia de sus asuntos: *televisión y fútbol*, una asociación, en una España pálida y retrasada, algo concluyente. «Señas de identidad» hace referencia a una época democrática, el momento de la transición tras la muerte de Franco, en concreto a las primeras elecciones de España –algo vagas en el relato pero fundamentales para el desarrollo del país–; está situado en Port de la Selva<sup>350</sup> y consta de catorce líneas. Aparece introducido por una referencia de Walter Benjamin, extraída del primer volumen de *Iluminaciones*, que hace alusión al sentido del humor en Kafka y de la que se hace eco Casablanca Domingo (2000: 13):

Cada vez me parece el humor más esencial en Kafka. Naturalmente no era un humorista. Más bien fue un hombre cuya suerte era tropezar con gentes que hacían del humor una profesión, tropezar con payasos. América es sobre todo una gran payasada. Pienso que la clave de Kafka la tendría en las manos quien tomase el pulso al lado cómico de la teología judía.

---

<sup>349</sup> La autora hace referencia a la obra *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1979.

<sup>350</sup> Alusión que nos remite a los diferentes Puertos que aparecen a lo largo de la obra vilamatiana (véase la nota 282).

Así, lo solemne alcanza integridad artística, el humor kafkiano, algo infinitamente serio (como el de Vila-Matas) hace permeable en una convivencia productiva la angustia vital y la experiencia del absurdo. En este relato, la identidad del narrador se presenta difuminada ante los perjuros de alguien desconocido que pretende hacerlo catalán, una realidad por otra parte muy presente en *El viaje vertical*, donde se traza una órbita geográfica fuera de lo conocido y que se convierte en iniciación cultural. La cuestión de la personalidad, incierta, se coloca en primer plano ante el hecho histórico, pareciendo plantear una búsqueda que muchos otros personajes emprenden en contextos diversos: «en mi juventud yo deseaba ser muchas personas y ser de muchos lugares al mismo tiempo, pues ser sólo una persona me parecía muy poco» (111). En este microrrecorrido, como el microrrelato en el que se inserta, el viaje se emprende doblando esquinas, y a través de él se proyecta una indagación de carácter ontológico relacionada con la literatura pessoana:

la materia verbal no podía llegar a ser nunca plenamente transparente y, conscientes de esto, se fraccionaron ellos mismos en una serie de personajes heterónimos: toda una estrategia para poder adaptarse a la imposibilidad de afirmarse como sujetos unitarios, compactos y perfectamente perfilados (Vila-Matas, 2014b).

De este modo, las señas de identidad del título nos avisan de que corremos el riesgo de ser siempre «el mismo nimio personaje» (111), de quedar atrapados en una espiral.

El último microrrelato, situado en Toledo en el año 1978<sup>351</sup>, es enunciado por una enigmática primera persona, femenina, que parece ser extranjera [«A nadie le digo mi nombre argentino» (184)], vivir en un hotel, conducir un Cadillac robado y dominar el arte de la fuga<sup>352</sup>. Esta misteriosa voz enuncia la esencia de un estilo recurrente: «Veo el mundo como un enredo, una maraña, un ovillo. Me gusta esa gran verdad que dicen las mentiras. Soy una embustera que enreda con sus embustes» (184). El monólogo, donde la emisora rememora la victoria de Argentina contra Países Bajos en el Mundial de 1978, se construye sin destinatario aparente. Esta vive cerca de una ubicación real como la Sinagoga del Tránsito, en el Toledo español, que parece confundirse con esa pequeña localidad homónima argentina de la provincia de Córdoba. El conjunto del recuerdo llega a difuminarse a veces en la neblina de la intuida fantasía, de esa atmósfera de enigma, de ese enunciado embuste

---

<sup>351</sup> El acontecimiento histórico parece relacionarse con la Copa del Mundo de Fútbol de 1978, celebrada en Argentina, en la que la selección española participó junto a otros 15 países y consiguió situarse como primera del Grupo 8 de la fase de clasificación de la UEFA.

<sup>352</sup> En *Mac y su contratiempo* podemos leer: «Ríe todo el rato es un relato que (...) contiene una bella invitación a que tomemos la decisión de nuestra vida: una fuga radical» (Vila-Matas, 2017a: 90).



que nos lía; pero en el fondo la vívida autenticidad de la enunciativa nos atrapa en su historia, qué más da dónde –ni cómo– haya sido si nos lo está contando. La verdad se funde con la imaginación, la Historia con la experiencia individual, y de esa síntesis nace lo real, por eso puede decir: «Soy embustera pero juro que es verdad» (184). De nuevo la sombra de Kafka, con la sinagoga, el abuelo judío, aunque español, y ciego (¿un guiño borgiano en todo esto?), pero incrédulo, pues no supieron vencer a Spinoza, el «sabio de Amsterdam» (184). Aquí el acontecimiento deportivo, objeto de rememoración histórica, pasa a segundo plano cuando es trasladado a otro nivel marcado por la presencia del filósofo neerlandés – de origen español–, judío excomulgado y padre del pensamiento moderno. Un texto complejo, lleno de alusiones cabalísticas, interpretaciones que se disparan en varias direcciones. Ahí encontramos la maraña, el enredo del mundo al que estamos abocados, en cualquier parte en que estemos, por medio de la literatura, la escritura (Borges y Kafka y Vila-Matas), la lectura (despierta, lector); en suma, a través de la realidad y sobre todo, de la imaginación, el recuerdo, el engaño que, por fortuna, se filtra en ella. Ya lo proclama uno de los personajes: «Y ha sido entonces cuando el tiempo me ha parecido más que una línea, un ovillo en el que todo, absolutamente todo, retorna» (212), quizá tímida alusión a Nietzsche, uno de los congregados de la conjura shandy.

Con todo, vemos en este breve recorrido de los microrrelatos presentes en el libro la intensidad propia de un género que se acerca al cuento pero que opera con recursos propios, que destaca por peculiaridades retóricas que ni el cuento, el poema en prosa, el artículo o el aforismo poseen para facilitar cierto grado de intensidad, de énfasis, sentimientos o conductas concretos, sensaciones, etc. Se trata de género narrativo capaz de expresar un tipo de emoción con una forma muy similar a la del relato pero que dista de ella en técnica y en intención. Tal y como señala Valls (2015: 27): «el microrrelato podría ser producto de la tensión entre voluntad de expresión por una parte, y la intensidad y concisión imprescindibles en el narrar, por otra». El uso que hace Vila-Matas de estos textos pone en evidencia su inclinación por la búsqueda y precisión del detalle, por una exactitud parecida a la que demanda la poesía; se traduce en una apuesta por la brevedad, la cual, en la misma línea que Calvino, se acerca a lo que el escritor italiano consideraba parte del género del tercer milenio, junto a otros atributos tales como la diversidad, la complejidad, la fractalidad, la fugacidad... En definitiva, características que aúna el género del microrrelato, una de las formas más arriesgadas de experimentación literaria a día de hoy (Zavala, 2004).

## LOS PROTAGONISTAS: HIJOS SIN HIJOS

Este volumen de relatos, junto a las obras *Extraña forma de vida* e *Impostura* articulan la particular trilogía de Vila-Matas sobre los excluidos de la sociedad, personajes al margen del mundo, quienes acaban difuminándose en la cotidianidad, entregándose a su condición de títeres, de autómatas, palabra que, como hemos visto, se va repitiendo a lo largo de los cuentos, pues:

la autosuficiencia puede ser una marca de lo estético, porque no puede quedarse sólo como sello de la mediocridad: son personajes literarios que carecen de vida, y que se pueden manejar al gusto del titiritero, el que dirige en el universo ficticio los movimientos de sus personajes pero transformado, a su vez, en personaje cuyos movimientos se dirigen, también, por finos cordeles. Es un juego de sombras al que Vila-Matas ya nos acostumbró en sus novelas anteriores, y me refiero, especialmente, a la novela *Una casa para siempre* (Simion, 2012).

Todos los textos ansían componer una historia de España de los últimos 41 años a través de ciudadanos anónimos, fantasmales, mediocres, solitarios, en apariencia perdedores, excéntricos, kafkianos:

todos están anclados en el tiempo inmóvil del franquismo, y lo que de verdad les afecta es el ambiente que les rodea (...) Todos los personajes viven en un mundo anodino hasta que un acontecimiento (una fecha en su historia frente a las fechas de la historia) les hace descubrir que el mundo es absurdo y les arrastra a la locura» (Masoliver Ródenas, 1993).

Ellos representan en realidad el eje central y la consistencia del libro. Una vez entendido el posicionamiento ante la absurdidad del mundo, el lector comprende la magnitud de estos personajes, quienes intentan poner orden de forma poco convencional a sus experiencias, al margen de la historia y al margen de la normalidad. Muchos de ellos rozan la locura, el desvarío, el aislamiento, la frustración, el trauma infantil, la desesperación... pero consiguen superarlo gracias justamente a la esencia que les es propia, a la extrañeza que los determina. Se trata de «preservar el sentido en el centro mismo del sinsentido»<sup>353</sup> (Echevarría, 2007a: 103) gracias al armamento cuentístico y la poderosa proyección de la voz narrativa. Monmany (2007b: 107) recoge de forma muy expresiva el conjunto de esos seres apartados:

---

<sup>353</sup> Esta formulación evoca una poética sustentada en la *mise en abîme*, que se hará patente a lo largo de los años en su escritura; y recuerda, además, esos versos de Roberto Juarroz que Vila-Matas rememora de vez en cuando: «A veces parece / que estamos en el centro de la fiesta. / Sin embargo, / en el centro de la fiesta no hay nadie. / En el centro de la fiesta está el vacío. / Pero en el centro del vacío hay otra fiesta.» (Juarroz, s.f.). Recordemos el sentido que posee el vacío, entendido como silencio en la trayectoria del escritor barcelonés y la figura del Bartleby que vehicula su máxima expresión (Vila-Matas, 2011c: 146).

pululan en un pot-pourri idiosincrásico, y de reserva india, farmacéuticos zaragozanos, caseríos navarros, exiliados parisinos de la Renault, barberos sevillanos, reclutas melillenses, novias salmantinas a la caza de marido, tertulias gallegas (...) «escándalos de la realidad», como los llamaría en genial Gombrowicz.

En definitiva, seres que, ajenos al mundo, persisten en sus singulares existencias llamados a pasar desapercibidos, a intentar perderse en esa extrañeza, a recordarnos a esos perennes sirvientes de Walser, oficinistas (como los hay en alguna historia) kafkianos o a los incomprensidos e incomprensibles personajes beckettianos. El ambiente reinante tiene que ver con lo pequeño, lo modesto, lo breve e insignificante, y el protagonismo recae de pleno en esas existencias desviadas y grises, por esos seres que soportan la vejez, el trabajo excesivo, la indiferencia, la deformación física, la crueldad, los sentimientos contrarios a su naturaleza, los secretos seculares o el miedo que los paraliza. Y así, asistimos a una gran solidaridad entre ellos, pues sus destinos acaban unidos por medio de esas calamidades y penas que gobiernan sus vidas. Nos enfrentamos a figuras algo especiales, que padecen miedo a la madurez, soledad, insatisfacción, amores prohibidos, que sucumben ante la belleza inalcanzable, están afectados por la locura y se ven abocados a situaciones absurdas o patológicas en una senda de eco surrealista que recuerda, en ocasiones, a libros anteriores como *Nunca voy al cine* o *Suicidios ejemplares*. Tratan todos ellos de encontrar, indagando en esa ficción deformante, la verdad. Este corolario y a fin de cuentas planteamiento poético viene registrado en el segundo relato del conjunto, y el más breve, después de los microrrelatos, con cuatro páginas, que hace referencia implícita al título del volumen: «Los de abajo», metáfora central del libro. Este, uno de los textos que funciona como principio transmisor de ideas literarias, y de título alusivo<sup>354</sup>, señala al clan de inadaptados, igual que los protagonistas marginados de los cuentos de Jan Neruda –escritor realista checo–, quien los llamaba casi igual: «los de abajo». Esta expresión también hace referencia a la cita de Kafka que aparece en «Azorín de la Selva» (82), donde el narrador vuelve a ser el mismo. La expresión, como vemos, se ha convertido en «lo de abajo», sin la ese, pero igual de significativa, pues se transfigura en la defensa de su posición estética lejos del evidente fulgor realista: «todo lo que aún pueda ocurrir abajo, de lo que no se sabe nada arriba cuando se escriben historias a la luz del sol. Quizá haya otra forma de escribir, pero yo sólo conozco esta» (*ib.*). En este entramado de red que venimos señalando en que se configura la obra, encontramos también una aclaración a la cita inicial de Kafka (el primer relato), revelando

---

<sup>354</sup> Para Valls (2007a: 108) Vila-Matas «es un maestro en el difícil arte de titular».

que todos los protagonistas del volumen son «seres a los que su propia naturaleza aleja de la sociedad» (109), que no hay mucho que hacer más que esperar, «como ya hiciera Kafka» (12). Construye, así, una compilación singular:

Antología de ciudadanos anónimos, fantasmas ambulantes, pobres personas y otros genios de la natación. Para muchos de ellos, la Historia con mayúsculas, sus grandes protagonistas y los acontecimientos solemnes, tienen una incidencia muy oblicua en sus difíciles y azarosas vidas, pues además de estar muy ocupados en sus problemas personales, han inventado una especie de indiferencia distante que les permite no estar ligados a la realidad sino por un hilo invisible, como el de la araña (12).

El narrador del cuento es un escritor, el único que tiene descendencia (y mucha, casi hiperbólica)<sup>355</sup> y acaba de terminar el libro (el que leemos, en *mise en abîme*) con sus 41 años, lo que será «una Breve y heterodoxa Historia de España de los últimos 41 años» (12). Este relato se presenta, así, como una guía de lectura de la obra: «al describir y valorar la ficción de su personaje, está explicando los componentes y el sentido de *Hijos sin hijos*» (Valls, 2007a: 109). En otro orden de cosas, la acción se sitúa en 1992, año de los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Expo de Sevilla; en Sa Ràpita, Mallorca, donde veranea la familia del narrador<sup>356</sup>. En concreto, en la isla de Cabrera, ubicación que servirá para enlazar este relato con «Mirando al mar y otros temas», en el que la narradora es su hermana, con la que mantiene una relación de incesto<sup>357</sup> y que empieza así: «41 años después he vuelto a la isla de Cabrera, al lugar en el que oí hablar por primera vez de ti, mi querido Longplay, mi querido hermano mayor» (199). Para acabar, en este relato, breve pero de intensa significación, se evidencian dos cuestiones estilísticas. Una, la tendencia del escritor barcelonés a usar material biográfico y a meterlo en sus ficciones, lo cual es recogido en una esfera combinatoria por el protagonista como «la regla de tener que combinar mi pálida biografía y un mundo imaginario de hijos sin hijos con cierta atmósfera libresca y checa» (14). Y por otra, el resultado de esas composiciones como algo natural, donde quedan

---

<sup>355</sup> En la primera línea del primer cuento del volumen podemos leer: «Tengo once hijos, dos gatos, un perro, tres peces, dos conejos y un loro. Con los niños las cosas me van muy bien, pero con los animales –un capricho de mi santa esposa– tengo problemas» (11). Nótese la referencia, de nuevo, a Kafka (2016: 371-372): el cuento «Once hijos», que empieza igual: «Tengo once hijos», al que Vila-Matas le da la vuelta de tuerca irónica y humorística con la enumeración desbordada.

<sup>356</sup> También la del escritor barcelonés. Véase, por ejemplo, Vila-Matas (2014b).

<sup>357</sup> Esta revelación, hecha por la hermana de Antonio en el penúltimo cuento, es anunciada de forma misteriosa ya por él en «Azorín de la Selva», aunque no acaba de entenderse hasta que no llegas al final, acentuando la circularidad del libro: «en Sa Ràpita –donde nunca pasa nada, salvo esa conmovedora historia de incesto que algún día escribiré–» (72), dejando abierta la escritura. El tema del incesto aparece también en los relatos «Epílogo» y «Dos viejos cónyuges», de *Nunca voy al cine y Chet Baker piensa en su arte*, respectivamente (Vila-Matas, 1982: 51-55 y 2001d: 41).

anuladas las fronteras entre realidad y ficción: «Por eso trabajo desde el No, viviendo en esa brumosa frontera, imprecisa y aparentemente infinita, en la que encuentro siempre la continuidad natural entre lo real y lo ficticio» (Vila-Matas, 2014b). Porque existe una cuestión que palpita en el fondo de todo: «qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria, distinta y única, de experiencias, de lecturas, de imaginaciones» (14), algo que remite, de nuevo, a los supuestos para la literatura del nuevo milenio del autor italiano, ostentando la premisa de la multiplicidad, lo que acabará hilvanando toda la obra de Enrique Vila-Matas y que aquí empieza a delinearse:

chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili (Calvino, 2017: 121).

Así las cosas, vemos cómo «Los de abajo», «Azorín de la Selva» y «Mirando el mar y otros temas» configuran un tejido articulado, con posiciones estratégicas en el volumen (al principio, en medio y al final, respectivamente), el cual acaba modelando el armazón interpretativo del texto. Como decíamos, la voz que cuenta en «Mirando al mar y otros temas» resulta ser la hermana del narrador de «Los de abajo» —el nombre solo aparece en el último cuento—, quien vuelve a aparecer en «Azorín de la selva», y con él, una tríade que articula un primer nivel estructural. Los tres explican la misma realidad desde perspectivas diferentes, constituyendo tres fundamentos a partir de los cuales se acaba de hacer la malla que teje el volumen. Los otros cuentos complementarán el planteamiento poético, estético y vital que se desprende, una vez reconstituido el puzzle, de estos tres textos. Las dos coordenadas de la obra son, pues, la vital, de la que se supone un mensaje que prende mecha en lo existencial, pero que es apagada por la fuerte carga irónica y de humor absurdo que planea de forma sutil pero constante en estas páginas; y la artística, en comitiva presidida por Kafka, pero acompañado por múltiples referencias no solo literarias, a partir de las lecturas, las citas o la creación sino también reflexivas.

En este sentido, «Azorín de la Selva» cuenta cómo el protagonista, deseoso de regresar a su tierra natal, decide viajar a Arive (Navarra), donde se sitúa la acción. Significa esto una vuelta a los orígenes para reencontrarse con un amigo de la infancia, Fermín<sup>358</sup>.

---

<sup>358</sup> Este motivo lo recupera Vila-Matas en *Mac y su contratiempo*, con la alusión al recuerdo, más o menos inventado, de esos días en que ingresó en la escuela, el «más nítido de aquellos Párvulos es el rostro compungido del pequeño alumno Soteras» (2017a: 25).

Este personaje se convertirá en un punto de conexión con su pasado y un modo de cuestionarse su escritura, pues revela su postura poética, descubierta por el narrador a través de un viejo folleto, «un texto a todas luces chocante y diferente» (75), donde encuentra escrito: «Aceptáis como realidad algo que no lo es. Sólo si os decidierais a suspender el velo de rutinas, veríais aparecer el espíritu de la verdad, pues surgirían entonces realidades tales como que nuestra realidad no posee un estado fijo sino una existencia *momentánea*» (75), a la vez que, de forma indirecta, la de la escritura del propio Vila-Matas: «todo lo que suele ocurrirme es trivial y, sobre todo, nada literario, hasta el punto de que para escribir novelas he tenido siempre que recurrir a mis lecturas, a mi imaginación y al siempre activo y rico chisme local. Mis experiencias en la vida poco han aportado a mis novelas» (76). El discurso de Fermín la toma con los «queridos realistas enfermos» (*ib.*), el amigo que por otra parte no será capaz de escapar de su infancia y sin embargo plantea una visión que, a ojos del narrador –el escritor– se aleja de lo común. Un individuo que casa con el resto de protagonistas, «ese tipo de personas a las que su propia naturaleza aleja de la sociedad» y «precursor de cierta nueva concepción de la realidad» (83), nada más y nada menos que una de las cuestiones sustanciales de la modernidad: «¿Cómo se nos ocurrió meternos en asunto tan complejo, nada menos que hablar de la realidad, del problema filosófico fundamental?» (85). Al final, tal y como sostiene Valls (2007a: 113), «todos los encuentros y desencuentros del protagonista y de Fermín, aquí y allá, remiten siempre, en última instancia, a una declaración de intenciones literarias y a una determinada percepción de la realidad». Esta mirada representa un guiño a la poética cervantina, aquella más original basada en la hibridación y la libertad [«le daba por recitar fragmentos del Quijote» (77)], homenaje implícito a ese tándem ficción-realidad propio del autor manchego<sup>359</sup>, a la vez que una lucha contra la visión realista de la literatura, patente cuando el narrador nos dice «tengo que oírle decir a todas horas que del nombre de este pueblo no quiere acordarse» (*ib.*). En este sentido, puede entenderse la obra, según señala Oñoro (2015: 132), como un «universo en el que se mezcla la biografía, el retrato imaginario y la microhistoria». La historia evoca el año 1989, fecha de la caída del muro de Berlín, de la apertura de la ciudad y el desplome de las diferencias que imponía el comunismo. De nuevo encontramos el contraste entre el plano histórico y el privado, pues los dos amigos acabarán más divididos que nunca. Al final,

---

<sup>359</sup> También presente en «Mirando al mar», donde Antonio es comparado con «un viejo quijote de tu querida ciudad de papel» (208), Praga.

cuando Fermín viaja a Mallorca para devolverle el favor a su amigo termina por instalarse en su casa para pasar a ser otro de sus once hijos; y así termina el cuento, lo único que les faltaba a él y a Rita: otro hijo. Al fin y al cabo, se dibuja aquí un entrañable, aunque amargo recuerdo de la infancia pintado de nostalgia, anunciando una realidad más profunda, base de la poética que en el volumen se proyecta y que «en Vila-Matas identificamos con la locura, el delirio, el viaje vertical, la Atlántida o el abismo» (Echevarría, 2007b: 125). De esta suerte, en «Mirando al mar»<sup>360</sup>, llegando ya casi al cierre del ciclo, nos sorprende la enigmática y contundente voz narrativa, la de la hermana de Antonio o Longplay, que nos muestra y defiende su apasionado y amor fraternal, tanto que llega a justificar el asesinato de su marido. Su demencial visión y la expresión con que se van articulando el recuerdo de ese pasado idílico, el trágico accidente aéreo de sus padres o la muerte de su marido americano se combinan con la sombra de su hermano Antonio, personaje que habíamos visto antes como narrador de otros dos cuentos y que ahora emerge de nuevo, completándose aquí con una identidad nueva. Las diferentes alusiones que de él se hacen explican el origen de su apodo, Longplay, revelan su nombre real o la doble vida que lleva entre el retiro y la acción<sup>361</sup>, aspecto que caza con el primer cuento en que aparece, donde persigue la calma necesaria para escribir –a pesar de contar con once hijos y un sinfín de animales–, en «Los de abajo», y la actividad aventurera de la que nos hace conocedores en «Azorín de la Selva», con el viaje a su tierra natal y el encuentro con su amigo Fermín. Se nos aparece, por tanto, un hijo sin hijo con una vida enigmática y completada ahora con la versión de su hermana. La alusión al peculiar sobrenombre nos sitúa de nuevo en terreno infantil, retrospectiva que sirve para adentrarnos en la identidad de un personaje hasta ahora misterioso. En el relato la hermana lo llama «mi querido misántropo valiente» (199, 204), lo que va repitiéndose a lo largo del relato, como una letanía. Esta recuerda, asimismo, el año en que nació, a finales de 1951 –justo cuando empieza esta historia heterodoxa– y lo impresionada que se quedó, con casi diez años, tras escuchar la noticia de que iba a tener un hermano. La broma que hace su madre a propósito de la novedosa palabra que aprenden ese día<sup>362</sup> se queda fijada en su conciencia y «meses después de tu llegada al mundo, yo aún seguía llamándote Longplay»

---

<sup>360</sup> Con respecto al título, véase Valls (2007a: 120).

<sup>361</sup> Tal y como se lee en el texto: «caminabas decidido a demostrarme, de una vez por todas, que no sólo valías para la reflexión y el estudio, sino también para la fiesta nacional (...) eras capaz de todo y no sólo de refugiarte en la vida monacal del retiro, las letras y el estudio» (200).

<sup>362</sup> Que dice así: «Tanto si es niño como niña podríamos llamarle Longplay» (204).

(204). La fascinación por Praga, algo recurrente en todo el libro, encuentra en este cuento su colofón final: «En torno a esa remota ciudad giraban todos tus sueños y todas tus lecturas» (205), le dice la hermana; y algo parecido sucede con la formulación de una poética que representa esta ciudad, «como ese conjunto de pasajes que te permiten cruzar el centro de Praga sin salir al aire libre, es decir, veía tu mente como una tupida red de pequeñas calles furtivas (...) una urdimbre de corredores ocultos, pasiones viejas comunicaciones infernales» (205). Esto sucede en los momentos en que la narradora hace mención del estilo de su hermano al escribir o incluso a sus reflexiones sobre la vida y el pasar del tiempo, lo que representaría una justificación estructural del cuento y de la obra, «pues no formaría un río que al fluir va a parar al mar, a la manera manriqueña» (Valls, 2007a: 121), sino que quedaría «enredada por callejuelas sinuosas, caminos de ronda, misteriosos subterráneos, farolas de ideas luminosas que me son desconocidas» (205); un oவில்<sup>363</sup>, también citado, recordemos, en el microrrelato «Fútbol». A esta imagen corresponden sus propias existencias tras volver a encontrarse: «viviendo en la red de nuestros nervios enredados y aguardando el inminente murmullo de las voces acusadoras» (199).

La escritura vuelve a cobrar protagonismo ahora, igual que lo hiciera en la primera narración de Antonio, como procedimiento para escapar de la locura, y con ella evoca su pasado, esas «imágenes cruciales de antaño» (199) para poner orden y matar el tiempo y la enajenación: «yo escribo tratando de ordenar los recuerdos que se han dado hoy cita trágica, todos al mismo tiempo» (*ib.*), «escribo para no volverme loca» (206) y para justificar, de alguna manera, la brutal muerte de Morrison<sup>364</sup>, «alguien dispuesto a acabar con la poesía». El asesinato, un «crimen taurino y despiadado en la cubierta del barco» (*ib.*) –tirando de tópicos irónicos ante el americano– se materializa porque «Praga es intocable» (213) y tras el matrimonio de su hermana, el marido pretende profanarla (212). De este modo, constituye el relato un claro homenaje a Kafka, por la inquietante existencia de los protagonistas,

---

<sup>363</sup> Imagen que recuerda el odradek de *Historia abreviada de la literatura portátil*: «algo parecido a un carrete de hilo negro que trata de hacerme decir cosas que yo no pienso ni pensaré jamás. Es un carrete chato con forma de estrella; y es que, en realidad, parece estar cubierto de hilos; claro que se trata de hilos entremezclados, viejos, anudados unos con otros, pero hay también, entremezclados y anudados, hilos de otros tipos y colores» (Vila-Matas, 2009<sup>5</sup>: 58).

<sup>364</sup> Nombre que nos remite a un artista que aparece de vez en cuando en el mundo de Vila-Matas: «he escrito algunos textos diciendo que la voz a la que aspiraría como escritor sería la de Van Morrison. Me interesa la idea de la voz solitaria, del hombre que va por la carretera perdida, que ya aparece en *Montano*... Morrison me gustó muy especialmente desde que lo vi actuar en Barcelona hace años. Me sorprendió y me gustó mucho que actuara con tanta indiferencia y hasta desprecio hacia el público» (Amadas, García y Velasco, 2008: 50).



quienes, por su intensidad, funcionan como espejo para cualquier de esos seres apartados de la realidad y, sobre todo, por la reflexión teórica que se construye a partir de la narración – teoría y práctica van de la mano– sobre el peculiar punto de vista literario expuesto: «En esta extraña y fascinante narración que antes del microrrelato final cierra el volumen, se sintetizan, por tanto, las características fundamentales del conjunto del libro» (Valls, 2007a: 121).

Para acabar, el cuento ocupa dieciséis páginas, medida equilibrada con la mayoría de textos, que coincide, además, con «Azorín de la Selva», que se extiende a diecisiete. Este vuelve a retomar la ubicación con que inicia el libro y nos situamos en Palma de Mallorca de nuevo, acentuando el entramado y la circularidad que, a través de las repeticiones y los ensamblajes entre cuento y cuento, consigue dotar de una sólida unidad al conjunto. El año, 1992, corresponde al final de la Guerra del Golfo, contexto metafórico para lo que se cuenta en la historia, quizá la más violenta y descarnada, repartida en trece apartados, algunos de ellos muy breves. Con todo, se articula en este planteamiento cruzado la idiosincrasia vilamatiana del conjunto de la obra. Por un lado, encontramos la constante coalición de literatura y vida, de ahí que encontremos en estos textos ideas estéticas sobre un mundo que esconde un trasfondo existencial contenido con la ironía del absurdo. Además, estos protagonistas, que de alguna manera marcan un patrón, se encuadran en ese colectivo de seres que por su propia condición quedan fuera de la sociedad, como pasa con el resto. Y así, con una mezcla disparatada de elementos muy diversos construye el autor otra realidad y otra verdad. Esta es la esencia del libro, que luego se extenderá en detalles de estas vidas: un conjunto de seres anónimos singular y amplio, dispar, por motivos y circunstancias diferentes: alguien que manda todo al diablo; una pareja que vive en el extranjero por decisión propia y huyendo de un régimen autoritario; un seminarista italiano que se escapa de una reunión eucarística mientras pone en peligro la sucesión e integridad de su familia y descendencia; la historia de un niño que transita en sus sueños, abocado a estudiar de forma perenne; un hijo incapaz de cortar el cordón umbilical con sus padres, ni siquiera muertos; un vástago malvado y mudo *motu proprio* y su desesperada madre; un drama hamletiano inconcluso; un adulto excéntrico de ecos samsianos que solo encuentra sosiego en su casa; un pederasta avampirado; una hermana enamorada y homicida... Historias que no dejan para nada indiferentes, que parece que miren debajo de la alfombra de la realidad, donde hay, en

efecto, otra realidad que desempolvar. Esa aura de extrañeza que transporta a un universo bañado de una brisa de inconfundible gusto kafkiano.

Por otra parte, el orden cronológico de estas tres piezas que se conectan de forma interna aparece alterado: 1992, 1989 y 1991, está claro que es el único modo en que la historia quede atrapada por el misterio que se esconde en ella, desvelado solo al final, en el último que se lee, casi al final del libro, aunque no corresponda con su coherencia temporal. Así, la hermana nos desvela, en tono que roza la enajenación, la historia secreta que rompe de algún modo la familia –igual que el secreto nombre de Roma del seminarista italiano del más antiguo de los cuentos situado en Zaragoza– solo cuando se está a punto de terminar el libro, tocando, además, profundos temas como la muerte y el incesto, pero marcada por una historia de amor en una ciudad encantada como Praga. En un nivel más profundo, todos estos seres marginados terminarán unidos por las adversidades, el vacío, los miedos, la aflicción, el aburrimiento, la inseguridad, la exclusión o la nada; y de este modo, la desdicha<sup>365</sup>, compartida, o mejor, calibrada, no es tal porque en el fondo todo escapa de la normalidad. La actitud de estos personajes ante la historia es, pues, la indiferencia, relegados como están a vivir sus existencias sin intromisiones.

En definitiva, asistimos en estos cuentos a un sinfín de voces que parecen compartir un mismo eco aun sintiéndose diversas. La construcción de esta red de tonalidades recuerda a la cambiante palabra de un ventrílocuo que, por medio de la fragmentariedad expresiva, de voces y de identidades, configura un conjunto enriquecedor que asienta una manera muy personal de escritura: «Por fortuna, cambió de estilo y recuperó su voz de siempre» (65).

#### LA SUBVERSIÓN COMO NORMA

En esta misma estela poética que construyen, en tal peculiar armazón, los tres cuentos comentados, encontramos «La familia suspendida», quinto relato cuya cadencia y trama quedan marcadas por la repetición constante de la transmisión del nombre secreto de Roma, elemento de conflicto en el seno familiar y motor de la historia. El protagonista, que

---

<sup>365</sup> Esta se hace patente, con un tono algo paródico, en el texto: «porque Dios estoy seguro que llora al ver lo terrible que es este mundo...» (56).

emprende una huida<sup>366</sup> a Zaragoza con tal de no participar en el Congreso Eucarístico de Barcelona de 1952, resulta ser extranjero, figura con la que coquetea Vila-Matas a menudo, al menos como deseo de ser alguien diferente (y como condición de un sujeto escindido ante la insatisfacción del mundo). Aquí la fuga representa una evasión de la misma familia, con quien Tonino detenta muchas discrepancias, ante la negativa de querer tener descendencia, lo que representa la imposibilidad de legar el nombre secreto de la ciudad de Roma, todo un fracaso para sus padres. Paralela a esta historia, se explica el encuentro de Tonino con un excéntrico farmacéutico, Espoz, quien, habiendo perdido a su hijo –no menos excéntrico– decide reconocer al italiano como heredero, el cual encuentra reconocimiento en ese gesto, no sin cierta ironía, al acoger al padre adoptivo. Una figura paterna tocada por la soledad que sustenta el paradójico apodo de «maestro de la amistad», y quien ostenta, además, una «lenta<sup>367</sup> manera de doblegar al enemigo» (43), algo que al narrador le resulta familiar (ahí parece que quede justificada la filiación). Este ha perdido a su sucesor –por suicidio– y el protagonista acaba reproduciendo con él los vínculos de los que escapaba, pero perdiendo, eso sí, su estatus: «–Yo, que procedo de la muy distinguida (...) familia romana de los Massimo» (41), arruinando a su familia, quien reniega de él: «Mi madre me odia. Dice que carezco de instinto de padre y que, en el caso de que algún día llegue a serlo, seré un padre mínimo» (58). Así, el narrador decidirá cambiar el secreto de su familia por el de la ciudad de Zaragoza, perjudicando a su ascendencia. Por otra parte, este vuelve a ser uno de esos personajes estrambóticos y alejados del mundo que se escuda en la huida para poder sobrevivir, a pesar de ser consciente de su naturaleza: «yo sé que todos estamos muy solos y que a nadie le importa nadie y que nuestras gripes y problemas son una isla desierta» (49). Al final del relato asistimos a un acto de conciencia cuando se da cuenta del error: «yo eché por la borda en un instante tonto, insuperablemente imbécil» (58) su legado y futuro, que pasaba por haber continuado las directrices que marcaban su acomodada posición, por lo que parece que su alegato final se convierta en arrepentimiento, pues antes de volver muere

---

<sup>366</sup> Un elemento constante en Vila-Matas, relacionado con la construcción de la identidad, del discurso y la búsqueda del sentido, «una cierta filosofía del individuo inexistente y huidizo de nuestros tiempos, al modo pirandelliano y pessoano» (Monmany, 2007: 63).

<sup>367</sup> La lentitud se presupone como constante a lo largo del volumen: «me he dicho que ha llegado a los dos la hora de cruzarnos de brazos, de ralentizar el ritmo de nuestras ajadas vidas, de movernos a fuego lento» (18), «Con su ritmo efectivamente lento, casi ya cansino y de despedida meticulosa» (197), lo que nos recuerda, de modo inevitable, a *El viajero más lento*, el primero de sus volúmenes de ensayos, publicado en 1992, momento en que el escritor así se definía, recordemos: «como diría Lichtenberg, yo entonces me movía tan despacio como un minuterero entre una multitud de secunderos» (Vila-Matas, s.f.a).

su progenitor: «de haber yo regresado a tiempo y haberle prometido tener hijos, me habría transmitido el nombre secreto esencial, el nombre secreto de Roma, ese nombre que yo tan estúpida como alegremente cambié por uno tan irrelevante como provinciano y que para colmo ni tan siquiera parece fiable» (58). De cualquier modo, queda justificada su acción por el aliento de la juventud, momento en el que «debemos vigilarnos a nosotros mismos pues a esa edad el impulso verdadero, lo que más ansiamos [el de fastidiar por encima de todo a tu padre], es dinamita pura para que vuelen las familias» (59), frase con la que se cierra el relato. El secretismo de esa historia, que en parte permanece escondida, remite a la poética de Borges, desarrollada de forma más concreta en el cuento que veremos a continuación, y que encuentra ecos, a su vez, en *Historia abreviada de la literatura portátil*: «el nombre verdadero o gran nombre, que se tenía oculto; tras recordar que era también secreto el nombre de Roma, pasaba a revelar el verdadero nombre de nuestra sociedad portátil» (Vila-Matas, 2009<sup>5</sup>: 77).

Otro gran exponente de tal despliegue metapoético lo encontramos en el cuento más largo del libro: «El hijo del columpio». Ambientado en Barcelona, la ciudad del escritor, se sitúa en una posición central (empieza en la página 112, de un total de 215, casi el exacto medio) y evoca el intento de golpe de Estado de Tejero de 1981 –noticia que escuchan en la radio y pasan por ella casi de puntillas–, para situarnos en un entramado narrativo que se bifurca en dos direcciones. En opinión de Valls (2007a: 114), «una de las piezas más logradas del conjunto», el relato se divide en siete apartados o capítulos y el narrador cuenta su historia para acabar descubriendo un secreto arrollador para su identidad y su propia condición de hijo pródigo, viéndose de repente con un padre real y otro adoptado. El señor Esteva, hijo del dueño de una empresa contra incendios, un padre con quien mantiene una tensa relación –el hijo del connotativo columpio al que alude el título–, es uno de esos seres que aceptan de muy buena fe su peculiar naturaleza: «Estoy podrido y soy superficial y no me preocupa nada ser así» (130). La narración empieza aludiendo a un empleado que al principio se nos antoja sumiso y anodino, «un hombre que aquí es tenido por la persona más aburrida y también la más normal y corriente del mundo» (112) debido al repetitivo suceso que en la oficina están acostumbrados a escuchar de sus aventuras militares. Aparente también es la naturalidad con que coinciden los cuarenta años que tiene el narrador con los cuarenta años de servicio que ha prestado el empleado Parikitu, quien está a punto de jubilarse. De modo que este señor que pasa inadvertido por completo, incluso ridiculizado

por el hijo de su jefe, al final acaba cobrando una importancia reveladora para él. Así, el cuento se ramifica en dos historias: la del trabajador y su pasado en el cuartel melillense, y la de la familia burguesa y las relaciones entre padres e hijo. Ambas acaban encontrándose por medio de esta relación secreta, que tiene sus concreciones en el ámbito laboral y en el parentesco que comparten sin saberlo. La clave interpretativa del relato reside en el recuerdo que del servicio militar posee el empleado Parikitu, personaje con muchos nombres, historia que repite una y otra vez ante el personal de la oficina. Esto hace que acabe siendo famoso como «el hombre de una sola historia», dibujándose una personalidad que encubre otra muy diferente. De nuevo, la formulación poética de Borges<sup>368</sup> según la cual un cuento siempre cuenta dos historia, aunque una de ellas queda oculta, algo que recoge el mismo Vila-Matas (2004<sup>2</sup>: 305) al hablar de la teoría de Hemingway. A esto puede sumársele que la revelación del secreto se produzca cerca del desenlace, creando el consecuente efecto sorpresivo a la manera de Poe o Quiroga, en la estela del cuento moderno, donde se va generando una tensión implícita en la orquestación de las dos historias<sup>369</sup>. Al final, lo relatado y lo que emerge de él configuran todo un entramado sobre la identidad, revelada en el señor Esteva<sup>370</sup> y difuminada en Parikitu, que queda diluida por los diversos nombres que le atribuye el narrador: Soldado, Hong Kong o Perroquet<sup>371</sup>. Así, este parece alejarse de la personalidad que se le asigna al principio: «el pobre es un infeliz, uno de esos seres grises y, además, plomizos que, por ausencia total y dramática de otras historias vividas, andan siempre repitiéndose la misma historia de la mili» (123); debido a que siempre está del mismo humor, es capaz de «repetir un fragmento de la historia al azar y contarlo de modo idéntico a como lo ha hecho siempre» (123), a diferencia del narrador, su verdadero hijo, quien va

---

<sup>368</sup> El escritor argentino representa un referente importante en la obra de Vila-Matas por la escritura culta y rebuscada que ostentaba, por el gusto a lo metaliterario, las parodias de géneros que planteó, la hibridación, la dialéctica entre ficción y no ficción, la presencia recurrente del articulismo; en definitiva, una narrativa que se aleja de los procedimientos clásicos y un referente relevante para la poética del cuento. En *El mal de Montano* puede leerse: «no soy capaz de tomar ninguna posición firme contra lo narrable y que más bien simpatizo con Borges cuando dice que hay algo a propósito del cuento que siempre perdurará y que él no cree que los personajes se cansen nunca de oír y contar historias» (Vila-Matas, 2009<sup>3</sup>: 201-202).

<sup>369</sup> La mujer de Parikitu, Paquita –véase la evidente similitud cómica de los nombres– tiene un papel fundamental en la trama, pues sirve de engranaje de las dos historias: «–Siempre que mi mujer pregunta algo, se refiere a dos cosas al mismo tiempo. Por eso es muy difícil contestarle» (144).

<sup>370</sup> Tras la confesión, el personaje afirma: «Me veo bereber de vez en cuando» (153) y al final del relato acaban otorgándole la identidad de su verdadero padre: «me han llamado todos Hong Kong» (154).

<sup>371</sup> Así lo señala el narrador: «...para mí era Soldado cuando nos contaba su paso por el manicomio de Melilla. Era Parikitu cuando lo veía como a un pobre infeliz, el más fiel empleado de mi padre a lo largo de cuarenta años. Es Hong Kong cuando recuerdo que le tenía por uno de esos seres normales y corrientes que, por falta de otras historias vividas, te cuentan siempre la misma» (124).

modificando el relato [«me esfuerzo yo en reconstituirla y mejorarla» (118)]. La analogía paterno-filial descubre la natural relación secreta entre Parikitu e hijo, y encuentra correspondencias en el texto: «¿es que no piensas olvidarle nunca de ese dichoso columpio? Eres peor que Hong Kong cuando sólo se acuerda del manicomio de Melilla» (138). De este modo, lo que parecía secundario adquiere relevancia, y aquella historia del pasado se vuelve a calibrar: «Seguramente te acuerdas de la historia de Melilla. En ella hay una flaca. La ayudante mora de la monja, Parece un personaje secundario, pero no lo es» (148). Algo que sacude al protagonista y hace emerger esa otra realidad: «A veces me pregunto si no debería sentirme avergonzado de que, al igual que me sucediera con la ayudante flaca de la monja de Melilla, yo a Hong Kong siempre le viera como a un personaje simplemente secundario. Creo que he sido un completo ingenuo» (149), algo que puede sucederle también al lector.

La revelación se produce en terreno familiar, en casa de Parikitu, y en un emplazamiento conocido para Vila-Matas: la interminable plaza Rovira. El empleado<sup>372</sup>, deseoso de explicarle el secreto guardado durante tantos años a su hijo, le invita a cenar junto a su mujer; antes de jubilarse, quiere decirle *la verdad*. Dicha plaza donde está situado el inmueble, perteneciente al barrio barcelonés de Gracia, emerge como un elemento constitutivo del mundo literario de nuestro escritor. Aparece en los artículos titulados «Tentativa de agotar la Plaza Rovira» y «Nueva tentativa de agotar la plaza Rovira»<sup>373</sup>, «un intento descriptivo que tiende a lo infinito y, por tanto, a todas luces imposible» (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 48), el cual acaba frustrado por la inabarcabilidad de la empresa: «no sólo mi tentativa de apuntarlo todo ha fracasado, sino que me he quedado agotado. 13.32 horas: me voy a casa a almorzar» (*ib.*: 50), frase final que recuerda al primer cuento de estos hijos sin hijos, a la cita de Kafka: «Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde, fui a nadar». En sendos ejercicios, nos dice el autor, «practicaba una escritura topográfica al estilo de la de Georges Perec cuando se sentó en un café de la plaza Saint-Sulpice de París e intentó inventariar todo lo que podía ver en aquella plaza» (*ib.*: 132). Pretende describir la totalidad de una calle cualquiera<sup>374</sup>, lo que remite, a su vez, a querer representar la totalidad del mundo, esto es, a la escritura infinita. Esta obsesión parece ir fraguándose a lo largo de la obra de Vila-Matas

---

<sup>372</sup> Algo en lo que coincide también con el hijo, y que este descubre a medida que avanza el relato: «En realidad, mi nerviosismo venía de que, en el fondo, yo sabía que toda mi vida, por mucho que intentara engañarme a mí mismo, había sido un empleado de mi padre» (127).

<sup>373</sup> Publicados ambos en el volumen de ensayos *Desde la ciudad nerviosa* (2000).

<sup>374</sup> Igual que hace el padre en el relato: «Nunca lo olvidaré. Me acuerdo de la manera en que Hong Kong, ya en la Plaza Rovira, recorría centímetro a centímetro mi rostro» (153).

(visto el fracaso de la primera tentativa, aspira a realizar una nueva) dada la preferencia que otorga a los detalles, así como a su atenta observación de los otros, como por ejemplo hace en sus crónicas urbanas, como el espectador obcecado del monaguillo que aparece en «El vampiro enamorado» o el espía de sus vecinos en *Extraña forma de vida*<sup>375</sup>:

me había pasado la vida espionando a todo el mundo. Hablaría de esto y de lo parecidos que son los espías y los escritores y de cómo tanto los unos como los otros siempre miraron, siempre escucharon, siempre se movieron y se perdieron por situaciones embrolladas y extraños sucesos en busca de una idea que acabara dando sentido a todo (Vila-Matas, 1997a: 18).

Se trata, pues, de agotar un lugar concreto, algo que se va repitiendo en otras obras<sup>376</sup> y que está abocado a naufragar, con la voluntad de «inventarlo todo, incluso lo que pasa cuando aparentemente no pasa nada» (*ib.*: 134), como en estos cuentos. Es en ese encuentro donde el protagonista, «en pleno torbellino de asociaciones y tal vez influido por los orígenes centroeuropeos de Hong Kong» (142), empieza a dar rienda suelta a su imaginario para recordar un episodio, de pequeño, que lo traslada al almacén de un judío húngaro donde descubrió, fascinado, mundos lejanos: «en la inaccesible trastienda del extranjero: libros raros, barcos en miniatura, porcelanas de Meissen, cofres mágicos, fuegos de Bengala, viejas carpetas con grabados y deslumbrantes historias de la Conchinchina» (142), un sinfín de cosas que pasa a enumerar con detalle. Al final de este relato nuclear se presenta un dilema hamletiano, que se traduce al conflicto existencial supremo de la obra de Shakespeare: «ser o no ser», en este caso trasladado a la siempre problemática paternidad (no bastaba una y al personaje se le atribuyen dos) y ante tal vicisitud, «queda condenado a balancearse para siempre en el columpio de hierro de la infancia entre la duda sobre quién es su auténtico padre» (Valls, 2007a: 116). A este respecto, Simion (2012) señala que la «hipérbole representa la culminación natural, ya que, por extensión y exageración, la situación del ser humano y su propia condición es el columpio de hierro de la infancia, metáfora que se prolonga y cubre todo». Otra clave de lectura sería la alegoría del hijo pródigo, quien, en este caso, en lugar de querer regresar al hogar, ve como contrariedad el hecho de poseer una casa a la que volver. El rechazo de ambos progenitores se explica por motivos diferentes. Si

---

<sup>375</sup> Recordemos la figura del protagonista de «Volver a casa», que hace justo lo mismo: «me dedicaba a espionar a mis vecinos. Desde las afueras de sus casas contemplaba esas magníficas escenas en las que al anochecer vemos al padre viendo la televisión, a la madre cosiendo y al niño haciendo sus deberes en torno a la chimenea encendida» (160).

<sup>376</sup> Véase al respecto Gómez Trueba (2008: 550).

bien uno representa la superioridad no siempre bien entendida<sup>377</sup>, el otro supone una condición social menor<sup>378</sup> pero a su vez el descubrimiento de unos orígenes exóticos que de alguna manera también le pertenecen. Y los hijos sin hijos, bañados por la soledad, la incompreensión, la duda, el desencanto o la locura parece que estén todos armando un retrato coral de esa otra realidad escondida en la primera historia. En palabras de Echevarría (2007b:125): «En *Hijos sin hijos* ha habido una visible progresión hacia lo raro, hacia la burla de la visión convencional de la realidad y de tópicos como la patria y la familia».

#### LA VOZ NARRATIVA

Todos los cuentos están narrados en primera persona menos dos, que acaban disfrazándose en la tercera. El predominio del yo llama la atención en la medida en que Vila-Matas lo usa como apuesta recurrente en sus cuentos, novelas, artículos o ensayos. Se trata de la figuración de una voz narrativa que se presenta múltiple, cambiante, y que no puede identificarse de forma transparente con el autor, y aunque el tema de la identidad pueda parecer complicado en nuestro autor, tanto en la realidad como en la ficción<sup>379</sup>, el aprovechamiento de la primera persona entrama el juego ficcional base de la literatura vilamatiana. Por mucho que el yo se presente como voz imperante, este no tiene por qué ser más real, más personal. Ante las críticas que el escritor ha recibido por resultar burgués, decadente o egoísta al utilizar de forma constante esa primera persona narrativa, este lanza un alegato a su favor, alegando que ese yo puede ser tan falso como una tercera persona, basta que vaya bien con la historia. Cabe desconfiar, por tanto, de los narradores simulados, tal y como puede ser la instancia narrativa de *Pálido fuego* de Nabokov, pues casi al final de la novela se descubre que ese yo en realidad es un loco. La autenticidad del yo, por decirlo de algún modo, depende mucho de cómo se emplea (UNED INTECCA, 2015: min. 51). Pese a todo, resulta relevante la preeminencia de este tipo de voz, pues hace la escritura personal, tal y como señala Ignacio Echevarría (2007b: 127) a propósito de *Lejos de Veracruz*, extensible a todas las obras del escritor:

---

<sup>377</sup> Pues, como dice el texto, «como padre es muy autoritario y como jefe también, aunque en ese caso es estúpidamente autoritario el muy cerdo autoritario» (147).

<sup>378</sup> En comparación a otros, «veía a Hong Kong avanzar hacia nosotros, con aires también de sirviente» (141).

<sup>379</sup> Véase al respecto Pozuelo Yvancos (2010: 139-231).



La voz en primera persona tiene un efecto muy peculiar, inconfundiblemente vilamatiano, puesto que aparecen muchos aspectos de su propia vida (su origen barcelonés, su familia, datos de su infancia o de su adolescencia, sus lecturas, sus amistades, sus viajes, su misma personalidad) deformados por la más descabellada invención, por lo que acaba por convertirse en alter ego de sí mismo y el lector ve simultáneamente al escritor y al personaje.

Para Barthes (2011: 29-36), la tercera persona implica un orden aparente, una ilusión falsa de la realidad, otorga verosimilitud al relato novelístico en el plano de lo falso. La propiedad del narrador suele ser ambigua, el yo proyectado amplía los límites de la realidad; y en este sentido, señala algo que puede reconocerse en el uso que hace Vila-Matas de la primera persona:

las más grandes obras de la modernidad se detienen lo más posible, por una suerte de milagroso comportamiento, en el umbral de la Literatura, en ese estado vestibular donde el espesor de la vida es dado, estirado, sin ser destruido, por el coronamiento de un orden de signos: como ejemplo está la primera persona de Proust, cuya obra entera tiende, en un esfuerzo prolongado y retardado, hacia la Literatura (*ib.*: 32).

Pues, al fin y al cabo, puntualiza Echevarría, «El pretérito perfecto simple, la tercera persona de la Novela no son más que ese gesto fatal con el cual el escritor señala la máscara que lleva» (*ib.*). De este modo, asistimos en estos cuentos en esencia a personas protagonistas o testigos, junto a terceras personas, en posiciones estratégicas (el tercer y decimotercer cuentos) que se aproximan a la narración con perspectivas diferentes, pero con voluntad de autenticidad. Encontramos, así, primeras personas que asumen la voz narrativa sin convertirse, en cambio, en protagonistas principales, tal y como sucede en «Una estrecha tumba para tres», donde el narrador es testigo, amigo del verdadero antihéroe de la historia, quien nos relata los aciagos hechos, un personaje que se sabe desde el principio «como si quisiera desmentir que se hubiera desvinculado de la realidad» (91), y «Te manda saludos Dante», pues es la madre quien nos hace conocedores de la desesperante y desquiciada convivencia que sufre con su malvado hijo. En el primero, el peculiar planteamiento reside en las andaduras alocadas del protagonista verdadero, Leiriñas, un personaje bañado de melancolía céltica que, desde el momento que descubre el amor del que le hablan sus amigos –uno de ellos es el narrador de la historia–, su vida no deja de caer en desgracias. Al principio del cuento se revela de forma misteriosa el extraño motivo que alienta el título: «nos anuncia que no tardaremos en verle enterrado junto a sus padres en una tumba para tres» (88). Se trata del segundo relato más extenso del volumen y recrea una atmósfera que recuerda al volumen de cuentos anterior dedicado a suicidas, pues se recuperan motivos similares, como el hecho de que los muertos, al ser protestantes, no pueden ser enterrados en camposanto

(89), así como el constante coqueteo con la muerte sin hacerla efectiva. Gobierna en el relato la misma insatisfacción, una búsqueda análoga al sentido de la vida, una soledad de semejante evidencia. De hecho, la firme decisión de no tener descendencia del protagonista –por culpa de un padre autoritario–, la comunica poseído «por una voz que le resultaba ajena pero que en cualquier caso hablaba por él» (95), como si la prospección vital pasara por asumir otras expresiones. Esta información es tomada por su primera prometida como una muestra de broma o de locura: «En un primer momento ella creyó que estaba bromeando, pero no tardó en comenzar a sospechar que se había vuelto loco» (*ib.*). La enajenación, así como la dimensión cómica pasan por ser los únicos ejes que articulan la esperanza y que se manifiestan también en otros personajes, como el padre de otra de sus pretendientes: «No es tan fiero el león como lo pintan. Más bien está trastornado o tiene mucho sentido del humor» (99). El protagonista se trata, pues, de un individuo que navega entre la excentricidad y la aflicción intentando encontrar ese espacio que se convierta en su huida, como hace todo el mundo, sin conseguirlo: «Aquí en Lugo todo el mundo es normal. Llueve, por ejemplo. Y todo el mundo dice que llueve. Pero yo pienso que no llueve. Soy un monstruo. No debo unirme a nadie. No debo casarme» (102). Si bien consigue evadirse por medio de sus excesos, evidencia algunos momentos el contacto con el episodio histórico que enmarca el relato: «El alcohol lo estaba arruinando, había caído en la demencia. Pero de vez en cuando se permitía hacerle un guiño a la realidad y entonces pronunciaba –o, mejor dicho, dejaba que resbalara, lento y denso como un lagrimón– el nombre de Eisenhower» (108)<sup>380</sup>.

Se repite asimismo el motivo del viaje, esta vez asociado a un acercamiento abismal al amor, lo que lo llevará, de forma paradójica, a la muerte: «la culminación de su extraño peregrinaje sentimental, un largo y peligroso viaje que se había iniciado en aquella noche de invierno» (91), hasta que el final, que acude a la circularidad con el motivo de la tumba para tres, muy presente en todo el relato, nos conduce a la evidencia: que Leiriñas acaba apartado de la sociedad, fiel a su naturaleza y con ecos que recuerdan a Poe: «vive solo y, como en una pesadilla, parece condenado a vagar eternamente por la estrecha tumba de sus padres». Por otro lado, «Te manda saludos Dante»<sup>381</sup>, de diecisiete páginas, se ambienta en Salamanca, en el año 1975, fecha en que falleció Franco. Un motivo común le sirve al autor para reescribir la historia de un niño y su relación con la familia, cuyo origen se encuentra

---

<sup>380</sup> Cabe subrayar aquí la importancia que adquiere la palabra, la cual vehicula el contacto con la realidad.

<sup>381</sup> Aparece publicado con anterioridad en la revista *Lucanor*, 7, 1992, pp. 11-22.

en un chiste que le explicó Luis Alegre, «en aquellos días el mejor contador de chistes de toda España» (Vila-Matas, 2003a: 70), a Bernardo Atxaga, tal y como explica en uno de sus ensayos<sup>382</sup>, donde hace referencia, además, a la voluntad de convertirlo en cuento, con varias reelaboraciones, pues «Ha sido sin duda uno de los cuentos que más difíciles me han resultado de escribir» (*ib.*: 71). De esta anécdota surge el cuento y el ensayo, que a partir del recuerdo y el encuentro consigue cazar una casualidad más con el escritor Lobo Antunes y Einstein, multiplicando la anécdota por tres con variantes diferentes y conexiones entre ellas, en ese dominio casi perfecto que tan bien despliega el escritor. Parece activarse de esta manera un mecanismo de *mise en abîme* que introduce una historia dentro de otra historia: el chiste dentro del cuento, que a su vez, está dentro de otro relato –real–, el de la familia de Antunes, que, a su vez, coincide, por puro azar, con un situación mucho anterior de un personaje famoso. Siguiendo este procedimiento encontramos, de forma algo fortuita, inserta otra historia antigua que le explica el «psicoanalista que nos recomendaron diciéndonos que era como un psiquiatra pero con más estudios»<sup>383</sup> (168), creando un ambiente de referencias culturales algo lóbrego que se completa con la mención a los niños con dos cabezas «que cuando rompían a hablar por una boca hablaban una lengua y por la otra, otra diferente» (168) –todo lo contrario del protagonista, que no habla ninguna–, la presencia del demonio, el círculo diabólico y el Dante del título. El conjunto consigue entramar un entorno tenebroso que parece remitir a la antigüedad de las historias orales y un homenaje a los relatos fantásticos, tamizados por la extrañeza y absurdidad más modernas.

La historia en este caso es narrada por la madre, una primera persona desplazada por el mutismo de su hijo. El punto de vista es crucial para entender su alcance, pues la desesperación de la madre exalta la mezquindad del hijo, que viene a representar el Mal, las distorsionadas relaciones entre padres e hijos y la desesperanza en el futuro. El silencio<sup>384</sup> del descendiente cobra importancia en contraposición con la verbigracia de la madre, que no

---

<sup>382</sup> El cuento que relata es este: «Un niño no habla nunca, no pronuncia palabra alguna para desespero de sus padres. Cuando tiene unos siete años lo llevan al médico para ver qué sucede, y el médico dice que el niño puede hablar y que si no lo hace es porque no quiere. Pasa el tiempo y el niño ya tiene cuarenta años y su madre sigue poniéndole el plato en la mesa, y una tarde, de repente, habla por primera vez y dice: “Este postre está repugnante”. Los padres le preguntan cómo es que, pudiéndolo hacer, no ha hablado hasta aquel día. “Es que hasta ahora todo estaba perfecto”, les responde» (Vila-Matas, 2003a: 70).

<sup>383</sup> Léase aquí la ironía a tenor de lo que señala en el ensayo sobre la interpretación que hizo una revista psicoanalítica del cuento (Vila-Matas, 2003a: 71).

<sup>384</sup> Fuente de sentido: «lo mismo que la muerte no enuncia nada, la aventura también está vedada a la palabra hasta el punto de que donde más se expresa, esto es, donde más dice algo es en el silencio» (167).

puede contener su displicencia [(«Ese impresentable hijo surgido en mala hora de mis entrañas (...) El desgraciado de mi hijo (...) triste fruto de mi vientre (167, 182)], que se incrementa a medida que traslada la historia, hasta que finaliza con la frase original del chiste, vinculada a la muerte de Franco (183): «Se quedó mandándome saludos siniestros desde el fondo mismo de su oscura, negra, repugnante conciencia» (183), dejando claro el clímax del relato en su sentencia final, la cual dibuja a la perfección la naturaleza del protagonista y da voz al título (con el arte magistral que caracteriza a Vila-Matas a la hora de titular). El acontecimiento histórico aquí vehicula la trama y su significación. Si al día siguiente a la muerte del dictador es cuando el niño decide hablar (las cosas dejan de ser perfectas para él por ser heredero de la ideología franquista de su abuelo), la contextualización del momento representa un irónico ajuste de cuentas a la propia generación de Vila-Matas (Valls, 2007a: 118). Así, en este relato no encontramos ningún hijo sin hijo al uso, pero sí a un vástago que odia a su padre y que quiere echar de casa por ser antifranquista. La madre, «afectada por el despiadado silencio del niño y la ausencia del padre» (171), asiste a episodios en los que, por medio de la imaginación y el sueño, más allá de la enajenación, consigue evadirse de la locura: «Es tan triste realmente todo que a veces, supongo que para huir de tanto horror, en sueños me veo escandalosamente feliz en compañía de mi hijo, sonriendo en un tren, llevando los dos una vida alegre y normal» (178). Por último, encontramos una mención a este cuento en *Dietario voluble*, partiendo de una experiencia personal que, cómo no, el autor convierte en literatura: «Un escritor al que he visto un solo día en mi vida, en Milán, y que estuvo en el origen del título del cuento que aquel mismo día decidí escribir sin saber de qué se trataría, *Te manda saludos Dante*: el escritor guatemalteco Dante Liano, nacido en Chimaltenango» (Vila-Matas, 2008d: 100).

Es en el relato de sus padres, «a caballo entre *El Jarama* y *Calle Mayor*, donde quizá se encuentren las claves del silencio posterior del niño» (Valls, 2007a: 118), pues en esa otra anécdota la madre, dibujada ya como una mujer desconfiada y pueblerina, nos explica cómo de joven recibió un sobre «con un breve mensaje que con el tiempo se ha vuelto premonitorio de la tragedia que el destino me reservaba, y que en ese momento hasta repetí en voz alta: – Te manda saludos Dante» (175). Se trata del momento en que conoce al padre, una persona locuaz y moderna a quien «le gustaba mucho hablar, también decir cosas que parecieran muy especiales, estábamos en unos días en los que se valoraba mucho tener personalidad» (176). De nuevo la historia implícita que completa la trama principal, de nuevo el trauma con la

relación paterna. Existe una contraposición evidente, motor del relato, entre el padre y el hijo que se convierte en clara antítesis: Tito elegirá seguir la dirección opuesta de todo lo que representa su padre, hablador, hombre abierto, cultivado, progresista, como signo de rechazo, dándose un ciclo en el que cada generación es muestra reaccionaria de la anterior. La crítica a la suya propia es algo que podría rastrearse en la obra de Vila-Matas, pero, tal y como señala Valls (*ib.*), «en ningún otro relato como en éste había tenido un desarrollo tan orgánico».

Luego, aparecen otros dos cuentos que, en lugar de utilizar la primera persona, como decíamos, son relatados en una tercera que se asemeja a esta por su intensidad, por presentar una perspectiva muy cercana a la experiencia, como si se viviese en carne propia. El primero de ellos es «Un alma desocupada», de una originalidad destacable por su perspectiva narrativa; el segundo, «El vampiro enamorado». Si en «Un alma desocupada», el particular punto de vista del narrador es el más sorprendente de todos, en tercera persona, se debe a que la voz narrativa la asume la figura de un mosquitero, el cual nos narra todo lo que queda al alcance de su vista en la habitación en la que está, el «alma desocupada» –sin duda al tratarse de un objeto– a la que hace referencia el título. Esta singular mirada que roza el absurdo y la inverosimilitud [«Eso lo diré y me reiré; claro que será una risa un tanto peculiar, la risa de alguien que no tiene pulmones» (36)], «podría tacharse incluso de estrambótico (lo que no parece nada peyorativo en el mundo literario en que nos encontramos)» (*ib.*: 110). En este sentido, la ironía hace fuerte acto de presencia en la historia, que patentó el poder orgánico de la fantasía en la narración: «Puedo imaginarlo, pero nunca lo contaría, puesto que sería como contar algo inventado» (30), aunque con un trasfondo de carácter social eligiendo el exilio y el tema del trabajo como ejes argumentales. Del mismo modo que encontrábamos Barcelona<sup>385</sup> y la realidad catalana como un lugar predominante, como hemos visto, de algunas historias (Port de la Selva, Sa Ràpita, Palma...), también se presta Francia, en este caso las afueras de París, como material autobiográfico. La ubicación sintoniza a la perfección con el acontecimiento histórico que enmarca, pues si esta fecha, 1974, hace referencia al asesinato de Carrero Blanco, su estancia fuera queda justificada por un exilio que espera la muerte del dictador en España: «uno puede sentirse extranjero en su propia tierra» (27). Los hechos se sitúan en fecha del 1 de mayo,

---

<sup>385</sup> Echevarría (2007b: 129), al respecto, lanza la siguiente pregunta: «¿Cómo no puede ser de ningún lugar quien tan claramente es de Barcelona?».

significativa por el talante de los protagonistas, sobre todo de Benito, quien está obsesionado con el trabajo gracias a la influencia de su madre, que le ha inculcado férrea disciplina obrera y con la que entabla, por ello, una relación conflictiva. De esta suerte, acaba siendo una historia delirante por el llamativo punto de vista, el de un mosquitero narrador:

quería aportar algo a las discusiones teóricas sobre el tema del punto de vista en las narraciones. No hay duda de que hacer que sea el mosquitero quien narre la historia fue un planteamiento algo raro, o bien osado. Es, junto a «El paseo repentino», el cuento más interesante de mi libro, creo (Vila-Matas, 2013b: 95).

Este relato cobra sentido si se pone en relación con el que se titula «Mandando todo al diablo», donde para Rita era el día más feliz de su vida; mientras en este, en cambio, sucede todo lo contrario, pues asistimos a una fecha desdichada en la que la pareja acaba discutiendo siempre. La situación de fondo es el sentimiento de fracaso que alberga Juan en el cuento anterior, mientras que ahora Benito se nos muestra como un activo carpintero que además completa en sueños –que cobrarán una gran importancia en estos mundos alternativos, como la locura– su esplendoroso futuro laboral como ojeador del Deportivo de la Coruña. Se producen, por tanto, estas correspondencias de contrarios con los pares de trabajo y desempleo, ocupación e inactividad, acción y pensamiento (el «alma desocupada» es la de Benito, quien en realidad solo se preocupa de trabajar pero no de ejercitar la mente), dicotomía a la que se enfrentaba nuestro protagonista Antonio, que podría corresponderse, a su vez, al tándem vida-escritura<sup>386</sup>.

«El vampiro enamorado» es el otro relato narrado en tercera persona, la voz narrativa aquí se presenta como si se tratase de un espectador que observa con detalle lo que sucede: «ahora le vemos (...) se dice ahora el hombre (...) le vemos bajar» (185, 187); aunque queda claro que es un narrador omnisciente, que conoce las intimidades del personaje: «Le viene a la mente el recuerdo de otra liturgia» (186); «Él ignora, claro está, que yo lo sé todo sobre él y por eso escribo sobre sus pasos» (197). El espacio en el que se sitúa es Sevilla, en 1957, año del envío del Sputnik al espacio, donde viaja la perra espacial soviética Laika, el primer ser vivo terrestre en orbitar la Tierra sin expectativa de sobrevivir. La figura del protagonista real de la historia, marcada por la desviación, la decrepitud provocada por la vejez y el suicidio –aunque malgrado– se encarna en un barbero poco agraciado en el físico, con

---

<sup>386</sup> O tal y como se representa en el padre de «El paseo repentino»: «estaba tratando de escribir para él mismo –y para que a lo sumo lo leyera mi madre– la historia de su vida, pero no lograba escribir ni una sola línea (...) siempre había sido un hombre de acción» (65).

joroba, de unos cincuenta años, quien resulta estar enamorado de un monaguillo de la Catedral de belleza murillesca, referencia que Valls (2007a: 118) asocia a una obra de Cernuda. El relato se centra en el recorrido que realiza José Ferrato hacia el río y su destino final, la Catedral, con cierto gusto un paradójico costumbrista, donde espera encontrar de nuevo al monaguillo y despedirse de él antes de matarse y liberarse por fin de su tormento<sup>387</sup>. Es, por tanto, el trayecto, un microviaje, que efectúa el protagonista, con la danza heredada de su padre<sup>388</sup>, «ese juego tan singular que, cuando él era niño, inventara su gigantesco padre» (186), el que concentra toda la tensión narrativa de la historia, para alcanzar un desenlace inesperado y trágico para él. En este vía crucis final va encontrándose a gente, entre ellos, el narrador y va completando diferentes etapas en las que se producen novedades que pueden hacer cambiar su destino (la importante suma de una herencia), pero nada lo detiene en su rumbo. La ruptura con su progenitor se materializa en el momento en que decide no seguir esa danza, que nos remite, a través de un recuerdo de la infancia –no sabemos si inventado–, a un personaje con una «filosofía –elemental pero muy sólida y razonable en un solitario de su calibre–» (188). La soledad declarada que arrastra Ferrato es la que nos afecta a todos, en mayor o menor medida, la que se evidencia la necesidad de contemplar al otro: «conviene estar a bien siempre con el prójimo porque los hombres estamos unidos por cuerdas, mal asunto si se aflojan esas cuerdas que nos enlazan y uno se hunde un poco más que los otros en el vacío» (188), algo que Vila-Matas pondrá en práctica a través de su entramado de citas, el diálogo con las lecturas, y en general con la cultura supone la apertura al otro. La intertextualidad está presente en el cuento, cuando, por ejemplo, se entabla diálogo con el cine y aparece una película de vampiros donde Hungría exalta la sublevación contra los comunistas: ahí nos vuelve a la cabeza la pobre perra soviética, de la que sabemos que, a diferencia del protagonista, sí acabó muriendo en el espacio. Esto nos recuerda también a la alusión que se hace (195) a cómo buscamos lejos cuando tenemos a nuestro alcance la respuesta, en nosotros mismos. La urdimbre de piezas y detalles se van tejiendo de forma continua en el volumen, y en toda la literatura del escritor. El protagonista del cuento concentra una excentricidad notable [(«sabiendo que todo se lo

---

<sup>387</sup> La muerte constituye aquí una vía de liberación al modo de los suicidas del anterior volumen. El protagonista mientras está vivo concibe, en su imaginación, una solución que en la vida real no acaba consumándose.

<sup>388</sup> El origen de esa danza lo encontramos explicado en «Torrente es un fingidor», de *El viajero más lento* (16-17): un cuento de Rafael Dieste, «Este niño está loco», donde se narra «de un padre y del juego raro que éste había inventado, casi una danza procesional, puntuada con leve taconeo, como si ningún tramo del camino fuese diferente, sino todos dignos de ser señalados» (Vila-Matas, 2011b: 17).

perdonaban porque era muy feo y jorobado» (186)]<sup>389</sup>, asemejándose para más intensidad, a un vampiro, por lo que recibe el nombre de Nosferato, o Santo Nosferato, como lo llaman en el barrio al ser vampiro y un extraño devoto<sup>390</sup> y mártir «como todo enamorado» (193). Siente, además, una fuerte atracción por el Mal en un modo que nos recuerda al protagonista de «Te manda saludos Dante», y representa el opuesto a la Belleza perfecta del niño con el que se obsesiona, lo que remite, además, a lo prohibido: la pederastia<sup>391</sup>, creando un retablo de perfecta crítica a la moral más puritana basada en la apariencia. En este relato vuelven a confluir historia general e individual, para decirnos que el destino colectivo marcha por un lado y el personal, por otro, abocado como está a su condición de abandono y aislamiento por su propia naturaleza: «piensa en lo poco que le importan ya sus semejantes (...) En realidad le importan un comino del mismo modo que le da igual el destino colectivo de la humanidad y en cambio le interesa mucho su destino personal» (189) y «parece que ha llegado la hora de despedirse de todo» (188). Por eso, al final, cuando está a punto de abrazar la libertad por medio del suicidio, «por fin volar, libre ya para siempre (...) juntos a los ángeles, volar por fin, no hay joroba alguna (dicen) en el infinito» (189).

En el desenlace, muy valleinclaniano, nuestro pobre protagonista se rinde, «vencido por las cosas de este mundo y de la Iglesia» (197), acompañado por grandes dosis de humor estrambótico que alimenta lo absurdo del personaje y la acción, para combatir la tragedia de la historia, procedimiento magistral que se materializa en diferentes situaciones a lo largo de todo el peregrinaje del protagonista: cuando en el sueño confunde galgo con asno, la llamativa y cómica danza, entendida como proceso de iniciación, el baile del monaguillo o que la carnicería de su vecina no acabe de funcionar porque se encuentra en la acera equivocada<sup>392</sup>.

---

<sup>389</sup> Figura que se concreta en una «mediana estatura, José Ferrato nos parece pequeño, la joroba contribuye mucho a ello. Es de manos muy blancas y cortas, de voz queda y maneras algo afeminadas; cuida con cierto exceso –tal vez porque es barbero– su pelo lacio y el bigote, y usa un exagerado perfume en el pañuelo. Cuando sonríe deja entrever dos afilados dientes de vampiro» (188), lo que contrasta con la ejemplaridad que intenta mostrar para compensar tal físico y, sobre todo, su verdadera naturaleza pederasta.

<sup>390</sup> Sin duda irónico: «Cree en Dios aunque, eso sí, acude siempre a misa muy enojado, pues no olvida que el hijo de ese Dios le prohíbe que los niños se acerquen a él. Cree en Dios y es hombre bueno y un verdadero santo, entendiéndolo por tal a todo aquel que como santo es completo, es decir que sabe también sentirse atraído por el pecado, fascinado por el Mal profundo, que es algo radicalmente opuesto al Bien, ese mal perfecto que es la belleza perfecta» (190).

<sup>391</sup> Estos personajes se mueven al filo del abismo, al límite de lo marginal, recreando situaciones como esta o como el incesto entre el narrador de «Los de abajo» y su hermana.

<sup>392</sup> Argumento que recuerda al ensayo «La acera sonámbula y verdadera», donde puede leerse: «Siempre me he preguntado por qué la acera de la Diagonal del lado de la montaña (...) parece inmensamente más viva y atractiva y tiene desde siempre una afluencia muy superior de transeúntes que la sombría acera de la Diagonal



## EL HUMOR ABSURDO

El humor y las fuertes dosis de ironía, al igual que sucedía en *Suicidios ejemplares*, ya anunciado por medio del título, operan en este recuento de historias como elemento fundamental, pues es gracias al distanciamiento irónico y al poder sanador de la risa, muy frecuente en todo el libro, que los personajes consiguen superar la desidia a la que están abocados. Asumen por tanto estos procedimientos ante el desencanto que gobierna sus vidas, los hacen suyos para proyectarse en esa dimensión tan particular del tono vilamatiano, que persigue, en muchas ocasiones, el absurdo: «Cette ironie est une des caractéristiques du ton d'Enrique Vila-Matas, une combinaison élaborée d'humour et de déception. Car la déception est une des émotions à laquelle l'écrivain espagnol donne la plus grande valeur» (Lindon, 1999). Así, se hace presente el surrealismo, el vanguardismo o el dadaísmo, así como tintes de ese humorismo de «la otra generación del 27» –su admiración por Gómez de la Serna es evidente– y todos ellos recorren, en mayor o menor medida, todas estas páginas, sobre todo con asociaciones sin sentido y juegos de palabras que identifican uso literales con metafóricos, creándose equívocas correspondencias lingüísticas que provocan efectos humorísticos muy jardelianos<sup>393</sup>, acompañados por la misma percepción disparatada de la existencia que estos predecesores. Se impone, de este modo, lo grotesco como elemento discordante a la formalidad cotidiana, entroncando con esa versión de la sátira bajtiniana: «La *excentricidad* es una categoría especial dentro de la percepción carnavalesca del mundo» (Bajtín, 2005: 179-180).

La risa funciona como regulador de la tragedia, se activa para paliar y contrarrestar esos grandes momentos llenos de dramatismo que no caben en la poderosa vertiente lúdica de la literatura vilamatiana. Por eso la risa se junta con el llanto, como en «Mandando todo al diablo», donde Juan se dirige a Rita «con una risa patética, y luego rompió a llorar desconsoladamente» (19; en «Un alma desocupada», donde la hilaridad se convierte en

---

del lado del mar, una acera maldita, tan triste como poco transitada» (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 30); donde, además, cuenta cómo decide imitar a Gómez de la Serna paseándose con un farol por esa oscura orilla, «la acera verdadera, puesto que lo sombrío siempre me dijo más verdad que lo soleado y deslumbrante» (*ib.*: 31), toda una declaración de principios estéticos.

<sup>393</sup> Relación que evidencia Valls (2007a: 112): «No en vano, él ha citado en más de una ocasión a Ramón Gómez de la Serna, como también a Edgar Neville o al mismo Enrique Jardiel Poncela». El crítico recoge la influencia de Jardiel Poncela de la mano de Màrius Serra, y puntualiza, no sin razón, que «Vila-Matas dosifica casi siempre mejor los juegos lingüísticos que el autor de *Eloísa está debajo de un almendro*: nos los da a cuentagotas, que es la única manera, a estas alturas, de que no empalaguen» (*ib.*).

preludio de algo muy serio en pocos instantes: «Se ríe pero pronto cambia de expresión y se queda muy seria y pensativa, mordiéndose los labios» (36) o en «Una estrecha tumba para tres», donde encuentra asilo ante la tragedia del desengaño amoroso: «Leiriñas escuchó todo eso, refugiado de nuevo entre sus padres y con una media sonrisa y gesto ambiguo, como de satisfacción interna por haberse liberado de aquella terrible amenaza de matrimonio<sup>394</sup> en forma de atroz dentadura universal» (96). O como sucede con Alicia, la pareja del narrador de «El hijo del columpio», quien parece habitar en la constante absurdidad y más liberada alegría, como si quisiera huir de la realidad: no trabaja, es aficionada a beber, y en momentos decisivos, le da por escapar con exagerados ataques de risa que resultan, para su pareja, altamente atractivos: «Acabó estallando en una de esas obscenas y eróticas, cantarinas y magníficas risas tuyas» (136); recurrente y a veces bajo los efectos de estupefacientes varios: «estallando poco después en una risa tan contagiosa como perfectamente erótica y cantarina. Hicimos el amor allí mismo, sobre el sofá, que es donde más nos gusta hacerlo» (141). Estas manifestaciones sirven de contraste al dramatismo de su existencia, aunque sin los atributos ingeniosos suficientes que detenta él: «Ojalá, pensé, ella poseyera mi imaginación o recursos y se le ocurriera pensar que estamos en el interior de una casa señorial de Praga» (145). Mientras Alicia –que, al contrario de lo pudiera resultar, aparece como un personaje sin imaginación– se evade gracias al alcohol y la risa, desconectada por completo de esta versión de la realidad [«Alicia dice que todo lo que cuento de esa cena es mentira» (154)], ajena al drama del heredero Esteva, y este, en cambio, procede por medio de la narración, de la fantasía:

Me conozco esta historia melillense de memoria porque cientos de veces he tenido que oírla en la oficina, y eso me permite no sólo reconstruirla con la máxima precisión sino incluso mejorarla, pues la verdad es que la cuento –y perdón por la inmodestia– infinitamente mejor que este esclavo de mi padre (117).

El personaje femenino actúa, entonces, como contrapunto ante la tragedia familiar que se le viene encima al narrador, en la que gobierna la seriedad: «un comentario sarcástico que nacía de la gracia que me hacía –no habían probado una sola gota de alcohol– la radical seriedad del matrimonio» (148), sobre todo al ir descubriendo el secreto como lo hace, en cuentagotas. Sostenida la revelación por el fluir de su conciencia, esta se materializa en el tono reflexivo que cuestiona todo lo que narra en cuotas metafísicas, aparente reflejo de su

---

<sup>394</sup> Algo que parece recordar a la historia del mismo Kafka, quien se prometió hasta en tres ocasiones sin llegar nunca a casarse, siendo el hijo sin hijos, soltero en casa de su padre por excelencia (Vila-Matas, 2013c: 7).

verdadero padre [«Como sucede con otras preguntas que me hago (...) sigo sin encontrarle una respuesta adecuada» (141)] y esta, junto a la risa, algo amarga, calibran la tragedia. Justo por eso el final del cuento recoge, de forma circular, un momento cómico donde la nueva identidad del narrador, asumida por la concesión de una paternidad inesperada, cierra el relato con la vuelta al manicomio del principio: «se han partido de risa, ha habido hasta topetazos alegres contra las paredes, y me han llamado todos Hong Kong» (154). Incluso en el caso en que no exista palabra, en esa inmensa significación del silencio, como pasa en «Te manda saludos Dante», está presente la risa: «reír sí que sabía, sonidos guturales de aire burlón, y poca cosa más» (169).

Así, el humor, diseminado por toda la obra y siempre presente, empuja al escritor a construir diálogos disparatados que ponen en jaque al lector más crédulo, pues cuestiona un tipo de literatura realista, simplista y falto de valor poniendo de relieve el valor del estilo en el arte. Supone este una catarsis que disuelve el drama y con él, la amargura, para escapar hacia delante: «esta disposición y esta reiterada fuga del sentido se resuelven, paradójicamente, en una constelación significativa» (Echevarría, 2007a: 101); y se asocia, incluso, a la locura: «Más bien está trastornado o tiene mucho sentido del humor» (99). Existen variados procedimientos para desplegar los recursos humorísticos como, por ejemplo, los juegos lingüísticos o las situaciones absurdas. Citaremos algunos casos clarificadores a este respecto, aunque basta solo con sumergirse en esta prosa sutil con querencia lúdica para darse cuenta de ello. En los juegos de palabras, a menudo se coloca en el mismo nivel el significado literal y el metafórico, generando por medio de este *décalage* un efecto cómico: «por la edad me tiemblan algo las manos, y hasta me tiembla el pensamiento» (21); «no sólo me deja a solas con mis fantasías increíble bajo la lluvia sino también en el hueco mismo de la desolación más odiosa, iba a decir ociosa» (33); «se había quedado anclado en la infancia, se diría que en la mía concretamente» (85) –para rebajar la tensión del conflicto que supone encontrarse con Fermín, su amigo de la infancia, del que no puede deshacerse, el narrador recurre a un eficaz humor–; «De pronto fue como si al tiempo que se derrumbaba en Berlín un muro, se hubiera levantado uno mucho más grueso y alto en mi propia casa» (*ib.*); «Para colmo, y sin que tú lo sepas, tengo a todos tus nuevos clientes en el bolsillo. Miré su ridículo bolsillo, pero ni aun así conseguí reírme secretamente de él» (133); «nos quedamos de piedra y tricornio. Un golpe de Estado, repetimos todos» (135); «Paquita se llevó las manos a la cabeza y los platos a la cocina» (153); «He tratado,

sin la menor suerte, de fulminarla con la mirada» (22); «con el traje de luces reposando sobre una silla, a la luz de la luna de Valencia» (201); «Parece que se le haya tragado la tierra la lengua» (203); «había desconectado, como buen electricista que es» (91).

Recurrir al absurdo es otra vía en esa estela vanguardista más experimental, con asociaciones sin sentido pues, al fin y al cabo, lo absurdo es lo que da sentido al sinsentido: «descubrimos que, en el fondo, sus sandeces nos alegraban la vida» (93); «–Pues yo qué sé. Supongo que alguien muy vulgar y lo más parecido a una albóndiga. ¿Cómo quieres que sea?» (138); «Me he acordado de cuando yo era niño y creía que mi madre sabía todo lo que yo pensaba» (159). Y, cómo no, poner énfasis en el lenguaje, darle vueltas a la capacidad expresiva de la retórica literaria, se revela como otro gran recurso. En «El hijo del columpio», por ejemplo, asistimos a la actuación enfurecida del padre, que parece perder las formas en un baldío intento de imponer su autoridad por medio de una vehemencia verbal que roza lo grosero y acaba resultando patética, poniendo de manifiesto el problema latente, que no es otro, cómo no, que el conflictivo vínculo familiar que sustenta la relación paterno-filial, el reproche de abandonarlo por la amenaza del fantasma de la soledad:

Escúchame bien, mal hijo. Sólo porque ella se abrió de piernas, sólo porque ella se levantó las faldas, la inmunda cerda, la burra esa borracha, tú te entregaste bobamente. Y para follar en paz –comenzó a lanzar estocadas con su índice para mayor énfasis–, para joder tranquilo con ella te cargaste la memoria de tu pobre madre y tendiste en este sofá a tu padre para que no pudiera moverse (...) ¿Así se trata a un padre viudo? ¿Se le compra con una manta escocesa? ¿Es acaso eso amor filial? (132).

Esto parece transmitido a su hijo, quien ve en el lenguaje cierto poder redentor algo dadaísta: «yo también por pura timidez, en casos como ése, yo acabo incendiando la situación a base de reaccionar con palabras envenenadas –en esto he salido a mi padre, es en lo único que nos parecemos–, es decir, soltando auténticas barbaridades, lo primero que pasa por mi cabeza» (134). Otros acercamientos se formulan como variantes de greguerías o aforismos, como cuando Leiriñas dice sobre las mujeres: «se vuelven locomotoras tendidas en sofás (...) Así veía a las mujeres cuando amenazaban su libertad» (110) o la reflexión: «Caballo y descabellado son palabras que guardan cierta relación entre ellas. Es la única explicación que se me ocurre al hecho de que él dijera semejante barbaridad» (110). Todo esto tiene que ver, además, con el descubrimiento del modernismo de principios de siglo, por la defensa del arte por el arte, muy relacionado, a su vez, con la propuesta, también histórica, de *Historia abreviada de la literatura portátil*, publicada ocho años antes. Un planteamiento que recuerda en algo a lo que sentenció ya Calvino (2017: 23), reflejo

recurrente, a finales del siglo XX: «La gravità senza peso di cui ho parlato a proposito di Cavalcanti riaffiora nell'epoca dei Cervantes e di Shakespeare: è quella speciale connessione tra melanconia e umorismo». En este volumen de cuentos, el absurdo y el sinsentido quedan suavizados por la fuerza regeneradora del humor irónico, el único capaz de otorgarle significación y orden a estas extravagantes y profundas experiencias. En suma, Vila-Matas es un experto en utilizar los procedimientos humorísticos para desbancar el drama en sus historias y lo fascinante es «descubrir cómo una historia trágica aparece tamizada por el humor y adobada por toda una serie de detalles que alimentan las peculiaridades de sus estrambóticos personajes y el sentido final de la rara historia» (Valls, 2007a: 119-120).

## LA INFANCIA

En numerosos escritos recupera nuestro escritor el recuerdo de la niñez, en mayor o menor medida, tocada por la vivencia personal, aunque reniegue de ello tal vez por el rechazo que supone recrear en tonos realistas el pasado:

No encuentro nada en la infancia, fue feliz. Y eso fue todo. No tengo mucho que ver con esos escritores que organizan todo su mundo de creación en torno a esos primeros años de su vida, en torno a ese periodo de pantalón corto, periodo de exagerado prestigio (...) En realidad, hasta los diecinueve años no empezaron a pasarme cosas (...) me empezaron a suceder historias, sucesos, hechos más o menos raros (Vila-Matas, 2013b: 9).

Le da la vuelta para plasmarlo a lo largo de este libro, donde la infancia va asociada a traumas, conflictos con los padres, taras de algún tipo, una etapa tediosa, sin más: «Durante el viaje me esforcé por recordar mis años de aburrimiento e infancia» (72). En «Azorín de la Selva» toma especial relevancia este momento de la vida, pues el narrador hace una retrospectiva a través de la memoria para recordar a un antiguo compañero, Fermín, autor del peculiar folleto, que «andaba todo el día desmintiendo la realidad» (73). La vuelta al pasado de la niñez le sirve al narrador para rastrear un sentido literario diferente al suyo, para hacerse pasar por su amigo abrazando el tema del doble<sup>395</sup> y configurar así, esta vertiente dual que completa al creador, pues «Ya se sabe, la fe, como la imaginación y los juegos infantiles, mueve montañas» (78). De hecho, huye y se refugia en ese otro mundo de

---

<sup>395</sup> El protagonista va en busca de su amigo Fermín y, al preguntar a su vecina, esta lo confunde con él, malentendido que no desmiente para hacerse pasar por él: «yo era un impostor (...) Pero el juego me resultaba divertido, me había dejado arrastrar hacia él movido por una atracción morbosa e incontrolable» (78).

la pesada carga familiar que supone tener once vástagos, por lo que se refugia en «aquel manuscrito hallado en Arive que me había devuelto a los años de infancia y también a los días de droga y juventud airada en Almería, mucho antes de casarme» (79). La infancia es, pues, un retorno al juego, a la fantasía, a la libertad. Este constante vaivén entre el exterior y su hogar, presente en otras historias, se da aquí con mayor sutileza. El narrador, después del descubrimiento de esa otra realidad, incluso más importante que la historia misma, anhela volver a casa<sup>396</sup>, pues «deseaba que ésta volviera a ser el aburrimiento ya olvidado que siempre había sido para mí» (86), algo que de algún modo entronca con el pasado que ha querido visitar: «me esforcé por recordar mis años de aburrimiento e infancia»<sup>397</sup> (72).

Otros relatos donde la infancia cobra significación son «El paseo repentino», donde se evocan las complejas relaciones entre ficción y realidad y las capacidades expresivas del lenguaje, siempre por medio del conflicto con el padre y de una soledad asumida; «El vampiro enamorado», en el que aparecen recuerdos de esa tierna época contrastados con la decrepitud del tiempo: «Odio los bucles dorados de la infancia, las espinillas de la adolescencia, la tontería del hombre maduro. La vejez, en cambio, trae calma, un equilibrio» (189) o «El hijo del columpio», con esa implícita alusión al mundo de los niños a través del instrumento lúdico que determina al hijo de este relato, a quien su padre «junto al terrible columpio de mi infancia –en el que hoy, por cierto, mientras me digo todo esto, me sigo trágicamente columpiando, quién me lo iba a decir a mí– me han destrozado –por decirlo de alguna manera suave– la vida»<sup>398</sup> (133). Se produce, de este modo, una asociación connotativa entre los años de la infancia y el columpio, en el que el narrador proyecta su frustración pasada: «Me acordé del no menos terrible columpio de hierro que él me construyó en el jardín de la casa de verano y en el que yo, balanceándome trágicamente, dejé que fueran transcurriendo las horas de hierro de la infancia» (*ib.*). Tal es el peso del recuerdo

---

<sup>396</sup> Motivo central del cuento «Volver a casa» y elemento que aparece, en la misma línea, en *Una casa para siempre*. La preocupación patente por la estructura y el estilo, por encontrar una voz propia, recorren toda su trayectoria, ligados a los temas atávicos del escritor, como el cuestionamiento sobre la identidad del sujeto moderno o los límites del lenguaje.

<sup>397</sup> Algo que reitera en alguno de sus artículos: «qué hay de interesante en mi infancia, si es que hubo algo que merezca ser calificado como interesante. Tal vez acabe llevándome una sorpresa –un cojín de festones bordados seguro que no– y descubra que mi infancia no fue ese aburrimiento olvidado que yo pensaba que había sido» (Vila-Matas, 2003a: 79).

<sup>398</sup> Nótese el abundante uso de los paréntesis y guiones, recurso constante en la prosa vilamatiana que proporciona libertad para el flujo de pensamiento y de reflexión, acotador, de la misma narración. El uso continuado de este procedimiento permite introducir una marcada corriente de conciencia reflexiva, aportando comentarios, divagaciones, antesala de la voz ensayística que toma terreno en el autor con los años.

que termina por convertirse en un espantoso delirio: «la horrible pesadilla del columpio de hierro con el que, de un tiempo a esta parte, me toca batallar en sueños y, encima, también en la vida real» (137). Así, el personaje, como tantos otros, como Kafka, articula su amargura ante el mundo por medio de la infancia y su relación con el padre, abocado como está, a aguantar el peso del pasado:

Entre los dos padres me han condenado a balancearme, en permanente y eterna duda, en el más incómodo de los columpios de hierro de este mundo. Desde ese columpio llevo ya dos días contándome, poco a poco, esta historia que me vuelve loco. Hasta en sueños oigo el trágico y obsesivo chirrido del columpio (154).

O como proclama el protagonista de «Volver a casa»: «No, nunca tendré hijos, no me gustaría que un hijo tuviera que pasar por ese calvario de la infancia» (158). Lo que, llamando a la ironía, es símbolo de diversión, juego e inocencia se convierte en imagen de un destino al que no puede escapar.

Volviendo a «El paseo repentino», de escasas diez páginas, recordemos, uno de los cuentos que el mismo autor encuentra más interesante (Vila-Matas, 2013b: 95), está ambientado en la ciudad de Cáceres, en 1956, en el Día del Estudiante Caído, una jornada histórica que se rememora por su carácter reivindicativo. Las protestas estudiantiles en el relato se trasladan al ámbito del sueño, lugar en el que el protagonista, un empedernido joven que no hace otra cosa más que estudiar, recrea un encuentro con su padre, figura cómo no conflictiva y que recuerda, por el tono, a esa dura carta que escribió Kafka a su progenitor. El desencuentro se evidencia en la inoportuna concesión que le otorgan los padres para salir:

Me lo han dado no porque yo tenga una edad ya más que respetable sino porque posiblemente les angustiaba ver que no duermo nada y estudio tanto. No eligieron, de todos modos, la hora más oportuna para darme ese permiso, pues se avecinaba una tormenta que todos presentíamos violenta (60).

De este modo, el anuncio del temporal se convierte en vaticinio metafórico del enfrentamiento que tendrá con su padre. La lluvia se identifica con el espacio de la fantasía, igual que el sueño, y el paseo repentino, que bautiza el cuento, parece ser una versión adulta de un episodio de la niñez. Este se presenta al principio del relato como algo esperanzador: «Un paseo repentino –me dije– podría hacerme mucho bien. Un paseo repentino y luego, ya bien despierto y refrescado por el aire y la lluvia de la calle, regresar a la concentración y al estudio, no dejarse vencer por el sueño» (61). La confluencia de realidad y sueño marca el sentido de toda la historia, en la que se reproduce el choque con el padre, motivado porque

no quiere tener descendencia. Al despertar se da cuenta de que nunca dejará de estudiar, dando sentido al dato temporal en que se contextualiza el cuento. El protagonista se nos presenta como un ser inadaptado: no consigue dormir, siente un profundo temor hacia casi todo<sup>399</sup>, y el estudio, junto a los sueños –la imaginación–, para él se ha convertido en un refugio. Se trata de ese tipo de personajes que pasan por el mundo casi sin notarse, sus acciones están pensadas «para no molestar» (60). El parapeto histórico le sirve al autor para sacarle punta al recurso cómico y aprovechar el filón temático<sup>400</sup>, pues si bien los enfrentamientos entre estudiantes y falangistas del año 56 en Madrid supusieron detenciones y heridos de gravedad, aquí se esgrime como juego lingüístico: «en Madrid se había celebrado el Día del Estudiante Caído (...) y me decía a mí mismo que si había en el mundo alguien a punto de convertirse en un estudiante caído ese alguien era yo, que estaba cayendo de sueño tras aquellos días de estudio tan continuado» (61). Las reflexiones existenciales que va hilvanando la voz narradora pueden aplicarse a este texto y al resto: «la vida es una cosa perfectamente inútil» (66), de ahí que asalte de vez en cuando lo grotesco y absurdo para combatir la desazón, como el momento en que, a punto de dormirse y en un aura de delirio flagrante, el protagonista empieza a ver desfilar «una procesión de objetos de todo tipo» (62), como si estos tuvieran vida, muy al estilo ramoniano. La narración entre vigilia y fantasía no presenta transición, se produce un salto abrupto en ella, llegando a confundirse una con otra, indicado por el texto: «Con inquietud pasé de una preocupación a otra» (63) y con indicios que señalan ese cambio, bañados por la lluvia, el terreno de la fantasía: «Veía las casas muy borrosas bajo la lluvia» (*ib.*). Entonces es cuando se relata el encuentro con el padre, a la intemperie y como una aparición fantasmal; no en vano, este viene a representar la mirada realista: «leía periódicos y periódicos que, para colmo, silenciaban la realidad y no contaban más que mentiras y noticias beatas o de cuartel» (65), por eso «se aburre mucho» (65). Se da, así, una confrontación de opuestos encarnada en el dúo padre-hijo. Mientras el primero representa el inútil por excelencia [«Me sentí íntimamente satisfecho de haber tenido el valor de llamarle inútil por excelencia» (67)], el segundo le hace frente

---

<sup>399</sup> Así se lee en el texto: «me daba pánico decirles adiós de repente a mis padres (...) me daba miedo la oscuridad de fuera, el misterio de la noche y la intemperie. Me daba pánico la luna. Me daba miedo dormirme. Menos estudiar, todo me daba pavor» (62). El miedo es el argumento con que inicia Kafka (2013: 145) su *Carta al padre*: «fa poc em vas preguntar per què dic que et tinc temor».

<sup>400</sup> El mismo autor señala al respecto: «Ahí quería tan sólo explicar que en toda mi vida jamás he dejado de ser un estudiante eterno, perpetuo, siempre en vela. Un estudiante que no descansa. Me gusta estudiar» (Vila-Matas, 2013b: 95).



distanciándose de él, suponiendo una ruptura en el legado familiar, abogando por la soltería, algo que recuerda a los shandys, reforzada por la defensa de lo portátil. Se da una proclamación implícita a la ligereza: «Esos equipajes no son más que esa preocupación constante que hemos ido acumulando a lo largo de la vida por ser alguien (...) no necesitamos equipaje» (67).

El desenlace supone la derrota para el hijo, que encuentra amparo en la ficción de lo onírico: «Sólo el sueño expulsa algo de ese delirio de prestigio al que nos vemos abocados cuando terminamos nuestros estudios» (67), que empieza a desplegarse con otra historia, la del silencioso indio, fruto de un recuerdo –inventado– que aflora con la fantasía. Vemos, así, que la imaginación tiene un espacio distinguido en esta historia, capaz de darle sentido a una existencia gris y arraigada a una realidad aburrida, amparado por el legado familiar que no lleva a ninguna parte. Pero al despertar, alcanza el mismo punto de partida, el estudio sin fin, el eterno retorno. Mientras en muchos de estos cuentos se evidencia la relación conflictiva con las figuras paternas, como al loco de Leiriñas le sucede [«de repente recordó los problemas que de niño había tenido con su querido pero antaño odioso y autoritario padre» (95)], dicha filiación puede llevar a asumir incluso otra identidad momentánea: «los recordó con tal intensidad que se sintió poseído por una voz que le resultaba ajena pero que en cualquier caso hablaba por él» (*ib.*). Esa temprana fase de la vida configura un momento traumático también en Tonino, el seminarista que huye de Barcelona, y ante el rechazo de su solemne legado familiar y el drama que esto supone para sus progenitores, deja clara esta posición ante la atención que despertaba su hermano enfermo: «Mi infancia son recuerdos de una constante falta de aire y de un injusto trato de mis padres hacia mí, hacia el hijo sano» (47).

Por otro lado, el viaje, con todas sus variantes –la desaparición, el paseo, la impostura, la imaginación, la lectura, el abismo, y por supuesto, la escritura– construye la base última de la significación de todas estas obras, pues «Buena parte de la literatura moderna está determinada por la relación del yo con sus propias fronteras, con su disolución y su endurecimiento –los dos, peligrosísimos» («Claudio Magris, el escritor de las causas perdidas», 2013) y la odisea, la posibilidad de volver a casa, posee un proteico valor identitario. Volver a la infancia contiene, por tanto, esa parte de andadura y esa fracción de búsqueda de uno mismo; será en *Recuerdos inventados* donde hará de esas evocaciones material literario. La niñez, por tanto, no toma relevancia como entidad evocada en sí misma,

sino como elemento cargado de potencialidad alusiva capaz de inducir imaginación. Uno de esos elementos significativos es el Paseo San Juan<sup>401</sup>, un territorio mítico del universo literario vilamatiano, el recorrido que hacía de pequeño el autor varias veces al día para ir al colegio: «Ése fue el gran camino el camino inaugural, con sus límites y con sus mitos. La calle Rimbaud lo llamo. El camino de la vida, en definitiva»<sup>402</sup> (Vila-Matas, 2013b: 13). Uno de los temas que se revela en estas páginas, común a la trayectoria del escritor, es el destino humano, tal y como lo expusiera el poeta francés: «cette vie de mon enfance, la grande route par tous les temps, sobre surnaturellement, plus désintéressé que le meilleur des mendiants, fier de n'avoir ni pays, ni amis, quelle sottise c'était. – Et je m'en aperçois seulement!» (Rimbaud, 1954: 239).

#### LA LOCURA

Está presente en muchos de los relatos algún tipo de enajenación, de forma más o menos significativa. Uno en los que se le da una vuelta de tuerca a tal disposición es «El hijo del columpio», donde Parikitu, Hong Kong o Soldado, según cómo se le nombre, finge estar loco para librarse del servicio militar en Melilla. La incursión de este personaje en el mundo de la demencia da pie a que el narrador realice un retrato exquisito y singular de este tipo de figuras. Como hemos visto, nada en este cuento es lo que parece, y lo escondido va revelándose a lo largo de estas cuarenta y tres largas páginas donde se mantiene el misterio hasta el final. Así, los locos son los que mejor nos caen en gracia –mucho más que los compañeros de oficina, mucho más incluso que el propio narrador–, y encontramos, así, personajes entrañables y chalados –o quizá por serlo– que contrastan con el drama que en el fondo arrastra el narrador, verdadero protagonista, sin saberlo: la mala relación del hijo con su padre, la grisura de sus vidas, la intolerancia y altivez que demuestran hacia los demás. Con ello, lo absurdo y grotesco contaminan la atmósfera del cuento, sobre todo en el día a

---

<sup>401</sup> En palabras de Pozuelo Yvancos (2010: 228): «Ciertamente ese motivo convocado, la infancia del Paseo San Juan, del patio interior de la calle Rosellón, que significa la identidad del recuerdo, es el único que los héroes vila-matianos conservan como verdad que no quiere marcharse, que no es literatura de otro, quizá porque sea la sanción (solamente puede ser lírica) de una memoria anclada en el tiempo».

<sup>402</sup> En *Marienbad eléctrico* (2016) hace referencia a él en estos términos: «Me acuerdo de *La calle Rimbaud*, el texto que escribiera hace años acerca de mi infancia y que me parece tan ajustado a la verdad que me ha impedido escribir algo más alguna vez acerca de mis primeros años. Su clima de verdad es extremo» (Vila-Matas, 2016: 20).

día de la oficina y su relación con la imaginativa Alicia, alcohólica, disparatada y a veces violenta. Y es que «la locura tiende siempre a lo diferente» (116), por eso se asoma como salvación o refugio –aún mejor que el servicio militar, experiencia similar del propio autor<sup>403</sup>–; fuera de ella es donde se encuentra uno expuesto: «aquella monja, que hablaba de una forma tan rara, no estaría más loca que los locos a los que cuidaba», o incluso «el aprendiz de psiquiatra estaba loco. Y no solo él. La monja y la ayudante flaca comenzaron a reírse salvajemente. Allí estaban todos locos menos él» (122). Y en cambio, el resto de internados, como Senén, «el único loco tratable de aquel pabellón» (118), «un refinado escritor de mensajes breves y perversos» (117), algo walseriano, quien en el fondo «era un ser bastante razonable que se divertía de una forma creo yo que original e inteligente, al dedicarse a escribir mensajes crípticos de tan enigmático fraseo» (118), premisa que construye un revés de la poética de estos relatos.

#### LA ESCRITURA

Como hemos ido viendo, la manera en que se relacionan los elementos de la realidad y los fabulísticos o metaliterarios determina de forma clara la forma de escribir y el sentido que se le da a la escritura, redención y *modus vivendi*. Supone en Vila-Matas una manera de posicionarse ante la vida: «Precisamente escribo porque no sé explicarme el mundo ni los misterios que éste encierra» (2013b: 17). Desde esta perspectiva, una de las voces que más resuenan en el volumen es la del narrador de «Los de abajo», también escritor, que nos recuerda en su actitud vital algo al protagonista de *Lejos de Veracruz*<sup>404</sup>, quien sentencia: «Por eso escribo. Por eso y porque encuentro un placer en estar escondido, y porque estoy desengañado ya para siempre de la vida» (Vila-Matas, 2007<sup>2</sup>b: 123). Esa conciencia sobre la percepción acerca del mundo y del propio sujeto configuran la esencia de la voz ensayística, la cual irá desplegándose a medida que pasan los años en la obra del escritor. La indagación sobre el sentido de la existencia y el arte, unidos por una red infinita que se va

---

<sup>403</sup> Lo recoge en el texto *En un lugar solitario*, que en su día apareció como *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, el primero que publicó: «Del ya muy remoto año de 1971, que pasé en Melilla como soldado del ejército español, recuerdo especialmente los veinte días que estuve internado en el manicomio militar de esa plaza fuerte» (Vila-Matas, 2011: 9).

<sup>404</sup> Insistiendo en esta conexión, que sitúa los cuentos como antecedente a la novela, poco posterior, encontramos ecos entre las dos obras (véase Echevarría, 2007b: 123, 124).

tejiendo a medida que se lee, se observa, se escribe y se pasea para transfigurar una identidad múltiple se convierte en la única vía de salvación:

Me gusta mucho contarle, me entusiasma este trabajo que me he buscado yo mismo para no aburrirme, para no desesperarme (...) De la angustia sólo me salva este trabajo de transcripción de lo que ocurre en este dramático dormitorio. Trabajar, trabajar y trabajar (...) Escapar al vacío» (30, 31).

Combatir el hastío, seguir tras la pista de la literatura, es lo que vemos en el padre del eterno estudiante de «El paseo repentino», afectado, al parecer, por el impulso del no<sup>405</sup>: «me dijo que estaba tratando de escribir para él mismo, como, asimismo, el protagonista de «El arte de desaparecer» y tantos otros narradores vilamatianos<sup>406</sup>. El motivo walseriano de entender la escritura como un paseo, una búsqueda constante, se convierte en eje de la aparición/desaparición y remite, a su vez, a la literatura del desconcierto, a una práctica difícil de descifrar donde se produce la fusión entre literatura y vida, y en la que la negación literaria conduce a la incomunicación, fuente, además, de riqueza y de forma. Así, se evidencia el proceso de indagación, materializado en el rastreo de escritores y lecturas que da paso a la poética de la digresión, a la voz reflexiva y crítica que avanza al ritmo del pensamiento, mezclado con la experiencia y la literatura. La escritura se hace máximo exponente de este procedimiento de divagación productiva que empieza a latir en estos cuentos. No olvidemos que el *flâneur* aparece como figura paradigmática de la modernidad, representada por Charles Baudelaire. Este, llevado por la inspiración, no por la productividad, es capaz de proyectar su mirada hacia el exterior a la vez que procesar su divagación interior, que lo lleva de un pensamiento a otro en forma de red. El paseante literario anima al lector a ir tras él, a despertar su conciencia literaria e ir siguiendo y persiguiendo el trazo de esos mapas de referencias cultural, siempre por completar a través de lugares cotidianos. Así se van articulando las deambulaciones entre vida y literatura, en ese viaje hacia el laberinto de la identidad del que habla Zamorano (2013): «Vila-Matas es un autor que sabe, al igual que Montaigne, que nunca somos los mismos de ayer y que el misterio del ser y el conocimiento de uno mismo son el trabajo de toda una vida o, mejor

---

<sup>405</sup> O, según el propio autor: «Dicho de otro modo, la negación es el gran mecanismo del que dispone la literatura para poder renovarse y seguir viva. “Hacer lo negativo aún nos será impuesto, lo positivo ya nos ha sido dado”, dice un aforismo de Kafka» (Vila-Matas, 2014b).

<sup>406</sup> Como hará el protagonista de *Mac y su contratiempo*, quien pretende reescribir la novela de su vecino, compuesta por varios cuentos, «tras haber trasladado lo reformado a mi PC, no he dejado rastro de lo escrito a mano y he dado por buenas finalmente mis notas del día, que han quedado bien ocultas en el enigmático interior del ordenador» (Vila-Matas, 2017a: 16).

dicho, de toda una obra». Porque, al fin y al cabo, lo importante es «que lo único que podemos hacer es justificarnos ante la muerte con una obra bien hecha» (37).

## LAS TÉCNICAS DEL CUENTO

El escritor barcelonés domina con maestría los tiempos, los tonos, la distancia y dosis de humor justos, la perspectiva de una voz narrativa que quiere entrometerse y saber, si no vivir lo que cuenta en primera persona, como sucede en casi todos los relatos. Con ello, el arte de escribir cuentos, exigente y caprichoso, parece perseguir algo de ese Poe misterioso que deja que el lector vaya avanzando con el miedo que supone no saber hacia dónde se va y se camina con el propio pie, «a quelque chose du sorcier, de l'homme qui sait introduire le vertige exactement là où il est absent» (Crépu, 1999). Los relatos se desplazan, así, del presente al pasado, en un vértigo de recuerdos, de sueños, de pesadillas, de delirio o de demencia, atraídos por la belleza del mal, hundidos en la melancolía o en la desolación. Un vértigo controlado por el brillante humor y la lúcida imaginación de Vila-Matas (Masoliver Ródenas, 1993). Se construye una poética de la multiplicidad donde la narración dibuja sinuosos recorridos, algo que puede asemejarse a lo que proclama la narradora del penúltimo cuento, muestra explícita de lo que constituiría esta poética: «parece hecha en tronco flotante de árbol que hubiera ido envolviéndose en capas concéntricas, en cuyo centro estaría el alma secreta del viaje de la vida mientras que en los círculos, en las envolturas de ese tronco, se encontraría el largo y penoso desplazamiento nulo hacia la nada» (207). Al fin y al cabo, el género cuento es el que goza de más libertad creativa, que, junto a su alta exigencia, hacen de su resolución exitosa una empresa poco dada a llanezas: «Tal vez sea cierto lo de que el arte más difícil es aquel que no tiene reglas (...) en este sentido es en el que debe aceptarse el calificativo de difíciles para las quince piezas» (Echevarría, 2007a: 101).

La sombra de Kafka recorre todas las dimensiones de esta obra, y detrás de él, como buen tejido de relaciones y entramados, se encuentran otros autores y otras obras, la construcción, en definitiva, de un estilo propio, a la manera vilamatiana, tal vez más explícita. La búsqueda de un estilo, como sabemos, es un motivo recurrente:

Reencontrarme con esa breve prosa del Kafka incipiente –esa prosa en la que ya estaba condensado el escritor incomprensible y al mismo tiempo sorprendentemente diáfano que fue– me hace caer en la cuenta de que no siempre Kafka fue Kafka. Hoy estamos acostumbrados a leerlo como

tal, pero hubo una etapa –días de indecisiones y de vacilaciones– en la que pasó por el clásico trance por el que transitan aquellos que desean cabalgar sin bridas y ser extranjeros dentro del doméstico y pusilánime paisaje literario de su época. Es decir, también Kafka tuvo que forjarse un estilo. Lo inventó a la sombra de Walser, pero también de Kleist, de Chejov, de Dickens y del cervantino Flaubert (Vila-Matas, 2008f).

## HUIDA Y SUEÑO

La imaginación es un elemento recurrente en la prosa de Vila-Matas, y una de sus concreciones más recurrente es el sueño, en una estela de índole surrealista<sup>407</sup>. Muchos de sus personajes, por tanto, transitarán por estos episodios oníricos que a veces serán reveladores. Va asociado, además, en muchas ocasiones, con su reverso, la locura, otra vía de escape de lo cotidiano, como el protagonista del «El paseo repentino», quien, de forma paradójica, pretende no sucumbir a los deseos de dormir y acaba teniendo un sueño que se confunde con la realidad, con su voluntad de salir a la calle a despejarse (de ahí el título) aun con tormenta, pues «dicen que la fantasía es un lugar donde siempre llueve<sup>408</sup>» (30), todo ello para «no dejarse vencer por el sueño y así pertenecer a la raza de los vencedores, a la raza de los que están más allá del sueño; ser como los locos que tampoco duermen, que también vencen al sueño y que, al igual que los estudiantes de verdad, jamás se cansan, siempre andan despiertos» (61). No en vano, para el niño protagonista, el estudio (la lectura) se convierte en un refugio: «Pues yo no sé –le dije– si estoy preparado para la vida. Creo que nunca voy a apartar mi mirada de los apuntes» (66), ante lo que el padre se escandaliza, por la imposibilidad que eso supone a la hora de formar una familia, de tener hijos «como todo el mundo» (67). Su respuesta, entre la enajenación y la desesperación, digna de la fuga: «El único correctivo que yo conozco –le dije–, el único que puede curarnos, por momentos, de nuestros males, de nuestros delirios de prestigio, es el sueño (...) es una cura sistemática, una corrección sin fin de nuestra ambición absurda de ser alguien» (*ib.*), de ecos walserianos y antecedente en Gesualdo Bufalino, lo que lleva a «la formación y disolución del yo, el

---

<sup>407</sup> Dicho por el propio autor: «considero que soy un surrealista en el sentido más literal y radical, el de buscar otra realidad literaria» (Amadas, García y Velasco, 2008: 51).

<sup>408</sup> La lluvia se presenta como recurrente con una carga significativa ligada a esos territorios de huida, la fantasía, el sueño, el suicidio... Así, esta aparece en «El paseo repentino» o «Mandando todo al diablo», como hemos visto, a la vez que «Una estrecha tumba para tres», refiriéndose a Leiriñas, el estrambótico personaje con un enfermizo apego hacia sus padres, quien, según el narrador, «había desconectado, como buen electricista que es –los frágiles hilos que le unían a la realidad cotidiana de esta lluviosa y, para mi gusto, tranquila y hermosa, provinciana ciudad de Lugo» (91).

sujeto como acto de afirmación y deconstrucción escritural» (Pozuelo Yvancos, 2010: 229), eje central de *Doctor Pasavento*<sup>409</sup>. Al fin y al cabo, estos personajes son conscientes de que tienen que combatir lo cotidiano, «hacer algo para no ser vencido por el sueño pero sobre todo no ser vencido por el delirio» (62). En cualquier caso, el sueño, igual que cualquier otro recurso alimentado por la fantasía, se convierte en un modo de escapar, tal y como proclama el protagonista de *Lejos de Veracruz*, casi contemporáneo al volumen: «Recordé que en otras ocasiones había solucionado mi angustia imaginando que me iba» (Vila-Matas, 2007<sup>2b</sup>: 174), algo que se mantiene a lo largo de los años y puede leerse también en *Mac y su contratiempo*: «A veces imagino que me voy» (Vila-Matas, 2017a: 93), y en muchas otras obras, cuya variedad es la desaparición. La dimensión onírica ocupa un lugar destacado en «Un alma desocupada», por ejemplo, pues en ella Benito materializa su aspiración laboral suprema con funciones de oteador del Deportivo de La Coruña con «mucho trabajo y ni un minuto de respiro» (29). Con todo, la perspectiva que el escritor desarrolla en sus historias pasa por esta confluencia, y la realidad «aparece como narración –el universo sólo existe en el papel– en la que se combinan azarosa e intertextualmente hechos reales y ficticios, grandes acontecimientos y pequeños avatares sin importancia» (Oñoro, 2015: 141). La idea vital que se extrae de todo ello es la misma que arrastran los personajes, todo es un instrumento que mueve piezas al unísono, el decorado, las fechas, los ritmos, los elementos comunes que se entrecruzan en las historias, los mensajes, el lenguaje... lo que viene a ser ese famoso estilo propio del autor. El carácter lúdico que facilita la ficción queda muy bien proclamado en estos cuentos, pues parece en todo momento que hay algo que destapar, y que deambulando por sus páginas lo descubriremos, algo fundamental para un buen cuento.

#### UNA NORMALIDAD A MEDIDA

Un artículo titulado «Episodios anormales» de *El viajero más lento* nos remite a los peculiares Episodios Nacionales que parecen componer esta obra. El texto se inicia con una cita de Gombrowicz, que bien podría ser también de este volumen de relatos: «De modo que

---

<sup>409</sup> De la que concreta: «La novela habla de la desaparición del sujeto en Occidente y del afán de ese sujeto por reaparecer (...) El eje central de ese crepúsculo es la figura de Robert Walser, mi héroe moral desde hace décadas. Admiro de este escritor suizo –precedente obvio de Kafka– la extrema repugnancia que le producía todo tipo de poder y su temprana renuncia a toda esperanza de éxito, de grandeza» (Vila-Matas, s.f.a).

de nuevo sufrió una derrota. De nuevo irrumpió la maldita normalidad, cuando él ya tenía un drama preparado...» (Vila-Matas, 2011b: 70). La cotidianidad domina las vidas aburridas de la gente normal, «la descorazonadora normalidad» (*ib.*: 71) de gentes corrientes nos acecha, y en ella destacan los personajes solitarios que se desligan de esa tradición, donde la literatura, el arte y la imaginación son las únicas capaces de salvarnos. En la misma línea que *Suicidios ejemplares*, este volumen, de la primera etapa de su escritura donde emerge el elemento fabulístico, cuestiona los márgenes, las certidumbres, la tradición y todo lo que se le pone delante. El fin último pasa por encontrar, como decíamos, fórmulas válidas al enmarañado mundo que nos asiste, y sin duda la ficción es la vía, de manera que «esa tendencia narrativa hacia la exploración de los infinitos recursos que ofrece la propia literatura, según ha contado él mismo en varias ocasiones, es una actitud innata y subversiva con la que carga desde que empezó a escribir» (Casas Baró, 2007: 96).

El todo es un artefacto pensante que pone en marcha un principio, una idea, una estancia en la que hay algo por descubrir o en lo que indagar como si fuera un juego, como si lector y escritor, también los propios personajes, fueran funambulistas algo indiferentes que tienen algo que decir. Hay un discurrir lento y hasta cierto punto enigmático (Germán, 2014).

Supone, por tanto, *Hijos sin hijos* un paso más en la construcción de su poética, en un momento en que la literatura como arte se presenta en la estirpe vanguardista y moderna de sus shandys<sup>410</sup> de *Historia abreviada de la literatura portátil*. Esa actitud ágil que recuerda a Duchamp, aunque aquí atormentada, que encuentra en la imaginación, la huida, el desentenderse de la realidad –algo sin duda del todo kafkiano–, cómo no en la ficción (la escritura), una vía de liberación. Dedicar la vida al arte sin tomarte en serio, por ejemplo, la Historia, es la idea que subyace, junto a la risa amarga que hay de fondo, en estos profundos, lúdicos y complejos relatos. «El arte de Vila-Matas consiste en hacer surgir nuevas dimensiones, paralelas a la anodina realidad» (Rérolle, 2007: 111), y para eso está la literatura, para engañarla, para inventar otra: «Te sugiero que no escribas nunca verdades, pero tampoco mentiras, que no seas realistas, tampoco fantástico (...) Inventa una segunda realidad, juega, inventa el mundo» (Vila-Matas, 2011a: 254).

Estos cuentos se mantienen en esa estela cultivada en la década anterior, en libros como como *Impostura*, *Historia abreviada de la literatura portátil* o *Una casa para siempre*,

---

<sup>410</sup> Algo que parece estar presente ya en su primera obra, que la escribió «con voluntad de capricho *shandy*, con voluntad de querer ver los asuntos del mundo de una forma alegre y chiflada (que eso parece ser, ante todo, lo *shandy*)» (Vila-Matas, 2011a: 15).



sus mejores obras aparecidas en los ochenta, con la que «Ha logrado una destilada conjunción de humor, ironía, imaginación, poesía y sentido lúdico de la literatura en su original invención de criaturas inquietantes y su visión distorsionada de un mundo grotesco» (Basanta, 1993: 10). Y así, parece que asistamos, en estos momentos, a una voluntad integradora de rasgos narrativos, intentando totalizar diferentes relatos en una unidad superior. Más adelante se verá en algunas de sus novelas cómo la estructura novelesca se presenta fragmentada desde el punto de vista temático, igual que estos cuentos lo hacen desde el de la estructura, a pesar de contar con una unidad de contenido. Esto llevará al escritor a ir asentando su poética, en mayor o menor medida, en la brevedad con propensión totalizadora. En definitiva, con más o menos libertad y un estilo personal, tanto *Suicidios ejemplares* como *Hijos sin hijos* utilizan una prosa que, tal y como sostiene Masoliver Ródenas (2007d: 6), «respeto las reglas del cuento». En el próximo paso que dé, años después, sabrá conjugar las dos grandes líneas que dominan su literatura: cuentos que siguen presentando una historia de un modo más tradicional y otros que destacan por la reflexión literaria. En suma, una propuesta compleja y orgánica a la vez que anticipa la formulación de una poética propia. En palabras de González de Canales (2013: 275) sobre *Hijos sin hijos*:

En él, reflexiones auto-irónicas y juegos intertextuales ofrecen al lector un escenario en el que se presentan sujetos no unitarios, personajes situados en terreno transfronterizo e inmersos en un viaje hacia la búsqueda de sentido (de sentidos). De su mano, el lector descubre el vacío que dejan tras de sí las palabras, así como la imposibilidad de encontrar verdades absolutas en un mundo extraño o la impostura que reside debajo de toda ficción.

### 3.1.3.- Exploradores del abismo (2007)

*No querer decir, no saber lo que se quiere decir,  
no poder decir lo que se cree querer decir,  
y decirlo siempre.*  
Beckett, *Molloy*

Con este volumen, Vila-Matas protagoniza una vuelta al cuento después de muchos años sin cultivarlo<sup>411</sup>, época marcada por el gran éxito literario que supuso su Catedral Metaliteraria<sup>412</sup> anterior y el reconocimiento unánime por parte de la crítica. El prestigio lo traslada de la periferia al centro del sistema literario español, aunque ya sabemos que merecimiento y reconocimiento no son siempre paralelos. *Exploradores del abismo* pretende ser una obra que reinterpreta la tradición para consolidar una apuesta estética muy personal, no sin cierta ironía, aunque la justa para no caer en la frivolidad artística, pues «Hay en él historias sobre las diversas formas de relacionarse con la angustia y también historias sobre la creatividad extrema que puede surgir a veces cuando nos hallamos a un solo paso del abismo y queremos que ese paso nos mantenga vivos, pero *fuera de aquí*<sup>413</sup>» (Vila-Matas,

---

<sup>411</sup> En este tiempo, desde 1994, año en que aparece *Recuerdos inventados*, hasta el 2007, el autor publica ficción y ensayo casi por igual: seis novelas y siete piezas ensayísticas, dejando de lado el relato.

<sup>412</sup> El nombre de «Catedral Metaliteraria» lo puso su editor Jorge Herralde, pues las tres obras (*Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*) fueron publicadas en su época de Anagrama. Pozuelo Yvancos (2010: 145), por su parte, ha usado la etiqueta de «tetralogía de la escritura», añadiendo a estas *París no se acaba nunca* (2003), y destacando de ellas que «su voz narrativa ha nacido (...) totalmente contigua al lugar reflexivo del ensayo», para dar lugar a «un trasvase continuo entre una parcela de su producción literaria y la otra», de manera que encontramos material diverso como artículos, conferencias, diarios... textos de naturaleza ensayística que, al final, «ha hecho indistinguibles el yo ficticio y el yo real en los distintos géneros, los ficcionales y los que aparentemente no lo eran» (*ib.*: 144), algo que veremos también en algunos de estos cuentos.

<sup>413</sup> Este «fuera de aquí» iba a convertirse en el título del volumen (Vila-Matas, 2013b: 177) y ha terminado por ser *leitmotiv* de la poética vilamatiana, explicitada en esta aparente cita kafkiana, la constancia con la que aparece en este libro y su origen, anunciado ya en su primer libro de relatos, *Nunca voy al cine* (1982: 69-75). La voluntad de «ir más allá» metaforiza el estilo del autor, que construye una literatura capaz de superar cualquier tipo de limitación impuesta por la convención, difuminando los márgenes en la creación. El símbolo, si se quiere, de una literatura entendida como forma de vida, de una defensa total del arte a la vez que de la vida. Es lo que hacen estos protagonistas: buscar «qué puede haber fuera de aquí, o en el más allá de nuestros

2007a: 12)<sup>414</sup>. Supone, de este modo, una indagación expresa, buscada, pero laberíntica, lúdica, divertida y profunda a la vez. El juego de espejos se activa desde el principio mismo del volumen, donde el narrador, trasunto del propio autor, inaugura una correspondencia borgiana apelándose a sí mismo: «no habría podido escribir todos esos relatos si previamente, hace un año, no me hubiera transformado en alguien levemente distinto, no me hubiera convertido en *otro*» (13).

A diferencia de *Hijos sin hijos*, donde encontrábamos un corolario de excéntricos, raros y marginales, en *Exploradores del abismo* asistimos, según parece, a vidas de «personas normales, de carne y hueso, sangre e hígado» (32), sin perder la esencia de los universos vilamatianos fundados, justamente, en la excentricidad, la rareza y la marginalidad, en todos sus sentidos; junto al absurdo más cómico, su tono exclusivo. Gobierna el optimismo entre estos exploradores, «personas corrientes» (13), a pesar de los vacíos y los precipicios supone esta obra un renacer del cuento con el humor como bandera, pues «es el centro del universo (...) lo dice en “Amé a Bo” el astronauta que narra la historia. Pero seguramente el astronauta, ese hombre perdido en el espacio, soy yo» (Solanes, 2007: 150). Se trata de una obra meditada en tanto en cuanto se presenta marcada por un cambio vital en el escritor, el cual le hará volcar de algún modo dicha vivencia en sus páginas. En el año 2006 es aquejado por una grave dolencia renal que lo marca de forma decisiva. Tal y como recoge Oñoro (2015: 205): «este acontecimiento tendría grandes consecuencias no sólo en sus hábitos y en su manera de ver el mundo, sino también en su propia poética (...) incluso en el modo en que, desde entonces, conceptualiza su propia trayectoria literaria». Se hace patente, así, la voluntad de delinear la entrada en una nueva etapa, tras un funambulesco salto en su trayectoria:

A lo largo de la elaboración de la Trilogía de la Catedral Metaliteraria (Bartleby, Montano, Pasavento), cada vez me fui sintiendo más cómodo con lo que escribía, cada vez más en mi casa. Llegué a tener la sensación de que me había instalado en «una casa para siempre». Y ahí sonó mi alarma. Había dado un con una forma demasiado idónea para mí y decidí no cometer el error –que otros cometen– de instalarme en la comodidad de mi propio invento y método. Fue entonces cuando me propuse partir –como un explorador más– a la búsqueda de nuevos procedimientos. Y así inicié la aventura de regresar al cuento y ver qué pasaba... (Solanes, 2007: 147).

---

límites» (13), igual que hace el autor: «Lo principal para mí era explorar mis propios límites. Aventurarme en nuevos terrenos y ver qué sucedía» (*ib.*: 175).

<sup>414</sup> A partir de ahora, todas las citas se refieren a esta edición, indicando la página correspondiente entre paréntesis.

Su vuelta al relato se debe, por tanto, a una decisión consciente en el proceso de construcción de su estilo, una indagación (de nuevo) para superar esa fase<sup>415</sup> en la que había quedado instalado, la del silencio, unida a la experiencia vital que transforma esa conciencia: «Un libro de cuentos con los que, una vez más, el barcelonés combate una realidad angustiada y desesperada» (Ayala-Dip, 2007). Literatura y vida.

El título, por otra parte, apela a una cita inventada de Kafka, sombra alargada e incesante en sus cuentos, en ese juego continuo de reescrituras y apropiaciones literarias que llama al constante ir y venir entre realidad y ficción; a ese «Explorador que avanza» de un artículo inserto ya en *El viento ligero en Parma* (2004), cuya genealogía la explica muy bien Ródenas de Moya (2012) y que en el fondo apela a *Bartleby y compañía* (2000): «Vivo como un explorador. Cuanto más avanzo en la búsqueda del centro del laberinto, más me alejo de él (...) Soy como un explorador que avanza hacia el vacío. Eso es todo» (2009<sup>4</sup>: 182, 183). De fondo, la realidad y la ficción, «el eterno debate de las letras españolas» (Vila-Matas, 2008b: 98), eje fundamental de este volumen, junto a la hibridación: «Así son las cosas, en casa ensayo exiliarme y luego lo cuento, explico que escribo ensayos mezclados con cuentos. Quiero seguir siendo “un explorador que avanza hacia el vacío” (Kafka), y así seguir dándole a mis palabras sentido» (*ib.*: 99). Asimismo, en una maraña polifónica, remite también, según el autor, a una novela de Verne, *Viaje al centro de la tierra*, «donde aparecen esas lecciones de abismo que el profesor Otto Lidenbrock le da a su joven sobrino Axel, que, intrigado y temeroso, se inclina sobre la chimenea central de un volcán<sup>416</sup> islandés y percibe que una sensación de vacío se apodera de todo su ser» (Vila-Matas, 2013b: 173). En cualquier caso, un buen punto de partida.

---

<sup>415</sup> Cristina Oñoro (2008) propone una clasificación en etapas de toda la producción de Enrique Vila-Matas, situando esta obra en la época titulada «Volver a escribir», que iría de 2007 a 2014 y que incluiría *Dublinesca* (2010), *Aire de Dylan* (2012) y *Kassel no invita a la lógica* (2014). Los rasgos que las unen se resumirían en una apertura general hacia otros terrenos literarios, otras artes u otras fórmulas narrativas, junto a un marcado optimismo.

<sup>416</sup> En *Cabinet d'amateur* puede leerse algo que remite a la figura de ese explorador que va tras el lado escondido de la realidad, como sus personajes y el propio escritor: «como aquel investigador y aventurero de una novela de Jules Verne, hallaba en el cráter de un volcán el boquete que permitía el enrevesado descenso al negativo de la Tierra, en realidad al núcleo central del oculto eje de la Tierra y de todas las pasiones, así como del reverso de esas pasiones» (Vila-Matas, 2019a: 49).

## EL RETORNO

Por mucho que, al publicarse este volumen de cuentos, Vila-Matas perseverara en anunciar una metamorfosis, de su propio carácter y personalidad, así como de su estilo, hubo algún escritor como Piglia que cuestionó tal insistencia, preguntándole si tras ese anhelo de transformación no existía, a decir verdad, la ilusión de seguir siendo él mismo<sup>417</sup>. Sea como fuere, supone la vuelta al cuento después de un largo período sin cultivarlo (desde 1994, con *Recuerdos inventados*), y a pesar de la novedad y las expectativas de este retorno, el escritor, con el tiempo, se pregunta si en lugar de haber articulado el libro como un ciclo de cuentos no tendría que haberlo hecho como una novela, igual que *Una casa para siempre*; quizá por el poco éxito que tuvo, pues contó con una discreta recepción con relación a otras de sus obras. Esto advierte una potente paradoja, pues por un lado se anuncian en estos textos procedimientos narrativos cercanos a lo novelesco y ensayístico –aun siendo enunciados a bombo y platillo como cuentos– lejos de lo que fueron en general los ciclos anteriores<sup>418</sup>; y por el otro, la crítica los alaba: «lo que uno necesita, al fin y al cabo, son grandes libros, libros enormes, como este *Exploradores del abismo*» (Ortiz, 2007), por tímida que fuese la respuesta comercial, que no crítica: «Ha sido menos leído que otros libros míos, lo que me ha hecho pensar que es verdad que los libros de relatos se leen menos» (Vila-Matas, 2013b: 175). Por ello, y por su singularidad genérica, basada en una concepción peculiar del relato –un volumen que integra todas sus piezas para ensartarlas en un conjunto una a una con finos hilos narrativos, extensiones, temas y visiones variopintas, preeminencia de la ironía, etc.–, se antoja una lectura compleja, peculiar, vilamatiana: «se trata de un libro donde en verdad arriesgué, busqué nuevos caminos para mí, los abrí» (*ib.*).

El anunciado regreso que parece representar este libro se articula a través de varios ejes comunes, entre ellos uno que acerca la ficción a una vivencia personal del autor: la enfermedad, la cual asalta también a muchos de los solitarios protagonistas de los relatos.

---

<sup>417</sup> Véase Vila-Matas (2013b: 175).

<sup>418</sup> En el primer texto se nos anuncia esta vuelta en una llamativa cursiva: «una manera de desmarcarme de mi antiguo inquilino era *volver al cuento*» (14). No podemos dejar de preguntarnos si la ironía que se evidencia proviene de anunciar una vuelta o la práctica de un género para él olvidado. La idea del retorno choca con la continuidad que supone esta obra con su poética global, y la aproximación a la narrativa breve parece, a su vez relativa, pues, como veremos, estos textos superan los modelos cuentísticos anteriores para presentar una propuesta estética híbrida, con la que ya coquetea en la primera antología personal, común en toda la narrativa vilamatiana a partir de cierta época. De hecho, así lo anuncia de forma implícita: «Durante meses me dominó la sensación de haber mezclado, en un extraño híbrido, el placer del reencuentro con el incierto dolor del riesgo. Nadie regresa impunemente al cuento» (*ib.*).

La dolencia literaria ha sido uno de los tótems de sus últimas obras, esas que forman la trilogía metaliteraria por la que parece haberse hecho más famoso. Tal y como señala Fiocchi (2013): «La malattia, per Vila-Matas, è uno strumento per deformare la visione comune, ormai fossilizzata dall'abitudine, e permettere di vedere oltre, di lanciare lo sguardo nell'abisso, che è poi l'ignoto che ci circonda e che abbiamo anche dentro di noi», algo que caza muy bien con estos textos y personajes que persiguen ir más allá de todo. En estos términos, en la vuelta se anuncia como alguien nuevo, pero «¿Ha conseguido Vila-Matas ser otro? No del todo. Problemas de ser único (...) Vila-Matas –lo mismo le pasó a Borges con Borges– no conseguirá nunca librarse de Vila-Matas» (Fresán, s.f.). Este es el inicio: temas recurrentes, el humor y la ironía como fuente de distanciamiento y creación de sentidos (kafkianos) y salvación, una voz reflexiva muy presente, el predominio de la primera persona y de sus figuraciones en un yo son constantes, el cuestionamiento poético o el coqueteo con la desaparición, igual que los suicidas de antes, y cómo no, el majestuoso baile entre la ficción y la vida.

Parece, así, que este libro «nace de una insatisfacción, nace de un vacío» (9), y que supone un regreso «a mis orígenes de cuentista» (12) que firma por la flexibilidad que se otorga ahora, habiendo descartado el no renunciar a la novela y a su poderosa voz ensayística. Tal y como señala Fresán (s.f.), «el doctor Vila-Matas se autodiagnostica una vuelta al cuento como posible cura, entendiendo la renovada práctica del texto breve como terapia alternativa para producir o recuperar a ese *otro* borgiano y escapar al “tempo moroso<sup>419</sup>” de la novela». Se trata, por tanto, de un momento de cambio, personal y artístico<sup>420</sup>, que supone un retorno al género con esencia mantenida pero nuevas formulaciones, al menos aparentes, aunque en el fondo suponga una transición para volver al mismo lugar. El «embrollo mismo», como reza una de las partes del relato estrella del

---

<sup>419</sup> No olvidemos la relevancia que cobra la lentitud en el volumen de cuentos anterior y, en general, en gran parte de la obra de Vila-Matas. Parece que el tempo de su universo literario se acorde al de la reflexión, a aquel propio de un *flâneur* atento. En *Dietario voluble* podemos leer: «Avancé a tientas y lo que llegó fue la irrupción de cierto sentido de la calma aplicado a la vida. Llevaba demasiado tiempo con la impresión de que la organización del mundo me estaba arrojando cada día más a un futuro de creciente velocidad (...) Era como si viviera no para vivir, sino para ya estar muerto. Ahora todo tiene otro ritmo, vivo fuera ya de la vida que no existe. A veces me detengo a mirar el curso de las nubes, miro todo con curiosidad flemática de diarista voluble y paseante casual: sé que hago reír, pero ando yo caliente» (Vila-Matas, 2008d: 44, 45).

<sup>420</sup> En una entrevista, el autor señala: «En lo literario, la respuesta a si he cambiado es: Sí y no. Y creo que está bien que así sea. No he cambiado porque a estas alturas de la expedición ya hay –afortunadamente para mis lectores– un estilo propio y es imposible extirparme el ADN literario (...). Y sí he cambiado, porque en *Exploradores del abismo* me interrogo sobre mi obra y me pregunto por dónde proseguir y me abro a mí mismo nuevos caminos para continuar» (Solanes, 2007: 151).

volumen, esto es lo que nos encontramos al asomarnos al abismo de los exploradores. La voluntad de ir *más allá*, porque «*Más allá* se encuentra, en definitiva, la recuperación de una confianza radical en el arte y en el poder revolucionario de la creación literaria» (Oñoro, 2015: 206), o, dicho de otro modo, de nuevo, una visión donde la literatura se revela como motor de salvación ante el desaliento del mundo. Esta anunciada reaparición del relato breve en la trayectoria del autor parece presentarse como una posible cura, como una renovada práctica del género. El motivo que se impone, por lo tanto, se desdobra en dos ejes funcionales: uno, la continuidad de su travesía como autor de cuentos, heredada de la etapa anterior, donde el estilo vilamatiano perdura, imposible de dissociarse a su identidad artística; y dos, la novedad a la que apelan estos textos: el ritmo, el tono, la melancolía, el humor, el silencio o la desaparición en formato breve, y no tan breve. El lector, sin embargo, nos señala Senabre (2007), «deberá reconsiderar con cautela esta clasificación, o bien entender el vocablo 'relato' con el significado más laxo posible, porque no es algo equiparable a una colección de cuentos habitual». Así las cosas, cabe preguntarse: ¿se ha producido un cambio? No tanto. A pesar de la propuesta lúdica y metaliteraria<sup>421</sup>, o quizá por ella misma, Vila-Matas vuelve al cuento con todo el bagaje anterior, para hacer lo mismo pero innovando, presentando, así, un volumen complejo en el que un lector atento encuentra matices e interrelaciones por doquier: «Es un libro que al principio parece modesto, casi engaña hablando precisamente de la modestia y de “odiadores” y otras vulgaridades y que poco a poco va preparando al lector para entrar en mi mundo más complejo, el más verdadero» (Solanes, 2007: 147).

## EL ABISMO

Si bien es cierto que el coqueteo con el abismo, con la nada, se inicia años antes de publicarse este libro, también lo es que dicho concepto asume propiedades polisémicas, pues va asociado a un sinfín de motivos propios de la escritura vilamatiana. *Abismo* es muchas cosas, apela a la desaparición para buscarse a sí mismo, a la evanescencia de la subjetividad

---

<sup>421</sup> Aunque el autor no acabe de asumir este concepto, tal vez porque está renovando el concepto mismo de literatura: «últimamente tiendo a querer eliminar lo metaliterario, porque en el fondo lo que hago es pura literatura» (Vila-Matas, 2008b: 214).

y del yo, tal y como veíamos en *Doctor Pasavento* o *Suicidios ejemplares* en clave literaria; asume carácter identitario en *Impostura*, *Recuerdos inventados*; de enajenación como la locura, perenne en sus historias, aunque de ella le interese más la libertad expresiva, o la muerte, como en *La asesina ilustrada*, etc. Y, sobre todo, llama al motor de la creación, pues «se vive mejor en la nada que en aquella tormenta, y también mejor en la nada que después de ella» (Vila-Matas, 2010a: 51). También representa, en la dirección que luego tomará en «Chet Baker piensa en su arte», un emplazamiento sin estructura, cuestionando las posibilidades del lenguaje y los tipos de narratividad, como se escruta en *Dublínescas*: «intento de dar forma a lo que no la tiene, de dar forma al caos» (Vila-Matas, 2010b: 102), fórmula que, en definitiva, remite a la estética del Modernismo. De fondo, hallamos la «imposibilidad de afirmarse como sujeto unitario, compacto y perfectamente perfilado» (Vila-Matas, 2005: 263) que anuncia en *Pasavento*, combatida con la multiplicidad de voces. Ahora los exploradores dan un paso más allá y se sitúan en el mismo vacío, hacia donde apunta el bolígrafo de Handke (1984: 151).

El abismo, pues, es el camino mismo, es el misterio, el no entender. Se convierte en tanto que teoría poética de la que emerge un sentido en la búsqueda incesante, en esa exploración de algo que vaya más allá de lo que se ve en apariencia. Y en esa indagación abismal se emprende un viaje, como en otras muchas de sus obras, algo que representa ir tras otro sentido de la existencia, periplo que sirve, a su vez, para construir la identidad deconstruida del sujeto moderno. Y el vacío<sup>422</sup>, además, refuerza esa estructura que enmarcan los relatos de nuestro autor: una disposición que se bifurca en diferentes direcciones y que cede hacia la apertura de lo infinito. En definitiva, «sin narración no hay sentido. De ahí la naturaleza fragmentaria de los cuentos de este libro. Hay zonas de la vida hasta donde la ficción no llega. Esos vacíos, esos abismos, conforman una estructura huidiza» (Ayala-Dip, 2007). Tal y como señala el propio autor en una entrevista: «Abismo es, sin ir más lejos, escribir textos en los que siempre arriesgo, porque soy consciente de que sin ese peligro esos textos no serían nada» (Solanes, 2007: 148); «la escritura estriba en

---

<sup>422</sup> Algo sobre lo que reflexiona el escritor: «Esa experiencia de Themerson de vacío y de espera de las primeras luces, experiencia que yo también he conocido, es un tipo de emoción que surge cuando el realismo se desfonda y aparece en su lugar el núcleo duro de lo esencial, la nebulosa de lo verdadero, la bruma de la identidad profunda que es siempre extraña y extranjera y de la que habló Raymond Queneau» (Vila-Matas, 2019a: 42). Esa referencia anticipará su última novela: *Esta bruma insensata* (2019); mención a un verso del autor francés: «Cette brume insensée où s'agitent les ombres, comment pourrais-je l'éclaircir?» (Perec, 1993: 11), el cual alude al papel esclarecedor de la escritura, medio catártico de liberarse y dar forma a las sombras proyectadas por los oscuros recuerdos.



aprender a ir más allá de las palabras, bailar en el abismo y jugársela como se la juega el torero ante el mundo real de los cuernos del toro» (Vila-Matas, 2008d: 36). El escritor hace, así, como Philippe Petit, funambulista real cuyo trasfondo literario se transmuta en Maurice Forest-Meyer, figura que recorre toda la obra embastando los relatos con su presencia, lo que para el autor es «casi un deporte mental: la escritura de nuestras vidas sobre el alambre» (*ib.*). Maurice Forest-Meyer representa la metáfora del artista que asume en solitario un gran riesgo, buscando perspectivas diferentes de la realidad. Su gloria está en la misma aventura, no en el reconocimiento del público. Nótese la similitud entre el nombre del equilibrista núcleo del volumen y Dominique Gonzalez-Foerster<sup>423</sup>, artista con la que Vila-Matas ha colaborado en varios proyectos, como la exposición presentada en enero de 2019 en la Whitechapel Gallery de Londres, titulada *Cabinet d'amateur, an oblique novel*, homenaje a la obra de 1979 del gran Perec. Al respecto de esta apertura artística, el autor catalán señala:

Tengo claro que la herencia de los Duchamp, Joyce, Beckett y compañía ha ido a parar, en gran parte, al mundo de las artes visuales. Por su flexibilidad, inquietud y amplitud de miras el marco artístico hace más posible que uno pueda trabajar mejor con esa parte más radical y fascinante de la literatura. Y es que el mundo editorial ha caído en gran parte prisionero de la lógica del mercado. El dinamismo y la capacidad de renovación de la literatura, los experimentos y aventuras más radicales parecen más fáciles de llevar a cabo en el mundo del arte (Vila-Matas, 2019c).

De manera que encontramos esta figura nuclear con correspondencia histórica<sup>424</sup>, junto a un trasfondo metapoético sobre el mundo del arte<sup>425</sup> que activa el juego de espejos realidad-ficción, marco de la obra y de casi toda su literatura. Sus armas para cruzar ese alambre que lo separa del precipicio pasan por recrear y crear en la ficción, buscar en la verdad dejando de lado la realidad, algo muy cervantino.

---

<sup>423</sup> A quien el escritor relaciona, igual que hace con Sophie Calle, aunque con sus diferencias, con procedimientos artísticos que se integran en su manera de ver el arte y la literatura, en lo que podrían considerarse propuestas duchampianas. En una entrevista, explica: «el conocimiento de Calle me ha abierto a una nueva colaboración con otra artista francesa, Dominique Gonzalez-Foerster, en este caso bastante opuesta a Calle, una artista muy interesante por su relación intensa con lo literario en el sentido más ortodoxo de la palabra» (Amadas, García y Velasco, 2008).

<sup>424</sup> Sánchez-Mesa (s.f.) lo explica de este modo: «Riesgo y vértigo, técnica y esfuerzo, son tan sólo algunos de los factores que pueden haber movido a Vila-Matas a escoger este personaje como emblema de su último libro».

<sup>425</sup> La relación entre arte y literatura aparece como foco central en su obra *Kassel no invita a la lógica* (2014). En ella encontramos repetida la frase que Mallarmé le dijo a Manet: «No pintes el objeto en sí, sino el efecto que produce» (Vila-Matas, 2014a: 99), para algunos consigna fundacional del arte actual. Tal y como señala Mathew (2015), «en *Kassel no invita a la lógica* Vila-Matas está pintando el efecto que el arte produce. El lector tiene acceso sin tapujos a su rica vida interior –todas las ansiedades, opiniones y experiencias producidas al ver las instalaciones de dOCUMENTA. Sin duda, Vila-Matas exige un lector activo: al igual que las instalaciones de arte conceptual en dOCUMENTA requerían la participación del espectador para configurar su significado, Vila-Matas pide lo mismo a sus lectores».

Foster-Meyer [*sic*] es, en otras palabras, una figuración tanto de Vila-Matas como de su escritura. Una escritura que aquí se muestra convaleciente, expedicionaria, como si pisara la cuerda floja y tratara de abrirse camino *más allá* del abismo al que le habían llevado obras anteriores, como *El mal de Montano* o *Doctor Pasavento*, obsesionado por la literatura y el silencio (Oñoro, 2015: 209).

El abismo mismo desde el que parte el propio escritor al enfrentarse a la página en blanco tras *Doctor Pasavento*. En ese momento, con una proposición real de Sophie Calle para escribirle una historia que ella viviera<sup>426</sup>, se sitúa más allá de la literatura, que él convierte, de todos modos, en literatura y desde la literatura, aunque ahonde en la relación entre realidad y ficción. No en vano: «Para Enrique Vila-Matas la literatura es el mito: una sucesión de figuras e historias fabulosas que nos sirven como modelo para entender el mundo y el molde para medir la realidad» (Navarro, 2007: 158). Y, como señala en sus diarios: «Desde esos abismos sube un rumor y una conmoción, como de planchas enormes que golpearan y trabajarán... Es el arte, es la grieta del destino» (Vila-Matas, 2008d: 59).

## LA ESTRUCTURA

Diecinueve títulos en total, de momento el libro de relatos que más piezas incluye, de extensión y naturaleza muy variables: desde los breves microrrelatos que encontramos repartidos a lo largo de todo el volumen, hasta la *nouvelle* de sesenta y una páginas que completan «Porque ella no lo pidió», centro neurálgico del libro, situado casi al final.

*Exploradores del abismo* es, como los anteriores, no un libro con cuentos (donde se reúnen piezas eventuales o por encargo para revistas y antologías) sino un libro *de* cuentos: un todo orgánico cuyas muchas cabezas acaban conformando una singular inteligencia pensando en una determinada y meditada dirección o tema (Fresán, s.f.).

Igual que los volúmenes de ficciones breves anteriores (*Suicidios ejemplares*, *Hijos sin hijos* o *Una casa para siempre*), este anuncia una fuerte unidad, un conjunto orgánico, un potente entramado interno, quizá más, si cabe, que los descritos. Las cuestiones vuelven a ser las mismas, aunque sorprenda la voluntad de querer ser otro, llama la atención, como señala Fresán (*ib.*):

---

<sup>426</sup> En *Kassel no invita a la lógica* se recrea la relación interartística a través de este episodio: «Quizás esa gran apertura a las otras artes, le diría al público, no habría sucedido nunca de no haber sido por una llamada telefónica que hacía siete años me había hecho a casa Sophie Calle. Contaría largo y tendido, mi cita con ella en el Café de Flore, de París, y demás circunstancias de la propuesta extraña que me hizo: Escribirle una historia que ella trataría de vivir» (Vila-Matas, 2014a: 277).

que Vila-Matas intenta desvilamatizarse por completo y lo que impresiona todavía más es la manera en que el Vila-Matas anterior, cuya obra ahora «gestiona» este Vila-Matas, se resiste lanzando, como cuchillos, sus habituales caballos de batalla y ases en la manga no al grito de «¡A la carga!» sino de «A la Kafka!», proponiendo el nomadismo como forma de alcanzar el reposo epifánico, y estudiando a los demás como forma de diplomarse como solitario bien acompañado.

Las diecinueve narraciones se presentan desiguales en cuanto a extensión, como decimos. Desde las tres líneas del «Epílogo», las nueve de «Otro cuento jasídico» y las diecisiete del tercer y último microrrelato, «Nunca hizo nada por mí», hasta las sesenta y dos páginas de «Porque ella no lo pidió», a las puertas de la *nouvelle*. Entre medio, textos de dos o cuatro páginas, nueve, diez, y la mayoría, alrededor de las veinte. Con respecto a los volúmenes anteriores, encontramos más cuentos, pero también más extensión en general, relatos más largos. Se da, tal y como señalan Mascarell y Martínez (2011), una «relajación conceptual del género del cuento» y va más allá, no se ciñe tanto a la estructura del ciclo como los dos anteriores, sino que procede con orden de novela: aparece un prólogo, «Otro cuento jasídico» como cita –de Kafka– y un «Epílogo», junto a aspectos extremos de la novela como la fragmentariedad o la heterogeneidad propias del volumen y la revelación impresa en el libro: «volví a escribir cuentos, pero sin darme cuenta de que en realidad seguía con los hábitos del novelista» (31), autorreferencia que también encontramos en «Café Kubista». Todo esto, sumado al guiño autobiográfico –muy presente en estos textos– y la dilatación de las páginas, nos remite a procedimientos novelescos<sup>427</sup>. Si la novela es la suma de partes autónomas, o embastadas por un sutil hilván, y los cuentos son articulados al modo de fracciones de estas, como parece que sucede aquí, queda claro que las categorías genéricas quedan abiertas y que los límites entre géneros se diluyen y, es más, que el cuento es núcleo esencial de la narración extensa. Algo que parece considerar el narrador de «Porque ella no lo pidió» al referirse a la historia que escribe para que Calle recree en la vida real:

Era, además, un relato elástico, que tanto podía ser un cuento cerrado como el primer capítulo de una novela. Eso daba cierta libertad para embarcarse en la historia hasta vivir una novela completa, pero también para enfrascarse en el primer capítulo y dejarlo en un simple cuento, apearse pronto del viaje (237).

En el fragmento *elástico*, además, significa tanto lo que se dice como lo que se omite, el lenguaje y sus vacíos crean una estética que desvela potencialidad de sentido y requiere

---

<sup>427</sup> Baquero Goyanes (1949: 82) se refiere a la extensión que debe tener un relato en estos términos: «Las dimensiones de éste habrán de ser reducidas, generalmente, pero siempre proporcionadas al asunto y personajes que en él intervienen. Es ésta una ley de equilibrio cuyo olvido o infracción deforma la esencia misma del cuento y lo convierte en producto híbrido; novela raquíca o cuento hinchado».

esfuerzo por parte del lector, algo, por otro lado, propio del cuento. Representa la forma perfecta para mostrar la vida, donde la unidad es imposible, manifestación de un género también fragmentado que ya no se siente uno sino múltiple, que lleva en sí la alteridad: «la novela es un género al que le resulta difícil representar la realidad, pero la reflexión que ella misma abre sobre ese defecto de fábrica –la conciencia de su incompletud– la convierte en una actividad muy atractiva» (Vila-Matas, 2016b). Por ello, se acompaña de una serie de mecanismos propios de una visión que refuerza que la realidad no puede ser apresada: lo contingente, el azar, lo absurdo o lo caótico:

no sólo los aforismos y los fragmentos de tono reflexivo o ensayístico de Pascal Montaigne, el propio Nietzsche o Benjamin, sino gran parte de la narrativa de finales del siglo XIX y de casi todo el siglo XX y, sin duda, todos los referentes literarios del propio Vila-Matas, recurrieron a un estilo que ponía en jaque la estructura cerrada y lineal de la novela moderna y que apostaba por lo fragmentario, lo abierto, lo híbrido (Castro Hernández, 2016: 19).

En los cuentos más largos pueden llegar a difuminarse la intensidad, el efecto último o la perspectiva. Menor puede ser la capacidad de crear imágenes que encierren la esencia de todo un mundo, se puede explicitar más, tener más cabida las reflexiones y las anécdotas y permitir que los personajes se paseen cómodamente por la amplitud de la narración. Esto hace que el lector pueda acompañarlos en ese proceso de búsqueda y autoconocimiento que persiguen todos. El incremento de páginas acompaña un ritmo más pausado, la relajación del material narrativo, que invita a la reflexión alimentada por ese paseo, lo cual anticipa, por un lado, la figura del *flâneur* que tanto explotará Vila-Matas en sus ensayos, y por otro, la hibridación. En cualquier caso, este tipo de escritura no deja de ser la muestra del escepticismo que gobierna ante el mundo, pese al optimismo que predomina en estos textos gracias, sobre todo, al distanciamiento de la ironía y el absurdo: «en su honesta imitación de una realidad que, hoy más que nunca, es poliédrica, la ironía crea complejas ficciones que implican al receptor y le invitan a perderse por sus laberintos» (Ballart, 1994: 454).

En el prólogo, llamado «Café Kubista», gran interpelación a las vanguardias, se inicia con una introducción de inspiración biográfica destacable que determina la focalización de la historia, alusión necesaria para entenderla. Aunque se trata del texto que abre el libro, ocupa un lugar inverso desde el punto de vista de la cronología creativa. Funciona como comentario de la obra acabada, que vendría a ser el volumen real que nos ocupa: «En el libro que terminé ayer, todos los personajes acaban siendo exploradores del abismo o, mejor dicho, del contenido de ese abismo» (9). Tal y como sostiene Avilés (2008), «el orden

cronológico de los relatos de *Exploradores del abismo* es inverso a su inclusión en el libro». Mientras este proemio señala la finalización de la obra, el último escrito, «Epílogo», formado en su totalidad por una cita<sup>428</sup> de Peter Handke, apela a «otra dirección, en la que no había nada» (287), anunciando una retórica cursiva. De la creación a la nada, o al revés, del vacío a la escritura, esto es, un recorrido inverso en la disposición de los relatos. En medio, el entramado restante se construye con finísimas junturas narrativas que conectan las historias, pequeños detalles que dejan clara la unidad de la obra. Así, con la ilusión de aparente dispersión, se traza una cohesión interna de las diecinueve piezas que construyen puentes en el abismo que tanto exploran. De este modo, al inicio del volumen encontramos a un narrador en primera persona, en parte identificable con el autor, construyendo la configuración del yo del autor, algo característico de la voz vilamatiana, que lo acerca al ritmo del pensamiento y que otorga al texto naturaleza ensayística. La referencia al cubismo en el título apela a la fragmentariedad, la estructura y su composición, el carácter vanguardista de la obra: «El cubismo de estos cuentos nace, además de la afinidad con Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Pierre Reverdy, Jean Cocteau o Blaise Cendrars (al que se alude), del ocasional gusto compartido con el cubismo» (Sánchez-Mesa, s.f.). Como reza el mismo prólogo, un alegato artístico y parece que un aviso para el lector en toda regla: «Son relatos que de algún modo podrían calificarse de cubistas (...) el gusto por ampliar las dimensiones de ciertos espacios y por huir del punto de vista fijo clásico» (12). Así continúa Sánchez-Mesa (*ib.*), para el que «Como escritor cervantino que es, el cuento-prólogo “Café kubista” adquiere una notable importancia para comprender el proyecto de *Exploradores del abismo*», pues en él, recurre a una de sus fórmulas novelísticas: la mezcla de material aparentemente real con datos ficcionales, el aprovechamiento de citas de otros autores o incluso la mención de obras propias anteriores, para presentarnos un retorno basado en una forma más de desdoblamiento de su múltiple voz. En este texto, que hace las veces de prólogo<sup>429</sup> y de poética a la vez, se pone en evidencia el naíf contraste entre el blanco y el negro para aportar entidad narrativa

---

<sup>428</sup> Este procedimiento lo utiliza en «Otro cuento jasídico», aunque con una leve modificación del relato original, que cuenta con varias versiones, y «Natación», el texto que abre *Hijos sin hijos*, fragmento también de Kafka. La literatura se hace de literatura, y estos son ejemplos claros de la permeabilidad que existe en la creación vilamatiana.

<sup>429</sup> Pasaje anunciador de lo que va a encontrarse, emergente poética que aclara lo que va a leerse, algo que encontramos también en *Suicidios ejemplares*: «Mi idea, al iniciar este libro contra la vida extraña y hostil, es obrar de forma parecida a la del vagabundo de Fez, es decir, intentar orientarme en el laberinto del suicidio» (Vila-Matas, 2007<sup>3</sup>: 7) o *Historia abreviada de la literatura portátil*: «Se hablará en estas páginas de quienes arriesgaron algo, si no la vida al menos la locura, para realizar obras en las que estuvo siempre presente el cuerno, la amenaza del toro, bajo una u otra forma» (Vila-Matas, 2009<sup>3</sup>: 14).

a lo que nos cuenta Vila-Matas sobre los versos de Holan –ese rizar el rizo tan propio del autor– pero en el fondo de la mera anécdota arraiga una oposición que articula todo el libro: la antítesis permanente, la nada y el ser, la luz y la oscuridad, el vacío y la literatura. Este relato supone un «reencuentro feliz (...) algo de reconciliación plena con ciertos ritmos del pasado» (14), por lo que no es, en realidad, una ruptura.

Este relato se sitúa en la ciudad de Praga, ubicación frecuente en Vila-Matas, donde el narrador manifiesta sentir un «vacío muy optimista» (9), paradoja muy del gusto del escritor. Ciudad tótem para su escritura y referente principal del volumen de cuentos anterior, *Hijos sin hijos*, sigue siendo un claro homenaje a Kafka. Si en aquel hablaba de odradeks, en este, menciona al Golem, presente también en otra obra<sup>430</sup>, cuya historia interesa mucho al nuevo narrador, pues encarna el pasado que recupera a través de esa figura del *otro*. El motivo del doble presenta el juego identitario que va a recorrer toda su literatura. Ahora aparece como un escritor nuevo, renovado, otro: «Él se moría por lo nuevo y, en cambio, para mí el mundo siempre fue viejo. Él parecía haber llegado a un callejón sin salida, a un abismo final y a los límites de la literatura, y yo, en cambio, sin tanto dramatismo, me siento ya simplemente *fuera de aquí*» (13). Y esto es lo que parece justificar la vuelta al género: «Si él antes, por ejemplo, creía que la novela era una práctica irrenunciable, yo soy más flexible y busco la vida que hay en los cuentos» (14). Un tono personal para anunciarnos –como si se justificase– que vuelve al género, y con ello, a todos sus referentes, pero para dar un paso más allá, fuera de ahí. Encontramos, así, los versos de Juarroz: «A veces parece / que estamos en el centro de la fiesta. / Sin embargo, / en el centro de la fiesta no hay nadie. / En el centro de la fiesta está el vacío. / Pero en el centro del vacío hay otra fiesta» (16), lo que nos remite, en ese juego de espejos y cajas chinas, al Kafka de *Hijos sin hijos*, la Praga negra de *Historia abreviada de la literatura portátil* o los «mapas» de *Suicidios ejemplares* para, como el poeta Álvaro Campos, mirar «perplejo el mundo todas las mañanas» y decir «que su corazón era “un cubo vaciado”» (16). Un retorno, así, anunciado, celebrado y plagado de referencias culturales, como solo Vila-Matas puede hacerlo. El cuento se presenta, pues, en forma de poética, se hace patente la voz reflexiva que va creando y nos lo cuenta, junto a sus experiencias, incrustado todo en la ficción, hecho cuento.

---

<sup>430</sup> En *Historia abreviada de la literatura portátil* aparece así: «el silencioso y apenas perceptible juego de gestos y actitudes de los golems de los peligrosos odradeks» (Vila-Matas, 2009<sup>3</sup>: 64). Véase Cortina (2015).

## LOS MICRORRELATOS

Teniendo en cuenta el planteamiento en la disposición de los relatos, que nos recuerda a un orden novelístico, después del texto que funciona como proemio, encontramos otro que hace las funciones de cita introductoria. Este es «Otro cuento jasídico» y remite al autor de *La metamorfosis*. Igual que en *Hijos sin hijos* aparecía una cita del escritor checo extraída de sus diarios hecha microrrelato, ahora no es solo una referencia, sino todo un cuento hecho cuento que funciona como cita. Y esto es solo el principio. Deja claro Vila-Matas que la escritura es lúdica, que se alimenta de literatura y que el lector debe ser atento, o cuando menos, curioso, para viajar con él en estos mares. Su contribución a la literatura pasa por entrometerse en ella a través de citas o alusiones a otros, de recuerdos, gracias a la fantasía y la ausencia de fronteras absoluta en su concepción artística. Esto genera la desmitificación de la cita como canon, pues vence la imaginación y demuestra que, al escribir, el escritor es ante todo lector. La estructura surge por fuerza de la lectura o, si se quiere, de la experiencia –artística–. Empezamos, por tanto, el libro con un prólogo claro, de ecos vanguardistas y legado vilamatiano por excelencia, continuamos por la vereda kafkiana que nos guía hacia un camino de indagación hacia lo que será, en su conjunto, el relato de un estilo (¿nuevo?), tal y como afirma en el libro con Gabastou, donde se repasa la autobiografía literaria de ambos, y, por lo tanto, al menos para el escritor barcelonés, la historia de su estilo<sup>431</sup>. Además, *Fuera de aquí* era el título que iba a poner a *Exploradores del abismo*.

Este relato es «Otro» cuento porque el primero es el del maestro Kafka. La alusión aquí aparece algo modificada, perteneciente al relato titulado «La partida»<sup>432</sup>, tal y como nos indica el mismo texto, que plantea un juego intertextual con el lector, a quien da a conocer la referencia, real, pero cambiándola. «Otro cuento jasídico» continúa en la estela

---

<sup>431</sup> *Fuera de aquí*, con Gabastou, constituye un guiño a *Conversaciones con Marcel Duchamp*, de Pierre Cabanne, también con varios niveles de lectura, en una estela muy del gusto de nuestro autor, con diálogos, material gráfico y fragmentos de otros textos pertenecientes a su corpus literario. Para profundizar en el eco duchampiano de *Exploradores del abismo* habría que centrarse en el relato «Porque ella no lo pidió» (véase Albiñana Navarro, 2013).

<sup>432</sup> El cuento original dice así: «Di orden de ir a buscar mi caballo al establo. El criado no me comprendió. Fui yo mismo al establo, ensillé al caballo y monté. A lo lejos oí el sonido de una trompeta, le pregunté lo que aquello significaba. Él no sabía nada, no había oído nada. En el portón me detuvo, para preguntarme: –¿Hacia dónde cabalga el señor? –No lo sé –respondí–. Sólo quiero irme de aquí, solamente irme de aquí. Partir siempre, salir de aquí, sólo así puedo alcanzar mi meta. –¿Conoces, pues, tu meta? –preguntó él. –Sí –contesté yo–. Lo he dicho ya. Salir de aquí: ésa es mi meta.» (Kafka, 1971: 1318-1319).

vanguardista del cubismo que empieza el libro, pues la referencia que se plantea no deja de apelar, tal y como señalaba Perec (2011: 11), a ello: «depuis les surréalistes en fait, on s'achemine vers un art qu'on pourrait dire "citationnel", et qui permet un certain progrès puis qu'on prend comme *point de départ* a qui était un aboutissement chez les prédécesseurs». De este modo, nos vamos dando cuenta de que el título avanza de forma precisa lo que van a ser los relatos, pero en un juego de cajas chinas que no vence ante el poder de la ficción, en constante cuestionamiento de la vida y de la literatura; en imperecedero rastreo de las posibilidades de la escritura y, por tanto, de la existencia. El cuento dentro del cuento que funciona como novela que, a su vez, coquetea con la teoría y la reflexión. Un laberinto, pues dicha propuesta narrativa se encuadraría dentro de la tradición del microrrelato, del que fue singular exponente Franz Kafka. El planteamiento, anclado en la ambigüedad, la angustia y el (sin)sentido que se proyecta en múltiples direcciones es lo que va a extenderse en muchos de los relatos, micros o no, de Vila-Matas. Así como el escritor checo se enfrenta a un mundo complejo que no entiende se nos aparece el narrador vilamatiano. Aquí encontramos el motivo conductor que va a guiar la indagación que propone el libro: «Fuera de aquí, tal es mi meta» (19).

En la segunda manifestación de lo que serían microrrelatos, encontramos «Nunca hizo nada por mí». Si el primero se situaba al inicio y este se encuentra a mitad del volumen, el último lo hará, de forma explícita, como «Epílogo», que cierra el libro. En ella, asistimos a un texto metaliterario condensado, un juego donde el lector se convierte en un personaje que recuerda a «Continuidad en los parques», de Cortázar. El narrador es un lector que, en un viaje de retorno a casa, se siente identificado por lo que está leyendo, «raptado por este comienzo de cuento»: la sentencia que construye el título, ese expresivo «nunca hizo nada por mí» (113). Esa operación de lectura y reconocimiento se refiere a uno de los protagonistas, quien se queja del autor (o narrador) porque *embarulla* demasiado a sus criaturas en la «larga novela que estaba escribiendo» (*ib.*) y, además, lo abandona en su papel. Al igual que en el relato de Cortázar, se da un desdoblamiento de la ficción, y el narrador del cuento marco acaba imbuido por la atmósfera de lo que lee: «me llega la impresión de estar dirigiéndome a un hotel de algún pequeño pueblo, muerto o irrelevante», identificándose con el personaje. Cuando se termina el cuento es cuando se inicia, estalla, la fantasía, con ese «Comienza a llover...» abierto a un lector atento, sin olvidar que la lluvia,



en los cuentos de Vila-Matas, representa la imaginación, territorio de sueño, de huida. Queda patente la cortazariana continuidad entre los mundos de la ficción y la realidad.

En cuanto al microrrelato final, «Epílogo», se trata de otra cita, esta vez de Peter Handke, escritor austriaco, bastante al margen, solitario, y también admirador de Kafka<sup>433</sup>. En estas tres escasas líneas de *El peso del mundo*, Vila-Matas proyecta un cierre que incita al desaprendizaje, al extrañamiento que plantea el escritor para poder percibir el mundo de otro modo, para situar las palabras en otro discurso: el bolígrafo, que apunta hacia las cosas «maquinalmente», se desvía en otra dirección, el vacío renovador donde todo emerge. La cita inserta como texto del epílogo nos lleva a las preguntas que el hombre se hace sobre la soledad, la incomunicación o la creación verbal en esa especie de diario particular de lo cotidiano y lo extraño. Desconocerse para conocerse mejor, ser *otro* para volver a ser el mismo. Parece acariciar la poética del desarraigo ante *el peso del mundo*, buscar en el abismo, irse *fuera de aquí*, promover un movimiento continuo; pues extrañarse a sí mismo, desenraizarse, es al fin una liberación. En el sentido en el que escribe Handke (1984: 146): «Estoy, mientras estoy aquí, en otra parte / más allá o mucho antes / otro yo en otra parte: / la inquietud, lo ajeno. / Sólo aquí / sólo ahora: / soy la calma en persona», porque al final la literatura es eso, «descubrir los lugares todavía no ocupados por el sentido» (*ib.*: 286), un medio de salvación.

Por último, aparecen tres cuentos también muy breves, de dos páginas cada uno, situados todos ellos casi al final del volumen: decimotercero, cuarto y sexto, respectivamente. Los tres se articulan en torno a la reflexión sobre el arte, en mayor o menor grado metaliterario. El primero es «Vida de poeta», donde el narrador evoca una experiencia de adolescencia, en los sesenta –como podría serla, por años, del mismo Vila-Matas–, en la que aparece la figura de un tío suyo, del que «La familia decía que llevaba vida de poeta» (205), pues «Parecía obsesionado por la poesía de Rilke» (*ib.*). El abismo se materializa aquí en ese despeñadero al que se abocan los poetas, Rilke –poeta praguense– y el tío, para inspirarse, motivo que legitima el legado familiar del narrador, por entonces muchacho, que se dirige a él «como quien transmite un secreto heredero de generación en generación» (206), lo que nos recuerda al «nombre secreto esencial, el nombre secreto de Roma» de uno de los cuentos de *Hijos sin hijos* (Vila-Matas, 2007<sup>2</sup>a: 58). Así, «el poeta, con su aire añejo y su

---

<sup>433</sup> Handke (1984: 98) escribe: «leer a Kafka: no hay que memorizar sus frases (pueden olvidarse de inmediato y ahí radica su belleza) y, sin embargo, permanecen incluso en el olvido».

discurso arcaico, no parecía darse cuenta de todo esto y nos hablaba y hablaba de Rilke (...) mirando siempre desde allí al impresionante precipicio que los rondeños llaman el tajo» (205), ese vacío renovador que revela una frase que le salvó la vida: «Las obras de arte, escasas, dan contenido intelectual al vacío» (206).

El segundo, «Vacío de poder», que le sigue en orden, cuenta la historia, de forma esquemática y comprimida, de un conocido relato de Francisco Ayala, convirtiéndose en homenaje al escritor. El título ya nos remite al abismo que hila la continuidad de este volumen, aunque hace referencia, esta vez, a algo muy dispar. Se trata de «El hechizado», «el relato de Francisco Ayala que Borges consideraba uno de los cuentos más memorables de la literatura hispánica» (207), del que el narrador destaca su estructura, no en vano, laberíntica, para hablar de lo que anuncia el título: «el mismísimo vacío de poder de la época» (*ib.*). La historia le sirve para desentramar un discurso metapoético a favor de la ficción, pues si para el escritor granadino «“la literatura es lo esencial, lo básico» y «Todo lo que sea literatura no existe”» (32), para Vila-Matas, también, que es como acaba su cuento, por alusión: «todo estado es pura apariencia y ficción que responde a una estructura falsa, armada en torno a un centro abismalmente ausente» (208). Pero, así como a él se lo critican, a Ayala le dejan decir cualquier cosa, «tal vez porque ha cumplido más de cien años, edad a la que uno ya le disculpan todo» (32). La interconexión que da sentido a esto la encontramos entre este cuento y otro anterior: «La gota gorda», como si el último fuera un fragmento complementario del primero, o al revés. Volvemos a tener la *mise en abîme*, el juego de espejos, la fragmentariedad... armazón total de la obra.

Por fin, leemos el último de los relatos breves, «Un tedio magnífico», que es uno de los pocos que aparecen narrados en tercera persona, y hace referencia, de nuevo, a la poética del vacío entendido como renovación. La voz narradora, omnisciente, capaz de sentir y pensar por su protagonista, con una retórica recargada que apela a la tradición realista, rememora un ambiente donde «todo seguía igual de gris y monótono» (213), de tintes mágicos y misteriosos. Ante esa inmovilidad del amanecer, el cuento parece un canto a la exploración: «¿O ya no tenía que buscar nada?» (*ib.*), donde emerge un grito que recrea una atmósfera lúgubre, llamada a un «despertar» ilusorio que lleva a Simone a querer desafiar a la muerte: «se enfrentaría directamente a la verdad y soportaría el vacío» (*ib.*), en medio de una especie de «poesía de lo invisible», pues «Tal era su meta» (214), sentencia que nos remite al «tal es mi meta» (19) del cuento de Kafka. Cuando «muerta» es «ociosa,

esplendorosa» (214), la paradoja de la desaparición se impone como despertar, desafiando «la pereza del infinito» (*ib.*).

#### LA FOCALIZACIÓN

Muchos, o casi todos los cuentos están relatados por una voz narrativa en primera persona, lo que articula la conjunción entre arte y pensamiento, ambos de carácter dialógico para Vila-Matas, y posibilita la fluctuación entre literatura y vida. Según Wladimir Krysinski, tal y como señala Gutiérrez Estupiñán (2006), la novela moderna aboga por una voz narrativa que se aleja de la muerte del autor, así como por una creciente complejidad o mezcla de géneros; elementos que interceden en sus vínculos intertextuales. Esto hace que acabe reivindicándose una figuración personal muy presente en los textos, que es lo que sucede en *Exploradores del abismo*, y aunque no sea una estricta novela, se acerca a ella en algunos procedimientos.

Adquiere especial relieve el metadiscurso cognitivo del narrador, quien manipula las formas, las voces, los discursos, las narraciones, lo mismo que las estructuras para-literarias. Pueden formar parte del montaje todo tipo de materiales: históricos, citas de periódicos, comentarios, etc. El autor asume la función de compilador y su papel es el de estimular un efecto dialéctico mediante la manifestación de las estructuras puestas en juego (Gutiérrez Estupiñán, 2006).

Esta concepción es la que configura el volumen, encontrando solo tres relatos con focalización objetiva, o que pretende serlo: «Un tedio magnífico», que acabamos de ver; «Así son los autistas» y «El día señalado». El resto, o son primeras personas o se mueven en la frontera que se desliza de una a otra, como sucede en «Materia oscura», que parece iniciar con un retrato objetivo de los hechos, para acabar descubriendo que se trata de un narrador testigo, en realidad *voyeur*, que observa todo lo que cuenta; o «Fuera de aquí», que termina por convertirse en material de cuento dentro del cuento, de nuevo en un mecanismo de cajas chinas que legitima al narrador a mostrarse en primera persona como si fuera un mero transmisor más, tal como hiciera Cervantes con la historia del *Quijote*. Por no hablar del juego de espejos narrativo a todos los niveles de «Porque ella no lo pidió». De manera que el perspectivismo en el libro queda patentado con una visión subjetiva y muy personal que muchas veces acompaña lo que se narra con vivencias o reflexiones, y la multiplicidad en las miradas proviene de los materiales: las historias proceden de la imaginación del lector,

pero no solo. Recuerdos, experiencias, conferencias, diarios, fragmentos, otros autores... Así, el mundo es complejo y uno, y en él entran tanto realidad como ficción.

«Así son los autistas» se trata de una versión reescrita<sup>434</sup> de una historia aparecida ya años antes, en *Nunca voy al cine* (1982), titulada «Peripecia». El cuento original resulta más breve (seis páginas frente a treinta y una, divididas en apartados numerados) y reproduce, ante todo, el motivo del viaje que vence como premio de la parroquia el protagonista, un ser solitario, tímido y aburrido que ante esa posibilidad «pensó en la palabra viaje, y se aterró porque tal actividad no era nada frecuente en él» (Vila-Matas, 1982: 23). Sucede algo parecido a lo que ocurre en otros cuentos del volumen que nos ocupa: la tercera persona emerge al final convirtiéndose en un yo, y la realidad y la ficción acaban convergiendo en un continuo:

al llegar a la cocina, *comprobó* que ésta ya no existía y que, en su lugar, había un coche-cama de color roble (...) Pensó en el tren en el que viajaba y éste se transformó en la inteligencia por el hecho de estar trasladándole de un lugar a otro (...) allá donde reposaba inmóvil, fatal y como fijado por el tiempo, *mi cuerpo*» (Vila-Matas, 1982: 25, 26. La cursiva es nuestra).

El movimiento acaba transformando la vida del protagonista a nivel de la conciencia, algo que se desarrollará con más expansión en la exégesis posterior. De este modo, la fábrica de jabón se convierte en una oficina de Correos, Wilhelm Wietz pasa a ser Luc, hermano de la figura central de los exploradores, Maurice Forest-Meyer, y opuesto del todo a él, un personaje gris, «un ser muy solitario y triste» (66). El ambiente indeterminado del primer cuento se convierte en París, y el motor de la acción se amplía en las consecuencias, mentales y materiales, que tiene el hecho que le toque un supuesto viaje. Y en esta primera recreación, parece encontrarse una puerta al vacío: «Hubo un beso al borde del abismo» (Vila-Matas, 1982: 26). Así, la nueva versión incorpora las cuatro constantes que amalgaman el volumen, motivos presentes en la mayoría de relatos, a saber; la figura del equilibrista Forest-Meyer, la lluvia, la risa y una operación o enfermedad, símbolo de cambio: «el paso por el quirófano parecía, pues, marcar un antes y un después» (67). Aquí, Luc, a pesar de presentarse como un personaje mediocre, va adquiriendo fuerza a medida que avanza la acción y el narrador nos va contando, con fina ironía (nótense las numerosas repeticiones, las abundantes preguntas retóricas, el humor absurdo y la exagerada insistencia en su vulgaridad) su empoderamiento, justamente por ser autista. La paradoja funciona como motor de su

---

<sup>434</sup> Una acción importante para Vila-Matas junto a la relectura: «La reescritura tienta porque, como todos sabemos, si hay algo que realmente es infinito es la literatura» (Amadas, García y Velasco, 2008: 50).

evolución, pues su pasión por las plateas vacías, su fascinación por la lluvia, trasunto de la imaginación, y su carácter solitario le hacen parecer raro (como lo eran los protagonistas de *Hijos sin hijos*), y por ello, singular. La operación le hace sentirse *otro*: «Mejoro a cada segundo que pasa, es una sensación única» (71). El punto de inflexión va a ser su enfrentamiento con el párroco, a partir del cual deja atrás su retraimiento y empieza como alguien renovado: «no sólo estaba perdiendo su habitual timidez, sino que, además, su imaginación parecía estar desatándose por primera vez en su vida» (74). Y con ella, su risa. Así, la tríada redentora pasa por atreverse a asomarse al amor, a coquetear con la fantasía por medio de los sueños y a reírse, lo que acabará dando un giro a su vida de forma real: «Se rió [*sic*]a solas. Fue muy extraña aquella risa, completamente insólita en él» (86); «Luc tenía la impresión de que la doctora podía ayudarle a salir del autismo y del nerviosismo que le provocaba éste» (86-87). Su irónica condición de autista, reflejada en el título, que descubre tras el viaje revelador, es la que, junto a la operación, lo llevan a ese destino: «se ríe y se ríe, y se repite y se repite en todo, como el autista que es» (77). La sutil mordacidad del narrador, que va alimentándose de preguntas retóricas o comentarios la propia conciencia el personaje como si fueran uno, convierte la tercera persona casi en una máscara que va cayendo de vez en cuando en esos flujos de conciencia tan directos: «¿Y si la doctora Cadet llevaba toda la razón cuando le decía que se reunían en él todos los máximos síntomas del autista cuando se mostraba tan rígido?» (79), dibujando un vaivén constante de perspectivas: «¿Dónde estaba? ¿Se había colado de pronto tras los maderajes de la realidad?» (*ib.*). Pues en el fondo, se inscribe en el discurso del relato toda una poética: «el universo era en realidad un “pluriverso” (...) el universo no es uno, sino muchos, y no tiene principio ni final, tan sólo infinitas repeticiones» (82). El infinito de nuevo, la obra abierta. Al final, el cuento nos habla de la capacidad de «reflexionar sobre el mundo, sobre nuestra congénita vulnerabilidad, sobre la fragilidad del ser humano» (89) y las maneras de afrontarlas, que no son otras que el humor, la fantasía y la lucha contra la soledad, tras esas otras voces que nos constituyen. El viaje iniciático aquí se cierra con un cambio de oficio: «No eran grandes cambios, sino cambios pequeños, pero extraordinarios (...) fue consciente de que, a diferencia de cuando era por completo un ser insignificante, ahora al menos era un asistente que emitía pequeñas señales de vida en una platea vacía» (94), el teatro del mundo.

El otro relato en tercera persona es «El día señalado». En este caso, también se trata de una historia recuperada de *Nunca voy al cine*, lo que pone en evidencia la

autorreferencialidad de la obra vilamatiana y la evolución paulatina hacia la primera persona. El acercamiento al género fantástico se evidencia desde el principio, en que se nos narra una premonición de la protagonista, Isabelle Dumarchey, «cuando una gitana le pronosticó que moriría sedienta y de pie, tal vez bailando, en un día de invierno muy lluvioso» (137). Desde este inicio, el relato queda supeditado a la expectativa de que el presagio se cumpla, aunque «Todo era estrambótico» (*ib.*), o quizá por ello, la fuerza del elemento mágico, unido a la ironía de la situación, va creando una atmósfera de gran fuerza fabulística. Junto a la lluvia, el sueño va articulando el progreso de la joven Isabelle –nótese la preferencia por nombres extranjeros y las abundantes ambientaciones francesas del libro que van encontrando correspondencias entre los relatos, como París o Clermont-Ferrand–. Esta empieza a obsesionarse por la visión de la gitana, y junto a estos elementos, un referente cinematográfico que funcionará de intertexto con la película *El Álamo* (1960), de John Wayne, y a otros títulos que enmarcan la acción en una atmósfera llena de plasticidad<sup>435</sup>. Se mencionan otras cintas como *El tesoro de Sierra Madre*, esta vez de John Huston, para que la realidad acabe desdibujándose en busca de la verdad: «¿Estaba México D.F. dentro de una película?» (147). El motor creativo de la protagonista son los recuerdos, el sueño y las películas, que van incrustándose en el relato de forma intermitente para conceder un tono de letanía rítmica y estructural. Intermedian, así, códigos fantásticos para construir el significado de la historia, colocando el elemento cultural e imaginativo como base de la historia. De este modo, la lucha que forja la protagonista con su destino se convierte en una evasión a la muerte por medio de estos caminos. Asistimos también a una transformación, un cambio brusco de vida, un paso adelante, un ir más allá, materializado en México, «pues la ciudad era simplemente una gran fiesta» (145), como París<sup>436</sup>. Durante el camino, de nuevo un viaje, físico y mental, Isabelle va adentrándose cada vez más en el abismo de su presagio, va encontrándose consigo misma y va retando a la muerte. El periplo iniciático tiene siempre cabida en estas historias, acompañadas por el enigma, la magia o la cultura: «notó de pronto que el misterio de aquella frase y la música de ópera le producían, en feliz confluencia, un inesperado y breve bienestar» (151), pues el diálogo es el centro creador de todo.

---

<sup>435</sup> Son múltiples y variadas las referencias al mundo del cine: Godard, Werner Herzog... (39).

<sup>436</sup> Referencia a *París era una fiesta*, de Hemingway, inspiración capital de *París no se acaba nunca* (2003).

El narrador genera intercambios constantes con el lector, metiéndose en la mente de la protagonista, con discursos indirectos libres que se filtran en la voz narrativa, de manera que en realidad esa tercera persona, como sucedía en el cuento anterior, acaba figurándose como un yo encubierto, organizando toda la historia desde los ojos de Dumarchey. Con relación a las posibilidades expresivas, se plantea en el relato la dificultad de la comunicación y la soledad del individuo: «Me gusta la soledad, incluso cuando estoy sola» (159); «Se produjo un cortocircuito en la conversación» (146, 150); «Sólo alguna conversación del interior del autocar la conectaba con la realidad exterior» (151); «se había creado un nuevo cortocircuito del lenguaje» (154), por lo que los mecanismos de subterfugio se hacen necesarios. El momento clímax del relato, cuando «Fuera, comenzó a llover» (153), llega a Veracruz, una ciudad muy vilamatiana, y el ambiente recrea un movimiento centrípeta *in crescendo*, recreando las condiciones del presagio, la magia y los sueños: «Se sentía más que nunca un fardo de panza gruesa, y su sed seguía siendo tan considerable como inexplicable. Desde que había incrementado la lluvia, ella no había parado de beber tequila» (154). Al final, se da una transposición entre nivel ficcional y real, confluyendo, cada vez más, los momentos de la película, los sueños y el recuerdo con su vida, hasta que parecen converger las dimensiones, porque, en realidad, ¿hay diferencia?: «¿No había pensado exhibir cierta sangre fría en su aparición en la pequeña pantalla? Decidió que se comportaría de la misma forma en la vida real» (157); «confundi6 Veracruz con El Álamo (...) ¿Qué le estaba pasando? ¿...sí, después de todo, había decidido calmarse, había retado a la muerte y seguía perfectamente viva?» (158). Y ese camino es el que pasa por el abismo, anticipado en el sueño, el presagio y la lluvia, es el que hace superar el miedo a la muerte: «Decidió que se movería en las fronteras del vacío, probaría a ver qué sucedía si se asomaba al abismo» (*ib.*). Porque «Más allá de esta tormenta, hay otra vida» (160).

#### LA REPETICIÓN DE MOTIVOS

Un procedimiento para dotar de coherencia interna los diferentes textos, bajo un prisma novelístico, es la aparición de los mismos motivos o personajes en unos y otros, algo que sucede en este articulado ciclo. Por ejemplo, en «El día señalado» se narran las peripecias de la periodista Isabelle Dumarchey, hermana de Delia, quien aparece, de forma fugaz en «La gloria solitaria». A esta es a quien ve descender, en esa visión casi mágica, el

narrador de la roulotte negra de Forest-Meyer, a imitación de la de Raymond Roussel. A este respecto, el traductor al francés de Vila-Matas, André Gabastou, le pregunta: «La mujer cuyos “ojos son de vidrio” parece llegar del surrealismo, de Rimbaud, de la literatura onírica» y la respuesta del escritor pasa por identificar a Delia Dumarchey como mujer del equilibrista de «Materia oscura»: «Anticipa a Delia Dumarchey, la esposa de Forest-Meyer, el equilibrista de *Exploradores del abismo*» (Vila-Matas, 2013b: 33). Un embrollo en sí mismo.

Además, a lo largo de toda la obra, se activan procedimientos que confieren unidad al conjunto, como por ejemplo las modalidades del vacío, el eje de interrelación entre ficción y realidad, las cuestiones de la identidad, la desaparición, el motivo del doble, la crisis vital, la locura, la imaginación o la lectura, dándose, además, una conexión entre los temas. Pueden identificarse, ante todo, cuatro grandes ejes en el libro: la figura del equilibrista Maurice Forest-Meyer, la presencia de la lluvia (lugar de la fantasía), la enfermedad y la risa, lo que genera una serie de diálogos en el interior del volumen, que le otorga unidad. Además, parece imponerse un juego de espejos con la realidad que orienta al lector por un laberinto; en cada relato puede encontrarse un trasunto del anterior, como si el autor, casi como un equilibrista, fuese armando la arquitectura de toda la obra con bisagras que pliegan unas partes con las otras, pero de forma tan sutil que las puertas casi no se ven, hay que buscarlas.

#### A) MAURICE FOREST-MEYER

En el relato «Materia oscura» aparece la figura real del funambulista en la que se inspira la alegoría sobre el explorador de abismos, el francés Philippe Petit, proyectada en la televisión durante la retransmisión de un documental que narra sus portentosos logros, aunque no se menciona de forma explícita el nombre. Su fama estriba en haber cruzado el precipicio entre las dos Torres Gemelas del World Trade Center de Nueva York. El vacío «sigue estando allí y es un abismo al que ya no es posible asomarse, es indetectable como la materia oscura que da título al relato» (Avilés, 2008). Pese a todo, se dan algunos cambios en el acontecimiento, que es modificado por la ficción: de 1974 se pasa a 1994, y Petit se convierte en Forest-Meyer. En cualquier caso, el abismo parece ser la salvación para ambos. El inicio nos hace pensar en un narrador omnisciente quien, *in media res*, nos relata la relación de Albert y Lydia, incorporando muchos de sus diálogos. Nos va contando qué



hacen, qué dicen, incluso cómo se sienten al principio, lo que anuncia, de nuevo, al problema de la incomunicación: «Les fastidiaba, sobre todo, la sensación de aislamiento que creaba la ausencia de línea» (95). A partir de ahí nos vamos adentrando en su cotidianidad, que se va entrelazando con las señales que llegan de la televisión, donde hablan sobre «materia oscura» y aparece también el funambulista constante de muchas historias. Así, los dos discursos se van mezclando mientras se generan dos posiciones: la de Albert, serio e interesado en la teoría astronómica sobre el universo [«No hay duda de que existe un mundo invisible» (97)] y la de Lydia, que se mofa de su trascendencia e intenta buscar un acercamiento más romántico. Ante esta aclimatación, se revela la identidad del narrador: «Yo era el vecino del piso contiguo al de Lydia y Albert (...) estudiaba sus gestos, movimientos, escuchaba atentamente sus conversaciones» (97). De manera que nos encontramos ante un espía, como el del cuento «La modestia», que se dedica a escuchar las frases de los otros viajeros de su autobús de línea. La perspectiva de este focalizador resulta, por tanto, limitada, pues solo alcanza a oír lo que dicen desde una parte de la casa, pero los diálogos y la apertura a un mundo que va más allá de lo terrenal hace que la pluralidad se asiente en la construcción de la historia. Además, la perspectiva del narrador-testigo en tanto que vecino oscila a la de un relator omnisciente capaz de saber todo lo que pasaba en la casa, pues en ocasiones se da algún desliz que delata su incapacidad de ver a sus vecinos: «En el nuevo canal apareció la figura del Papa polaco» (101) o «Apareció en ese instante en la televisión...» (103). Se genera así un juego de perspectivas donde se introduce otra dimensión al aportarle significación narrativa a la pantalla del televisor, haciendo que, una vez más, la voz narrativa se desdibuje, se multiplique: «¿te has fijado en que la voz del locutor, del equilibrista, es idéntica a la de nuestro vecino?» (100). Además, esta parece que no proceda de alguien de este mundo: «El tiempo no es como los tristes humanos piensan, no pierde nunca el tiempo dedicándose a pasar el tiempo» (101), y acaba revelándose misteriosa y enigmática: «Muy bien, pensé, estáis acertando, aunque no voy ahora a confirmároslo, pero es verdad, soy el Muro, la materia oscura, el vecino, el espacio, el tiempo, el puro temblor» (103), «la pareja de al lado me estaba ayudando a recuperar la confianza en mis poderes» (106). Al final, el narrador – el vecino, casualmente, checo– se acaba convirtiendo en una especie de demiurgo, de creador: «el mundo entero se estaba creando inagotablemente y, además, lo estaba creando yo, es decir, que el mundo estaba en mis manos (...) Aunque, para ser justos y exactos, habría que precisar que estaba en mano de mis diez ordenadores» (107). Como el escritor parece

que aproveche la vida, propia y ajena, para construir su mundo, teniendo en cuenta que siempre hay algo más allá. En el fondo, esa materia oscura no es otra que la misma existencia, pero vista desde un prisma caleidoscópico que se construye en la complejidad, dejando esperanza en algo. Por eso, la voz narrativa nos avisa: «me sigue apasionando ese tipo de gente merluza que todavía se equivoca, que vive la vida siempre en plena inestabilidad (...) La otra, la inhumana, la que últimamente es tan nihilista o tan inteligente, me parece gélida y aburrida» (108), pues están sus «pobres vecinos humanos empantanados en la oscura y gran broma del mundo» (109), «como si supieran que su salvación estaba en el abismo, pero que no era nada urgente que cruzaran el bendito umbral» (111). La locura hace acto de presencia en este contexto, asociada al «funambulista francés» (105), quien, para el narrador, resulta misteriosa y paradójica: «también sufría un ligero trastorno mental, o al menos lo parecía» (105), que luego se contagia a Lydia, quien afirma en este momento: «—Sí, estoy loca. Hace unos minutos que no soy yo» (105).

Este planteamiento cosmogónico, entre lo absurdo y lo fantástico<sup>437</sup>, parece transferirse a la relación de la pareja: «Ves siempre intenciones raras detrás de las cosas sencillas que te digo (...) quieres ver algo más detrás de mis palabras?», que parece remitirnos a esa insondabilidad y búsqueda que comparten todos estos exploradores. Parece que el texto nos invite a cuestionarnos, con altas dosis de humor e ironía, sobre la existencia, el paso del tiempo, la condición del hombre. Y en el centro, la figura del equilibrista como metáfora, pues, ya lo dice el narrador: «el equilibrista era un arte de vida y no de muerte» (57). Esta va apareciendo por varios cuentos: «Así son los autistas», como hemos visto; «Niño», con el hijo del narrador, quien «se disponía a enrolarse en la *troupe* de Maurice Forest-Meyer (...) alguien que se enfrenta verdaderamente al vacío» (56); en «Fuera de aquí» hay de nuevo un juego de espejos, y la historia resulta ser el relato oral transmitido de abuelo a nieto, los dos llamados Maurice Forest-Meyer —la lejana conexión entre un cuento ruso y la figura emparentada del funambulista francés contribuye a la formación del complejo laberinto que es el libro—: «Como tampoco podía saber Andréi Petróvich Petrescov que mi abuelo Maurice había elegido ese día para venir al mundo, para nacer en una casa de campo en Massiac, no muy lejos de Clermont-Ferrand, Francia» (133). Y en «Amé a Bo», por ejemplo, se menciona por encima que en Nueva York asesinaron a un tal Billy Forest-Meyer. La

---

<sup>437</sup> Nótese el explícito rechazo a la postura opuesta: «no me he dejado embaucar por el patetismo ni por el realismo de su antesala del vacío» (62).

modificación del nombre puede darse, según Quinn (2007), por dos motivos: uno, demuestra cómo la memoria está sometida al paso del tiempo y por tanto a verse alterada sobre todo en circunstancias extremas; y dos, que Maurice cambiara de nombre. Una tercera posibilidad podría ser que introduzca el mismo apellido como mera casualidad, como un azar causal, a la manera de Paul Auster, donde la coincidencia, sorprendente, puede ser real. Como un juego de espejos deformados, una repetición estilística, un entramado más del laberíntico cosmos a explorar. Así queda reforzada también la ligazón entre este cuento y «Materia oscura» por lo enigmático de su planteamiento sobre el universo. A continuación, tenemos «Porque ella no lo pidió», donde Maurice Forest-Meyer se presenta como uno de los artistas a los que Sophie Calle empeña su proyecto artístico, igual que al narrador, aunque este, el Vila-Matas de la ficción, no parece conocerlo: «También se lo había propuesto sin demasiado éxito, dijo, a Jean Echenoz, Olivier Rolin, mi amigo Ray Loriga y a Maurice Forest-Meyer. ¿Quién era este último?» (274). Conviven, así, personalidades reales con otras (más o menos) inventadas que viven la ficción que plantea el escritor en un conjunto tan entramado que es imposible llegar a saber qué es real y qué imaginado, si es que nos empeñamos en delimitar fronteras. Por último, en «La gloria solitaria» aparece, tras una ristra de nombres ligados al mundo de las artes y las letras, Maurice Forest-Meyer, quien un día «mandó construir una roulotte negra idéntica para él. Quería el genial equilibrista tener un coche como el de Raymond Roussel» (284).

## B) LA LLUVIA

Tras la constatación de la imperante presencia que tiene la lluvia en el volumen, se impone como elemento integrador y significativo, no en vano, tal y como señala el escritor, «ya saben ustedes que, no por nada, siempre llueve en la alta fantasía...» (Amadas, García y Velasco, 2008: 48). Aparece como lugar de consistente disolución entre vida y literatura, ese espacio donde todo se difumina y alcanza a verse el mundo de otro modo. Se convertía en anunciadora de un final transformador en la tormenta de «El día señalado», y aparece en términos algo parecidos en «Materia oscura»: dentro de un sueño, como alternativa a la realidad: «Todo el gimnasio era en realidad un hospital camuflado dentro del hotel. Llovía. Y yo te proponía salir de allí y que nos fuéramos a la amplia terraza de un bar que había junto al hall» (100). Un sueño recurrente donde aparece un hotel en el que le reclaman la

cuenta que nunca acaba pagando, «ese hotel que no existe y con el que sueñas a veces» (*ib.*) que remite a la historia que se cuenta en *El viaje vertical*, donde el protagonista, Mayol, también repite la misma pesadilla: «Soy alguien que desde hace cincuenta años sueña que vive en un hotel en el que no ha pagado la cuenta nunca, gracias a conocer a una oscura rampa secreta que está junto a un montacargas que no funciona» (Vila-Matas, 2006: 23).

Así, en «Amé a Bo» puede leerse «A veces se me nota que soy un anciano porque siento nostalgia de la oblicua lluvia de la mañana allá en mi infancia» (184) como recuerdo satisfactorio, como lugar de refugio; tal y como sucede en «Iluminado»: «iba a llover, la mañana se volvió para mí radiante de golpe» (193), «La lluvia parecía ya inmediata» (196), «Minutos después, comenzó a llover. Diluviaría después brutalmente durante dos días seguidos» (198); o en «Niño»: «Recordaré siempre que fuera llovía mucho y que dejó de hacerlo precisamente cuando terminó nuestro breve encuentro» (37) o, del mismo modo, recordemos, en «El paseo repentino» de *Hijos sin hijos*.

### C) LA ENFERMEDAD

La mención a operaciones, recaídas o dolencias son también repetitivos recursos de cohesión que apelan a la carga de autoficción que encontramos en el volumen. Si vimos que ya en el primer relato-prólogo era el narrador quien escribía estos cuentos y nos explicaba que eran, justamente, fruto de un colapso físico (13), este coincide con el narrador de «Iluminado», quien señala en los mismos términos su enfermedad: «He tenido problemas renales y me operaron hace casi seis meses, después de sufrir un importante colapso físico» (202); o el de «Porque ella no lo pidió» [«mi colapso físico» (257)], quizás donde aparecen más detalles al respecto: «tenía una insuficiencia renal severa y estaba viajando hacia un estado de coma irreversible» (252). Siguen referencias similares en «Así son los autistas», en que la convalecencia de una operación le lleva a Luc a transformar por completo su vida o «Fuera de aquí», donde, además, la curación parece empujar al protagonista, «tan sólo un personaje de cuento pero también un fiscal de la audiencia de Novonikolaevsk» a «cambiar de nombre y adaptar otro nuevo» (132), según ha llegado a conocer de algunas tribus africanas de la selva ecuatorial. También se hace presente en «Niño», ya en las primeras líneas que abren el relato: «Si mi hijo sale vivo de la intervención quirúrgica a la que será sometido» (35), condición poco anhelada por el padre; o en «Materia oscura», donde la queja

por la imposibilidad física de Albert se convierte en letanía, relatado por el narrador: «Le había visto cojear en los últimos días, y seguro que seguía igual. Todavía no se ha recuperado de la grave operación a la que había sido sometido hacía unas semanas. La convalecencia iba a ser larga» (97-98).

#### D) LA RISA

La risa, de tintes jardialescos y carácter absurdo, planea en todo el libro en un sentido muy similar a lo que lo hace en los ciclos anteriores, aunque aquí pueda rebajarse tal vez un poco más el tono o la intensidad, para apelar a un humor más optimista y serio. Más adelante lo veremos. Por otro lado, recupera elementos precedentes como si quisiera hacerlos de otra manera, reescribe algunos textos que provienen de *Nunca voy al cine* (1982) para insertarlos, modificados, en este libro. Asumimos, así, una relajación del género desde las perspectivas del cuento más tradicional, resultan menos específicos desde el punto de vista de la extensión y del prisma conceptual. Se establece, así, una línea de conexión con su escritura anterior, evidenciada en los relatos intradieгéticos que aparecen entrelazados entre su primer volumen y este otro, tal y como señala Mamour Diop (2016: 110):

cabe señalar que *Nunca voy al cine* y *Exploradores del abismo* son textos especulares reflejados en un espejo falso y deformante. El análisis de las relaciones entre ambas obras permite contemplar, no sólo la evolución del quehacer del autor en un largo periodo de tiempo, sino también la capacidad de metacreación del escritor. Por tanto, los textos se reflejan en un espejo que no repite textualmente la imagen, es decir, el hipotexto, sino que amplía sus límites para producir un texto diferente.

Y no solo de su primer volumen, sino que se dan correspondencias entre estos cuentos y el resto de obras del autor, filamentos que van hilvanando una obra total dando lugar a un tipo de intertextualidad interna que caminan hacia la creación de un entramado total, de una red.

En definitiva, las sutiles transiciones que se dan de un cuento a otro, o los vínculos casi secretos entre cuentos pueden extrapolarse al conjunto de la obra entera del autor, que dialoga consigo misma en su totalidad, señalando la construcción de una obra total que se alimenta de intertextualidad propia y ajena, donde el elemento humorístico, como veremos desarrollado en profundidad, es claro protagonista.

## LA INTERTEXTUALIDAD

Si Kafka se convertía en referente en *Hijos sin hijos*, en este volumen seguimos encontrando su voz, que en el fondo recorre toda la narrativa vilamatiana, pero también la de Walser, ese paseante incansable, «como escritor, el más directo antecedente de Kafka» (Vila-Matas, 2011b: 194). Aunque se anuncia como un libro donde resuenan pocos ecos metaliterarios<sup>438</sup>, en realidad puede leerse en clave poética, con el escritor checo de cabecera: «procuré no dejarme contaminar demasiado por las referencias a otros autores. Aun así, Kafka, por ejemplo, juega un papel determinante en el libro (...) siento que el libro tiene menos artificio que otros» (Solanes, 2007: 145); porque «si hasta ahora comentaba las obras de otros y las convertía en mías, ahora comento mi propia obra, la discuto y la altero, he pasado a ser en algunos aspectos (...) un disidente<sup>439</sup> de mí mismo» (*ib.*: 152). Hasta ahora, en sus novelas y ensayos glosaba obras de otros convirtiéndolas en suyas; con esta vuelta renovada al relato parece que comente su propia creación, tejiendo una red de libros propios que se ha extendido ya de forma suficiente para fabricar un tapiz que se dispara en muchas direcciones, el colmo de la *mise en abîme*<sup>440</sup> literaria. Acaba construyéndose una edificación de cuentos en forma de hipertexto donde se dan a la vez muchas referencias, propias y ajenas, las cuales se expanden en dirección a rumbos diversos.

En cierta medida, la intertextualidad, evidente o no, forma parte de la literatura, tienen que existir otras voces, rueda en la que entraría la del propio autor. Ya lo proclamó Vila-Matas al recibir el XII Premio Rómulo Gallegos: «la literatura es una república de libertad, no una carrera de cien metros» (Vinogradof, 2001), y en ese ejercicio de libertad es donde se da la intertextualidad: «Vila-Matas voit dans les oeuvres dont il s'inspire une manière d'habiter et de penser le monde et plus encore, une manière d'être» (Zamorano, 2014: 34). Dialogar con los textos es dialogar con los otros, con la vida, acciones que «contribuían a hacer más llevadera la vida y a saber posicionarse mejor ante el mundo» (Vila-Matas, 2012c). Una forma de reflexión a través de la literatura que legitima su voz

---

<sup>438</sup> Para Domene (2008): «Sumados, estos cuentos, la escritura misma a la que se enfrenta Vila-Matas, suponen una vuelta a los orígenes, aunque en algunos de ellos aún se perciba esa intensidad metaliteraria que le otorga el autor al conjunto de su obra, esa teoría esgrimida que arrastra en toda su existencia, incluida la real y la ficticia».

<sup>439</sup> Como es «disidente» la versión que aparece en su página de *Historia abreviada de la literatura portátil* (Vila-Matas, s.f.e).

<sup>440</sup> Algo que resulta evidente para Maijstral (s.f.): «Mais justement, si on parle d'abîme, comment ne pas penser à la mise en abyme mise en scène par l'écrivain?».

ensayística, su hibridación, amparadas por la suma libertad creativa, junto a la necesidad de buscar un sentido a la existencia. De todo esto habla en «Exterior de luz», donde el narrador inicia así: «Un amigo dice que leo a los demás hasta volverlos otros. Aunque yo era consciente de eso, nunca me había parado a pensarlo»<sup>441</sup> (209), y así, se dispone a observarse a sí mismo mientras lee, ni más ni menos, un título como *Prosas apátridas*, de Julio Ramón Ribeyro. Ya lo deja claro el narrador: «Se trata de leer de una forma creativa» (*ib.*), dirigiéndose al «ánimo muy activo de lector» (*ib.*) que se presta a ello. La voz narrativa en primera persona se centra en construir un relato metaliterario en torno a un tipo de poético, con el ejemplo del escritor peruano: «*Prosas* que Ribeyro calificó de *apátridas* porque, al no encontrar sitio en sus libros ya publicados ni ajustarse cabalmente a ningún género, carecían de un territorio literario propio» (209). Igual que hace el propio Vila-Matas con este libro, y con este texto en particular el cual, bajo el membrete de cuento, se construye como un artículo o fragmento ensayístico. Así lee esta obra, con el talante de enriquecerse de otros, de insertarlos en su conciencia creativa, en su escritura: «Las invento, las transformo y oriento en múltiples direcciones. Con la imaginación las reescribo» (*ib.*). El cuento habla de Ribeyro y de su vida en París, lugar también constante en todo el volumen. El narrador lo acompaña en sus periplos y va comentando y reflexionando sobre lo que dice, disponiendo el texto en apartados que, a diferencia de otros del volumen, van numerados. Divagando por el pensamiento, construye un recorrido propio del *flâneur*, aunque sea mental, y encuentra un motivo para desarrollar el cuento: la vida, en este caso de un escritor, y por supuesto, su obra: «Pensando en casualidades, recuerdo ahora la que cuenta Jung acerca de una paciente que soñaba obsesivamente con escarabajos» (211). Y es ahí donde encuentra su verdadero espacio de creación, donde imaginación, lecturas y realidad se dejan llevar para proponer un viaje que es la escritura. Por eso no escasean sus referencias más personales, como Kafka, con las diversas situaciones que mencionan escarabajos o coleópteros en los relatos. Como esa red suya, «la historia de los grandes descubrimientos está tejida de casualidades» (*ib.*). Así, tras varias reflexiones surgidas de la glosa y de sus propios recuerdos –otro poderoso mecanismo creativo–, se produce un punto de inflexión, simbolizado por el título del libro: «Salgo a un exterior de luz» (212). Se confunden memoria y relato, y una voz, la del propio Ribeyro, que podría ser la de todos los escritores leídos, las palabras escuchadas o

---

<sup>441</sup> Un año más tarde, escribe en sus diarios: «Aspiro a que alguien descubra que he perseguido siempre mi originalidad en la asimilación de otras máscaras, de otras voces» (Vila-Matas, 2008d: 225).

inventadas, le dice que está «en el otro mundo» (*ib.*). Nótese el artículo, determinado. Un universo que se sabe diferente, donde el narrador declama: «He ido más allá de todos los abismos» (*ib.*). Entonces el relato se torna misterioso y profundo, y con la reflexión literaria hemos dado un salto a la reflexión existencial, con escarabajo y todo. No solo palpita aquí el ensayo, sino la más alta poesía, característica que incluye en *Perder teorías* el narrador en su tratado general de la novela... sí, de la novela: «Segundo rasgo: las conexiones con la alta poesía» (Vila-Matas, 201a: 36), y que el escritor no deja de señalar:

mis novelas buscan estar conectadas, en la medida de lo posible, con la alta poesía. ¿Recuerdan ustedes el final de «Exterior de Luz», uno de mis cuentos de *Exploradores del abismo*? Allí hay poesía, allí hay un tipo –un estúpido le llamo yo– con una gabardina eléctrica al final de un muelle bajo la lluvia. Y está la eternidad conspirando para romper la línea del horizonte. Pues bien, la gabardina es mía, es mi traje más poético y se lo presto siempre al estúpido cuando llueve, para que camine un rato por el hilo plateado de la lejanía (Amadas, García y Velasco, 2008: 52).

Aparte de Kafka, también es referente primordial su ciudad, Praga, donde parece terminar la génesis del libro, relatada en la primea historia, como hemos visto. Aquí se forja el germen de la referencialidad, la propia, cuando el narrador comenta el «capítulo sexto del libro más eufórico de los que escribí en mi juventud» (10); nada más y nada menos que «Nuevas impresiones de Praga», de *Historia abreviada de la literatura portátil*, donde aparece el personaje de Rita Malú, una de las protagonistas de «Porque ella no lo pidió». En el relato se habla de unos versos que escribió Vladimír Holan, poeta checo, nacido en Praga, «dos versos inventados» (*ib.*), dice el narrador, cuando, además, ni siquiera había él visitado la ciudad. El lugar, por tanto, sirve de nexo entre un texto y otros, el que está escribiendo ahora el autor, prólogo de *Exploradores del abismo* y el de Holan. La conexión con el lugar y la experiencia imaginativa le lleva a comprender que «había viajado a Praga para (...) recobrar el espíritu de los años en que escribía cuentos con una ingenuidad muy creativa» (12). La negritud de Praga reaparece ahora con la *Antología negra* de Blaise Cendrars, «De la caprichosa asociación de la Virgen Negra con la Antología había salido esa idea de convertir a Praga y su cabaret en el centro mundial de la *negritud*» (12), tal y como ha contado él mismo en alguna entrevista<sup>442</sup>. Pero que no se dé tanto a la intertextualidad en esta obra es lo nos dice el autor porque, si bien es cierto que no existen numeraciones alargadas de escritores y obras como sucede en sus otros libros, de ficción o no, deja escucharse cierto eco, siempre presente, de la literatura que más le gusta. Kafka, por

---

<sup>442</sup> Véase Núñez (2008).



supuesto, pero no solo: «tenemos una infinidad de autores que desfilan por las páginas de *Exploradores del abismo*, como no podía ser menos, con algunos relatos que, más que un homenaje, pretenden ser un estudio sobre la vigencia y la imposibilidad de representación de ciertos clásicos» (Quinn, 2007). La literatura está presente, cada vez más, y por mucho que diga Vila-Matas que ha cambiado, que es otro autor, que ha virado a lo visceral, que no se ha inspirado en otros... miente, inventa, juega. Nombres no faltan en este corolario indirecto de literatos y también de críticos, ensalzando la dimensión teórica que pueda tener esta obra, a diferencia de los cuentos anteriores: Roussel, Handke, Kafka, DeLillo, Julio Ramón Ribeyro, Walser, Bernhard, Benjamin, Gracq, Foucault, Juan Benet, Cendrars, Juarroz, Nerval, Álvaro de Campos (o sea, Pessoa), Paul Valéry, Francisco Ayala, Raymond Carver, Williams Burroughs, Chéjov, Hemingway, Carlos Fuentes, Rilke, Borges, Simone Weil, Melville, Auster, Marcel Schwob, Jean Echenoz, Stendhal, Capote, Proust, Olivier Rolin, Xavier Mestre, Thomas Bernhard, Giorgio Agamben, Montaigne, Descartes, Sebald Pitol o Cervantes. El conjunto de artistas a los que interpela Vila-Matas se convierte en su estirpe literaria, crea un corpus coherente que se hace presente a lo largo de toda su carrera y acaba estableciendo su genealogía literaria. Representa un homenaje a esos autores que han significado otras visiones y caminos. Configuran bosquejos que van marcando el itinerario a recorrer para componer un gran puzzle de libros, algo muy borgiano, que al fin queda siempre por completar. Se configura, de este modo, una visión del mundo como algo por descifrar a través de la literatura. El entramado de las diferentes referencias y la asociación con otros textos y escritores da lugar a su estilo. Y ya sabemos que estilo es identidad. Y volviendo, como empezamos, a Kafka<sup>443</sup>, este repite como autor más presente, de forma explícita, además, en un cuento entero: lo hemos visto en «Otro cuento jasídico», pero también de forma indirecta en otros. Es el caso de «Niño» y «Fuera de aquí», dos relatos que nos remiten a «Carta al padre» del autor checo pero con sentido inverso, pues aquí son los padres los que pasan revista a los hijos, factura generacional de intensa vehemencia. Se produce, así, una clara transgresión de las normas sociales, pues son los padres quienes odian a los hijos y no al revés, aunque puede responder a un reverso de gusto y con correspondencias kafkianas, una «Carta al hijo» particular. También puede entenderse como cierto voyeurismo a la manera de Larra, donde asistimos a una parodia de estereotipos sociales, grotesca y sinsentido.

---

<sup>443</sup> Una prosa kafkiana, «de enrarecida contención, que quema como lo hace el hielo» (Villoro 2007b: 366).

Por un lado, «Niño» se presenta como un texto conmovedor y penetrante por la exasperante visión de la extrañeza que gobierna todo el relato, casi inquietante, que según Domene (2008), es «característica de su mejor prosa». Narra la historia de un padre que, en contra de todo pronóstico, desea que su hijo muera. Recuerda a lo que hemos visto en «Te manda saludos Dante», de *Hijos sin hijos*, pero al revés, el odio navega en sentido inverso, casi exagerado, del padre al hijo. En este caso, como pasa en otras ocasiones, la historia está dividida en secuencias numeradas, debido a su extensión (treinta páginas), de manera que la disposición narrativa se asemeja más a una forma larga que a un cuento. La voz narrativa es, como decimos, el padre, donde se dan cabida muchas de sus reflexiones en torno al personalísimo tema que está contando. El nombre del niño no pasa desapercibido: Francisco, que nos remite al Francisco Ayala de «La gota gorda», a quien se le permite decir (por edad) lo que a Vila-Matas le reprochan: todo es literatura. Opera de nuevo esa complicidad interna de los textos y el juego de espejos que articula el volumen. Pero encontramos también una voluntad crítica:

El proceso final de esta «operación Ayala» es descentrar el canon literario. Es decir, Vila-Matas ha paseado a Ayala, en primer lugar, por una situación personal –un contrapunto de sus propios límites en «La gota gorda»– que lo afecta como sujeto de la escritura. Luego lo ha convertido en un hijo envejecido que a ojos de su padre burgués merece morir por falso explorador de abismos y, finalmente, lo ha utilizado para realizar un giro de canon en términos hispano-latinoamericanos (Gordillo Lizana, 2012: 361).

De nuevo asistimos a París, Barcelona y el mayo francés como apuntes de juventud del susodicho hijo, quien cuenta ya con sesenta primaveras y, de fondo, dos aspectos cruciales: la soledad [«¿No será que en realidad nunca te pareció bien tener hijos? (37)»], en la línea de los solteros shandys o hijos sin hijos; y la reflexión alegórica sobre el mundo y la creación. Ese espacio intermedio «entre la vida y el otro mundo» (41), esa antesala donde «nadie es nihilista» (*ib.*), de «color abismo» (44), puede leerse como el ámbito de exploración creativa en el que quiere situarse el autor, «moviéndose en su zona intermedia entre la verdad de ficción y la suntuosa verdad misma» (42). Por eso, al final, cuando el hijo es rechazado por completo por «falso explorador del abismo» (64), el padre le reprocha «no haberte tomado seriamente el tema de nuestra soledad en el universo» (*ib.*), pues se trata de un tema muy serio: «Creemos en la dignidad del hombre, en el valor de la ciencia, en la verdad relativa del arte. No estamos desprovistos de creencias para sentirnos completamente desolados» (41). De manera que aquí, de nuevo se aclama al poder del arte, en este caso de la escritura, para salvarse: «se estaba perdiendo en la vida mientras se inventaba su propio

personaje» (46). El padre, de este modo, asume las veces de narrador, testigo que está recogiendo datos para relatar la historia que se cuenta a medida que se crea: «he comenzado a escribir estas notas sobre él» (39), e intenta dejar constancia de ese periplo de «irregular investigador de lo que pueda haber más allá de la vida (...) rastreador infatigable de las zonas de sombras del conocimiento humano» (*ib.*), el mismo que acomete él con la escritura. De nuevo se da el paralelismo entre vida y literatura; quizás en una voz desdoblada que parece salvarse solo por medio de la enunciación: «mientras comente las cosas de Niño, estoy de alguna forma rezando por él» (39); se proclama la escritura como religión. Algo parecido sucede en «Amé a Bo», donde el relator de la historia va creando un diario de viaje que «no va a ser leído por nadie» (167) y a pesar del ejercicio de la escritura, se ve abocado a la aplastante soledad de tantos años vagando por el espacio: «No puedo sentirme más incomunicado, y sin embargo sigo escribiendo, porque me parece la única posibilidad que me queda de no angustiarme del todo, pues mi realidad es tan catastrófica que, salvo la alimentación, todo lo demás está fuera de mi alcance, incluido el suicidio» (*ib.*). O en «Iluminado», donde el narrador nos relata por escrito su surrealista experiencia de infancia: «cincuenta años después recordó escribiendo precisamente estas líneas que ahora concluyo imaginando que me encuentro con Iluminado» (203). Por último, la mención al volcán que en una de sus expediciones visita el hijo indeseado nos remite al fragmento que en *Dietario voluble* cuenta el narrador, que «En el fondo, los volcanes, reales o inventados, no son más que la búsqueda del origen, el comienzo de la vida y el arte» (Vila-Matas, 2008d: 59).

Otra forma de intertextualidad es con su propia obra y en el marco de la misma aparecen referencias de *Historia abreviada de la literatura portátil*, *Nunca voy al cine*, *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano*, cuentos o ensayos anteriores. La identidad del propio autor se diluye en el resto de sus títulos, y la literatura alcanza entidad propia para desprenderse de la huella creadora: «tuve la sensación de haber heredado la obra literaria de otro y tener ahora tan sólo que gestionar su obra» (13), adoptando una disociación que lo sitúa en el plano del doble donde, el que emerge tiende a la modestia y sustenta como emblemas «discreción, geometría, elegancia y calma» (14). Interpela también a otras artes, como la música, el cine o la arquitectura. Numerosas y patentes son las referencias a películas y directores como Godard (37), Herzog (39) o Ford (139), Huston (147), Rossellini o Scott Fitzgerald (241); actores como John Wayne (138, 156), títulos como *El halcón maltés* (218), *Alicia en el país de las maravillas* (222) o *Stromboli* (240). De igual modo, se

nombran referencias a la arquitectura, como la de Joseph Tintarella (73), un desconocido autor del XVIII; al arte, el imperecedero Duchamp (222); o a la música: Debussy (41, 43), Wagner (62), *La Traviata* de Verdi (151), Miles Davis (277), Thelonious Monk (281), Bob Dylan (282), los grupos Rita Mitsouko, Shadows (191, 200) o los mismísimos Sírex (191). Queda, por tanto, clara la tendencia culturalista en la escritura vilamatiana. Esto, exceptuando las antologías, no sucede en el resto de cuentos. Las referencias se concentran, de hecho, en las piezas que tienden a dar más espacio a la reflexión, de más corte ensayístico. Al final, remite a la constante que Calvino (2017: 116) defendía bajo el paraguas de la multiplicidad, repleta de sujetos, voces y miradas sobre un mundo amplio, agrupadas en un yo pensante; el dialogismo bajtiniano que convierte el texto –la novela– en polifónico. De fondo, la interrelación entre la naturaleza dialógica del pensamiento, equiparable a la misma condición literaria.

En el relato «Iluminado», título de gran fuerza irónica, la alusión musical, por ejemplo, se hace muy presente. Cuenta los recuerdos del narrador [«en este mismo banco de madera en el que, cincuenta años después, estoy ahora» (191)], quien recrea un periplo por el significativo «Paseo de San Juan de mis amores» (188), territorio mítico de su universo literario, su ruta cotidiana en época escolar, ese «camino inaugural, con sus límites y con sus mitos» (Vila-Matas, 2013b: 13), en definitiva, el camino de la vida. En él se entremezcla la historia de un compañero suyo un tanto extraño, a quien le llaman el Iluminado porque dice comunicarse con su fallecido padre a través de avisos que le llegan directamente a la cabeza. Más allá del carácter cómico del motivo, el «flujo de la información paterna» (189) es algo que aparece ya en *Aire de Dylan* (2012) materializado en una conflictiva relación, y viene a reflejar, de algún modo, la conexión con ese «otro mundo» (190) que persiguen los exploradores, una mirada más allá del realismo y de toda convención. Así, el relato se presta a referencias de este tipo: «estábamos en la tremenda Barcelona de la posguerra» (189), «la Barcelona gris de aquellos días tristes del oscuro año 1963» (193), que contrasta de forma clara con ese espacio liberador: «Desde luego, el Paseo San Juan tenía también algo de “otro mundo”. Para empezar, era muy distinto del ambiente cerrado del colegio» (191). Relato de alta carga humorística, con personajes excéntricos y tiernos a la vez, viene a contarnos lo que puede ser la vida, entre ilusiones infantiles, recuerdos, imaginación, conexiones con algo más allá y la cultura. El absurdo es común denominador de la historia: «Mi madre trabaja en ella los días impares» (191); «¿Estaba desde el otro mundo al corriente de todo aquello que

pasaba entre su viuda y Los Shadows?» (196); «¿Para qué? –repitió ella muy nerviosa. / –Paraguay –dije.» (197); como si se nos escapase algo de esa gris realidad de posguerra, sin sentido, donde ese «Iluminado Castelltort» –su nombre nos lo dice todo– es un ejemplo de inadaptación y huida hacia fuera. Son el ámbito de la música y la fantasía los que recogen esa vía de escape ante la anodina realidad:

aquella extraña mañana tardaría mucho en olvidarla, pero no sólo por sus aspectos extraordinarios, como el hecho maravilloso de haber visto a Los Shadows, o por la historia de Iluminado y la sorpresa que había llegado de la mano de su madre, sino también por aquellas malditas risas burlonas de imbéciles que no podían comprender mi pasión por las guitarras eléctricas (198).

Y también la imaginación: «Llevo cincuenta años buscando a Iluminado y a veces imagino que me lo encuentro en pleno Londres y que nos reconocemos de inmediato» (203). Pues a partir de la apertura que introduce su extraño compañero, el narrador tiene una experiencia sobrenatural, donde se le aparece su padre en forma de fantasma [«Me pareció que estaba más muerto que nunca» (199)], imitando la comunicación paterna de Iluminado en un intento de identificación con él: «si hubiera podido saber cómo continuó la vida de Iluminado, posiblemente podría explicarme hoy en día mejor cómo continuó la mía» (201). Se da un paralelismo entre el momento de enunciación y el pasado a través del recurrente banco del Paseo San Juan, desde donde parece que nos explica la historia y emerge el recuerdo como fuerza liberadora, al servicio de la imaginación: «Sé que habré de tardar mucho en ser un transeúnte menos en la cotidianidad de este Paseo, pero por ahora soy alguien que todavía recuerda, o que recuerda todavía» (200). Si no estaba claro que las dimensiones del universo pueden multiplicarse, también lo hacen las identidades. Y si esto no es suficiente para encontrar salidas, entra en juego la escritura, la que pone en práctica su segundo padre, Papá Hank, por medio de un tratado *amateur* de matemáticas «sobre la obstinada posibilidad de la luz», de nuevo cuestiones misteriosas sobre el universo o la del mismo relato que nos está escribiendo, mientras leemos, el propio narrador: «cincuenta años después recordó escribiendo precisamente estas líneas que ahora concluyo imaginando que me encuentro con Iluminado que aparece de golpe» (203). La *mise en abîme* de nuevo, ahora tratada desde el recuerdo y la infancia, «ese desierto» (203); «un trayecto lento» (193).

## EXTENDER LOS LÍMITES

En este libro asistimos a una búsqueda consciente, a una propuesta narrativa definitiva que permite más posibilidades y desde el cuento pone la mirada en otros géneros como la novela, por su mayor flexibilidad, o el ensayo, por su acercamiento a la reflexión. Se diluyen así las fronteras genéricas en una apuesta basada en la hibridez formal: «*Exploradores del abismo* es un libro de cuentos. En principio es eso. Pero las formas literarias en el escritor barcelonés son ambiguas. Luminosamente confusas y equívocas» (Ayala-Dip, 2007). En estos relatos podemos reconocer procedimientos característicos del autor presente en su narrativa más extensa, como la mezcla entre ficción y realidad, orquestada por una voz narrativa cambiante que se encuentra a gusto en la primera persona, la cual ayuda a generar confusión y que anuncia diferentes figuraciones del yo; la presencia de otras obras y autores y citas reales e inventadas, la intertextualidad, la metaliteratura o un potente aliento ensayístico que empareja la prosa ficcional con la reflexión o la misma armadura estructural del libro, elementos que, a pesar de todo, no son exclusivos de la narrativa extensa. La voz que se ha sustentado hasta ahora, con esa peculiar aleación de reflexión de corte ensayística y literaria, se cuela también en los cuentos. No constituye esta una práctica repentina tampoco en materia de narraciones breves, pues en 1994 asistimos ya a un avance de lo que configurará luego *Exploradores del abismo*, en la antología *personal*. En ella, la selección de materiales deja claro el presupuesto híbrido, ya que encontramos cuentos de sus tres volúmenes anteriores, artículos aparecidos en prensa con anterioridad y capítulos de novela. Aquí Vila-Matas está empezando a consolidar lo que se verá más adelante en este nuevo ciclo de descubridores en torno al vacío y en la siguiente antología.

Parece cumplirse la máxima de confundir los límites de la narrativa debido a la imposición de encontrar otros espacios, algo que va más allá, muy en consonancia con el volumen: «De un tiempo a esta parte (...) creo que cada vez más la literatura trasciende las fronteras nacionales para hacer revelaciones profundas sobre la universalidad de la naturaleza humana» (Vila-Matas, 2008b: 200-201). Así, la obra, aunque pretende recuperar modelos más clásicos, a decir verdad, supone el cuestionamiento de un género: «Quizás es polémica esta visión del cuento, quizás es transgresora. De lo que no cabe duda es que resulta profundamente coherente con el tipo concreto de literatura que elabora Vila-Matas» (Mascarell y Martínez, 2011). Parece que la forma breve toma protagonismo en la poética del escritor, que va creando sus obras desde un prisma totalizador y fragmentario a la vez,

donde todo acaba mezclándose para formar un conjunto orgánico. Esto, junto a las continuas correspondencias que se dan entre sus propias obras, revela la voluntad de alcanzar a construir una obra total, bajo una percepción fragmentaria del mundo. Esta manera de trabajar en red, de tejido que se extiende hacia otras vías como si fuesen láminas que se infiltran unas en otras, evidencia el gusto por la armonía total de todas las piezas, dejando de lado la perfección estilística, una lógica genérica, estructural o formal predefinida. Teniendo en cuenta siempre que al fin y a la postre, sea híbrida la obra, breve o extensa, experimental o más apegada a la tradición, lo importante es su calidad, su excelencia.

Gordillo Lizana (2012) identifica cinco de estos diecinueve textos como muestras de esta relajación genérica. Son: «Café Kubista», «La gota gorda», «Vacío de poder», «Exterior de luz» o «La gloria solitaria», todos en la medida en que se construyen a partir de una voz ensayística que pone en cuestión, o reedifica, la ficción. Y es que, en definitiva, el reflejo de vida-literatura encuentra su correspondencia a la disposición narrativa: la hibridación se convierte en baluarte de la humanidad, pues «la condición existencial del hombre es superior a cualesquiera teorías o especulaciones sobre la vida. La literatura es una observación universal que abarca los dilemas de la existencia humana, y nada es tabú» (Vila-Matas, 2008b: 201). Por eso va más allá de cualquier tipo de frontera genérica, nacional, como reverberación de la universalidad humana. Todo, al final, se traduce en la confianza ciega que tiene en la literatura en el entramado histórico y vital de hoy, tal y como enunciaba Calvino (2017: 3): «la mia fiducia nel futuro della letteratura può dare coi suoi mezzi specifici». De fondo, la concepción sobre el poder del arte, siguiendo al creador modernista y vanguardista que anida en él, y como exhibe, por ejemplo, al tratar de *Kassel no invita a la lógica*: «el arte intensifica el sentimiento de estar vivo» (Vila-Matas, s.f.a), obra que «investiga el estado real de mis relaciones con el vanguardismo, por qué me fascinó tanto y si sigue atrayéndome como entonces» (*ib.*).

De «La gloria solitaria», penúltimo cuento de nueve páginas, destaca la voz narrativa, figuración aparente del yo del autor, que lleva el relato al terreno de la reflexión personal, precedida por el recuerdo de la experiencia. El inicio es la rememoración de una actuación de Miles Davis en Barcelona, cuando el narrador era un niño. Este evoca el concierto aportando todo tipo de detalles, para situar la anécdota como punto de partida a lo que serán sus cavilaciones sobre el arte. Toda la historia se va hilando a base de recuerdos y trazos de memoria relacionados con experiencias culturales, de manera que el yo nos va contando lo

que piensa, siente, considera a propósito de los motivos que despliega mientras narra. Primero habla de Davis, del que pretende copiar «la intención de acabar con el lector, de asesinarlo directamente» (278), propuesta cuando menos arriesgada para un autor, a menos que seas Vila-Matas, quien ya de bien joven intenta acometer tal transgresión –y lo consigue– con una de sus primeras obras, *La asesina ilustrada* (1977). Luego pasa a mencionar a Thomas Bernhard, Don DeLillo, Glen Gould, su admirado Walser, Agamben, Benet, etc, con asociaciones que van imbricando una referencia con otra de forma caleidoscópica y, como decíamos, orgánica. En su conjunto, la máxima que se extrae es la de «blindarse frente al mundo y explorar a solas los vacíos de su singular universo» (278), «no ser reconocido (...) placer e invisibilidad» (279), explorar en el abismo de la creatividad, porque, como afirma el narrador, que hace suyas muchas de estas voces, «no somos autores de nada si no estamos ausentes, escondidos, muertos» (280). De ahí se lee el título, la «sublime gloria solitaria (...) “¡La gloria nocturna de ser grande no siendo nada!”», que decía Pessoa» (*ib.*); o la famosa cita de Satie que recoge el relato: «“Me llamo Erik Satie como todo el mundo”» (281). La aproximación teórica, por si hubiera dudas, queda respaldada por la mención de Foucault, quien abogaba por la desaparición del autor, algo extensible a la disolución del sujeto moderno, compuesto, entre otras cosas, de elementos culturales, de voces disidentes pero armónicas. Esto evidencia la idea de que ni obra ni autor son categorías fijas, sino libres y flexibles, abiertas a la creatividad. La escritura es entendida, así, como ausencia donde la idea de transtextualidad<sup>444</sup> cobra especial importancia, pues la creación puede leerse, tal y como expone Vila-Matas, como un conjunto de citas, de fragmentos, infinitos que dialogan construyendo un discurso infinito (recordemos el intento de describir la Plaza Rovira, por ejemplo). No olvidemos, además, que, como dice el narrador, «de la mente humana en condición de aislamiento ha nacido, por ejemplo, el sujeto moderno. Montaigne<sup>445</sup> aislado en su torre cercana a Burdeos. Y Descartes en su habitación caldeada de la ciudad alemana de Ulm» (282), sin dejar de lado que estos serían los padres del ensayo, estandartes de la soledad, necesaria para pensarse y reflexionar sobre el mundo. Por eso, «Siempre un verdadero artista es un solitario de sí mismo» (*ib.*), tal vez porque puede

---

<sup>444</sup> Algo que Crusat (s.f.) plantea en estos términos: «Tal vez, como sugiere Pron, el examen y la sistematización de los fenómenos *transtextuales* ha constituido una respuesta a la sensación de asfixia que la tradición ejercía sobre muchos escritores o, incluso, al descontento con el sujeto nacido en la época romántica».

<sup>445</sup> En *Dietario voluble* puede leerse: «Montaigne vio que su pensamiento vagabundo, por muy paradójico que resultara, no sería nunca nada sin la ficción, y menos aún sin la tensión que ésta originaba en su convivencia con la búsqueda de sentido» (Vila-Matas, 2008d: 265).



dialogar y dialoga con el resto del universo. Son, al fin y al cabo, «Solitarios de sí mismos, exploradores de la nada más vacía que hay detrás de toda la platea repleta de público» (283), aquellos que «“se fueron lejos [recordemos, fuera de aquí] para quedarse aquí”, que diría Kafka» (*ib.*). Es cierto que en este relato, por su fuerte carácter ensayístico, se concentran gran parte de las referencias intertextuales que alberga el volumen e incluso un gran número de citas literales; no en vano se convierte, como vemos, en una de las muestras más claras de cuestionamiento genérico por su peculiar modo de tratar la materia ficcional, con compases reflexivos. Tenemos aquí «uno de los más jugosos en el estudio de las relaciones entre literatura y vida» (Quinn, 2007). Aunque antes de cerrarlo, y para darle forma a esa pirueta a la que nos ha acostumbrado en el resto de los cuentos, aparece, para apretar la ficción entre estos muelles, la figura de Maurice Forest-Meyer –por si nos habíamos olvidado de dónde veníamos–, difícil de obviar con una lectura mínimamente atenta a estos detalles. En la anécdota aparece Roussel, a quien el equilibrista quería parecerse –como Vila-Matas– haciéndose con una *roulotte* negra como él, para vincular esa imagen con la evocación de «uno de esos vagones funerarios que había en Praga [oh, sorpresa] en la época de Kafka» (284). Ahí se produce el viaje artístico con el funambulista, ahí aparece «la bellísima Delia Dumarchey» (*ib.*), hermana de Isabelle, ahí se acaba el cuento con un breve y extraño apunte sobre lo raros que resultan a veces algunos fragmentos literarios, y lo divertido que es cuando lo críptico, «con los destellos propios de su enigmática genialidad, logra en su radical soledad resplandecer como nunca», igual que la nieve que sepultó la desaparición de Walser.

Otra clara muestra de la gran flexibilidad a la hora de aplicar los géneros como normas movibles que son, pues la realidad verbal artística se construye con las diferentes miradas de las propuestas, es el legado que deja el relato más extenso de la colección, «Porque ella no lo pidió», el cual tiempo después pasa de ser cuento a publicarse como libro independiente:

Desgajado de *Exploradores del abismo* –tal como comencé a imaginarlo nada más publicar ese libro– el cuento *Porque ella no lo pidió* iniciará finalmente en 2015 en Estados Unidos (*Because She Never Asked*, traducción de Valerie Miles) una vida propia, es decir, constituirá un libro por sí solo (Vila-Matas, s.f.a).

Relacionado a este, encontramos otra muestra paradigmática del procedimiento de hibridación y libertad creativa que pone en práctica Vila-Matas en su narración. Se trata del episodio real en que el autor es hospitalizado después de su viaje a Buenos Aires, trasladado

como hemos visto a algunos de los cuentos de *Exploradores del abismo*, y sobre todo en «Porque ella no lo pidió», a la vez que se explica en *Dietario voluble* (2008) como fragmento de vida<sup>446</sup>, «empleando exactamente las mismas palabras en un libro como en otro, sólo que en uno el gran percance se leía como si fuera una muy verosímil ficción y en el otro como un texto autobiográfico» (Vila-Matas, 2018: 11). Se preocupa, además, de señalar esta transferencia entre paratexto ficcional y ensayístico, en una nota a pie de página donde puede leerse: «Parte de lo anotado en mayo de este diario fue trasladado –sin perder su condición de narración de hechos reales– a la ficción titulada *Porque ella no lo pidió*, relato de *Exploradores del abismo* (Anagrama, Barcelona, 2007)» (Vila-Matas, 2008d: 36)<sup>447</sup>. Recordemos que el ensayo lo que permite es incorporar una función informativa, que despliega la reflexión como un paseante a medida que van apareciendo ideas, asociadas de forma bastante libres, que confiere una estructura digresiva al texto y deja de lado el argumento, convertido en mera anécdota o referencia circunstancial. La importancia de la significación de los relatos es su disposición, y cuando todo está mezclado, no podemos saber qué es real y qué ficticio, lo que viene a decirnos que todo es lo mismo. Pues ser escritor, a fin de cuentas, es enfrentarse a la realidad a través del filtro de la ficción en busca de la verdad. Y así, se revela lo que señala Alberto del Pozo (2018: 295):

Digámoslo de una vez: Vila-Matas en estos cuentos no hace otra cosa que defender en el plano del contenido la autonomía radical de lo literario, mientras en el plano de la forma la contradicción entre cuento y géneros didácticos provoca que la «vida» se reinserte en la ecuación.

En definitiva, nuevas significaciones en combinaciones diferentes de ideas, o contextos diferentes, a la manera del *ready-made* duchampiano<sup>448</sup> que otros autores como Raymond Roussel trasladaron a sus obras, producto de una nueva concepción estética que pasa por la imposibilidad de codificar una obra de arte en los términos tradicionales, centrando el interés no tanto en el contenido sino en el proceso de producción que la ha hecho posible, es justamente lo que nos está proponiendo Vila-Matas. Por eso encontramos también narradores en este libro que escriben mientras nos cuentan la historia, la obra que se va haciendo, colocando el foco en su desarrollo creativo.

---

<sup>446</sup> Véase Vila-Matas (2008d: 36-45).

<sup>447</sup> Marías ya lo hizo antes con su cuento «Lo que dijo el mayordomo», que aparece en *Mientras ellas duermen* (Barcelona, Anagrama, 1990), contado primero como artículo en *El País* (Marías, 1987). Véase al respecto Valls (1998b:168-173).

<sup>448</sup> Véase Oñoro (2015: 96-103).

## LA REFLEXIÓN SOBRE EL ESTILO

cuando hablo de estilo me refiero a intentar lograr un espacio y un color interno en la página, un sistema de relaciones que adquiera espesor, un lenguaje calibrado gracias a la elección de un sistema de coordenadas esenciales para expresar nuestra relación con el mundo: una posición frente a la vida, un estilo tanto en la expresión literaria como en la conciencia moral (Vila-Matas, 2008b: 98).

Han tenido que pasar los años para que el cuento se afiance en la poética propia del autor, sustentada en procedimientos personales y en los primeros volúmenes de cuentos, sobre todo los publicados en la década de los noventa. El universo imaginario se cierra en sí mismo, resulta autónomo. Su voz narrativa va alimentándose cada vez más de las lecturas y de la propia reflexión sobre la literatura, de manera que el «yo pensante» y el «yo narrante» confluyen en la palabra personal del escritor, de la que desataca esta prominencia de lo ensayístico. Así, el texto ficcional alcanza una dimensión analítica que da paso a la mezcla de géneros. Pues, en realidad, este carácter reflexivo del «ensayo posee, como género, la muy libre posibilidad de tratar acerca de todo aquello susceptible de ser tomado por objeto conveniente o interesante de la reflexión, incluyendo privilegiadamente ahí toda la literatura misma, el arte y los productos culturales» (Aullón de Haro, 2005: 17). Este es el punto de partida del estilo vilamatiano definitivo, la apertura y la libertad: «como cuentos son más libres, hay mezcolanza de géneros. Antes eran más ortodoxos, lineales, más para aprender a contar que para contarme a mí mismo. También hay mucho trabajo de corrección. Aspiro a escribir más fácil todavía» (Geli, 2007). Entre *Recuerdos inventados* (1994) y *Exploradores del abismo* (2007), Vila-Matas escribe sus obras de madurez. Después de su periplo por otras voces<sup>449</sup>, tras esa búsqueda incesante que nunca termina, empieza a revelarse un signo propio, un estilo definido en su propuesta narrativa, identificable. Esta pieza se plantea como ejemplo de evaluación del recorrido vilamatiano: como él mismo puede ser un corsé, se pone en práctica la huida como intento de encontrar otras formas o, al menos, de plantear esa posibilidad. Aquí, por tanto, reconoce su estatus, que se materializa en la asunción de su propia influencia, así como la inquietud de preguntarse cómo continuar, cómo rehacerse. La vuelta al cuento era por un lado la recuperación de un estilo más clásico<sup>450</sup>, la tentativa de practicar un sentido narrativo más lineal, tal y como vemos en textos como «El día

---

<sup>449</sup> Pues para Vila-Matas (2008b: 201), en «la unidad de la persona confluyen elementos varios, contradictorios, provisionales, fluctuantes. El individuo se sabe múltiple».

<sup>450</sup> Junto a, de todos modos, sus elementos reconocibles tales como el humor, la ironía, la sorpresa, las respuestas sentenciosas, las preguntas o aperturas inconclusas.

señalado», «Amé a Bo» o «Nunca hizo nada por mí». Con esta obra, pues, abre una nueva senda, el tono se hace más serio y nostálgico, la voz narradora queda protegida por un gran escudo de ironía, que resta gravedad a lo que cuenta, damos cuenta de una gran carga reflexiva y poética, y con más destreza quizá que en sus primeras obras, logra salir de su fase exclusiva de metaliteratura para encontrar, o sustentar, un tono nuevo justo en el momento en que da el salto definitivo a asumir las de otros. No en vano, asimilar otras voces representa el cuestionamiento identitario del sujeto moderno frente a la identidad cerrada, única y burguesa. Esta tradición entronca con la literatura borgiana, en lo metaliterario, con la pessoana, por la reflexión fragmentaria del sujeto, y se sitúa cerca de lo que escribieran autores como Cortázar, Bolaño, César Aira, Piglia, la literatura europea de Claudio Magris o la anglosajona de Auster, todos ellos insertos, de un modo u otro, en los mundos vilamatianos. Reside en el fondo el tema de la identidad: la importancia de las suplantaciones, el desdoblamiento, el intercambio de identidades, los ventrílocuos o las imposturas<sup>451</sup>... En definitiva, evidencian la pluralidad del individuo:

hay que decir que el principio de figuración como forma de fantasear identidades complejas en las que el sujeto no es unitario sino que se quiebra en rostros, máscaras, personajes, aquel que Mallarmé llamaba un *corps morcelé*, es uno de los elementos germinales de la literatura toda de Vila-Matas (Pozuelo Yvancos, 2010: 148).

También parece envolverse en un hilo de continuidad respecto a la tradición cervantina, por su capacidad fabulística, su sentido del humor, la ironía o el gusto por la referencia y la crítica literarias. Se construye, pues, un acervo híbrido, reflexivo, con referencias intertextuales, culturista, intelectual, donde la ficción y la realidad no asisten a fronteras, situado lejos de la tradición realista que parece imperar en el canon de las últimas décadas. Se trata de literatura que necesita cuestionarse a sí misma para cuestionar también la condición de la ficción en los textos. Su poética se basa en una concepción de crítica literaria propia, preguntándose por la creación y establecida en el filo del abismo, en una frontera difusa por donde discurren discursos críticos respaldados por autores como Barthes, Blanchot, Derrida, Deleuze o Walter Benjamin. La metaliteratura permanece, pero se abre, a su vez, a lo cotidiano. La existencia se convierte en tema principal, se ficcionaliza la vida y se vitaliza la ficción, a través de las constantes de la salud, la desaparición y la página en

---

<sup>451</sup> Sobre este tema, véase Alameda (2007), Casas Baró (2007) y Martín (2007).

blanco, conceptos que recupera de su etapa anterior, en la que se impone el silencio<sup>452</sup>. De aquí que, ante la necesidad de cambio, se apueste por la búsqueda, que lleva a la reflexión y la intromisión, por primera vez en sus cuentos, de la voz ensayística. El yo, o su figuración, asume la inclusión de la vida dentro de la literatura. Porque nuestro autor, ya se sabe, interioriza el dicho de Nabokov: «la mejor parte de la biografía de un escritor no es la crónica de sus aventuras, sino la historia de su estilo» (Vila-Matas, s.f.a).

Un cuento que trata sobre la poética y el estilo sería «La gota gorda». Al igual que hiciera el prólogo, «Café Kubista», parece que volvemos a la declaración de intenciones – literarias y vitales– del libro: «contar historias de personas normales y tener a la vez que reprimir mi tendencia a divertirme con textos metaliterarios: el duro esfuerzo, en definitiva, de contar historias de la vida cotidiana con *sangre e hígado*, tal como me habían exigido mis odiadores» (31). Esto es, pretender hacerse pasar por un escritor normal, con historias normales, de personajes corrientes –si es que eso existe– que de repente se ven ante el abismo, y aunque no sin cierta ironía, el libro constituye un conjunto variado de propuestas, algunas más «normales» que otras. Por un lado, plantea que va a escribir una literatura realista, porque quiere combatir los excesos metaliterarios que le reprocha a menudo la crítica. Y por otro, rechaza su intento de convertirse en un escritor realista –vaya fatiga<sup>453</sup>– aunque al mismo tiempo nos exhiba su maestría a la hora incluso de seguir la estela de un cuento realista, como el que se presenta en «Fuera de aquí», al más puro estilo de los (grandes) escritores rusos. Un juego infinito. Es entonces cuando ostenta la dimensión de su narrativa; se trata de un escritor de gran originalidad por su extremada apuesta estética, pues no puede huir de su esencia y «cuando ejercita el estilo de aquel que ya no es, le ocurre como aquel que se pone el traje de otro y le viene estrecho, hasta amenazar con romper la costura. Eso le pasa a este libro de cuentos» (Pozuelo Yvancos, 2007c: 13). Así, su planteamiento pasa aquí por alentar las tramas ficcionales sin abandonar ni humor ni absurdo ni ironía, para no incurrir en el realismo que tanto desaira. Estas cuatro páginas anuncian el regreso al cuento, cuya «tensión más fuerte la provocaba el duro esfuerzo de contar historias de personas normales y tener a la vez que reprimir mi tendencia a divertirme con textos

---

<sup>452</sup> Para hacerse una idea mejor sobre su etapa dedicada al silencio, véase Oñoro (2015: 159-204).

<sup>453</sup> Un gran trabajo, «el duro esfuerzo» (31) de escribir sobre personajes insustanciales, que le hace sudar «la gota gorda». Aunque todo se combate con el distanciamiento irónico: «Lo he pasado mal porque he transpirado mucho con mis personajes. A los de mi primer cuento, por ejemplo, no he podido olvidarlos. Se pasaban el día metidos en mi cocina, discutiendo mientras fregaban los platos. Discutían por cualquier cosa» (33), personajes que parecen en busca de autor a la manera pirandelliana.

metaliterarios» (31). La irónica precisión aquí de asumir lo que más le critican supone, en el fondo, un alejamiento completo del realismo, y para dejarlo claro, no hace más que armar un texto lleno de referencias literarias: Valéry, Carver, Ayala. «Porque ¿dónde está la realidad?» (32), solo en la literatura. El refinamiento estético y la elegancia de sus elecciones prosísticas lo acercan en mucho a los movimientos de vanguardia. No en vano, «el Club de las Personas Normales» (33) tiene «demasiada carne, nariz y hueso» (*ib.*). En esta especie de tratado poético parece que nos diga que es difícil volver a la narratividad, transitando por una vía clásica combinada con los procedimientos de sus últimas novelas, más modernos, y emergiendo de ello una renovación personal, un reto frente al inmovilismo literario, algo que parece relatar, recordemos, en el «Epílogo». A partir de aquí se extrae una reflexión que trae a colación Andrés Ibáñez (2008), la del caso, que debería omitir, que les presta a las críticas, preguntándose por qué Vila-Matas atiende a estas insignificancias y entra al ruedo de lo que parece un reproche. Enlaza con esto una segunda cavilación: que los críticos «no celebran todavía a Vila-Matas: lo que celebran es que sus libros le gusten a pesar de que van en contra de sus absurdas ideas anticuadas y académicas, esas mismas ideas que exigen una literatura con “sangre e hígado”» (*ib.*). De hecho, en los primeros relatos insiste en este nuevo propósito, otorgándole cierta preeminencia a tal preocupación, lo cual revela «la superioridad del estilo sobre la trama» (Vila-Matas, 2010a: 28), algo que casa muy bien con la modernidad. No en vano, estos cuentos hay que leerlos en clave metaliteraria, como escritura que se cuestiona sobre sí misma y que remite, de forma constante, al mundo vilamatiano, alimentando la autorreferencialidad para decirnos que más allá de la literatura solo hay más literatura. El vacío encarna la estructura laberíntica del volumen, esas regiones de la vida que la ficción no alcanza a cubrir, de ahí la fragmentariedad, la angustia, el desespero, y la confianza ciega en la narración, fuera de la cual, no hay sentido. Por eso también el absurdo, lo surreal o lo kafkiano: «*Exploradores del abismo* abunda en la escritura despiadada y fría que encuentra Piglia en Kafka. Yo complementarí­a el diagnóstico con una frase del crítico mexicano Álvaro Enrigue: una escritura hostil, mezquina con la exuberancia» (Ayala-Dip, 2007). Su poética complementa su visión del universo, y así encontramos una propuesta que en estas lides se antoja, nunca mejor dicho, vertiginosa:

Dans *Explorateurs de l'abîme*, il donne en effet la pleine mesure de la subtilité de sa prose, en particulier de l'élégance de sa voix narrative. Ironique souvent, elle est à l'image de son auteur, érudite et badine (...) La préciosité quasi parodique (...) le dispute sans cesse à la plus sobre des concisions. Un style somme toute à l'image de l'idée, tant il est vrai pour Vila-Matas que si le rire est le premier moteur de l'univers, il l'est aussi de l'écriture (Leterrier, 2008).

Son así estos relatos más extensos, se da una representación del yo más acentuada, una patente dimensión ensayística, referencialidad bibliográfica, propia y ajena, multiplicación de géneros: desde lo fantástico al tono metafísico, la ciencia ficción, la utopía... Lo que no deja de ser una búsqueda de significación ahora desde puntos de vista variados, apostando por una perspectiva múltiple del mundo. Al fin y al cabo, «la escritura de *Exploradores del abismo* tiene mucho menos que ver con el regreso de Vila-Matas a un género que con el intento de rastrear un origen del ejercicio escritural: una invención de sí en el juego literario, una invención del yo» (Gordillo Lizana, 2012: 357). El estilo de Vila-Matas alimenta su concepción más genuina, aquella que intenta decirnos que más allá de la vida, lo que queda es la Literatura.

Vila-Matas aspira, como ha dicho en ocasiones, a unir poesía y narrativa, pero esa pretensión choca con el dilema de que, al acercarse demasiado a lo poético, acabe diluyendo de forma sustancial su fondo irónico, huella inconfundible. En cualquier caso, la poesía se convierte en vía de conocimiento de la verdad, tanto o más que la narrativa. También es cierto que, bajo dicha fórmula, la conjunción se hace difícil, pues exhorta a situar la poesía en las coordenadas de la narración, midiendo así sus propios límites. Necesita, además, inyectar pensamiento, le asalta la urgencia de entrometer reflexión en lo que narra y al final, emerge una poderosa mezcla orgánica (UNED INTECCA, 2015: min. 1:13).

#### LA SALVACIÓN IRÓNICA

El humor se identifica aquí como motor principal del mundo, «ocupa el lugar de la esperanza en todo. El humor es el inquilino eterno del vacío. Así que no es cierto que la esperanza sea, como alguien dijo, la resistencia del ser ante las previsiones de su mente. No. Es el humor la verdadera resistencia de fondo» (171-172). Se ve esta cosmovisión sobre todo en el relato «Amé a Bo», acercamiento tímido y discreto, junto a «El día señalado», a la ciencia ficción o al género fantástico:

Con ese relato sucedió que, al escribirlo y ponerme en la que para mí era la situación más angustiada del libro –ese hombre que viaja en soledad, infinitamente en línea recta, sin posibilidad de retorno-, descubrí que no era la esperanza, sino el humor el centro mismo de mi universo. Ante la muerte física sólo veo dos salidas, así a priori: dignidad y humor (Solanes, 2007: 150).

Las veinticuatro páginas de este relato no dan tregua al lector. El inicio se asoma con un *nosotros*, en «un día radiante de primavera» (163), de hace más de quince años. De inmediato todo se trunca y tras la pérdida de la juventud, se desvela una «vida miserable» (*ib.*). La primera persona dialoga consigo mismo y con Bo, quien reacciona con silencio por su notoria ausencia (muerte). Se impone la soledad del individuo perdido en un espacio incierto, presentación anclada en la ciencia ficción con tonos surrealistas que retratan la condición del individuo:

con imágenes extraídas de Kubrick y de De Chirico, donde la desesperanza irónica de Vila-Matas se muestra en todo su esplendor: Qué mayor explorador del abismo que aquel que viaja en una nave espacial sin destino, avanzando siempre en línea recta, condenado a diluirse en el infinito... pero ¿acaso no es eso la vida? (Avilés, 2008).

La forma vuelve a ser un diario, pues la escritura nos salva de la angustiada condición de soledad a la que estamos abocados: «No puedo sentirme más incomunicado, y sin embargo sigo escribiendo, porque me parece la única posibilidad que me queda de no angustiarme del todo» (167), donde la esperanza no es siquiera un arma: «Alguien dijo, una vez, que toda la infelicidad de los hombres venía de la esperanza. No puedo decir precisamente lo mismo» (166). Hacen acto de presencia los abismos, «en un espacio vacío: vacío, además, de vacíos, vacíos» (169), la ausencia de fronteras, divagar sin rumbo y una «sensación de para qué» (168). Para no volverse loco, recurre a la imaginación y la redacción: «yo escribo en los ratos libres frases para este cuaderno (...) escribo para no volverme *tarumba*» (179).

El trasfondo existencial del relato contrasta de forma original con la tesis humorística que desvela: «Creo que soy el primer ser humano que descubre, más allá de los infinitos agujeros negros y del espacio etéreo, que el humor es lo último que se pierde (...) sólo el humor es lo que hay más allá de los límites de los límites de los límites ilimitados» (171). Es «el humor la verdadera resistencia de fondo (...) la verdadera esencia del cosmos» (172) y eso es lo que realiza el protagonista, vencido pero con el optimismo de saberse un viajero «pionero hacia la nada» (*ib.*). En este periplo de largos años acaba en un planeta llamado Kajada, donde los contrastes entre blanco y negro –evocado ya en su primer cuento– o la carcajada, origen del nombre del lugar, condicionan la felicidad de sus habitantes, quienes viven «en perpetuo humor, en perfecta sintonía con la risa y gran carcajada del universo» (176), pues la seriedad, nos dice quien amó a Bo, no es otra cosa que la «tapadera para la ignorancia o la sandez» (178). Tal y como señala Miyagi (2017), el humor: «es comprender



que la vida está hecha de lo bueno y de lo malo, de lo sublime y lo ridículo —a un paso lo uno de lo otro—. O tal como lo dice el mismo autor: «A veces, el humor se revela como el único sentido del universo. Y es que el famoso vacío cósmico no es tan inmenso si descubrimos que tiene en el humor un inquilino perpetuo» (Vila-Matas, 2008d: 61). Lo necesario es huir de ese caos cosmogónico al que estamos abocados, como el narrador hace a través de la escritura: «Han encontrado en la vida la simplicidad que sólo existe cuando contamos una historia, cuando en definitiva narramos algo» (182); mientras en la ciudad que lo acoge se dedican a asomarse a los abismos, como hacía Rilke o el poeta de uno de los cuentos. En esas simas no se atisba otra cosa que la «realidad que nos mira» (181), y es eso lo que debe hacer un escritor, enfrentarse a ella. En el fondo, este relato no deja de ser también una propuesta poética: «estoy divorciado de la nieve» (180), pues es considerado un extravagante, un nihilista, por un equívoco (la mala interpretación de una cita). Para rizar más el rizo, el narrador habla de su gusto y afición temprana por las historias de ciencia ficción, con «un lenguaje un tanto críptico y misterioso» (182), que le recuerdan a «otros cuentos futuristas» (*ib.*) —¿de las vanguardias?—, cuando en realidad, dice «yo me encontraba ya en pleno centro de lo desconocido, es decir, en el centro mismo de una historia de ciencia ficción, que de hecho yo mismo protagonizaba. ¿Acaso no tenía suficiente con la mía?» (183). Ya sabemos que no, dada su fuerte inclinación a la práctica de la *mise en abîme*. Leterrier (2008) señala al respecto: «il fait donc de l'exploration de l'abîme un labyrinthe de mises en abyme, un système d'emboîtement de récits et de correspondance de signes où le vertige des échelles le dispute aux symboles».

Al final, el universo repleto de humor se opone al mundo que deja atrás, donde la «cultura era penosa, no tenía ligazón alguna con la trascendencia» (185) y están todos abocados al fin si no detiene la historia antes. En esa atmósfera casi onírica, el cuento termina desembocando en una desesperación materializada en el absurdo: «Sólo acabará todo bien si detengo la historia antes y digo havana a todo» (186), flujo de pensamiento que coincide con el de la escritura; narrar es ordenar el caos, lo único que puede salvar esa carrera hacia la nada en un universo lleno de paradojas: «Me entra un ataque de llanto [en el país de la risa]. Me pongo unos guantes blancos. Havana, havana. Un río de lágrimas inunda el perpetuo flujo, el eterno buen humor del universo» (*ib.*). Sánchez-Mesa (s.f.) relaciona la dimensión humorística de Vila-Matas con el carácter carnavalesco de Bajtin. Dicha tradición se rige por una serie de géneros que configuran la manera en que la recepción literaria se

define, en formato libre y familiar, con la realidad cambiante, así como la capacidad que se genera de dicho diálogo. Yendo al texto de Bajtin (2005: 166-174), podemos señalar una serie de factores que a este respecto podrían verse reflejados en la literatura vilamatiana: la risa como filosofía de vida ante la pesadez del mundo; la extrema anchura de la imaginación; los temas y conceptos que se desarrollan al margen «de la tradición y no se ajusta a ninguna exigencia de la verosimilitud externa» (*ib.*: 167); la creación de situaciones (y personajes) extravagantes que persiguen la búsqueda de esa *verdad* en un ambiente grotesco; una forma de naturalismo algo obscuro (reflejado muchas veces en el lenguaje o comportamiento vulgares); esto es, «la combinación orgánica de la libre fantasía, del simbolismo y a veces de un elemento místico-religioso» (*ib.*: 168); el interés en cuestiones filosóficas modernas; la convivencia de diferentes niveles en un mismo mundo (muertos, fantasmas, extraterrestres...); planteamientos insólitos por su perspectiva innovadora; el gusto por «la experimentación psicológico moral» (*ib.*: 170), que pasa por la figura de locos, maníacos, iluminados, suicidas o excéntricos, dándole importancia a los sueños o los desdoblamientos «de índole genérica-formal» (*ib.*: 171). También la preeminencia de la paradoja y de los contrastes extremados; la inclusión de «elementos de utopía social que se introduce en forma de sueños y viajes a países desconocidos» (*ib.*: 172-173); recurrir a varios géneros e intercalarlos: «(cuentos, cartas, discursos, discursos oratorios, simposios, etc., (...)) Los géneros intercalados se dan con diferente distancia de la última postura del autor, es decir, con diferente grado de parodia y de objetivación» (*ib.*: 173), cuya presencia genera pluralidad de tonos, activando un dialogismo intenso entre las partes que provoca, a su vez, una «nueva actitud hacia la palabra en tanto que material para la literatura, actitud característica para toda la línea dialógica de desarrollo de la prosa literaria» (*ib.*); y por último, una aproximación estrecha a la realidad, pues se convierte en experiencia más cercana.

Queda, por tanto, patente, que el dialogismo bajtiniano, que define la obra polifónica y suma la percepción carnavalesca del mundo, alcanza la narrativa de nuestro autor. Este se convierte, a tenor de estos preceptos, en una nueva práctica cultural capaz de desnaturalizar la dominancia de valores y estructuras con vistas a aportar una propuesta heterogénea y comunicada. Con ello consolida el distanciamiento de lo épico para instalarse en un plano de actualidad, reforzado por la inventiva libre y la conciencia asumida de la experiencia, tradición enraizada en el modernismo literario de los Kafka, Joyce, Canetti y otros legados

que alcanzan nuestros días. Esta personal versión del humor se alía con su impronta irónica, y para ello vuelve al cuento: «decidí mirar hacia atrás y regresar a la sonrisa original de mis cuentos de antaño» (14). La ironía se convierte en una actitud ante la vida, «como rasgo de elegancia, de tímida felicidad, en definitiva» (17). Se convierte, por tanto, en herramienta para combatir la realidad: «Me gusta un tipo de ironía que llamo benévola, compasiva, como la que encontramos, por ejemplo, en el mejor Cervantes. No me gusta la ironía feroz sino la que se mueve entre la desilusión y la esperanza» (Vila-Matas, 2003: 11).

Como buen representante del dandismo, Vila-Matas teje textos bordados de despreocupación, finura y distinción: «No es que fuera algo antinatural para mí, pero ya desde el primer momento me sentí muy incómodo con las vísceras, el sudor, el olor, las vulgares frases y las lágrimas de mis personajes» (32). Incluso, a veces, envueltos en una macabra falta de intención que incide en el lector en forma de desconcierto; lo invita a asomarse al vacío a él también. Muestra, así, una primera persona recurrente que hace posible que el yo se reinvente en el mundo, apareciendo como elemento de conectividad y no de aislamiento. Vuelve a aparecer de nuevo la herencia de la levedad, que persigue, como lo ha hecho con anterioridad, elevarse con ingenio sobre la pesadez narrativa predominante:

Come la melanconia è la tristezza diventata leggera, così lo humour è il comico che ha perso la pesantezza corporea (quella dimensione della carnalità umana che pur fa grandi Boccaccio e Rabelais) e mette in dubbio l'io e il mondo e tutta la rete di relazioni che li costituiscono (Calvino, 2017: 23).

Este recurso está muy presente en toda su obra, contribuyendo a la complejidad poética de la misma, pues se articula como una postura vital estética para jugar con la identidad y con la vida; le permite transfigurarlas para inventarse otra existencia a través de la escritura, se trata del «mejor artefacto para desactivar la realidad». Por ello, En *Exploradores del abismo* la ironía adquiere una función socrática, se convierte en procedimiento retórico: una paradoja entre el vocabulario que utiliza casi apocalíptico, lleno de vacíos y abismos, que choca con el carácter optimista y ameno de casi todos los cuentos:

¿qué vemos cuando creemos ver algo *de verdad*? Yo diría que, cuando eso ocurre, cuando parece que nos encontramos ante lo real, estamos más que autorizados a ironizar sobre la realidad, aunque sólo sea para conjurar la posible aparición casual de lo que es realmente real y de ese muro que nos dejaría sin ironía alguna, desmayados (Vila-Matas, 2003: 34).

Dicho tipo de posturas lo acercan al absurdo de Beckett, a las propuestas que en esta línea se sitúan en la Modernidad como Kafka, Joyce o Musil. La ironía suele aparecer en

Vila-Matas con forma de autoironía<sup>454</sup>, y en algunos de los relatos donde más se percibe son «La gota gorda», «Niño» o «Así son los autistas». Evidenciamos la distancia desde la que se construyen los relatos y nos debatimos entre la sonrisa y el lamento, aunque los recursos, que bordean el disparate, son numerosos, como, por ejemplo, la enumeración hiperbólica que hace acto de presencia en «Niño» para denunciar el sinsentido del hijo:

Habían pasado a ser culpables de lo que le pasaba: su padre, la arquitectura capitalista, los tres peluqueros del barrio, mis amigos todos, el carbonero y el guardia urbano retirados, los dependientes de la pastelería de la esquina, el vendedor de periódicos, y hasta aquellas jovencitas con las que se cruzaba brevemente por la calle (36).

Junto al humor y la figuración irónica, encontramos los juegos de palabras o comentarios cuya base se asienta en el absurdo mismo, el recreo de divertirse con la literariedad de algunas expresiones o la simple glosa cómica, como había hecho, en mayor medida, en los cuentos anteriores. Estos operan en pos de una desestabilización del lenguaje que nace de la tradición de autores como Ionesco, Beckett o Queneau, testimoniando los problemas de contradicción inherentes a la realidad. Y parece decirnos, con ellos, que la risa es, en realidad, infinitamente seria<sup>455</sup>, como lo proclama ya la protagonista de «El día señalado»: «Lo digo riendo porque es muy serio» (160) o hace acto de presencia en «Fuera de aquí»: «Las niñas ríen de una manera infinitamente seria» (120), que se repite como *leitmotiv*, como si esta fuera la manera de descifrar el enigma del mundo; o afirma el narrador de *El viaje vertical*: «Se contestó a sí mismo, con una risa infinitamente seria» (Vila-Matas, 2006: 48), quien, además, «llevaba una semana al borde del abismo» (*ib.*: 10); o, sigue, en «Amé a Bo», paradigma de la concepción humorística: «aquella risa, por encima de todo, era infinitamente seria» (178). Esto nos remite a un proyecto de la fotógrafa Lisbeth Salas, quien plasma el universo del escritor en una selección de imágenes, titulado *Infinitamente serio. Enrique Vila-Matas*. En él, el propio autor enlaza puentes con el abismo: «toda obra

---

<sup>454</sup> Algo asumido por el escritor: «en todo texto de los que escribo, pero también en cualquier entrevista que mantengo, necesito incluir la dosis precisa de autoironía» (Solanes, 2007: 160).

<sup>455</sup> Como le pasa a uno de los personajes de *Una casa para siempre*: «dijo él riéndose de una manera infinitamente seria» (Vila-Matas, 2008<sup>2</sup>: 105), o uno de los protagonistas de *Suicidios ejemplares*, que «se ríe de una manera infinitamente seria» (Vila-Matas, 2007<sup>3</sup>: 41), o a la mujer de Mayol: «-No me hagas reír -dijo ella, riendo de una manera infinitamente seria» (Vila-Matas, 2006: 14). En una entrevista en la principal cadena catalana, el escritor afirma: «aquí està la clau de l'humor, que en realitat és un humor molt seriós (...) Aquest humor que practico és un humor de distanciament una mica, de la mateixa tragèdia» (Guitart, 2017: min. 3.37-4.00). Un par de años más tarde, en un artículo dedicado a Roberto Bolaño, dice que este «Vivía la vida de tal forma que nos enseñaba a escribir, como si estuviera diciéndonos que jamás hay que perder de vista que vivir y escribir no admite bromas, aunque uno sonría. Sonrió de una manera infinitamente seria...» (Vila-Matas, 2019b: 93).

escrita está fundada sobre el vacío, pero que, aun así, un texto debe tener madera de héroe y tratar de abrir nuevos caminos, tratar de decir lo que aún no se ha dicho. Sí, lo que aún no se ha dicho. Me equivoco, luego escribo» (Vila-Matas, 2009<sup>a</sup>: 6). Y no deja de reiterar en su búsqueda: «Nunca estuve interesado por la realidad, sino por encontrar la verdad. Me interesó siempre ir más allá de lo que me estuvo permitido» (*ib.*). Así, descubrimos, gracias al libro de Lisbeth Salas, que el origen de esta expresión se encuentra en *Algunos tratados en La Habana*, de Lezama Lima: «Se reía de una manera infinitamente seria, dice alguien hablando de Mallarmé» (Vila-Matas, 2009<sup>a</sup>: 5)<sup>456</sup>. Algo que podemos relacionar con estos procedimientos es lo que señala Villamediana (2009): «aquí se transforma la cita en paratexto diluido, en literatura que pasa por súbita ocurrencia sin autor. Es el método del espejo que expande deliberadamente lo real, hasta abarcar lo visible en el papel y su derivación imaginaria». A pesar de todo, permanece la dimensión lúdica del lenguaje, muy ramoniano: «–La verdad es verdura –dijo Luc, muy tajante. –Ya lo sé, hijo mío. –Pues tráguesela. –¿Cómo? –Coma.» (73); «el pluriverso es autista (82); «Necesitas expansionarte un poco y no dar vueltas y vueltas a los tornillos de tu rodilla» (102); «mandándome una mirada más helada que el lago» (49).

En «El día señalado», por ejemplo, el lenguaje va a tomar la posición de estandarte del absurdo, manifestando en el fondo la imposibilidad de comunicarse. Así, la protagonista encuentra serias dificultades para hacerse entender en su viaje a Veracruz, y acaba escuchando, o eso le parece, frases sin sentido, como «Víbora no bebible» (154) o «El agua tiene siempre el color del ahogado» (155), como si fuera escritura automática del más puro estilo vanguardista. La rareza del lenguaje refuerza esa idea de soledad e incomunicación que parece pasar inadvertida por todos: «no había parado de decir frases alejadas de lo usual desde que empezara la cena. Nadie parecía haber percibido esto» (160). Pues, al fin y al cabo, puede que sea la originalidad y la diferencia lo que pueda salvarnos. También se producen intervenciones del narrador que persiguen, en un tono juguetón y algo naíf, el efecto cómico: «como era imposible tomar muchas precauciones para aquel peligro en forma de Álamo, tenía que olvidarse de la amenaza» (140), «Tenía tal sed que parecía que estuviera en la batalla de El Álamo» (149).

---

<sup>456</sup> Colección de artículos y ensayos escritos entre 1937 y 1957 publicada en Anagrama (1958).

## LA BÚSQUEDA

Hemos ido recorriendo la significación del viaje en estos cuentos y en toda la narrativa de Enrique Vila-Matas en general. Parece que la voz, reiterada, múltiple y transversal, tenga que situarse en un espacio ajeno (recordemos la inclinación del autor por lo familiar y lo extraño, materializada en el concepto del *viaje*), para encontrarse a sí mismo y a la vez desdoblarse, indagar en la multiplicidad y en las posibilidades existentes. Ese «fuera de aquí» emblema del volumen le sirve a Vila-Matas para explorar, lanzarse al vacío y a descubrir, para probar los límites que hasta el momento lo componían, tal y como expone en el título que recoge una charla con el traductor que ha versado la mitad de sus obras al francés: *Fuera de aquí: conversaciones con André Gabastou*: «Lo principal para mí era explorar mis propios límites. Aventurarme en nuevos terrenos y ver qué sucedía. Terrenos no muy sencillos para mí, aunque ya estoy acostumbrado a explorar (...) lo que hice fue instalarme en un espacio de exploración del vacío, del abismo.» (Vila-Matas, 2013b: 175-176). Ese periplo se va forjando a lo largo de su carrera, y ya en años anteriores podemos ver su asociación con el vacío: «Quizá mi viaje, el viaje de mi conciencia, sea el que va a la nada» (Vila-Matas, 2008b: 98), aunque tendrá que darse esa transformación reveladora, un colapso físico, para que dé el salto también en lo artístico, para querer explorar ese abismo latente. El viaje articula la escritura de Vila-Matas, en todos sus sentidos y variantes:

el motivo tradicional de los grandes viajes y extravíos que inauguró Odiseo, el motivo del que trajeron los románticos el viaje sin llegada ni meta, el viaje sin fin, y que Rimbaud continuaría con su «Barco ebrio» y entre otros prolongaría Roberto Bolaño al decir que los viajes son caminos que no llevan a ninguna parte y sin embargo son senderos por los que hay que internarse y perderse para volver a encontrar algo: encontrar un libro, un gesto, un objeto perdido, encontrar tal vez un método, con suerte encontrar lo nuevo, lo que siempre ha estado ahí (Vila-Matas, 2014a: 275).

En «La modestia», el protagonista se dedica a viajar, cada día, en la misma línea del autobús que lo lleva del trabajo a casa, desde donde recrea un particular universo de conversaciones ajenas, apropiándose, como hace el autor, de estas voces. Representa otra figuración del espía, recurrente en los libros de Vila-Matas, e incluso en este mismo, recordemos, por ejemplo, a la protagonista de «El día señalado», quien «se dedicaba a escuchar las conversaciones de los otros» (153). Con estas notas dice que «podría escribir una novela tan infinita como aquella que quería hacer Joe Gould sobre Nueva York, pues he robado y registrado todo tipo de frases sueltas, conversaciones extrañas, disparatadas situaciones» (21). Las frases se nos antojan como aforismos, extractos sin sentido,

fabulaciones lingüísticas o incluso sentencias: «Le regalé unas magnolias y no me lo perdonó nunca» (22); «La felicidad está en el martirio» (*ib.*); «Si ganas dinero antes de los cuarenta años, estás perdido» (*ib.*); «La luna es la luna y basta» (23). La voz narrativa, de talante ensayístico como en tantos otros cuentos, va contándonos sus escuchas y vivencias en este microuniverso, sostenido por una reflexión paralela en la que caben otros autores. Así, la literatura –el archivo que va escribiendo– va alimentándose de la vida –el autobús– y al revés, su experiencia acaba estando influida por las frases, descontextualizadas, ficcionalizadas, dimensionadas; y por el marco cultural, aunque muchos aparecen en clave cómica, como contraste –digamos– popular: Nerval, Fragonars, el Che Guevara, el Quijote o Evita Perón. Entre medio, asistimos a una historia de amor y a una poética: por un lado, la de la desconocida, tan modesta –en clara contraposición con el narrador– y por otro, la de la vulgaridad, unidas en un fino hilo: «Me pareció desazonante que alguien se resignara a tanta grisura» (24). Así, la misteriosa mujer de la que se enamora en el autobús representa ese ser solo y angustiado, indefenso ante el mundo: «Un rostro de ojos rasgados y verdes, muy bello, castigado por la tristeza y la modestia, y diría que la desesperación» (25). El tema central del relato, anunciado en el título, se va repitiendo a lo largo de las diez páginas que lo ocupan a través de los diferentes elementos que lo componen: la mujer del autobús, el cuadro de Fragonard, el relato de Nerval y su propia experiencia. La referencia cultural encuentra identificación en la figura femenina, de la que se enamora el protagonista, sin saber a ciencia cierta si forma parte de la realidad o de la ficción, aunque delate el ansia que siente por escapar de su vida, y dejar de ser, quizá, tan pretencioso. El hecho de perderla de vista lo sume en una gran tristeza, abocado como estamos todos a las modestas verdades, la esencia de la vida: «que envejezco, que ya no soy tan cazador de frases, que ya no me dicen mucho las medallas, ni el mundo, sólo ella» (30). Emerge al final el cuento escondido, la historia secreta bajo el otro cuento.

#### ARTE Y VIDA

El autor sigue cultivando su personal poética en la confusión (o juego) entre vida y literatura, y en este volumen queda muy claro. Las figuraciones del yo son permanentes en estos textos, las cuales van incluyendo una voz que a ratos se siente muy cercana al autor; entra y sale entre pasajes propios de una crónica, partes más imaginadas o experiencias que

recuerdan a lo personal, para dibujar una brumosa pantalla donde no se percibe frontera ninguna: «la fusión entre ficción y realidad, practicada de un modo convincente, colabora con eficacia a la hora de ayudar a la literatura a sustituir la pérdida de su antiguo sentido por otro nuevo» (Vila-Matas, 2014b). Y quizá si habla de novedad en el libro se refiera a esta porque por lo demás, por muy empeñado que esté el narrador en decirnos que vuelve con un cambio, sigue siendo el mismo y más puro estilo vilamatiano el que gobierna de forma elegante el volumen. Se da cuenta, así, de que se ha convertido en *otro*, alimentando el perenne juego ficcional que lo caracteriza:

Cette histoire, au-delà d'une référence à Sebald assez évidente est surtout éminemment vilamatiennne: en nous disant ne plus être le même à travers une anecdote qui mélange probablement le complètement vrai et le complètement faux par l'entremise de l'à moitié-vrai et l'à moitié-faux, il recourt au procédé typique de l'ancien qu'il prétend avoir laissé derrière lui pour décrire le nouveau qu'il nous voudrait faire croire être. C'est ça, *Exploradores del abismo*: un bluffant jeu de bluff avec le lecteur (Maijstral, s.f.).

Como interesante juego se nos antoja el relato «Fuera de aquí», con su peculiar título, *letimotiv* de la poética de estos textos y última frase, recordemos, de «Otro cuento jasídico». Construye, tal y como indica Domene (2008), «un cuento muy chejoviano pero que, desde la perspectiva de Enrique Vila-Matas, propone una relectura moderna de las posibilidades literarias del maestro ruso». La historia, con un juego de voces narrativo que se descubre al final, nos relata la historia de un fiscal, Andréi Petróvich Petrescov, situado en una ciudad nevada y fría llamada Novonikolaevsk, en 1904. Sin duda el trasfondo chejoviano, punto de partida de la historia, resulta a primera vista evidente. Este sujeto, muy ocupado en su trabajo, contrata a una institutriz, María Gergiev, para que cuide a sus gemelas, dominadas por una extrañeza casi surreal. A todo esto, se le suman las preocupaciones que sus dos hijos mayores, revolucionarios y subversivos, le generan por sus extremas posturas. Por un lado, asistimos a una historia que nos detalla la gran soledad de este individuo: «el fiscal, que se siente cada día más solo en la vida y más abrumado ante la tarea del juzgado y, sobre todo, por la agitada profe familiar» (117), algo que nos recuerda a la idiosincrasia de los protagonistas de *Hijos sin hijos*, solteros sin remedio. Por otro, nos encontramos con la extravagancia de las hijas pequeñas, imágenes idénticas que nos remiten de nuevo al doble y contrapuestas, a su vez, a sus hermanos Dimitri y Seriozha, de «repugnante mediocridad (...) no podrán ser más que unos imbéciles, como lo son la mayoría de ciudadanos de esa ciudad siberiana en crecimiento» (127). Las niñas, en cambio, parecen hurgar en el intersticio que queda abierto en ese mísero universo y, aun con siete años, parecen vivir «en



la estratosfera» (116), como otros personajes del volumen, *fuera de aquí*, lejos del mundo. Olga y Vasha «tienen las miradas algo extraviadas. Dan un poco de miedo» (120), y andan riéndose de una manera infinitamente seria, utilizan expresiones incomprensibles que apelan a la incomunicación [«¡Tekeló-lo-lo!» (121)] y preguntan si hay algo en el universo (122), por lo que operan en ese abismo que genera la apertura hacia algo más hasta sembrar la duda existencial al padre: «Comienza a plantearse si no será verdad que sus hijas son de la estratosfera, si serán las pobres gemelas de la época en la que han nacido o vienen de planetas lejanos donde la ciencia ha logrado descifrar ya el enigma del mundo» (123); empieza a preguntarse «¿Por qué hay algo en lugar de no haber nada? (...) Se lo pregunta en su desesperación» (126). Al individuo solo le queda la desaparición, no ser nadie, perder la identidad: «¿Y qué mejor ideal que la invisibilidad, que es mi sueño más preciso?» (127), para poder reconstruirla tras la deconstrucción del sujeto moderno. De este modo, se evidencia el caos del mundo, reflejado en la manera de hablar de las niñas: «–Padre, fuera de aquí, el universo –dice Vasha con su lenguaje quebrado» (125), y Andréi Petróvich confirma, una vez más, que no puede dialogar con nadie de este mundo, que no puede comunicar sus problemas a nadie (...) Está solo en la noche y en el mundo» (129, 130), convirtiendo su soledad en algo positivo, instrumento para asomarse al vacío, y siente, así «su soledad con más intensidad pero también con más placer que nunca» (130). Y así, poco a poco, el relato va revelando otra naturaleza diferente a la chejoviana, pues aunque la estructura, los personajes o la enunciación parecen recordarnos a un cuento ruso, de repente, casi al final de la historia, se entromete una refinada argucia metaliteraria para decirnos que en realidad Vila-Matas no quería hacer un cuento de Chéjov o Dostoievski, sino una relectura moderna de las posibilidades de esa prosa: «Intenté hacer un Chéjov y terminar parodiándolo» (Vila-Matas, 2013b: 177).

De esta suerte, hace acto de presencia la referencia cultural: «siempre le fascinó la lectura de Robert Hooke» (131), científico pluridisciplinario que recuerda, con su *Micrografía* al Walser de los *Microgramas*, caracterizados los dos por desprenderse de una minuciosa observación y partir del concepto de lo minúsculo. Además, lo que estudia Hooke, son «cavidades vacías» (131), en las que «se va adentrando Andréi Petróvich Petrescov a medida que avanza por el pasillo» (*ib.*), produciéndose el salto a otra dimensión. La ficción se enreda y los niveles de fantasía y realidad, dentro del cuento, quedan fusionados cuando el padre va a contarles un cuento a sus hijas, en el que él mismo va a quedar atrapado: «Érase

una vez un hombre (...) Ese hombre es vuestro padre, que siempre ha sido tan sólo un personaje de cuento, pero también un fiscal de la audiencia de Novonikolaevsk» (131-132). Por si no era suficiente la maraña, leemos que este hombre «tiene que cambiar de nombre» (132), tras una dolencia y se le ocurre entonces «la fresca idea de dejarlo todo» (*ib.*), y mientras, en el cuento dentro del cuento, la ficción va apoderándose de la realidad. Para concluir, el narrador nos habla de Anton Chéjov e introduce a Maurice (Forest-Meyer), que resulta ser su abuelo y quien, en un juego cambiante de voces narrativas, a la manera cervantina, es en realidad quien relata la historia de Andréi y sus hijos, de hecho: «Vasha lo contó como tal –como un cuento– a su amigo del alma, mi abuelo Maurice» (134). He aquí el recurso de la transmisión popular del relato, «transmitido con fidelidad por una delicada cadena familiar que ha preservado del olvido aquel fiscal de Novonikolaevsk que, una noche, acabó deseando ser tan sólo un simple personaje de cuento y el fundador de una sociedad más justa de hombres solidarios y solitarios» (*ib.*). La instancia narrativa, que empieza siendo omnisciente, imitando la novela rusa, muta hacia un yo testimonial que nos explica cómo le ha llegado la historia que está contando, como si fuera «un cuento ruso», y nos desvela su identidad americana, apelando a la fantasía [«A veces creo notar que gotas de lluvia se deslizan temblorosas por las células de mi cerebro» (135)] para recuperar el argumento del relato transmitido por su familia, que es, a su vez, argumento de todas las familias. Planos, identidades, voces, escritura y vida hechos cuento.

Late de fondo en todo el volumen el nuclear asunto de la ficción y realidad, y es en «Porque ella no lo pidió» donde va a desplegar el máximo de sus posibilidades. Ya en *La asesina ilustrada*, de 1979, se proclama la muerte del lector, lo que anuncia una paradoja: la lectura del texto, literatura, se impone a la vida; vida y literatura, lo que vendrá a ser su idea fundacional, a la que se ha mantenido fiel todos estos años el escritor, seña de identidad de su escritura y casi de nuestra época. En ese planteamiento reside la fórmula cervantina literatura-vida, lo que resulta para algunos una discusión harto productiva de cara a la ficción. Para Vila-Matas, en cambio, se convierte en principal debate: «no hago más que luchar siempre con la tensión entre ficción y realidad para alcanzar la verdad» (Vila-Matas, 2008: 183). El argumento que se plantea en este cuento aparece también en *Kassel no invita a la lógica* (2014): «volví a la tarde en el Flore con Sophie Calle cuando me invitó a imitar a Siro y Petronio y acepté enseguida su propuesta de escribirle una historia que ella luego trataría de vivir» (2014a: 291). Esto es lo que vemos en el cuento estandarte de la obra, un

relato extenso que funciona como *nouvelle*, con sus más de sesenta páginas donde no existe posibilidad de diferenciar la realidad de la ficción. Parece ser que fue una historia que le sucedió en realidad a Vila-Matas, o al menos así lo cuenta él mismo:

tenía que contarla como ficción, porque quedó incompleta en la vida, ella no se decidió nunca a viajar a las Azores, a vivir lo que escribí que tenía que vivir allí. Como la historia quedó bloqueada, para poder escribirla y publicarla en forma de libro tuve que darle un toque de ficción y cambiar algunas cosas de las que habían sucedido en la vida real. Pero de hecho casi todo lo que cuento en *Porque ella no lo pidió* ocurrió tal cual (Vila-Matas, 2013b: 180).

El nivel de interconexión que se produce entre los materiales hace que sea imposible distanciarse, de manera que toda ficción es real y toda realidad es ficcionada, dando lugar a una nueva realidad. Se consigue así que no sepamos distinguir los dos niveles, aunque en realidad, y ese es el auténtico logro del texto, al lector al final le dé lo mismo. La estructura, dividida en tres partes, rompe la expectativa creada en él, que encuentra la segunda encajada en la primera como un hipotexto, una invención que genera el salto de la literatura a la vida.

El título es un juego irónico con el de la obra que Auster compuso con Sophie Calle: «Gotham Handbook. Instrucciones para el uso personal de S. C., referente a la forma de embellecer su vida en Nueva York (por petición suya)»<sup>457</sup>, porque a Vila-Matas también se lo pidió en la realidad, y le da la vuelta al procedimiento ficcional: «Normalmente, los escritores tendemos a tratar de hacer pasar por real una historia de ficción. En *Porque ella no lo pidió* ocurrió lo contrario: para darle sentido a mi historia de la vida real me vi en la necesidad de presentar esa historia como una ficción» (Vila-Matas, s.f.a). Lo dice también en la última parte: «Es muy posible que lo inventara todo precisamente *porque ella no lo pidió*» (260). La pieza, que por su extensión parece reclamar otra pertenencia genérica, ocupa más de sesenta páginas, lo que dilata la materia narrativa y pone en cuestión el estatus cuentístico que defiende su integración en el volumen. Esto da pie a que la estructura se divida en tres secciones, en apariencia independientes, pero que en realidad formarán un conjunto unificado armado en base a una serie de polifonías internas. Está situada casi al final del libro y, además de la disposición tripartita, el material cuenta con subdivisiones ordenadas con números romanos y de irregular extensión. El primer subtítulo es «El viaje de Rita Malú», y el fragmento que presenta tiene cinco secciones y dieciséis páginas; el segundo, «No juegues conmigo», el más extenso, reúne quince cabeceras y veintisiete

---

<sup>457</sup> Ejercicio que llevó a cabo la artista francesa en la vida real y que recoge en el trabajo «¡Sonría!» (Calle, 2010), respuesta al texto de Auster (2010).

páginas y el último, llamado «El embrollo mismo», como una anunciación, cuenta con siete capítulos y diecinueve páginas.

## I. EL VIAJE DE RITA MALÚ

Empieza el relato en este primer apartado con una voz narradora en principio externa que nos presenta una imitadora, personaje ficcional, de Sophie Calle, artista real que en la historia hace «experimentos con la verdad, lo que alguien había bautizado como novelas de pared» (215). Rita Malú, además, es un nombre que aparece con anterioridad en su obra<sup>458</sup> y parece ser que Malú y Calle sean la misma persona, como si una fuese doble de la otra, pues incluso «Había entre las dos mujeres un notable parecido físico» (*ib.*). Rita espía a Sophie por el barrio de Malakoff, en París, al que también se muda ella, para intentar «imitarla y llenar así, modestamente, el vacío de su vida» (217). Las referencias culturales tardan poco en llegar, y ahora Rita se convierte, además, en una inspiración del detective privado Sam Spade<sup>459</sup>, de *El halcón maltés*, de Dalhiell Hammett. La ficción irrumpe de nuevo en la ficción para fusionarse en algo nuevo, de la que emerge «Rita Spade. Investigadores privados» (219). Con esta reformulación de su identidad debido al aburrimiento y hastío de su vida, Rita emprende otra etapa donde, para enredar más la cosa, le encargan buscar a alguien que ha «escenificado su propia desaparición» (220), un escritor, Jean Turner, que, al parecer, «se había esfumado dentro del texto. No se le había vuelto a ver desde que había publicado aquel libro» (*ib.*), refugiándose en las Azores, espacio que Enrique Vila-Matas reinventa una y otra vez, donde, encima, hay un volcán, imagen que, recordemos, simboliza la búsqueda del comienzo, del origen de la vida y del arte. El autor en cuestión aparece como una figuración de Kafka, salvo por la barba: «joven de treinta años muy alto, sumamente delgado, orejas de murciélago, la cara muy estrecha y una abundante

---

<sup>458</sup> Encontramos a Rita Malú en «Nunca voy al cine» y en *Historia abreviada de la literatura portátil*, donde se la presenta como «la mulata Rita Malú, la actriz cubana» (Vila-Matas, 2009<sup>5</sup>: 66). Ródenas de Moya (2012: 168) afirma que aquí Rita Malú recupera la faceta de imitadora de la primera, sumida en el mundo del cine, y la máquina de soltería de la segunda, arrastrada por el arte portátil de los shandys.

<sup>459</sup> En «Chet Baker piensa en su arte» también aparece este personaje, del que se dice: «Spade, como buen representante de lo Hire, cree en el lenguaje y dice no disponer de tiempo para las vacilaciones, tartajeos, azoramientos filosóficos. Le interesa zambullirse en la luz y el ruido de las multitudes. No sabe lo que busca y no entiende absolutamente nada cuando, después de tantos esfuerzos, la pista más absurda le lleva por fin al halcón maltés. Pero está claro que a Spade, detective con sentido práctico, no hay que hablarle de la no narratividad, porque no entendería nada» (Vila-Matas, 2011d: 281).

barba castaña» (222), y gracias a la literatura, Rita consigue huir de su aburrimiento cotidiano. A partir de este universo ficcional se revela el Peter's Bar de las Azores, motivo central de «Recuerdos inventados». En apenas pocas páginas el relato ha hecho una declaración de intenciones que evidencia un embrollo muy propio de Vila-Matas, con sus temas y constantes de siempre. Parece que está poniendo toda la carne en el asador para darle varias vueltas de tuerca al texto, estandarte de su poética.

Continúa el texto con el deseo de Rita de viajar a las Azores, a ver el bar y a encontrar a Jean Turner. Aquí es cuando empiezan a fusionarse las dos dimensiones, ficción y realidad comienzan a desdibujarse en la trama de esta primera parte: «¿Por qué no, por un tiempo, comenzar una andadura al estilo de la Alicia de Lewis Carroll (ese libro que de adolescente tanto le había gustado) y viajar errante sin dominar bien las causas que la llevaban a ir de un lugar a otro?» (222). Emprende entonces un periplo duchampiano, cuando se traslada a las islas que describe el libro, e intenta recrear la obra de ese Turner kafkiano en busca de su figura misteriosa «de poblada barba castaña por cuyo mundo de ficción realidad andaba ella circulando desde hacía ya días» (228). Lleva con ella un «maletín (una especie de *boîte-en-valise* a lo Marcel Duchamp)» (222) donde guarda miniaturizada la obra de la artista francesa. En la travesía, se detiene en Boca do Inferno, donde siente «que se había convertido en Sophie Calle. Hasta le pareció que perdía centímetros de estatura» (224). Así, el narrador nos dice, recordándonos a la cita kafkiana inserta como cuento, que «Existe una meta, pero no un camino» (*ib.*). Al llegar por fin a las islas, se adentra en el Café Sport, llamado también Peter's Bar, donde «había un tablón de madera que recogía todo tipo de notas, telegramas, cartas, recuerdos inventados, dibujos de barcos con frases que muchas veces parecían escritas por naufragos de la vida» (225), como podía ser la misma Rita Malú, que «estaba como viviendo en las páginas de un libro ya escrito» (229). Entonces es cuando, al final, el entramado narrativo ya se ha hecho una bola compacta donde el eco de las dos dimensiones, la ficción del libro de Turner, la imaginación de Rita de ser Sophie y su realidad cambiante alimentada por el viaje se han fundido en una sola verdad, la que ve aparecida en sueños. El término se acerca cuando aparece, en el paisaje real de la Madalena, la exacta casa que había visto Rita en el sueño del principio, unos aposentos de color rojo «cuyos menores detalles comenzó a recordar ella en ese momento con la máxima precisión» (230). Se solapan las realidades y ahora fantasía y realidad son lo mismo, articuladas por la figura del escritor que escribe sobre su propia desaparición:

Era como si hubiera estado siempre allí desde que había soñado con esa casa, cuya puerta le había abierto en el sueño un anciano (...) Y volvió a abrirle la puerta el viejo que había visto en el sueño, sólo que ahora el anciano era muy alto, sumamente delgado, orejas de murciélago, la cara muy estrecha y una abundante barba blanca. (...) Era Turner con cincuenta años más (230).

Si esto no fuera suficiente, el relato acaba transformando a la protagonista en un fantasma<sup>460</sup>, aquel que habita la casa de sus sueños, junto al escritor cuya obra se ha convertido en la vida de sus últimos días tras algo que acabe con su aburrimiento.

## II. NO JUEGUES CONMIGO

Tras el desenlace que cierra la primera parte de esta breve trilogía sobre la ficción y la vida, propio del género fantástico, la continuación se nos presenta, ya desde la primera página, una apertura del mismo. Se hace presente la irónica máxima del título y ese «No juegues conmigo» acaba convenciendo al lector que en realidad lo que está haciendo el protagonista-narrador es, justamente, jugar con él. La primera línea del fragmento nos aclara que lo que acabamos de leer es una historia escrita para Sophie Calle, ni más ni menos. Esta le propone al Vila-Matas del texto que le escriba una historia para que ella la viva, igual que hace, de algún modo, Rita Malú con el libro de Turner. El diálogo intertextual no cesa, y nos acompaña en este singular viaje Paul Auster, famoso por haber colaborado con la artista en propuestas similares. En su novela *Leviatán*, por ejemplo, aparece un personaje cuyo nombre es, ni más ni menos, María Turner, una recreación de Calle en la ficción, donde, además, el autor americano parece escribirle en agradecimiento por dejarle mezclar realidad y ficción. No es gratuito este guiño, no en vano, tal y como sostiene Daniel Quinn (2007), la obra recuerda «en su sensación final, el efecto producido por algunas de las primeras obras de Paul Auster, especialmente su *Trilogía de Nueva York*». Más allá de eso, también aparece un cuaderno rojo<sup>461</sup> y nos recuerda la misma proposición que dio lugar a *Double Game* (1999) y que Vila-Matas sabe aprovechar; todo un alegato al juego entre ficción y realidad.

En una primera persona volvemos a tratar con un narrador-autor que escribe, va relatando y mezcla con sus reflexiones y referencias literarias la historia de cómo escribió

---

<sup>460</sup> En *Dublíneca* nos encontramos también con esta figura: «y le viene a la memoria aquella famosa descripción del fantasma que se encuentra en *Ulysses*: –¿Qué es un fantasma? –preguntó Stephen–. Un hombre que se ha desvanecido hasta ser impalpable, por muerte, por ausencia, por cambio de costumbres» (Vila-Matas, 2010b: 140).

<sup>461</sup> Que nos envía a *Ciudad de cristal*, y el imperante recreo de la casualidad causal tan propia de Auster.

ese primer texto, inventado, para ser llevado a la realidad. Aparecen, así, además de Auster, otros autores como Vicente Molina Foix, Marcel Schwob, el *Quijote*, Jean Echenoz, una cita de Stendhal al inicio del quinto apartado, Truman Capote, Rosellini, Scott Fitzgerald, Julien Gracq, Sergi Pàmies, Proust, Mitsouko, Olivier Rolin, Ray Loriga... y todos se confunden entre ficción y realidad; pues algunos son protagonistas de la historia, como Pàmies, Loriga o Auster y otros, simples menciones que operan como función referencial, esas otras voces que asimila el escritor en el inevitable apunte ensayístico que marca el ritmo de la narración. Cada uno le sirve para algo; Molina Foix refuerza el vínculo entre Calle y la literatura, justifica de alguna manera su presencia en la historia, recordándonos a las colaboraciones que el verdadero Vila-Matas ha tenido con la artista, quien por «su empeño memorialista y la buena prosa de sus relatos, por hacer de ella misma protagonista, víctima, argumento y sujeto de una narración omnisciente, Sophie Calle estaba en el reino de la imaginación verbal y era una de las mayores novelistas del momento» (232). Así, se hace patente no solo la permeabilidad de la ficción y la realidad, sino también la filiación entre las diferentes disciplinas artísticas, verdadera fuente de felicidad.

En esta especie de diario, se narra, pues, el encuentro en el mítico café de Flore de París entre el narrador, autor de «El viaje de Rita Malú» y Sophie Calle, quien le lanza su famosa oferta, hecha con anterioridad a otros escritores como Auster, Echenoz o Rolin. Esta es recibida por el escritor como algo que recrea en la propia historia de Rita Malú, y que es reverberación directa de la poética vilamatiana: «Me pareció que con aquella propuesta lo que Sophie buscaba era la desaparición del autor, precisamente lo que en mis últimos textos decía yo tanto desear y que no acababa de atreverme a llevar a cabo, limitándome tan sólo a difuminar mi identidad en mis escritos» (235). En este momento ya no se sabe muy bien si se traslada la literatura a la vida o la vida a la literatura, porque han dejado de delimitarse las fronteras entre las dos a partir de la creación del texto. Se da un intercambio en forma de «extraño laberinto de e-mails»<sup>462</sup> (241) entre el narrador –sin nombre– y Sophie Calle, el cual alude al texto escrito y a múltiples referencias culturales que contextualizan la carga intertextual y multiplican la voz del autor, para complementar la historia, que puede leerse

---

<sup>462</sup> En *Marienbad eléctrico* (2016) reproduce una circunstancia paralela a la que cuenta en el relato, esta vez con respecto a otra artista con la que encuentra resonancia artística, Dominique Gonzalez-Foerster: «No sólo los encuentros bonapartianos son importantes en mi relación con DGF, también lo son los correos electrónicos de todos estos años, prolongación de la agitación verbal de las citas parisinas; correos con mensajes breves. en ocasiones crípticos, con los que DGF y yo proseguimos nuestro diálogo sobre el “estado de las cosas” en nuestra particular república del arte» (Vila-Matas, 2016a: 12).

también como comunicación amorosa. Tal es la ambientación que, a esas alturas del relato, el lector llega a dudar de todo, igual que le pasa al narrador: «Aún vivía con la inercia de sospechar que Sophie me engañaba en todo» (248), y no es de extrañar, pues los personajes no dejan de dar vueltas a la cuestión de fondo y vagan entre la aparición y la desaparición<sup>463</sup>. En este punto del relato, el narrador parece entrar en bucle de desesperación creativa, pues sin respuesta de la artista no puede seguir escribiendo su «relato elástico» (237): «su falta de respuesta me dejó inerme, literalmente paralizado, sin poder continuar escribiendo hasta que ella me contestara» (237-238). El azar intermedia por él y la propuesta artística, «la perspectiva que se había abierto en mi vida, aunque mejor sería decir en mi obra» (236), queda pospuesta por la muerte de la madre de Sophie. Mientras, acaba siendo hospitalizado por una insuficiencia renal severa, de manera que ahora se impone la realidad sobre la ficción. Si al principio la escritura iba a condicionar la vida, ahora este contratiempo, igual que el de Calle, va a afectar la carrera artística de ambos. Sin embargo, el flujo de intercambio no cesa nunca y en la traslación que supone la enfermedad, va recordando una serie de escritores que le ayudan a entender lo que vive, apeado a la ventana de la habitación del hospital, «Como un Gregor Samsa o un escarabajo cualquiera» (253). Otro de los autores es W. G. Sebald, al que nos recuerda el procedimiento que emplea el autor de introducir dibujos en sus novelas, como el reloj de la página 251, símbolo del mail que no llega. Este cuenta en *Los anillos de Saturno*, tal y como nos refiere el narrador, que «la realidad, tal como se temía, había desaparecido para siempre» (*ib.*). Al final, ante la inactividad por la convalecencia y la ausencia de Sophie, el protagonista nos dice que sigue escribiendo, «inventando mucho» (257) en su diario, el cuaderno rojo, y acusa la dolencia de «deshacer la trama de mi historia con Sophie y distanciarme todo el rato, suavemente, de ella» (257). Parece ser que enferma tras comprender que no existe vida sin narración o sentido de la existencia sin ficción.

---

<sup>463</sup> Véase como paradigma de esta imagen el momento en cómo el narrador señala que había sido él «quien desde un principio había jugado a ser un fantasma» (251), aunque cuando Sophie Calle es invitada a grabar un programa en Madrid junto a Ray Loriga, no se presenta a la cita por una supuesta confusión en los horarios, y acaba apareciendo como «la invitada fantasma del programa» (250), es decir, «ahora más bien el fantasma – como en la historia de Rita Malú– era ella» (251). Para colmo, la artista está preparando para la Bienal de Venecia justo una *novela de pared* de las suyas que trata sobre las desapariciones.



### III. EL EMBROLLO MISMO

Se trata del último episodio del extenso relato donde, a pesar del título, se desembrolla todo, y se presenta como una reflexión sobre la escritura y la vida, que es la meta de la que nos hablaba con anterioridad. En este fragmento es donde se sintetiza el mensaje del cuento y del conjunto del libro: «la literatura tiene una notable ventaja sobre lo que vivimos: la de que uno puede volver atrás y corregir» (260); «buscaba ir más allá de ellas, sobre todo más allá de la literatura» (262). En esta parte, se nos revela que lo que nos ha contado antes es fruto de sus notas en el cuaderno rojo de hace un año, es invención consciente:

se me ocurrió inventar que Sophie Calle me había llamado a casa para proponerme un misterioso proyecto que no podía contarme por teléfono. Esa primera nota rápida con inventiva acabaría con el tiempo elaborándola literariamente y trasladándola al ordenador y originando una fabulación paralela a la historia que iba inventando en mi enérgico cuaderno rojo (260).

Esto configura un punto de inflexión, pues empieza a fabular en su diario, cuando antes todas las notas eran trasunto de realidad, poniendo en evidencia, por un lado la apuesta de hibridación textual, y por otro, la superioridad de la ficción sobre la realidad, para combatir, igual que hace Rita Malú, la atonía de su existencia. Pero la rueda no para de girar, pues si tiene una historia inventada que habla sobre cómo vivir en la realidad algo ficcional, ¿por qué no ahora recorrer el camino inverso e intentar llevar a la realidad lo que ya ha escrito en la fantasía? Será la historia «del escritor que se atreve a vivir lo que ha escrito, en este caso lo que ha inventado acerca de sus relaciones con Sophie Calle, su “artista narrativa” preferida» (261), variante quijotesca donde las haya. Así, el narrador consigue, gracias a la intermediación de Ray Loriga, encontrarse de verdad con Sophie Calle según dicta la historia que ha escrito, que lleva guardada en el bolsillo el día que se ven, momento en que la *mise en abîme* vertiginosa en este cuento alcanza su punto álgido. Aquí se plantea la cuestión central de su poética: «Me dije que en realidad esa tensión entre literatura y vida ha sido desde el primer momento, desde Cervantes, el tipo de debate que ha desarrollado la novela. En realidad, lo que llamamos novela es ese debate» (263). Y este es el trasfondo mismo del libro, del mundo, de la literatura, de la existencia: ¿Qué es ficción? ¿Qué es realidad? El debate central de la modernidad.

El narrador se dibuja con el mismo eco kafkiano que el escritor Turner: «estaba yo echado sobre el duro caparazón de mi espalda» (265) y emprende, igual que Samsa, un viaje

hacia la verdad, esta vez con mejor final. Entonces se dedica a relatar con precisión los mismos pasos que nos ha contado en el relato anterior: la llamada de Sophie, el viaje a París, la parada en el Bonaparte, el encuentro con el transeúnte anónimo, la llegada al Flore... pero con las variaciones oportunas de la situación (la sonda, el estado delicado de salud, etc.). El paralelismo entre la historia inventada y la historia real, con partes casi literales, conjuga la fusión de las dos dimensiones, que para el lector que disfruta del relato quedan indefinidas después de tanto embrollo. Porque de hecho, lo que lanza el narrador es una máxima clara, signo de este siglo y enseñanza de su literatura: «ya empezaba a ser hora, en una época tan confusa como la nuestra, de preguntarse qué era lo que realmente entendíamos por *vida*, es decir, de preguntarnos de qué hablábamos cuando hablábamos de ella y si no estábamos en el fondo hablando siempre de la muerte» (270). La realidad se combate con la literatura, el arte y el humor. Y así es como termina el relato, con un alegato en que el escritor se reafirma en no querer ir más allá de la literatura y rechaza, al final, por irónico que resulte, la propuesta recreada de Sophie Calle: «para mí la literatura siempre sería más interesante que la famosa vida. Primero porque era una actividad mucho más elegante, y segundo porque me había parecido siempre una experiencia más intensa» (275). Por si a algún lector despistado o poco *envilamatado* se le había escapado lo que significaba explorar el abismo, al consumir este cuento se han disuelto todas las dudas: «No, no quería dar un paso más en el abismo del vacío y trasladarme de la literatura a la vida» (*ib.*). Llegados a este punto, el autor queda refugiado en su escritura porque, «¿Acaso no era sólo un fantasma?» (276), el fantasma de Pico, y con él estaba cerrando en realidad la historia de Rita Malú, yendo más allá, más allá de la vida y fuera de aquí.

Con todo, el conjunto de los tres relatos armados en uno solo rompe las convenciones del género cuentístico, bebe del ensayo, la novela moderna y el diario; presenta una estructura que nos remite a una compleja distribución de los elementos en cajas chinas: tres partes donde cada una presenta una ficción como realidad, cada caja en un nivel, y donde cada nivel superior desmonta la que contiene, confirmándola como ficción, por la distancia que aplica en ella. La cronología de los relatos queda invertida, ya que en realidad el primero que leemos es el segundo que se escribe, tras el encargo que le hace Sophie en la segunda parte de la historia. La última historia sí conserva la relación temporal, pues en ella rememora todo lo que le sucede en el relato anterior, posterior a la indisposición y a la propuesta de Calle. Este texto representa un paso más en ese camino de búsqueda en las relaciones entre

vida y literatura presente en toda la escritura del autor; la realidad ficcionada se convierte en otra realidad, *nouvelle* o diario de trabajo, juego de espejos sobre la voluntad de ser otro, anunciado ya en el prólogo y constante en toda su literatura. Esta tentativa identitaria tiene como preludeo la desaparición del autor, modalidad bartleby en toda regla, versión práctica del planteamiento teórico que lanza la obra, aunque supuso una ruptura con la etapa anterior –la identidad, el silencio y la soledad–: la «aparición de Sophie Calle en mi vida me pareció providencial. Entre otras cosas, me mostró la puerta de salida de mi *Trilogía de la Catedral Metaliteraria*» (Solanes, 2007: 154). En este texto trata de salir de la literatura para entrar en la vida, apelando de forma irónica al reproche de sus «odiadores» y cuando está a punto de conseguirlo, después de muchas vueltas, el narrador, al final del texto, sentencia: «No estoy especialmente interesado en ir más allá de la literatura (...) No quiero indagar más en el abismo, es decir, en el más allá de la literatura. No hay vida, sino riesgo de muerte» (274, 275). Y aquí se resume toda la esencia del volumen, y de sus relatos hasta ahora: la literatura nos salva del suicidio, la soledad y ahora, del abismo, pues «el lenguaje no imita lo real, sino que lo va creando» (Vila-Matas, 2016b). De alguna manera nos anuncia, por si a alguien se le escapase a estas alturas, el fin último de su literatura: «el arte no es, nunca lo ha sido, más bien siempre fue una broma contra el sentido común y un intento de ir más allá en ciertas sendas ya trilladas» (267). Este sería tal vez el cuento, según señala Oñoro (2015: 210), en el que aparecen más detalles reales, al que acompaña también un colapso literario, y una obra reconocida por el escritor:

*Porque ella no lo pidió* es algo más que un relato. Además de ser una pieza digna de figurar entre los mejores relatos de todos los tiempos (no exagero, estoy emocionado con este texto), es un artefacto hermosísimo y espléndido (...) un texto mágico, un trozo de prosa que es un lujo, una joya, un motivo para seguir leyendo (Ortiz, 2007).

La ficción sirve para indagar, a la manera kafkiana, en la verdad, no en la realidad, conceptos que suelen confundirse. A la verdad puede llegarse con más rapidez a través de las ficciones que por medio de documentos que recojan hechos reales. Se trata de insertarse en la tradición de Kafka, de Beckett, de aquellos escritores para quienes la existencia está dotada de cierta unidad, a pesar del sinsentido que presenta, donde emerge una concepción de la literatura no ajena a esa «odisea moderna del individuo que no vuelve a casa y se pierde y se disgrega, experimentando la insensatez del mundo y lo intolerable que es la existencia» (Vila-Matas, 2008b: 98). Si, al fin y al cabo, los exploradores buscan un más allá, la literatura sigue estableciéndose como única vía de salvación y cualquier texto anclado en la ficción

«como literatura que es, nos conduce a todo tipo de refugios que nos salvan de las heridas insensatas de la vida» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 239). En *Doctor Pasavento* (2005) ya se enuncia esa búsqueda:

necesitaba volver a ver el jardín abandonado, el mar, el abismo, sentirme de nuevo *separado* del mundo al tiempo que volvía a tener un contacto con los temas sobre los que siempre había reflexionado: la soledad, la locura, el silencio, la libertad. Y también la impostura, la idea de viajar y perder países, la muerte, la desaparición, el abismo- Y la bella infelicidad (Vila-Matas, 2005: 82).

Y antes, en *Bartleby y compañía* (2000):

síndrome de Bartleby: tema laberíntico que carece de centro (...) Sólo sé que para expresar ese drama navego muy bien en lo fragmentario y en el hallazgo casual o en el recuerdo repentino de libros, vidas, textos o simplemente frases sueltas que van ampliando las dimensiones del laberinto sin centro (Vila-Matas, 2009<sup>4</sup>: 182).

Para acabar perpetrando el ámbito en el que tiene que darse, enunciado en *El mal de Montano* (2002):

la literatura nos permite comprender la vida, nos habla de lo que puede ser pero también de lo que pudo haber sido. No hay nada a veces más alejado de la realidad que la literatura, que nos está recordando todo momento que la vida es así y el mundo ha sido organizado así, pero podría ser de otra forma. No hay nada más subversivo que ella, que se ocupa de devolvernos a la verdadera vida al exponer lo que la vida real y la Historia sofocan (Vila-Matas: 2009<sup>3</sup>, 302).

#### LA REPRESENTACIÓN DEL MUNDO

En definitiva, representa este libro un conjunto complejo que va dibujando múltiples trayectorias con líneas y nombres que se entrecruzan de forma incesante, de manera que el lector puede acabar sintiendo el vértigo del abismo, pues algunos enigmas quedan cautivos dentro del propio texto, ligados a esa imperante extrañeza con la que se entretiene Vila-Matas. Al final se configura una especie de rompecabezas móvil que alimenta el gusto por la relectura, porque acabaremos encontrando siempre caminos diferentes. Esta obra integra microrrelatos en un libro de cuentos, como ya hizo en otros volúmenes y dispone, a su vez, de unidad totalizadora. En el cuento dentro del cuento dentro del cuento, esa *mise en abîme* que es la escritura, la lectura, la literatura, infinita, igual que los universos de estos personajes abocados al abismo es donde está la libertad. La literatura sin límites genéricos, la digresión, la cita, el fragmentarismo o las versiones de la propia vida tienen que ver con la edificación de esa identidad también indefinida, proceso que no tiene fin, igual que la obra, en constante transformación.

Se ponen en práctica, además, diferentes subgéneros narrativos en esta exploración de sí mismo, abordando la escritura desde otras perspectivas: el cuento ruso o chejoviano de «Fuera de aquí», la ciencia ficción de «Amé a Bo», la falsa reseña de «La gloria solitaria», la alegoría de «Niño» o el metarrelato «Porque ella no lo pidió», generando un hipertexto inagotable que apela a la creación de una creación total, como ese tapiz que va en la dirección que la obra abierta tiene para Umberto Eco. La tendencia a la hibridación y el juego se va construyendo a lo largo de su trayectoria, concretándose aquí en la variabilidad extrema de las piezas que constituyen el volumen, a diferencia de los anteriores, y llamando, pese a todo, a una cohesión suprema: «De sus textos se dice que son inclasificables por la renuencia del autor para desarrollar un sólo género y construir una suma que, en lo particular, resulta muy poderosa ya que muestra un mapa literario que, como es de esperarse, conduce al abismo» (Ballesteros, 2008). Representa el «regreso de Vila-Matas a la narrativa breve, con la dificultad añadida que ello supone de renunciar a las características metaliterarias de la novela o, por lo menos, de mezclarlas en dosis sabiamente incorporadas dentro del cuadro cuentístico» (Mamour Diop, 2016: 70). Propone, de este modo, una nueva estética, otra mirada al arte y la vida cotidiana, desde el absurdo, la paradoja, la ironía y la referencia cultural nace un discurso narrativo mixto y complejo donde el autor encuentra nuevas formulaciones, siempre en búsqueda de un estilo propio: «lo que resulta decisivo en este libro de transición a otra parte es que ese otro lugar que Vila-Matas quería visitar, por haberse convencido de que no podía seguir siendo el personaje de sí mismo que su literatura había ido construyendo, le conduce finalmente al mismo centro» (Pozuelo Yvancos, 2007: 13). Así, nos situamos ante una obra de transición que, a diferencia de los otros dos volúmenes anteriores de relatos, introduce una máxima que se convertirá en una constante más de su personal estilo literario:

Como cuentos que son, cuentan una historia, pero les da a todos ellos, tanto a los más narrativos como a los más metaliterarios, una nueva dimensión (...) se alcanza aquí un magnífico equilibrio entre lo personal y lo impersonal y se evita el riesgo de caer en la complacencia autobiográfica cuando en toda su obra la familia, los amigos o su paseo de Sant Joan de la adolescencia le sirven para reinventar lo personal ficcionalizándolo (Masoliver Ródenas, 2007d: 6).

Una literatura que cuestiona sin cese los márgenes, que se sitúa en un espacio fronterizo con el objetivo de hallar otros medios que den cuenta de un mundo cada vez más complejo, reflexión que desembocará en el relato «Chet Baker piensa en su arte», donde el autor tratará de la embrollada cuestión que atañe a la representación del mundo. Se sustenta

en el libro un *collage* a base de juegos híbridos y asociativos en los que «se funde el tiempo del narrador con el de otros autores de la literatura universal, llegando a construir una identidad poliédrica que se cuestiona a sí misma desde la ironía y la paradoja» (Fuertes Trigal, 2011: 101). La escritura entendida como exploración persigue la búsqueda de un mundo más amplio, atavismo que proviene del cauce de la modernidad.

### 3.2.- Antologías personales

*Al volante del Chevrolet por la carretera de Sintra  
a la luz de la luna y al sueño, en la carretera desierta  
conduzco solo, conduzco casi despacio, y un poco  
me parece, o me fuerzo un poco para que me parezca  
que voy por otra carretera, por otro sueño, por otro mundo.*

Fernando Pessoa

Las antologías actúan como órganos evaluadores del pensamiento crítico y el valor estético que impera en cada momento histórico o tradición, para ir marcando una perspectiva de la evolución literaria gracias a su labor selectiva. Existen casi desde cuando existe la misma literatura, aportando a su historia un muestrario crítico más o menos cuestionable de su transformación que opera a modo de canon para el público lector. Tal y como señala Claudio Guillén (1985: 30), el análisis crítico implica una simplificación discriminada, cargo que recaería en la antología, la cual cumpliría dichas funciones: «criba, principio de continuidad, creadora de cánones, instrumento de autoselección de una literatura». Teniendo en cuenta esta precisión, hay que considerar la relación que se da entre antología y la noción de canon, señal concluyente de la necesidad de recopilaciones que delimiten las líneas de pensamiento y las tendencias estéticas en cada época. Comparten, así, la máxima de convertirse en transmisores del acervo cultural heredado de una generación a otra. Si tenemos en cuenta que, en ámbito filológico, el término se ha referido al elenco de mejores autores, cabe reparar en el uso que le dio David Ruhnken cuando, en 1768, empleó la voz

*kánon* para definirla como ‘lista de autores de un género literario’, concretando, así, su significación<sup>464</sup>. Aunque su precisión no deja de ser fuente todavía de intensos debates debido al relieve de los estudios culturales en el mundo académico. Algunas aproximaciones concretas sobre canon literario propuestas en el siglo XX fueron las de Fokkema y Fowler, de las que destacamos la definición del primero (1993: 21-29), quien lo considera «una selección de textos bien conocidos y prestigiosos, que son usados en la educación y que sirven como marco de referencia en el criticismo literario». Esto es, pensado como modelo o punto de partida para llevar a cabo una tarea crítica en ámbito literario, se nos revela una diferencia con las antologías. Sin querer entrar en consideraciones mucho más específicas sobre la cuestión, nos interesa señalar tal divergencia, pues mientras los textos canónicos operan en tanto en cuanto se juzgan como referencias, las compilaciones se alejan de tal categorización, pues constituyen corolarios representativos de textos que comparten elementos en común y quieren darse a conocer al gran público, pero no todos pasan a formar parte de la referencialidad canónica. Se constituyen, así, como etapa previa a la consolidación del canon, tal y como expone Fowler (1988), cuya definición acompaña la teorización de Fokkema, yendo más allá en el planteamiento de una propuesta clasificatoria. De manera que, aun siendo diferentes, canon y antología permanecen vinculados al asentar, real o potencialmente, modelos representativos de la tradición, diferenciados en cualquier caso del corpus literario en su totalidad. La diferencia podría residir en una cuestión jerárquica, mientras el canon establece como referentes obras o autores indispensables de la historia literaria de un pueblo o nación, la antología propone textos que descubren líneas determinadas de una corriente literaria dentro de una época concreta. Así, el alcance ante todo sincrónico de esta última pondría de relieve la disposición por parte del antólogo de señalar la evolución de un género o de un autor dentro de la tradición, guardando cierta unidad. Si canon y antología guardan relación y, de algún modo, se influyen de forma recíproca, su función de difusores de modelos literarios quedaría fundada<sup>465</sup>.

En esta línea se situaría la función que cumplen las antologías de Vila-Matas, las cuales, en cierta medida, constituyen una selección personal del autor, con posibilidad de

---

<sup>464</sup> Con respecto a la terminología sobre canon, véase Martínez Hernández (1999: 79-116).

<sup>465</sup> García Urbina (2009: 15) señala al respecto: «antología y canon, en conclusión, son dos fenómenos literarios que se retroalimentan dentro de una misma tradición en tanto que responden a un mismo deseo de planificación cultural, y situándolos en la misma línea temporal, se podría constatar la progresión diacrónica del canon que se nutre de los textos de cada una de las fracciones sincrónicas en las que se sitúan las antologías».

llegar como producto aceptado por el público y la crítica en tanto que modelos de algún elemento de representatividad perdurable en el tiempo, ya sea por su propuesta estilística, temática, o la formulación de principios novedosos que aportan algo al constructo cultural e intelectual del lector y la tradición, como es el caso. Para el escritor, dichas recopilaciones podrían considerarse un ejercicio crítico de creación donde expone una poética propia (Guillén, 1985), a diferencia de la representación cambiante intrínseca a la evolución genérica, tal y como proponía Todorov (1996). Por tanto, antologías como estas no imponen una norma estética del modo en que lo realiza el canon, perpetuada por la sincronía de las propuestas, sino que se alzan más bien como testigos de cierto afán de continuidad de algunos modelos. De cualquier modo, si atendemos a los estudios que hablan sobre las funciones que albergan este tipo de clasificaciones, caemos en la cuenta de que representan, ante todo, los gustos preponderantes, ante todo en el caso de la literatura contemporánea. En este caso, el cometido de la antología como elemento de conservación del legado intelectual, así como de difusión de un discurso dominante, función que comparte con el canon, quedaría en entredicho, pues los compendios vilamatianos distan mucho, de momento, de formar parte de la prédica preferencial que dicta la tradición literaria. Así las cosas, como no podía ser de otra forma, las dos colecciones que nos presenta el autor barcelonés, con casi veinte años de diferencia entre una y la otra, distan de insertarse al uso en los hábitos más tradicionales del mundo literario. Si bien son muestras que se ciñen a la idiosincrasia de la antología, en algunos aspectos se sitúan fuera de su lógica representativa: desde el punto de vista genérico, por ejemplo, la selección de textos va más allá de la división canónica de tales categorías, marcada por un talante personal que hace de la propuesta una aportación original a la historia literaria en tanto estructura autosuficiente, modelo de creación diferente *strictu sensu* a la conceptualización en géneros. Pero justo en este punto en concreto, la antología se abre con respecto al canon a una nueva línea de interpretación capaz de aportar innovaciones a los anales de la literatura. Su capacidad de ser considerada, por su alcance distinto al de la tipología genérica, como entidad que va más allá de la clasificación consigue presentar nuevas formas literarias, un modelo representativo de su literatura. Se da, por tanto, cierta tensión entre las dos principales funciones del compendio antológico, siguiendo a Fraisse (1997), como pretensión conservadora y como tendencia al manifiesto como medio de difusión. Para Ly (2000: 35-46), en esta misma línea de estudio, la antología constituye una reafirmación a nivel identitario, tal y como funcionaría un manifiesto literario, que es lo



que de algún modo nos presenta Vila-Matas con estas dos compilaciones, donde queda patente la evolución de su poética en los últimos años, así como su voluntad de definir las con formulaciones *ex profeso*. La antología puede ofrecer, de alguna forma, modelos de escritura, aunque sea personales, que pueden llegar a constituir una muestra significativa de un movimiento, un planteamiento o una expresión nueva.

Si atendemos a la definición que aporta Marcos Martínez (1999: 94), veremos que toda antología se concreta por ser una «colección de textos o fragmentos unidos por unas ciertas características comunes: autor, género, país, época, estilo... escogidos de acuerdo con determinados criterios: perfección artística, utilidad didáctica, función ideológica». Para que pueda hablarse de antología tiene que darse, máxime, una voluntad explícita por parte del antólogo que demuestre tal adscripción a la historia de la literatura, teniendo en cuenta el lugar de manifiesto del paratexto<sup>466</sup>. De este modo, el título se revela fundamental como elemento enunciador de la propuesta antológica. En este caso, Vila-Matas lo deja muy claro en ambos volúmenes, pues se convierte en el elemento preciso que llama a considerarlos antologías. En él se generan expectativas que interpelan al lector para señalar la clave interpretativa con la que tienen que leerse los textos. Tal y como afirma Gómez Vidal (2000: 306): «El título levanta una isotopía, una red de fenómenos semióticos que aseguran la cohesión y la coherencia de un recorrido de lectura. Asienta jerarquías, crea prioridades, dibuja corredores en la masa narrativa». De este modo, en los ejemplos que nos ocupan, la coherencia, más allá de los títulos, que resultan significativos –*Recuerdos inventados. Primera antología personal* y *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos*– se orchestra en la proyección poética que esconden los textos propuestos, basada en la hibridez, la libertad formal y la esencia de los temas planteados, esto es, en el dialogismo y la apertura propiamente vilamatianos. La tarea del antólogo, del mismo autor en este caso, pasa por acometer dicha uniformidad con un procedimiento que resalta la diferencia, de ahí que los primeros relatos de ambos volúmenes funcionen de prólogo<sup>467</sup>, otro elemento paratextual que confiere integridad a la forma antológica. Dicho texto presentará, a su vez, el recorrido de la selección, en este caso como ejemplar prospectivo de lo que es *cuento* para el autor. A

---

<sup>466</sup> Tal y como designa Genette (1987), el paratexto se entiende como zona de transición y de transacción, lo que asegura una apertura a la consideración del conjunto por parte del lector.

<sup>467</sup> Resulta interesante observar cómo se extiende esta tendencia en el autor, pues en el resto de volúmenes, aun no siendo antologías ni novelas, acostumbra a incluir un relato que funciona como prólogo. Esto intensifica la concepción híbrida de sus textos.

partir de este momento, el lector atento descubrirá, en su conjunto, un planteamiento que se aleja a los preceptos canónicos del género.

Según Alfonso Reyes (1962), cuando la antología resulta de un gusto personal del autor, el propósito alcanza a formar un nuevo texto literario, de manera que se genera un nuevo significado en la suma de las piezas, supeditadas como están a la recontextualización a la que se ven sometidas. En función de esto, y teniendo en cuenta la definición que dio Genette de los géneros literarios como instancias de enunciación híbridas, la antología podría entenderse bajo la misma óptica: suponen un tipo de discurso definido y, así, un modelo de escritura que sigue practicándose en el tiempo; pues, en definitiva, un «género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas» (Todorov, 1988: 36), parecido a la colección. De esta forma, la antología entendida como tal servirá, como venimos diciendo, de medidor de innovaciones literarias. Con todo:

Una antología es una selección de textos, pero es también, y no en menor medida, una *reedición* de textos singulares y una *edición* de un nuevo conjunto que, además de cumplir con objetivos como la *representatividad*, debe observar, al mismo tiempo, una coherencia en su armazón como *libro representativo* (Ruiz Casanova, 2007: 75).

Como toda compilación, estos volúmenes presentan textos aparecidos en volúmenes anteriores y otros inéditos, pero, a la vez, algunos de ellos son escritos procedentes de publicaciones anteriores que no pertenecen al género del cuento, como novelas, ensayos o artículos de prensa. Esto nos hace pensar en el tipo de selección que presenta el autor, demostrando cómo la concepción de *cuento* para él resulta, por un lado, permeable y por otro, dotado de significativa libertad, pues bajo tal membrete caben piezas articuladas como tales, «por no aludir a tantos artículos y crónicas, como él las llama, que podrían leerse también como cuentos» (Valls, 2007a: 105), que al final, componen, en suma, una parte importante de su narrativa. Así, leeremos manifestaciones que, acompañadas de un paratexto funcional acaban descifrándose como si fuesen relatos a pesar de su diversa procedencia gracias a la incursión antológica. El paratexto del antólogo legitima la asunción de una identidad genérica equívoca, unificando materiales diversos en un solo volumen. Tal y como señala Peñate Rivero (2016: 138), «donde la antología juega su credibilidad es en su introducción, prólogo o equivalente: en un estudio ya clásico, Emmanuel Fraisse afirmaba, y nosotros compartimos su opinión, que “no hay antología sin un prefacio que justifique las decisiones tomadas por su autor”», y aquí empieza el juego intertextual del libro. Para servirse de ello, Vila-Matas coloca el relato «Recuerdos inventados» en primer lugar,

asumiendo ese papel de prólogo que explica o ratifica, de algún modo, la idiosincrasia del primer volumen. Pero para ello, lo hace de un modo poco al uso, que es, tal y como nos tiene acostumbrados, a través mismo de la ficción. Esto es, en lugar de escribir un texto de carácter ensayístico con más o menos recorrido discursivo, se limita a presentarnos un cuento metapoético que nos habla, al lector crítico, de lo que va a encontrarse en esta antología. El resto, como decimos, lo forman textos que provienen de sus otros libros de relatos, pero no solo, sino también fragmentos de novelas, algún ensayo y artículos periodísticos. Nos limitaremos en este apartado a analizar sobre todo estos *otros* textos, para poner en evidencia cómo su inclusión en conjuntos orgánicos antológicos hace que puedan considerarse cuentos, dejando de lado los textos ya estudiados. El punto de partida supera, por tanto, la expectativa de una antología de cuentos al uso. De esta suerte, «Vila-Matas destaca tanto por su voz singular como por su capacidad para la construcción de libros de cuentos, en los que juega con la unidad y la diversidad y donde al valor de las piezas individuales se une la complejidad del conjunto» (Valls, 2007a: 123). Además, hay que tener en cuenta, tal y como señalar Ruiz Casanova (2007: 100), el papel de autoría que juega en estos casos el escritor, pues «si existen ya suficientes razones como para considerar *autor* al antólogo (...) se convierte en editor (y relector) de una selección de los mismos al componer su autoantología», dando como resultado una obra nueva, dado que los textos elegidos no son tan solo un reaprovechamiento en forma de reimpresión, sino que representa un ejercicio de reescritura en su conjunto. Esto acaba teniendo consecuencias en los mismos fragmentos elegidos, los cuales entran en diálogo con otros y se modifican sus sentidos, así como en la propia obra y su recepción, en las que se cimentan alcances nuevos. De este modo contribuye Enrique Vila-Matas a la historia del cuento literario, proponiendo sus propias recopilaciones.

Nos centraremos a continuación en el análisis de los textos antologados, en la medida en la que no los hemos visto en ningún apartado anterior. De esta manera, todos los fragmentos que pertenezcan a ediciones de cuentos ya estudiadas no encontrarán lugar aquí, dejando espacio para recorrer de forma crítica los textos que complementan la visión heterogénea del autor en materia de narrativa breve.

### 3.2.1.- *Recuerdos inventados. Primera antología personal (1994)*

*Recuerdos inventados* se trata, como hemos visto, del primer volumen en forma de antología que publica Enrique Vila-Matas, donde presenta una selección personal de relatos, sin que esto suponga un alejamiento de su planteamiento poético aplicado en la narrativa más extensa, más bien al contrario:

se habla de recuerdos verdaderos al tiempo que se intenta que relatos breves, pensamientos, ensayos, proyectos de libros que nunca escribiré, confesiones, apuntes literarios y fragmentos de un diario de mi desasosiego convivan en paz formando una unidad perfectamente imperfecta, como la vida misma de su autor (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 9).

Alude a aquello que cuenta el escritor en sus notas de un ficticio o verdadero diario que dedica a su relación con Pitol: «Borges confesó que le entristecía pensar que tal vez no tengamos recuerdos verdaderos de nuestra juventud» (Vila-Matas, 2004). De manera que la noción de *recuerdo* remite a la ficción, a la reelaboración de lo vivido a través de la imaginación<sup>468</sup>; entra dentro de esos «tapices» que van tejiéndose a lo largo de la experiencia global, donde estaría la lectura y por supuesto, la escritura, a modo de «libros que mezclan la narración con la experiencia, los recuerdos de lecturas y la realidad traída al texto como tal» (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 192), como pueden ser *Los anillos de Saturno* de W. G. Sebald, *Microcosmos* de Claudio Magris o *El arte de la fuga* de Sergio Pitol, claras influencias de su universo literario. El concepto de *recuerdo* para nuestro autor lo define muy bien Oñoro (2015: 268), quien lo sitúa en la esfera privilegiada de la literatura, donde puede incluso *inventarse* la memoria, a caballo de la identidad, y así «la obra de arte no *expresa* una subjetividad, sino que *dispersa* una textualidad; no hay sujeto, un yo que construye un discurso, sino una subjetividad construida a partir de diferentes discursos». Este planteamiento, por el que la literatura es la encargada de construir la identidad, se encuentra presente en los inicios de la creación vilamatiana, y su cimentación tiene que ver con la apertura del yo a otros mundos artísticos; con lo cual, sujeto y arte convergen en la edificación de la tradición. De ahí que «en la obra de Vila-Matas, la subjetividad es siempre intertextual: el yo se *reconoce* producto de la escritura, la propia y la ajena» (*ib.*: 269). No en vano, el escritor eligió «el título de *Recuerdos inventados* para su antología personal, un fabulador que sume la verdad como divisa devaluada» (Villoro, 2007b: 365). Así, del doble

---

<sup>468</sup> En una de sus primeras novelas, el narrador sentencia «–La imaginación –dijo en voz alta y sin miedo– es una forma de la memoria» (Vila-Matas, 2011a: 268).

giro de tuerca que les da a la memoria y a la invención surgen estos universos que, aunque no son nuevos, sí consiguen evocar otros firmamentos donde se genera «una mirada construida para decir que la realidad no existe fuera de lo que desde una ventana literaria alguien ha visto de ella» (Pozuelo Yvancos, 2010: 228).

Tras tal exposición programática y la cita inicial del escritor, no resulta infundado plantearse a qué se refiere cuando el marbete que presenta esta amalgama de textos es el de *relatos*, pues en ellos parece que cabe casi todo, *como la vida misma*. Nos acercamos a una constante que parece asomarse en esta etapa creativa, a mediados de los noventa, en la que la ficción asume un papel protagonista ante la realidad y donde, en todo caso, se establece una dialéctica entre las dos, gran foco central de la literatura de Vila-Matas, así como de la modernidad. Esto tiene que ver con la personalidad ficcional que sustenta el escritor: «sus inscripciones como personaje (...) penetran toda su obra, de manera que Vila-Matas ha creado tantos personajes y figuraciones suyas, tantas verdades que parecen falsas (y tantas falsedades que son verdad) que la identidad suya en una *identidad literaria*» (*ib.*: 140). Por eso los recuerdos ajenos acaban siendo propios y, lo que es más importante, esa concepción llamada *autoficción*, a la que el autor se resiste<sup>469</sup>, indica el planteamiento general del libro: leer los recuerdos inventados como reales e inventar los recuerdos propios como ficcionales. El juego de espejos entre la sempiterna cuestión de realidad e imaginación se halla en la base interpretativa de esta primera antología, que dará paso con el tiempo a manifestaciones más explícitas sobre la cuestión como vemos en el relato «Porque ella no lo pidió», de *Exploradores del abismo*, por ejemplo. Lo que se nos presenta como compilación «personal», anunciada en el título, vendrá a configurar algo de eso: una selección particular, individual, subjetiva de lo que es el cuento para Vila-Matas. Será la primera incursión en que la hibridación se filtra en los relatos del autor de forma tan explícita. Pues, si bien en el conjunto de la obra encontramos algunas piezas procedentes de volúmenes *canónicos* —en el sentido vilamatiano del término— anteriores, escritas *ad hoc* para los ciclos de cuentos

---

<sup>469</sup> Y lo hace de forma consciente: «Todavía sigo sin saber si era o no *autoficción*. El hecho es que con el tiempo esos recuerdos se me han vuelto totalmente verdaderos. Lo diré más claro: *son mis recuerdos*. Tuve, eso sí, mis problemas cuando conocí a Antonio Tabucchi, a quien le había robado en ese libro sus recuerdos de Porto Pim, en las Azores. Pero Tabucchi se lo tomó bien y dio una doble vuelta de tuerca al asunto transformando los recuerdos que yo le había robado en unos recuerdos suyos inventados. Esta doble vuelta de tuerca no tiene por ahora ningún neologismo que la designe (...) no veo necesario que haya que darles nombre a todas las variantes del supuesto nuevo género y digo “supuesto nuevo género” porque de hecho ya Dante o Rousseau lo practicaron» (Vila-Matas, 2007<sup>2</sup>d: 240-241). O bien: «no me dedico a la no ficción; el espacio en el que siempre me moví es simplemente el de la ficción, sin más» (Vila-Matas, 2018: 9).

correspondientes a *Nunca voy al cine*, *Suicidios ejemplares* o *Hijos sin hijos*, también hallamos textos de procedencia diversa: el prólogo a *Historia abreviada de la literatura portátil*; dos capítulos (o cuentos) de la novela *Una casa para siempre*; un artículo del libro de ensayos *El viajero más lento* y tres artículos publicados antes en prensa. Los límites del relato, como sucede con los de la novela, se ensanchan, y su concepción se plantea de un modo nuevo en el escritor, acorde con su evolución narrativa, donde las fronteras no acaban de precisarse con nitidez. Pues al final, todo es cuestión de estilo.

La importancia del volumen<sup>470</sup> reside en la congruencia que con el tiempo presenta el planteamiento de la antología, que acaba funcionando como muestrario estilístico de su carrera al completo, a la vez que le concede una esencialidad nueva al cuento. Se trata de la primera obra donde deja constancia de su poética partiendo de este género para postular una impostación propia. Algunas propuestas temáticas como la desaparición, la búsqueda de identidad, ante todo literaria, o la fragmentariedad como base de la escritura se encuentran presentes a lo largo de toda su escritura, proyecto que lo ha hecho despuntar como autor relevante en nuestra historia literaria. La obra se organiza en función de un supuesto común desarrollado en el primer texto, este aparece con anterioridad publicado en prensa, en concreto en *El Diario de Caracas*, en Venezuela (noviembre de 1993), y en *La jornada Semanal*, de la hoy llamada Ciudad de México, un mes después. En su conjunto, exhibe la idea de *summa*, una colección de textos autónomos que juntos articulan una red entretejida de fragmentos autónomos y dispares que apelan a muchas referencias, provocando desconcierto inicial en el lector. Esta particularidad es propia de su exposición inicial, lo que González de Canales (2013: 276) ha llamado «poética de la turbación», y que encuentra su origen, según la estudiosa, en la obra *Impostura* (1984), reflejo del deseo de vivir una vida diferente donde ya se evidencia lo que será el gran fundamento de su creación, esto es, la dialéctica entre ficción y realidad: «Creo que *Impostura* abrió un camino que desde entonces siempre ha estado ahí en mi literatura: la pasión por ser otro (...) lo que básicamente descubrí –por ingenuo que parezca, pero la verdad es que lo descubrí entonces– fue que todo narrador era un fingidor; en el sentido *pessoano*» (Vila-Matas, 2011a: 55 y 56). Así, en *Recuerdos inventados* vemos recuperado ese sendero, donde la apropiación de lo ajeno, la búsqueda de

---

<sup>470</sup> La edición con la que trabajaremos es *Recuerdos inventados. Primera antología personal*, Barcelona, Anagrama, 1994. A partir de ahora, todas las citas se refieren a esta edición, indicando la página correspondiente entre paréntesis.

la identidad literaria y el cuestionamiento del sujeto y la condición de la escritura, bases de la poética de Vila-Matas, se postulan como máxima de toda su obra. El planteamiento en forma de antología híbrida, donde cabe todo, cuentos, novela, ensayo, artículo, se convierte en una amalgama de textos que comparten una esencia que va mucho más allá de los géneros, pues alcanza una dimensión metafísica de carácter ontológico.

#### EL ORIGEN DE LAS PIEZAS

La totalidad del volumen, en forma de manifiesto literario, se completa con dieciséis relatos dispares en cuanto a procedencia y extensión. El primero asume la voz del título, y representa el sumario de la obra. Del resto, podemos encontrar cuentos publicados con anterioridad en sus ciclos de 1991 y 1993, algún artículo de prensa o ensayo e incluso alguna pieza extraída de sus novelas, como hemos visto. La extensión también resulta muy variable, encontrando textos breves como el último microrrelato, de una página, hasta el más extenso, que ocupa veintiuna. El resto oscilan entre las cuatro y las veinte páginas y su disposición revela el carácter mestizo de la obra, pues en ella se mezclan los textos sin atender a su origen. Si el inicio se revela significativo, a modo de compendio poético y de prólogo, el último nos lo acaba de confirmar: «Señas de identidad» sella la voluntad que anuncia al principio, completa la poética y avisa del riesgo, que «estriba en que acabemos pareciéndonos demasiado» (186). Entre medio, el recorrido es heterogéneo y supone, ante todo, una reafirmación del planteamiento esencial que se anuncia en el primer texto. El logro reside en la síntesis de todas las piezas, que funcionan, igual que lo hacen los veintisiete fragmentos del primer relato, como un cúmulo. Así, sacados de contexto y bajo los efectos de la adición, consiguen generar sentidos nuevos, esta vez orientados a describir la poética vilamatiana.

Podemos agruparlos en cuatro bloques en función de su pertenencia genérica: nueve cuentos, tres fragmentos de dos novelas distintas, un ensayo y tres artículos de prensa. Además, estos se reparten en seis momentos cronológicos diferentes: 1982 con *Nunca voy al cine* (dos textos); 1985 con *Historia abreviada de la literatura portátil* (el prólogo de la novela); 1988 con *Una casa para siempre* (dos capítulos); 1991 con *Suicidios ejemplares* (tres cuentos); 1993 con *Hijos sin hijos* (cuatro cuentos) y, a la vez, los tres artículos que aparecen el mismo año en diversos periódicos. El orden de las piezas dispuestas en la

antología no respeta la cronología original y su colocación desvela la siguiente secuencia: artículo - cuentos - ensayo - novelas - cuentos - artículos - cuento. Se produce, por tanto, una dialéctica intergenérica que supera los preceptos convencionales. En este sentido, el hecho de incluir textos dispares entre los relatos reunidos, la mayoría cuentos, se revela como factor decisivo para entender los derroteros que alcanzará la escritura de Enrique Vila-Matas, donde va concediendo anchura a una propuesta que desdeña los fundamentos narrativos convencionales y la estética realista. A esto se suma su cada vez más importante labor como articulista, cronista y ensayista en su recorrido, que resultará crucial para alcanzar esa voz única y renovadora.

## EL PRÓLOGO

El primer relato, como decimos homónimo a la obra, funciona como prólogo y justificación de la antología, y es donde va a crear los puentes útiles para leer todo el libro, para dar sentido a esos textos reubicados. Así, «Recuerdos inventados», cuyo título sitúa al lector –siempre activo y atento– al límite del lenguaje, presenta un oxímoron como carta de presentación, tal y como había hecho en ocasiones precedentes: *Hijos sin hijos* o *Suicidios ejemplares*. El punto de partida asiste al mundo que encontraremos, en la misma línea que relatos anteriores: incapacidad de aprehenderlo, de narrarlo sin caer en el caos y la disociación o apertura a otras voces. Por eso cada texto, más allá de su género, funciona como perspectiva singular que explica el universo en el que nos vemos abocados. Este supuesto prólogo, por tanto, apela a una estructuración fragmentaria a modo de mosaico formado por veintisiete piezas<sup>471</sup> de naturaleza dispar, igual que los textos de la antología, donde cabe incluso la voz ensayística, cuya esencia empieza a formarse con personalidad propia en esta época. Dichos fragmentos salen del tablón de anuncios del Peter's, un famoso y lejano bar de las Azores, lo que nos remite, en esa marisma intertextual, a Tabucchi<sup>472</sup> y su *Dama de Porto Pim*, y empiezan, así, a multiplicarse las opciones:

---

<sup>471</sup> Recordemos la trascendencia de ese número en el espacio vilamatiano: «27 fue el número shandy por excelencia» (Vila-Matas, 2009<sup>5</sup>: 51). Véase Oñoro (2015: 270).

<sup>472</sup> El escritor italiano concibe historias donde muchos de sus personajes se caracterizan por la multiplicidad de la personalidad. Además, su obra acoge gran influencia de Pessoa, otra gran referencia a la hora de plantear desdoblamiento o dobles. La figura de Tabucchi aparece, a su vez, en el artículo «Mastroianni-sur-Mer» publicado en *Desde la ciudad nerviosa* (2000), donde construye su genealogía artística a partir de Tabucchi, Mastroianni y Antonioni, para poner en evidencia el despertar de esa conciencia interartística de la que bebe



algo intermedio entre una taberna, lugar de encuentro, agencia de información y oficina postal. El Peter's ha terminado por ser el destinatario de mensajes precarios y venturosos que de otra forma no tendrían otra dirección. Del tablón de madera del Peter's penden notas, telegramas, cartas a la espera de que alguien venga a reclamarlas. En ese tablón encontré yo una misteriosa sucesión de notas, de mensajes, de voces que parecían guardar una estrecha relación entre ellas por proceder del mundo de los pequeños equívocos sin importancia de Antonio Tabucchi (7).

Es este un inicio que anuncia todo lo que será la antología: mezcla de textos diferentes, *algo intermedio*, *misteriosa sucesión*, es decir, interconexión con otras referencias, otras voces, más literatura, tal y como advierte el autor, en los mismos términos, en un artículo publicado en *Aunque no entendamos nada* (2003):

Conté también que en 1994 publiqué un libro, *Recuerdos inventados*, donde decía que había encontrado en el tablón de madera del Peter's Bar (...) una sucesión de notas, de mensajes, de voces que parecían guardar una estrecha relación entre ellas por proceder del mundo de los pequeños equívocos sin importancia de Antonio Tabucchi: voces que parecían homenajearle viajando en una caravana imaginaria de recuerdos inventados (Vila-Matas, 2003a: 20).

La voz narrativa que encauza el periplo de estos recuerdos inventados se proclama subjetiva, un yo claro que apela al recuerdo, al pasado, que cuenta su vida, su viaje, pero también que muta y se hace imprecisa. Además, se suceden, misteriosos o no, los grandes temas que recorren toda la obra de Vila-Matas, con la identidad y la desaparición como ejes centrales, pero no solo: lo extraño, inexplicable, lo absurdo, la búsqueda o la perenne cuestión literaria. Así proceden los textos que llenan el tablón, a modo de fragmentarias notas que al parecer quien nos cuenta la historia va explicando al lector. Estas se entrometen en la identidad del narrador, que, en la novena pieza, nos dice que sin apenas biografía, optó «por inventarse una» (8): «Me refugié en el universo de varios escritores y forjé, con recuerdos de personas que veía relacionadas con sus libros o imaginaciones, una memoria personal y una nueva identidad» (*ib.*). Algo que aparece en *El mal de Montano*, donde el narrador trae a colación justo esta idea, años después: «mi precaria autobiografía, que naturalmente será fragmentada o no será, se presentará tan fraccionada como mi personalidad, que es plural y ambigua y mestiza y básicamente es una combinación de experiencias (mías y de otros) y de lecturas» (Vila-Matas, 2009<sup>3</sup>: 107). La identidad fragmentada y en constante evolución, como su literatura, aparece en estos veintisiete recuerdos inventados que repasan la voz de autores como Sergio Pitol –un maestro–, Tabucchi, Pessoa y sus sombras; recorridos de personajes, sueños o la mismísima Muerte,

---

su identidad, de modo que la vida se inventa de forma intertextual. Para profundizar en las correspondencias con el escritor italiano, véase Oñoro (2015: 268-285).

cuyas sentencias acaban formando la memoria, la personalidad –recordemos– de quien enuncia, «como si fuera un museo portátil del que emergen distintas voces» (Oñoro, 2015: 272) y donde la polifonía establece una comunicación que se multiplica. Así empieza el texto, invocando al escritor italiano y, por ende, a «voces que parecían homenajearle viajando en común, viajando en una caravana imaginaria de recuerdos inventados: voces traídas por algo, imposible decir por qué. Pero a las que no dudo en convocar aquí de nuevo» (7). El yo cabalga entre la continuidad y la discontinuidad, a expensas de un lector comprometido con ese periplo. Parece que todas esas voces se alían para formar una unidad plural que proclama lo que será todo el libro: «alguien leerá nuestro escrito literario, un alguien que más que destinatario será cómplice, en la medida en que habrá de ser él quien le confiera sentido a lo escrito. Eso es lo que permite que cada mensaje tenga siempre añadidos, nuevos significados» (8). Y sigue, para dejarlo ya muy claro en el segundo fragmento: «eso es, precisamente, lo extraño y fascinante de la literatura: el hecho de que no sea un organismo estático sino algo que en cada lectura sufre mutaciones, algo que constantemente se modifica» (*ib.*).

Estas fracciones enunciativas que completan el puzle del relato se presentan en medida irregular, pero en general de extensión breve, ocupando alrededor de media página. Funcionan como destello fugaz, en aras de recuerdos concomitantes que se agolpan a un ritmo fluyente propio del pensamiento, a la vez que imitan el laconismo de textos escritos para ser colgados en un tablón, cuya finalidad principal es la de informar, ofrecer elementos mínimos para poder establecer una comunicación básica, fragmentaria, incompleta, misteriosa, que hay que reconstruir y que en realidad forman una totalidad complementaria: «nadie sabe qué es la vida en realidad» (9), como dice el fragmento seis, que encuentra continuación en el siguiente: «si no se narra, si no se cuenta, esa vida es apenas algo que transcurre, pero nada más. Para comprender a la vida hay que contarla, aun cuando sólo sea a uno mismo (...) la narración restituye la vida sólo de forma fragmentaria» (*ib.*). Las referencias son muchas y variadas: el recuerdo del narrador de *Notturmo indiano*, novela de Tabucchi (12), el de Valéry (13), del atleta Emil Zatopek, de Georges Perec (15), con quien alimenta un juego de espejos extensible: «escribió un libro que se titulaba *Je me souviens* y en el que ninguno de los recuerdos era inventado» (*ib.*), o de Roberto Arlt (16). De este modo, es como si consiguiese recrear la sensación de parcialidad, de infinitud múltiple: «Cuando yo me llamaba Carlos Drummond de Andrade» (8); «Me llamo Sergio Pitol» (9);

«Yo fui la sombra de Tabucchi» (10), y bajo la modalidad de *mise en abîme* a la que nos tiene acostumbrados el autor: «Como Tabucchi, que fue la sombra de Pessoa» (*ib.*); «no Ettore, sino el nombre con el que firmo esta carta y que no es otro que Giosefine» (10); «Yo me he escapado de un libro de Álvaro Mutis» (13); «soy la gaviota, no estoy loca» (*ib.*); «Me llaman Xavier Janata Pinto» (14); «Recuerdo haber sido el barman que en Lisboa inventó el cocktail Janelas Verdes Dream» (*ib.*); para acabar diciendo: «Soy el 27. Soy un hombre de los años veinte» (17) y, por fin, asumiendo la propia identidad, en una pirueta más:

En otro tiempo yo escribía libros de relatos y en cada uno de estos libros había una, dos, tres ficciones que prefería a las otras, y pese a que esas preferencias variaban cada día y a cada instante, llegó un día y un momento en que caprichosamente las fijé en una antología personal de invenciones recordadas que titulé *Recuerdos inventados* (*ib.*).

La pluralidad de personalidades se hace identidad literaria, y esta llama, a su vez, la hibridación que ostenta el escritor, de manera que algunos de sus textos podrán leerse como cuentos, novelas, ensayos y en definitiva, como un producto heterogéneo y original, siempre en diálogo con la literatura, alcanzando, no olvidemos, una dimensión ontológica: «El hecho de escribir con distintas formas se puede leer como la representación en la escritura de la multiplicidad del sujeto en el sentido en que uno representa siempre algo distinto para los demás» (Zamorano, 2012). La subjetividad, por tanto, se construye a partir del arte, de la propagación de las palabras de otros escritores, de la tradición literaria «en esta cálida caravana de sonrisas fugitivas y exaltación de lo disperso» (12), eso que nos distingue como personas: «diría que también fui ese personaje que, a costa de inventarse un pasado como en un juego de ilusionismo en el que se ejercitara el estilo, llega a la escritura» (14). Las voces de los otros se sustentan en el imaginario vilamatiano, el que irá consolidándose con los años y donde no puede faltar Borges (9), así como otros maestros o su experiencia de juventud: «siendo yo muy joven, paseando por París, soñando vidas temidas y otros desasosiegos» (12), para crear un corolario de referencias que en conjunto dibujan la identidad tan personal del escritor y encuentra eco en toda su obra.

En definitiva, la *summa* de todos los nombres forma una realidad nueva, el conjunto de todas esas voces literarias, artísticas, completan la existencia, configura la plenitud, que reside, de forma paradójica, en la desaparición: «Me refugié en el universo de varios autores y forjé (...) una nueva identidad» (10). Pues en medio de esta indagación que llama al sinsentido de la existencia no deja de haber dispersión, en la estela de esta etapa más lúdica centrada en el cuestionamiento sobre la ficción, tal y como menciona una de estas voces:

«Recuerdo los días que pasé leyendo (...) una historia de soledades en la que todo era desesperación y, paradójicamente, juego» (11). Esa postura que nos llevará a la risa infinitamente seria, donde, dice, «nos sentimos todos muy extraños y entonces reímos, como si jugáramos, perturbados» (*ib.*). Al final, para acabar, realiza una operación relacionada con la escritura, y «al textualizar el momento en que se escribe el comienzo se convierte en metaficción, y no deja de reflejar su naturaleza arbitraria, la imposibilidad de explicar las razones que determinan su labor de escritor/ antólogo» (Díaz Navarro, 2007b).

#### LA SELECCIÓN

Otras piezas dignas de comentario, más allá de los cuentos analizados ya en nuestro corpus, son los que pertenecen al primer volumen *strictu sensu* de cuentos, volumen de 1982, que parece que escribió el autor «con la idea más bien ingenua de averiguar cuáles eran los temas que me preocupaban como autor literario» (Vila-Matas, s.f.a), *Nunca voy al cine*. En él, más allá de lo que ya hemos dicho, podemos encontrar esa temprana aceptación del poder de la ficción, el juego como máxima, la búsqueda de un estilo y una voz, germen de planteamientos posteriores y de reescrituras tardías. Se convierte en uno de los primeros libros que publica el autor, tras ejercicios anteriores de los cuales cabe destacar *La asesina ilustrada* (1977), de la que encontraremos un trasunto años después en *París no se acaba nunca* (2003), en esa tendencia de retroalimentarse de sí mismo que no cesa nunca. Así, en la antología personal podemos leer el cuento también homónimo que da nombre al primer volumen de relatos, el cual dialoga, de forma irónica, con sus influencias directas al cine, propias de toda una generación. «Nunca voy al cine» y «La esposa secreta» ocupan posiciones consecutivas en la selección, decimosegunda y decimotercera, respectivamente, mientras en el volumen original corresponden al primer y noveno cuentos. En «Nunca voy al cine» aparece una figura que recorrerá otras narraciones con identidades diferentes, Rita Malú. El relato se construye en torno a la tercera persona con un tono que recuerda al cuento de corte más tradicional, de medida distancia expositiva, detalle en la sucesión de hechos pasados, con incursión en el diálogo escueto y un final abierto que coquetea, como todo el libro, con el absurdo y el sinsentido sin escapar al humor más pueril y fórmulas vanguardistas. Este explica la historia de una fiesta a la que asiste un invitado de nombre rimbombante, Pampanini, con mayordomo incluido, y una recreación basada en los

ambientes cinematográficos que frecuentan las estrellas, exuberantes, lujosos y extraños. El hilo principal, el equívoco del relato, se centra en la identidad difusa de Pampanini, a quien no dejan de confundirle todo el rato, sin acertar a esclarecer el entuerto: «—No logrará engañarnos —dijo la vieja dama» (159). El final, que acelera el ritmo y la intensidad, con una persecución por los tejados al más puro estilo hollywoodiense, subraya la evidente grandilocuencia de la escena, ante la que los asistentes solo pueden reírse «como enloquecidos» (161). El narrador nos lo cuenta ausente, distante, se ocupa de trasladar el episodio sin dejar rastro de su presencia, sin referencias intertextuales, sin citas, sin otros escritores, solo ficción, porque, tal y como concluye Pampanini, igual que «en el cine nunca nada es cierto, nunca» (169), en la literatura, tampoco, pero y qué. Se percibe, asimismo, una dimensión lúdica en el tratamiento del lenguaje, que revela la ineficacia de la comunicación, a modo del absurdo, dándose conversaciones ilógicas que, aunque resulte paradójico, dan sentido a la historia: «—Soy uno de los invitados. ¿Por qué uno? —¿No hay otros? —Ande, pase» (157) o «—Me alegro de haber venido —dijo él, aproximándose a la anfitriona. —Yo también —dijo ella. —Pero ¿no es ésta su casa? —Ande, suba.» (*ib.*).

En un tono muy similar, nos encontramos con «La esposa secreta», un texto también de cinco páginas, que recrea de igual modo un mundo ficcional sustentado en una pronunciada fantasía; ambientado en un mundo imaginario, Bikanir, «triste isla que exagera en lo verde» (162) que al final se revelará irreal. Aquí aparece la primera persona, a través de la voz de un monarca triste y descontento que recuerda e imagina la derrota de su contrincante Bartrán, a quien mantiene prisionero, «alguien que es intuible, pero no visible, desde mi punto de mira» (163). Las situaciones extrañas y de tintes oníricos se propagan por toda la narración, recreando en el relato una ambientación misteriosa y casi fantasmal, con aires místicos, que se instaura por medio de un lenguaje que experimenta con los cauces de la expresión:

tan lejos como mi vista puede alcanzar, un número infinito de guiraldas de esposas de grupos tristes que se empequeñecen en la límpida distancia o se dividen en ninfas individuales, algunas de las cuales se convierten en musas bañándose en aguas profundas y desaparecen todas de repente para dar paso a una única y última mujer, la secreta presencia surgida de un viejo cuento, y después nada (164).

Un ambiente polifónico que nos lleva a recordar la multiplicidad de voces que forma el mundo, la visión de uno, cual «algarabía que era una, múltiple y contradictoria, chillona y grave a la vez: algo así como una composición concertada en el sonido de mil discrepancias

en el tiempo» (164), en una atmósfera dominada por la extrañeza. Hasta el final, donde se nos descubre, de forma poco sorprendente, que todo ha sido fruto de un sueño, no conseguimos entender del todo el motor de la acción narrativa, pero al llegar a este punto, la ficción ya se ha apoderado del lector y las últimas líneas, plagadas de un costumbrismo inerte, no consiguen evadir el poderoso efecto de la prosa anterior, o, mejor, del contraste entre la fantasía más exultante y la esfera prosaica con la que termina el cuento. Una vez más se nos dice, se nos demuestra, que la ficción, aquí en forma de sueño, es mejor que la realidad, con una frase final que no puede evitar hacernos caer en la irónica sonrisa. Por último, la esposa secreta que evoca el título nos recuerda a la protagonista de una de las primeras novelas del autor, *La asesina ilustrada*. Esa Elena sin apellido que alude a la Elena Villena de su segunda obra nos sitúa en ese espacio en que la muerte cobra protagonismo, y así, Enrique Vila-Matas, tal y como nos recuerda Llovet (s.f.), «ya no puede detenerse en el punto en que se halla: él mismo acaba de demostrar que descubrir la defunción en la escritura equivale a acceder a la invención novelesca, es decir, a la posibilidad de escribir la mejor prosa de ficción».

En cuanto a los textos que provienen de novelas, asistimos a la lectura de tres piezas: el prólogo de una de sus obras más provocativas y célebres, *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), con la que alcanzó repercusión inusitada hasta el momento, de seis páginas; y dos fragmentos de un libro de cuentos y novela a la vez –tal y como lo presenta el autor–, *Una casa para siempre* (1988), en las posiciones octava, novena y décima, también consecutivas en este caso. Los dos últimos ocupan en la obra original el cuarto y penúltimo puestos, presentándose aquí sin alterar, por tanto, la relación cronológica entre ellos, como sucede con los textos comentados con anterioridad. De este modo, el «Prólogo», de poco más de seis páginas, nos sitúa en los años veinte del siglo pasado, contexto efervescente de las vanguardias artísticas, donde se fragua la revolución shandy. Seguimos en la estela experimental donde predomina lo extravagante y late la tradición vanguardista, asistiendo a la incursión de la influencia, a la asunción de esas otras voces, a la designación de la poética antirrealista. En el texto nos encontramos con autores reales y otros inventados, nombres de ámbitos artísticos variados que escriben en común «la historia de la literatura portátil: una historia europea en sus orígenes y tan ligera como la maleta-escritorio» (151) de Paul

Morand que inspira a tantos otros: Duchamp<sup>473</sup>, Andrei Biely, Nietzsche, Varese, Rigaut, Walter Benjamin o Crowley; en suma, a «quienes hicieron posible la novela de la sociedad secreta más alegre, voluble y chiflada que jamás existió» (156). De nuevo una referencia a la novela dentro del cuento. Pero, ¿en realidad importa?

Asistimos, de este modo, a la apoteosis de los pesos ligeros en la historia de la literatura» (152), una historia alternativa. *Historia abreviada de la literatura portátil* funciona como novela de investigación donde se pone en evidencia su obsesión por encontrar un punto de unión entre autores y textos para formar una red que no entiende de años ni géneros, algo que se proyecta en esta obra. En definitiva, el prólogo que sirve de presentación en la novela original, aquí acomete la misión de reafirmar, tras unos cuantos textos, la poética que se anuncia al principio de la antología. Actúa como alegato a la ligereza, a la modernidad, a la libertad, a la hibridación, a las artes; y como homenaje a lo microscópico, a la miniatura, a lo breve, como el cuento, que también, como los emblemas, manuscritos o anagramas, exige ser descifrado (153). Parece que la teoría de lo portátil, tan shandy, tan voluble, fundamente la misma recopilación en la que se inserta, en boca de Duchamp: «“Lo que está reducido se halla en cierto modo liberado de significado. Su pequeñez es, al mismo tiempo, un todo y un fragmento”» (*ib.*). En este sentido, recuerda a otro concepto duchampiano del que se apropia el escritor, la obra *ready-made*:

Tal como Marcel Duchamp preguntó si un mingitorio puede ser arte, la novela *readymade* pregunta qué puede ser la literatura, y qué debería ser en el futuro. En lugar de tratar de entender la realidad por medio de un montón de detalles concretos, de la omnisciencia, de múltiples puntos de vista o de cualquier otra cosa que tradicionalmente esperábamos de la ficción, la novela *readymade* plantea una idea o hace una pregunta. Está más interesada en el concepto detrás de una obra de arte —detrás de sí misma— que en su ejecución. La novela *readymade* subraya la principal virtud (o maldición) del arte conceptual: al contrario del arte visual tradicional, en realidad no se tiene que ver un *readymade* para «entenderlo». Pero, si efectivamente lo ves, es como si hubieras abierto una novela *readymade*: no eres sólo un espectador pasivo de arte, sino un participante activo en su formación (Mathew, 2015).

«Mar de fondo», junto a «La fuga en camisa» pertenecen a *Una casa para siempre*, libro que puede leerse como novela de textos en apariencia autónomos que aparecen unidos bajo la figura de un ventrílocuo, quien experimenta con su voz: «me faltaba algo muy personal: mi voz ya no era exactamente mi voz; sonaba muy distorsionada, y sus registros

---

<sup>473</sup> Las propuestas artísticas de Duchamp sirven para interpretar algunas de las obras vilamatianas. Cristina Oñoro (2015: 97) explica muy bien la significación y génesis del *ready-made* a propósito de *Historia abreviada de la literatura portátil*, algo que tiene relación con Vila-Matas tratándose de una nueva concepción de la creación artística, de transformación estética.

se habían hecho más variados (...) me había disgregado en otras voces» (Vila-Matas, 2008<sup>2</sup>: 43). Ocupan las posiciones cuarta y decimoprimeras en la obra original, y configuran muestra representativa del conjunto. Se anuncia en esta obra –ya en el año 1988– lo que será uno de los pilares de la literatura vilamatiana: la identidad fragmentada bajo el signo de búsqueda, amparada por la presencia del diálogo con otros. Se hacen evidentes una voluntad experimental, el juego lúdico con el lenguaje o el encomio absoluto de la ficción, suponiendo un alegato antirrealista en toda regla. Enlaza muy bien con la poética de *Recuerdos inventados*, pues en ella puede leerse: «decidí que haría míos cuantos relatos o pasajes de la vida de extraños había ido oyendo a lo largo de mi viaje (...) con ella me inventaría lo que había sido mi vida» (Vila-Matas, 2008<sup>2</sup>: 126). Todo ello «hablando en primera persona, que es la lengua de los viajeros» (*ib.*: 127). En palabras del propio escritor: «Detrás de todo ese libro se encontraba la constante preocupación –por primera vez en mi vida– en torno a la estructura que requería la construcción de toda novela» (Vila-Matas, s.f.a), donde se cuele, de forma explícita, la forma breve como elemento integrador.

Así, en «Mar de fondo» asistimos al germen de lo que será luego la novela *París no se acaba nunca* (2003), en esa red intertextual personal del propio autor que resulta infinita. En el relato se evoca su experiencia juvenil en la capital francesa durante los años en que intentaba convertirse en escritor, la historia de cómo conoció a Marguerite Duras (134) y su buhardilla y, en definitiva, un episodio autobiográfico pasado por el tamiz de la ficción. El humor vertebró todo el relato, con momentos que vacilan entre lo absurdo, la excentricidad y la profundidad metafísica con la evocación de otros mundos o un más allá, patria como «continente olvidado» (131), en la Atlántida, presente también en *El viaje vertical*; canto, en suma, a la amistad y los inicios en la escritura. Asimismo, hace acto de presencia la figura del ventrílocuo, personaje de la novela y el cuento que, a su vez, está escribiendo una novela. Este queda literalmente mudo en el encuentro con Duras –por el efecto de su timidez y de las drogas–, por lo que acertamos a conocer la historia solo a través del relato. Su voz, por tanto, se multiplica en el texto que leemos y en la palabra de Andrés, el amigo que habla en su nombre ante su incapacidad real de articular palabra con sentido. Parece producirse un desdoblamiento de los personajes, manifiesta en la correspondencia fiel que se da entre los amigos, que se complementan: «se arrojó de nuevo al río, esta vez con mi abrigo, como si quisiera averiguar hasta dónde llegaba nuestra amistad» (137). Con todo, se articula una poética «que no pertenecía exactamente al mundo de la necesidad sino al dominio de la



libertad» (134), citando lo que sería el propio texto que leemos, trasunto de la obra que Andrés «se había sacado de la manga» (132) y que en realidad apela a lo que representa *Una casa para siempre*:

Las memorias podían leerse como una novela, aunque la trama no era del tipo clásico; la suya era una trama desgarrada e incierta y, al contrario del siglo pasado, no era nada tiránica, no pretendía explicar el mundo ni, menos aún, abarcar la totalidad de una vida, sino tan sólo unos cuantos pasajes de esa vida (*ib.*).

Además de inscribirse en la poética de lo fragmentario, que situaría el cuento como base nuclear de su escritura, se insinúan aquí los grandes temas, recurrentes, de Vila-Matas: la desaparición, la escritura, el viaje y el poder de la imaginación. Por su lado, «La fuga en camisa», de una extensión muy similar al relato anterior (catorce y trece páginas respectivamente) se encuentra dividido en capítulos numerados de extensión variable que recuerdan al primer relato del libro y que acentúa, como venimos diciendo, la fragmentariedad que late en toda la obra. Empieza la historia con una voz narrativa en primera persona atestada de una máscara y que se siente «en la piel de un personaje literario» (138). Enseguida apela a la ficción por medio de un cuento donde el «héroe era alguien muy distinto a mí, pues encarnaba la gloria sin fama, la grandeza sin brillo, la dignidad sin sueldo, el prestigio propio» (138-139) y al que pretende imitar. Plantea, por tanto, un cambio de identidad, una transformación que lleva al protagonista a imitar la literatura, gran tema vilamatiano: «Y la noche en que supe que ya era el vagabundo del cuento encaminé mis pasos hacia el puerto» (139). El vagabundo, gran ser beckettiano, como han recordado Mascarell y Martínez Rubio (2011), encuentra su lugar en el deseo de desaparecer constante en la escritura vilamatiana, que resuena con fuerza en la sombra de Walser de Pasavento. Se produce un viaje por espacios mágicos de Oriente, donde se recuperan las ganas de imaginar y narrar historias fabulosas: «rumbo a la Arabia feliz, el país de las mil y una noches. Como en el cuento» (140), hacia el origen de los cuentos. De base encontramos la dicotomía entre realidad y ficción, ante la que se enaltece, sin duda, esta última: «Preferiría que dejara el resto a mi imaginación» (143). Queda clara la defensa de la fantasía, a la que se opone el limitado realismo del canon español, denostado por el escritor, y la narración se convierte, entonces, en alegato como mecanismo para huir del mundo. Por eso se escuchan otras voces, incluso antiguas y exóticas:

decidí que haría míos cuantos relatos o pasajes de la vida de extraños había ido oyendo a lo largo de mi viaje. Me dije que retendría todas esas historias en mi memoria y que con ellas me

inventaría lo que había sido mi vida, el pasado de un legionario, narrándolo de viva voz a quien pudiera escucharlo (145).

porque dicho propósito es trasunto de la obra y de todas las obras del autor; por eso en ellas resuena el eco esencial de la antología, y las mismas palabras que se leen en «Mar de fondo» que apelan a las narraciones orales, origen y esencia del relato actual, se encuentran en otras obras, como *Mac y su contratiempo*, donde se insiste en la disolución del sujeto en detrimento de otros: «Yo soy muchos y tampoco sé quién soy» (Vila-Matas, 2017a: 303), cierre de la obra: «Percepción de una escritura de a pie, de una geografía de la que habíamos olvidado que somos autores» (*ib.*). Se dan paralelismos entre el relato y la novela, con veintinueve años de diferencia:

Al sur de Túnez, entre las altas palmeras del oasis del Douz, yo me veía, aquella noche, como un fugitivo que se hubiera alistado en la Legión Extranjera. Y a lo lejos, en las blancas arenas del Gran Erg Oriental yo tenía visiones secretas, imágenes de películas de acción, recuerdos de letras impresa: el brillo del sol, por ejemplo, en el filo de las cimitarras del ejército enemigo (144).

Al sur de Túnez, entre las altas palmeras de Douz, he imaginado que en mi huida me alistaba en la Legión extranjera y pasaba a ver –como si las proyectaran en las blancas dunas del Gran Erg Oriental– imágenes que procedían de mis más viejos recuerdos de films de acción, o de novelas de aventuras africanas. He pasado a ver recuerdos del brillo del sol en el filo de las espadas del ejército enemigo, por ejemplo (Vila-Matas, 2017a: 300).

No en vano, esta última habla de la reescritura, donde, como vemos, la forma breve se convierte en núcleo principal, por las referencias a las narraciones orales, y como poética del recuerdo, entendido en un modo amplio, motor del arte de la palabra y esencia, a su vez, de esta primera antología. Reescritura que también se pone en práctica en los dos fragmentos pertenecientes a *Una casa para siempre*, pues siguen repitiéndose párrafos: «Andando yo por la calle Sefir iba hablando en primera persona, que es la lengua de los viajeros» (145). Reescritura y repetición que continúa a lo largo de los años:

No sé quién soy, no reconozco esta voz, sólo sé que pasé por Andén y que trafiqué con armas y esclavos. Formaré una caravana y la llevaré a las puertas del palacio de Menelik, rey de Choa. (...) Yo soy uno y muchos y tampoco sé quién soy. Sólo sé que ayer volví a caminar, repetí el paseo del jueves. Oscuridad y polvo más allá de las colinas devastadas. Vi desde la carretera mi propio cuarto con la luz encendida. Desvaída luz de la pequeña ventana, junto a la que había estado hasta entonces escribiendo pasajes de mi vida (149).

Yo soy uno y muchos y tampoco sé quién soy. No reconozco esta voz, sólo sé que pasé por Andén y organicé una caravana de voces incansables y anónimas que llevé hasta el estrecho de Bab el-Mandeb. Y sólo sé que ayer volví a caminar, repetí el paseo del otro día. Oscuridad y polvo más allá de las colinas devastadas. Vi desde la carretera mi propio cuarto con la luz encendida. Desvaída luz de la pequeña ventana, junto a la que je pasado unas horas escribiendo (Vila-Matas, 2017a: 303).

En la repetición, el recuerdo, la escritura y las otras voces se encuentra la esencia del individuo moderno, algo que parece encontrar traslación poética en la forma antológica como modo de reconvertir la escritura. Entre el vacío y la reorientación, siempre queda la dialéctica. De ahí la lectura de esta obra como paradigma de toda una poética:

Creo que resulta perceptible la flexibilidad del escritor al saltarse los modelos narrativos tradicionales. Podríamos decir que el lector se ve empujado por diversas referencias y que debe entender el relato como un juego, como la actuación extravagante del personaje que se sitúa dentro de un marco inestable, arbitrario y lúdico. Sin embargo, literatura y vida, en opinión del protagonista, se excluyen, de manera que la literatura comenzaría donde termina la vida (Díaz Navarro: 2007b).

En la estela del pensamiento de Barthes, quien afirma que el lenguaje ha quedado invadido por la ideología burguesa, a Vila-Matas solo le convence asimilar otras voces, jugar con la erudición y la cita y distorsionar los materiales: «La única reacción posible no es el desafío ni la destrucción, sino, solamente, el robo: fragmentar el antiguo texto de la cultura, de la ciencia, de la literatura, y diseminar sus rasgos según fórmulas irreconciliables, del mismo modo en que se maquilla una mercadería robada» (Vila-Matas, 2011c: 310). Es, en definitiva, lo que pone de relieve Crusat (s.f.), visto desde una perspectiva dialógica de la historia literaria, donde se inserta nuestro autor:

En el arte todo es transmisión, colaboración, repetición y alteración de ideas ajenas, parecen decirnos –saturados de lecturas de Roland Barthes, de caóticos laberintos borgianos y de un continuo trajín de *boîtes-en-valise* de Marcel Duchamp, obsesionados por la desaparición del sujeto moderno– los narradores de numerosos libros de Enrique Vila-Matas.

## LOS EJES CENTRALES

En este volumen se hace patente la inclinación a la intertextualidad, una preferencia persistente que parece ligada, como hemos visto, al tema de la identidad: «en mí anida un declarado deseo de no ser nunca únicamente yo mismo, sino también ser descaradamente los otros. Ya en uno de mis primeros libros, *Recuerdos inventados*, me dediqué a robar o a inventar los recuerdos de los otros para poder tener una personalidad propia» (Vila-Matas, 2008g). Esto está muy relacionado con los planteamientos de los cuentos analizados: la voz de un ventrílocuo, la vida hecha arte, la importancia del recuerdo y de la imaginación. Siguiendo a Kristieva, Gutiérrez Estupiñán (2006) se refiere a la intertextualidad como «el campo de transposición de diversos sistemas significantes, y el concepto de texto como espacio en el cual se cruzan y se entrecruzan múltiples enunciados tomados de otros textos».

Algo que vemos reflejado en *Recuerdos inventados*, donde se proyecta la lectura como «el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos. Las escenas de los libros leídos vuelven como recuerdos privados» (Piglia, 2001: 53). Esto entronca con la idea que desarrolla en *Mac y su contratiempo*, donde se hace eco de la lejana procedencia de los cuentos y de la construcción de la literatura a partir de la repetición, de la reelaboración, de la copia de la copia, eso de que «l'oeuvre ne s'arrête pas, ne se ferme pas» de Barthes (1974: 9)<sup>474</sup>. Tiene esto que ver con la variabilidad genérica de un texto literario, capaz de recontextualizar sus sentidos al nivel de la literatura oral, que, como explica Vila-Matas en esta obra, puede adaptarse a contextos diversos (Schaeffer, 2006: 98). Tal y como señala el propio autor en una entrevista: «Creo que fue con *Recuerdos inventados* [1994] cuando inauguré esta práctica de apoderarme de los recuerdos de los demás para construir mi propia voz, modificándolos» (Amadas, García y Velasco, 2008: 50). Apropiarse de un discurso de otro es un acto cotidiano que impregna nuestro lenguaje, así como integrar el discurso de otro para construir nuestro propio pensamiento. Vila-Matas se presenta como escritor que reivindica el uso de estos textos en sus creaciones igual que hace la voz narradora cambiante en «Recuerdos inventados», pues el fenómeno literario se concibe como motor y forma de creación por excelencia. La relación intertextual da paso a una nueva mirada sobre la práctica literaria, situando al individuo (autor o lector) como actante en el proceso. La búsqueda de la originalidad que defiende Vila-Matas, en pos de una voz singular, parece chocar con este procedimiento de asumir otras perspectivas, pero gracias a él alcanza la singularidad, ya que estas adquieren otros sentidos al colocarlas en contextos distintos: «Puede parecer paradójico, pero he buscado mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces» (Vila-Matas, 2008g). Se activa así un juego de espejos donde la literatura, el arte, lo es todo, para interpelar al mundo, para hablar de lo humano. Acaba creando una identidad propia que le es ajena, alimentada de otras, de lo que emerge la necesidad de indagar en ella misma, en cómo se construye y se deconstruye esa voz. Todo ello parece un eco de la máxima terenciana *Homo sum: humani nihil a me alienum puto*, esto es, «soy humano y nada humano me es ajeno»: «en mí anida un declarado deseo de no ser nunca

---

<sup>474</sup> Se produce un diálogo interno con otras obras, otros autores, otros fragmentos del mismo autor. Un ejercicio explícito de copia que embarca Mac al querer reescribir la novela de su vecino, bajo la sombra de una de las novelas del propio escritor, pues esta, igual que *Una casa para siempre*, según él es libro de relatos y novela a la vez.

únicamente yo mismo, sino también *ser descaradamente otros*» (Vila-Matas, 2008g). Además, citar a otros es hacer respirar originalidad a la literatura y evitar casticismos, tópicos ocurrentes, repeticiones insulsas que no aportan nada nuevo. La escritura se convierte, por tanto, en búsqueda de la identidad que a su vez remite a un laberinto, concepto muy borgiano de perderse en infinitas personalidades. Esto es lo que nos presenta el primer relato, «Recuerdos inventados», alegato poético del conjunto.

Al final, entre líneas se asienta la poética de la hibridación, teniendo en cuenta que leemos una selección de *relatos*, entendidos siempre desde la amplia concepción vilamatiana: «Conoceremos a quienes hicieron posible la novela de la sociedad secreta más alegre, voluble y chiflada que jamás existió» (156).

#### LA SUMMA

Se impone la máxima de narrar la vida para hacerla existente, de nuevo la ficción como vía de salvación, o más, como vía de permanencia, lo que hace que el lector quede imbricado en esa red donde debe aceptar la validez de esa premisa, la superioridad de la narración, la verdad de la fantasía. De modo que este texto sirve de exordio aglutinador de una invitación o aviso al lector: lo que hay de realidad se coloca al servicio de la ficción, situando la obra, en su conjunto, trasunto de un tipo de arte, en los límites de los géneros convencionales, de la acción y el pensamiento. El resultado es la creación de una dimensión nueva donde literatura y vida se confunden, fruto de unas coordenadas originales que, desde la reelaboración estética, genera significados desconocidos a partir de la mezcla: lo trágico, lo cómico, lo absurdo, lo raro, lo soñado, lo vivido, lo escrito, lo imaginado, lo leído... Todo es la escritura.

El nuevo posicionamiento ante el mundo, desde el arte, pone en cuestión los postulados realistas, legado de la narrativa decimonónica, que no sirve para representar la nueva sensibilidad del hombre en el cosmos. Se ha producido una gran brecha entre existencia y aprehensión, y para narrar ese vacío lo único que vale son, tal y como afirma Rimbaud<sup>475</sup>, «fragmentos casuales de realidad» (Díaz Navarro: 2007b). De ahí la

---

<sup>475</sup> Bajo la conjetura de no ser uno, el poeta francés proclamó la sentencia vista del «je est un autre» por la que la integridad del yo queda supeditada a la desaparición del sujeto, que busca algo que fuera de él pueda hablar también de él, con el fin de recrear y recrearse en un espacio proteico entre realidad y ficción. Tal y como aclara Neuman (2010): «Rimbaud siempre fue otro porque su discurso se basa en la negación interna, la

significación de la forma *cuento* y de la escritura entendida como un todo: «Quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble» (Vila-Matas, 2009<sup>3</sup>: 16), y no olvidemos la referencialidad que gira en torno al poeta francés (Vila-Matas, 2013b: 13). Todo ello remite a la formación del legado literario de un autor como el que nos ocupa, que aprovecha todas las posibilidades intertextuales que se le ofrecen para formar un tejido único y entrelazado. No en vano, tal y como afirma Crusat (s.f.): «*Recuerdos inventados* sirvió para asumir y consolidar la multiplicidad de voces que ya se abría paso de forma significativa en sus libros (...) auténtica bisagra programática en el conjunto de la obra de Enrique Vila-Matas». El resultado de esa representación se centra en la figura de un sujeto fragmentado, la deconstrucción del yo autobiográfico. Con la máxima basada en la confluencia, se reafirma la identidad a través, en este caso, de la memoria inventada a partir de otras lecturas y escritores: «Lo leído, lo recordado y lo inventado se funden de manera que nada puede delimitarse claramente en su amalgama» (Díaz Navarro, 2007b). A la manera del poeta francés:

Rimbaud percibe la fragmentación del yo como efecto de la tensión entre la memoria del ideal y la experiencia de la pureza y la inocencia en un mundo desintegrado cuyo *élan* vital es la búsqueda incesante de la acumulación (...) En ese sentido, la poesía de Rimbaud es la aspiración a reunir los elementos dispersos para integrar un orden más alto (Castillejo, 2000: 149).

La recontextualización de los textos genera significados nuevos, Vila-Matas nos anuncia con esta antología lo que es y va a ser su literatura, se hace con un género nuevo basado en la *summa*, que revisa y actualiza, para apostar por una poetización de su práctica literaria. La antología le sirve, por tanto, para declarar que se aleja de cualquier convención, a la vez que construye su propio estandarte poético, su mundo híbrido y totalizador en la base del cual se encuentra el cuento, desde una mirada nueva, única, la del propio Vila-Matas, y que se irá repitiendo a lo largo de sus obras, implantando en las antologías la esencia de esta concepción.

Junto al sentido de identidad quebrada o fragmentada, disuelta en paréntesis, también ofrece (...) una poética de la escritura como *Summa* de géneros. Se dijo siempre de la novela que era tal cosa. Ahora habría que decirlo de un nuevo género, la escritura, que compone un tapiz disparado en múltiples direcciones (...) otro género mestizo, un hijo nacido de ellos, de su mezcla, en el que la

---

autocontradicción permanente». En esa sentencia que Rimbaud escribe a Paul Demeny en una carta datada el 15 de mayo de 1871 reside una discordancia que disuelve los límites entre alteridad e identidad, proposición que invita a concebir el individuo como constructo de la relación con los otros, sin saber distinguir de forma exacta esa separación. Tales disquisiciones coinciden con algunas corrientes filosóficas y literarias de la modernidad: el existencialismo, Lacan, Derrida o Barthes.

reflexión filosófica, el trozo de periódico, el fotograma de una película, lo arrancado a un diario, lo escrito en un poema, lo autobiográfico y lo fingido como tal, lo histórico conocido por todos y lo inventado totalmente, van componiendo un mosaico, que no es cada una de esas cosas, tampoco es la suma, yuxtaposición aditiva, sino la *summa*, que es otra cosa, un conjunto nuevo (Pozuelo Yvancos, 2010: 166).

Y en esta línea, basada entre la conciencia y la necesidad de comentarlo, emerge su voz ensayística, su labor como crítico no puede disociarse de su escritura ficcional, voz que recorrerá toda su narrativa y tendrá una especial difusión en la segunda antología. Esta descentraliza los contextos para generar significaciones nuevas en un marco común llamado cuento, un género libre y elástico.

#### OTROS TEXTOS

«El otro Franckfurt», que forma parte de *El viajero más lento* (1992), ocupa la posición central en el conjunto, pues se trata del octavo texto, de los dieciséis. En el título del libro de ensayos al que pertenece este texto se anuncia el viaje, con numerosas paradas, donde hablará de literatura, nos contará sus experiencias y en el que va, implícito, el homenaje a Valéry Larbaud, «que siempre elogió la LENTITUD, como método oculto de sabiduría» (Sada, 1993: 51). Lejos de que pueda resultar casual, la única pieza que se presenta como ensayística en la compilación parece configurar el eje central del conjunto, como si la posición reflexiva ante el mundo se situase en el núcleo de sus cuentos que son cuentos, novelas, artículos y ensayos, todo a la vez. Se trata de un texto breve, de apenas cuatro páginas, donde se presenta un sintético alegato a favor del arte por el arte, desligado de la lógica comercial que se le atribuye a la literatura en espacios como las ferias de libros. *El otro Franckfurt* es el otro lado de la literatura, de la buena literatura, esa que no tiene en cuenta el dinero, los lectores o las modas, sino que tiene como prisma la misma literatura, que arriesga. En el relato se cuenta la experiencia de un escritor que visita estos acontecimientos, metáfora de un viaje libresco por el mundo donde se pierde el protagonista: «a cuatro pasos de los stands españoles y de esa escalera mecánica en la que fatal pero felizmente me perdí al cruzarse en mi camino la señora Highsmith» (122). Así, junto al paseo y la imagen tercermundista de la feria, se nos regala una reflexión alegórica sobre el arte, de la mano de Schopenhauer, Josep Pla, Juan Goytisolo o Hitchcock, esas otras voces que forman parte de nuestra identidad, que nos ayudan a entender el mundo, que lo abren y hacen

más amplio y con sentido. Pone en cuestión, pues, las convenciones que ordenan y manipulan las letras, el mercado editorial y las exigencias extraliterarias; se convierte en defensa de nuevas formas de escritura, a la vez que se ríe de los hábitos que marcan el sector, alejados muchas veces de lo que es de verdad importante, que es la creación en sí misma: «pues esas páginas amarillas de la guía telefónica son hoy en día en Moscú una absoluta novedad editorial» (122). Ante tal despropósito, la única salida es desaparecer: «Yo me iré / Y se quedarán los pájaros cantando», recordando «unos versos de Juan Ramón Jiménez» (123).

Del corpus que no proviene de cuentos o novelas, junto a la inclusión de esta pieza ensayística, podemos encontrar otros dos textos inéditos que habían aparecido antes solo publicados en prensa: «La vendedora de biblias», en *Biblioteca de México* (mayo/agosto de 1993), *Diario 16* (agosto de 1993) y *El Cronista Cultural B.A.* (noviembre de 1993) y «Por un viejo sendero chino», en *Cambio* (abril de 1993) y *Rekarte* (septiembre de 1993). Ambos textos tienen una extensión similar (once y ocho páginas respectivamente) y están situados casi al final de la antología.

«La vendedora de biblias»<sup>476</sup> narra también la versión de un viaje para hablar en realidad de otro que, a estas alturas del volumen, el lector ya ha entendido bien: el cultural, de las otras obras y los otros mundos, tal y como hace el protagonista: «Aquel hombre tenía una historia (...) una historia que tal vez pudiera permitirme contar con algo para presentarme al decimotercero Premio de Cuentos de mi ciudad» (176). La voz reflexiva se filtra en el relato en simbiosis perfecta con la narración; pensamiento y ficción quedan sellados de este modo en esa personal focalización en primera persona del narrador personaje, ladrón de relatos, ventrílocuo literario, que deja que cuente quien conoce la historia, con la articulación de una voz que recurre a fórmulas que nos recuerdan a los narradores orales [«Y ahora usted se preguntará...» (180)]. Hablar de literatura para hacer literatura es uno de los recursos estrella de nuestro escritor, desde cualquier perspectiva o motivo, por eso aquí, de nuevo, al escuchar la historia lanza su teoría poética: «—Empiece —le recomendé— por una frase que advierta al lector del mensaje moral que contiene su historia» (176), la cual nace ya con título, coincidente con el del relato real: «me propongo ganar con “La vendedora de biblias”, es decir, con este relato precisamente» (*ib.*). El narrador se apresura a bautizarlo antes incluso

---

<sup>476</sup> Los relatos «Mar de fondo», «La fuga en camisa» y «La vendedora de biblias», para Mascarell y Martínez Rubio (2011), resultan ser representativos de las líneas maestras de la antología.



de escuchar los recuerdos de su acompañante, alguien que se revela como un profesor y «crítico especialista en narrativa argentina» (177). En este irónico juego de espejos entre autor, oyente, escritor, crítico, narrador y lector queda trabado el cuento, en torno al concepto enredado que se anuncia en el título: el libro de libros. Este no viene a ser más que una relación de interconexiones literarias que empiezan con Larbaud<sup>477</sup>, quien supone «toda una revelación. Al igual que Borges» (177), siguiendo esa aspiración suya «a una cultura internacional sin fronteras, a un mundo de grandes horizontes» (Vila-Matas, 2009<sup>5</sup>: 42), como señalan los shandys, y dispuesto a «hallar una afinidad secreta entre autores o hechos que las épocas separan» (*ib.*); a subirse, en definitiva, al carro de la intertextualidad vestida como dama o musa de inspiración. A este le sigue el ocurrente y excéntrico episodio en que a Jules Verne se le aparece su particular vendedora de biblias, símbolo de la supremacía de la imaginación. Luego llega Raymond Roussel, de quien parece provenir el singular principio, para él «una vendedora de biblias en verso» (179), pues acabó desembocando en *La doublure*, «una especie de nueva biblia en verso» (*ib.*), primer libro del francés, atípica novela escrita en más de cinco mil alejandrinos que representa la vertiente carnavalesca y que justifica su inclinación a lo barroco. El recorrido del segundo narrador parece paralelo a este de Roussel, quien pensaba alcanzar la Gloria con su atrevida obra, «ese podio magistral sólo reservado a los grandes» (180). De este modo, la búsqueda de la influencia exitosa, personificada en «la visita de la vieja dama» del imaginario popular, se convierte en motor de su narración, que culmina con la aparición del caso de Miller, quien «decidió llamarla Rimbaud» (181), nadie más ni nadie menos: «“Un día, sin embargo, de repente leí al poeta francés Rimbaud y toda mi vida cambió y me convertí por fin en un escritor”» (*ib.*). Ante la dificultad de perseguir la pista en Joyce, menciona a García Márquez (la referencia dentro de la referencia).

En este corolario de personajes que van exponiendo sus personales vendedoras de biblias se entremezclan episodios y nombres reales con otros inventados, para crear una compacta ficción que diserta sobre la misma ficción y donde se diluye cualquier tipo de frontera. El relato del viajero alude hacia el final a otro libro o *dossier* sobre la historia de

---

<sup>477</sup> Quien aparece en *Historia abreviada de la literatura portátil* como uno de los shandys destacados: «Valery Larbaud era el artista portátil por excelencia. Por ejemplo, era extrema su sexualidad y rechazaba radicalmente toda idea de suicidio. Pero es que, además, era notable su tensa convivencia con el doble, así como su simpatía por la negritud, su perfecto funcionamiento de máquina soltera, su ausencia de grandes propósitos, su cultivo del arte de la insolencia y su afición a viajar con un maletín que contenía su ingrátida obra» (Vila-Matas, 2009<sup>5</sup>: 41).

algunos escritores y sus biblias, donde no faltan otros habituales como Bioy Casares o Ricardo Piglia, y que recuerda a la búsqueda de los Bartlebys. Frente a la desaparición y el silencio, nos encontramos lo contrario: la repetición y la reescritura que teje esa gran red literaria de carácter universal en que se va construyendo la verdadera Biblia de la literatura. Así, se da también el caso en que Tarifeño acusa de plagio al explorador, al convertirse a su vez en vendedora de biblias del relator, a quien, por si no fuera suficiente la pirueta, le acaban robando el *dossier* dedicado a perseguir ideas ajenas robadas de otras ideas más ajenas aún y termina por ser también él «la vendedora de biblias de ese impostor que responde al impresentable apellido de Berbenero» (184).

Por tanto, se trata de un texto plagado de referencias, modelos escriturales de Vila-Matas, que proponen una forma superior de hacer literatura, tal y como hace el protagonista, a partir de las historias –o los recuerdos o relatos de las historias– de los demás. Para cerrar, recupera espacio la voz inicial que confirma el papel de inspirador de su compañero de viaje, derrotado, como Shakespeare pone en boca de Ricardo III: «mi reino por un caballo» (185), y «al borde de la más salvaje urticaria» (185), como Roussel. En definitiva, el relato nos sirve para entender los procedimientos narrativos que dan lugar a muchas de las obras del propio autor, vasta empresa. Mientras leemos la historia se nos dice cómo va a ser contada a la vez que el relato va construyéndose. El resultado marca cierta tendencia al infinito, un método basado en la *mise en abîme* que lleva a la noción de bucle, muy presente en la escritura vilamatiana, como hemos ido retratando en el estudio. Pozuelo Yvancos (2007b: 399) lo explica de este modo:

hay un nudo de convergencia especular entre la forma de lo dicho, su estructura, y el acto de decirlo o escribirlo. Finalmente, la historia del decir, que el narrador va componiendo, coincide totalmente con lo dicho (y escrito). Es como un espejo donde se mira la creación que está surgiendo. El lector lo que ve es el espejo y no puede decir con facilidad cuál de los dos lados es el rostro verdadero.

El recorrido laberíntico de los escritores y sus influencias se convierte en la búsqueda del sentido a la vida y a la historia, que se materializa en una realidad fugitiva. El cuento nos habla de una especie de vampiro literario, alguien que nos recuerda la necesidad de absorber literatura sin fin como Montano, quien pretende encontrar su estilo a través de las voces de los otros, peregrinando por sus autores preferidos. Al final, asistimos al motivo del manuscrito robado, que nos sitúa en la tradición cervantina para proyectar una narrativa moderna.

«Por un viejo sendero chino», en cambio, se configura como un relato sin tantas referencias literarias, más anclado en la ficción, aunque con un trasfondo también intertextual, perpetuando dicha inclinación. Se trataría, tal y como señala Crusat (s.f.), de una versión en tono paródico de un relato de Graham Greene, «Un film verde», perteneciente a la segunda edición inglesa de *Twenty One Stories* (1954): «Las diferencias son mínimas, no así los procedimientos: a su manera, Vila-Matas está repitiendo y diseminando a Greene (no es un autor vilamatiano recurrente, pero le dedicó un texto en *Para acabar con los números redondos*)». El lugar en el que sitúa la historia, Hong Kong, se convierte en un espacio simbólico a partir del cual se dispara la recreación imaginativa, el recuerdo, la invención o la escritura, como son Veracruz, París, Lisboa, Las Azores o Praga en otros escritos, esa referencia lejana que contrasta con lo familiar del ambiente cotidiano que suele gobernar las historias del autor. Camprubí, leve trasunto del protagonista de *El viaje vertical*, da vida a un personaje de claros orígenes catalanes que contrasta con la figuración original, elemento que acentúa el componente humorístico e impone cierta distancia irónica. Además, se destaca así la simulación del texto, poniendo énfasis en la dimensión secreta de la historia, que actúa como motor y apertura última. Crusat (s.f.) habla también de «máxima tensión técnica apropiacionista», algo que se materializa en el hecho de que sea una reescritura y en la dimensión intertextual, vigente también en la referencia contextual del personaje protagonista: un empleado de la Compañía General de Tabacos de Filipinas, algo que nos remite de forma directa al poeta Gil de Biedma, pues trabajó en ella como abogado, dado que su familia figuraba entre los principales accionistas.

El narrador en este cuento presenta una focalización diferente con relación a la mayoría de relatos que se narran desde la primera persona. Esta vez la visión parece omnisciente, pues recrea los diálogos y pensamientos de los personajes mientras va describiendo la atmósfera y situación que se presenta. Pero enseguida descubrimos que se trata de un narrador que, al menos desde una postura retórica, se incluye en la historia: «Estamos en un lujoso cuarto de hotel, en lo más alto de uno de los rascacielos de Kowloon, en el centro de Hong Kong» (167), como si quisiera entrometerse en ella. El intercambio dialéctico de los esposos «sirve para enfatizar la desconfianza y la incomunicación que presiden el viaje del señor Camprubí y su mujer. Se trata, descaradamente, de un cuento construido a la manera de Hemingway, donde lo esencial no se explicita» (Cruset, s.f.). Y es que, de fondo, tras la frase *a priori* inocente, que ella dedica sobre su imagen [«¿No te parece

que me convendría dejarme crecer el pelo?» (168), se esconde una referencia directa a «Un gato bajo la lluvia», cuento del escritor estadounidense<sup>478</sup> que Vila-Matas señala como uno de sus preferidos en el ensayo «Los cuentos que dibujan la vida».

La relación íntima entre el matrimonio recién casado se coloca en el foco de la historia, que deja latir, a través de la proyección del viaje –de luna de miel– y de lo exótico, una relación secreta del pasado que pone en evidencia los motivos reales de la unión, ajenos al romanticismo auténtico, verdadera esencia de lo que se cuenta. Se da, por tanto, cierto paralelismo entre las dos mujeres, una correspondencia entre el pasado y el presente, unidos a través del recuerdo y la nostalgia que siente Camprubí por esa vida de hace treinta años, en la que conoció el amor verdadero de la mano de Fuong. Las dos mujeres se anteponen y completan la historia del protagonista, ese «antiguo empleado de la empresa Tabacos de Filipinas, buen conocedor de esos parajes orientales» (167). Mientras una se presenta como veleidosa heredera pudiente de la sociedad catalana, la otra se dibuja a través de las imágenes difuminadas que nos llegan del recuerdo, del intenso sentimiento y la película en la que aparece, que dispara los sentidos de su historia en muchas direcciones: «mi esposa tendrá dinero pero se está confirmando como una verdadera pesada y, además, para colmo, desde que nos casamos se ha vuelto frígida» (*ib.*), imagen que contrasta con la frase que reitera su marido tras la revelación: «pero tú no eres Fuong» (172). También se construye a base de contrastes el lenguaje que utilizan los personajes, dándose un refinamiento poético a medida que avanza la historia a partir del cual se va concentrando la trama, dirigida hacia el meollo del texto alrededor de la extrema intensidad del sentimiento amoroso. Así, la sensualidad y la impudicia, perseverantes, difieren también con la pureza del etéreo sentimiento amor que aún dura y que acaba impregnando todo el relato, materializado en la frase final, pues se convierte en «una gran sensación de soledad y de tristeza» por la traición a «la bella Fuong» (174).

Para evitar sobrecargar la recreación de un romanticismo dulzón y novelero, la ironía y el absurdo hacen acto de presencia en contados momentos: «Qué salada es la vida, como agua de lluvia, eso piensa la joven señora de Camprubí» (173); «este pobre joven más bien recuerda a un huevo fermentado de esos que venden a la entrada del hotel» (172); «–Pero tú me dijiste que la luna de miel sería una luna llena de opio –protesta ella» (167). El relato, en definitiva, cuenta por medio de la evocación –entre recuerdo y ficción– y lo sobreentendido,

---

<sup>478</sup> Forma parte de *Fifth column and first forty-nine stories*, antología de 1938.

que empujan por desplazar lo que de expreso e insignificante abunda en él. Dentro de la atmósfera de latente intertextualidad se cita una sola referencia bibliográfica, y antes de salir a descubrir la noche de Hong Kong, el señor Camprubí «está leyendo un libro de Henry Miller» (168). En *París no se acaba nunca* se menciona *El tiempo de los asesinos*, de Henry Miller, obra dedicada a Rimbaud. De ahí saltamos al extrañamiento que de la poética del francés se desprende, en el sentido brechtiano, ese que evidencia la alienación del hombre en el mundo, abocado en él por medio de un marginamiento que no le permite integrarse. Es lo que de alguna manera le sucede a Camprubí, atrapado en esa sociedad de mercancías, donde lo importante es el dinero, «trataba de que no se me notara que andaba buscando el braguetazo» (168) pero en la que en realidad no encuentra la felicidad, arrasado por el recuerdo de un amor perdido. Late en la historia una lucha interna frente a la futilidad, pues igual que Rimbaud, el narrador, con su retórica, parece pretender ir más allá, «hacia una universalidad más profunda afirmando su rechazo del orden constituido» (Castillejo, 2000: 154). Algo que vemos en el recorrido expresivo del cuento, que al final parece abrirse a esta dimensión y enuncia el título:

Después, cuando todo ha terminado, ella enciende un cigarrillo y se queda mirando a la luna –¡su luna de miel!–, a la que imagina rodando veloz por un sendero chino de una soñada frontera de lluvia (...). Él se ha quedado pensando en un absurdo haz de paja de arroz cuyo extremo, curvado por el frecuente uso, empuja hacia un arroyo una imagen de sorprendente colorido y muy abigarrada (173).

De este modo, se produce «la traslación de la realidad externa a la obra poética (...) una realidad que se expresa a través de un lenguaje en proceso de desintegración hasta llegar a las formas más abstractas de la expresión poética» (Castillejo, 2000: 136). Pero no queda aquí, pues el cuento en realidad «representa una golosina hipertextual», tal y como señala Cruset (s.f.), pues remite, como hemos visto, al cuento de Hemingway, lo que representaría la puesta en práctica de la teoría del iceberg del escritor: es más importante lo que no se cuenta, lo que está sobreentendido. La creación se basa, así, en la imitación.

La evocación de «aquel giro de muñeca» (*ib.*) que fija el recuerdo nos anuncia la dirección que toma el cuento, ese viraje de una vida a otra, de un mundo interior que late y tímido, se va desvelando: «Quiero ver algo bien obscuro, algo que hasta me impresione. Para eso he venido a esta ciudad» (169). Lo que no sabe la señora Camprubí es que eso ocurrirá, pero no vendrá de lo evidente, sino de algo escondido que emerge para desconcertarlos a los dos, y en instancia última, al lector. Algo que se intuye, que late

recóndito en la misma narración: «Tú te lo has buscado. Pero te advierto que puedes llevarte más de una sorpresa» (169). La recreación de explícitos detalles de lujuria y placer, la evocación constante al consumo de opio, la noche y el desenfreno construyen una atmósfera contrastada con la añoranza que del amor se desvela al final. El cuento empieza como un relato de Greene, parodiado con la forma de Hemingway y termina aludiendo, en un firmamento vaporoso, a la poesía de Rimbaud, uno de los grandes maestros; por lo que se evidencia la voluntad de lidiar con diferentes figuraciones de escritores y mostrar la dialéctica entre tradición e innovación de manera que pueda construirse –en la misma dirección en la que apunta *Historia abreviada de la literatura portátil*– «una obra única en la que se narra –desde distintos ángulos– la historia imaginaria de la literatura contemporánea» (Piglia, 2011). El Hong Kong de Vila-Matas quizá tenga que ver con esa concepción de modernidad a la que apelaba el poeta francés en el poema «L’Impossible» de *Une saison en Enfer*, donde esta encuentra su correspondencia con Oriente: «je retournerai à l’Orient et à la sagesse première et éternelle» (Rimbaud, 1954: 240).

#### SÍNTESIS DE *RECUERDOS INVENTADOS*

A lo largo de todos estos *cuentos* nos encontramos con un yo que quiere ser muchos, de manera que se establecen límites difusos entre el autor y sus *alter ego* imaginarios o los personajes reales que pueblan sus obras, borrando la frontera entre realidad y ficción. Se produce la disolución del sujeto en una travesía llena de confluencias ajenas que proyectan una visión metafísica sobre la identidad, a la vez que metaficcional sobre la literatura.

Antes de que el mundo fuera un país extranjero, la literatura era un viaje, una odisea. Había dos odiseas, una era la clásica, una epopeya conservadora que iba desde Homero a James Joyce y en la que el individuo regresaba a casa con una identidad reafirmada, a pesar de todas las dificultades [...]. La otra odisea era la del hombre sin atributos de Musil, que se movía, al contrario de Ulises, en una odisea sin retorno y en la que el individuo se lanzaba hacia delante, sin volver jamás a casa, avanzando y perdiéndose continuamente, cambiando su identidad en lugar de reafirmarla, disgregándola en aquello que Musil llamaba «un delirio de muchos». (Vila-Matas 2002: 275-276).

Tal y como señala el autor en la entrevista con Guitar (2017), «per escriure és necessari imaginació i memòria (...) la ficció jo crec que és una combinació entre els fets reals (...) i la imaginació (...) això famós entre realitat i ficció»; de ahí que cobren sentido las dos dimensiones que conviven en la antología y en su escritura, de forma global: la invención y la memoria, la experiencia, la vida; la ficción y el ensayo, el diario, la crónica. En

definitiva, esta compilación supone un muestrario de su narrativa anterior pero también un avance de lo que será su escritura:

Cuando un año después Enrique Vila-Matas publique sus *Recuerdos inventados. Primera antología personal*, recopilación de sus textos narrativos breves, el volumen del que más piezas va a recoger, hasta un total de cuatro, será de *Hijos sin hijos* (aunque no hay que olvidar que se trataba de su libro más reciente (Valls, 2007a: 122).

Más allá de la revalorización de *Hijos sin hijos* y de técnicas anteriores, esta nueva amalgama de textos exhibe la poética vilamatiana que rezuma la necesidad de escribir tejiendo una red intertextual. Si el primer texto anunciaba de forma pragmática esa manera de hacer, «La vendedora de biblias» y «Por un viaje chino» van a acabar configurando esa trabazón programática de su obra. Así, «el recuerdo y la repetición son el mismo movimiento, con una diferencia: el recuerdo va hacia atrás y la repetición hacia adelante (...) Recordar es recuperar el pasado, mientras que la repetición es la modificación, el avance constante» (Sainz Borgo: 2017). De manera que, en esta primera antología, donde se recuerda y se inventa a la vez (se repite), el movimiento se hace doble: se avanza a medida que se rescata lo anterior, algo similar a lo que hace en *Mac y su contratiempo*, alegato de la repetición (la reescritura). La antología entendida como género le da la libertad necesaria para concebir la creación desde esta óptica novedosa donde se mezclan textos de diferente tipología pero que se acercan en su esencia, tal vez en cómo se llegan a leer, como por ejemplo sucede con el relato y el diario, otra categoría de gran autonomía compositiva:

Los libros de relatos –que tan parecidos pueden ser a un diario personal, construido también a base de días semejantes a capítulos, y de capítulos a su vez semejantes a fragmentos– son máquinas perfectas cuando, gracias a la brevedad y la densidad que ellas mismas exigen, logran mostrarse en todo más apegadas a la realidad, no como las novelas, que tantas veces se van por las ramas (Vila-Matas, 2017a: 206).

Su tendencia global a la hibridación, alimentada por su concepción casi totémica de la literatura, hace que con los años vaya acentuándose el gusto por mezclar géneros, o diferentes tipos de textos, de voces; haciéndose patente el uso de una refinada y productiva intertextualidad; que recurra al tema de la identidad y constata la identificación que existe entre fantasía y realidad. Todo ello configura representaciones de un mismo fundamento: «el espacio autónomo de la literatura» (Vila-Matas, 2008g). El estilo ensayístico y la narrativa convergen, lo que supone el cuestionamiento de la identidad sustentada en principios narrativos. Dicho concepto, igual que la disposición de la escritura, está diseminado en toda la obra de Enrique Vila-Matas. Queda claro, por tanto, que el recuerdo

es una de esas formas en que la unión de invención y realidad se materializa, actuando como motor de la escritura, algo que parece quedar asimilado por los personajes y narradores del escritor: «¿De dónde pude sacar ese recuerdo? Posiblemente lo confundí en algo leído en otro libro» (Vila-Matas, 2017a: 175). No en vano, el texto marco del volumen se relaciona con la constante de la modernidad, que coloca las relaciones entre ficción y realidad en primer plano, así como dialoga con otros textos de Vila-Matas estandartes de dicha visión. Es el caso de, por ejemplo, «Porque ella no lo pidió», de *Exploradores del abismo*, donde aparece Sophie Calle, quien viaja a las Azores e interactúa con los mensajes del Peter's Bar.

La intertextualidad supone la inmersión definitiva en el mar de la literatura, de una salvación paralela, alternativa, a la realidad. «Al novelista le queda fingir, figurarse. fantasear ser otro, desaparecer en la obra. La suya y la de otros. Más allá de la literatura, la obra, no hay nada, salvo la desaparición. Y ése es riesgo de alta poesía» (Pozuelo Yvancos, 2010: 229). Y quien dice novelista, dice cuentista, diarista, cronista, ensayista... pues queda claro que en los cimientos creativos de la literatura vilamatiana no hay contornos ni periferias, o mejor aún, estas se han hecho centro. Este volumen, por tanto, se revela como obra fundamental para entender la trayectoria del escritor, además de asentar la vía creativa de la antología configurada con estilo propio. Tal y como nos dice Cruset (s.f.), esta «arrojará una luz bien distinta sobre sus libros precedentes, focalizando la atención en el proceso figurativo de las voces narradoras que estaba teniendo lugar en el seno de la obra de Vila-Matas y que en lo sucesivo se iría acentuando». Nos recuerda que todo empieza y acaba en la escritura, que nuestra identidad, tal y como se plantea en este volumen, pasa por el legado de la tradición cultural:

el proyecto autoficticio formulado por Vila-Matas en *Recuerdos inventados* recorre su obra desde entonces. La escritura articula un espacio privilegiado –como el tablón del Peter's Bar– en el que inventar la memoria y la identidad. El yo autobiográfico se descubre en sus novelas como un producto de ficción un cruce de imágenes, lecturas y experiencias ajenas que lo han ido modelando y que niegan su estatuto de referente extra-textual (...) Así, travestido, disfrazado con las voces de otros, Vila-Matas se ha ido construyendo una identidad intertextual y polifónica, una voz personal pero no biográfica (Oñoro, 2015: 284 y 288).

Con todo, parece que Vila-Matas nos esté diciendo, a gritos, que nos preguntemos si podemos seguir creyendo que la literatura es mentira y la vida, verdad.

Vila-Matas le ha dado orden y concierto a una literatura que ya estaba en las librerías, como lo estaban, en 1940, los libros de Wells y de Chesterton que reseñaba Borges. (...) Que esta empresa de reconocimiento no provenga de una revista literaria ni del cenáculo de una generación ni de esta o aquella universidad y sus predicaciones teóricas es la originalidad de Vila-Matas. Se trata de una



escuela del gusto que sigue brotando de una obra literaria nutrida del cuento, de la novela, del diario íntimo, del ensayo, del artículo periodístico y de la cita literal traicionada por el escoliasta (Dominguez Michael, 2008).

### **3.2.2.- *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos (2011)***

Este volumen se presenta, por ahora, como la última obra dedicada al cuento de Enrique Vila-Matas. Vuelve a publicar otra antología de relatos casi veinte años después de la primera, *Recuerdos inventados* (1994). Esta vez, a diferencia de la anterior, existe una voluntad por aclarar la esencia de la compilación, aunque no dista en mucho de la concepción heterogénea previa, donde el género breve se expande gracias a una articulación múltiple de la estética vilamatiana. Así, se presenta con una breve «Nota del editor», sin firmar, que advierte de lo que es: «el corpus esencial de la narrativa breve de Enrique Vila-Matas entre 1988 y 2010, un período en el que su obra ha experimentado una transfiguración (...) una honda transfiguración» (Vila-Matas, 2001d: 7)<sup>479</sup>. De modo que parece confirmarse lo que hemos ido observando a lo largo del recorrido hecho por su obra breve: «La vocación eminentemente proteica de su narrativa ha fundado un nuevo género donde el relato se pierde en el ensayo y explora la novela a lo largo de un trayecto crítico que se describe paulatinamente en las piezas aquí seleccionadas» (7). Un anuncio alentador que avisa al lector de lo que va a encontrarse, conjugando al inicio conclusiones claras:

Quizá porque el cuento sigue siendo el alma de toda su obra, y a pesar de que el autor ya hace tiempo que ha dejado de atender al estatuto clásico del género, *Chet Baker piensa en su arte* se presenta como una obra indispensable para entender la literatura de Vila-Matas, la historia de su lectura y aun de su ingreso en la hegemonía que actualmente ostenta (Vila-Matas, 2001a: 7).

Sorprende la claridad con que se exponen dos consideraciones que hemos ido ratificando durante nuestro análisis y que se revelan esenciales en su narrativa: por un lado, que el cuento es «alma de toda su obra», y por el otro, «que el autor ya hace tiempo que ha dejado de atender al estatuto clásico del género». Con este inicio con valor de aviso y tras lo leído, podemos imaginarnos lo que nos depara el volumen, pero solo con una ligera idea, pues en el relato homónimo el escritor vuelve a sorprendernos.

---

<sup>479</sup> A partir de ahora, todas las citas se refieren a esta edición, indicando la página correspondiente entre paréntesis.

Vila-Matas piensa que Chet Baker «fue un gran héroe urbano, uno de esos raros seres admirables que saben que hay que jugarse la vida a cada momento porque sino ésta carece de sentido. La vida es como un buen poema: corre siempre el riesgo de carecer de sentido, pero nada sería sin ese riesgo» (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 136). Quizá por esos derroteros vayan las alusiones del título, que evocan una imagen cuando menos enigmática, por el personaje y porque apelan a la reflexión y a una estética. Casi nada. En el programa radiofónico *Un livre sous le bras*, Arnaud Viviant (2011) explica la teoría sobre el nombre, que se extrae del texto: estando Vila-Matas en Nueva York, cuenta este que, cuando por la noche podía verse a un hombre fumando solo en su coche, uno acababa diciendo: «Mira, es Chet Baker pensando en su arte»:

El crítico imagina que ese hombre que podría ser Chet Baker está ahí esperando el momento oportuno para llevar a cabo, sin moverse de su coche, toda una gran operación mental, rigurosamente científica, de puro laboratorio Jekyll: fundir a Finn y Hire y encarnarlos a los dos a la vez, pasar a convertirse en una unidad vagabunda que mejore la realidad. Y también, si es posible, el realismo (313).

Tal vez la razón de esta mitomanía, por construir más teorías, sea por la importancia que le daba este músico al silencio, al que concedía toda la significación antes de empezar sus solos, tenía pleno sentido de él y conseguía así, alcanzar la plenitud en el momento en que tocaba<sup>480</sup>. Sobre el músico, Vila-Matas escribe: «Tengo a Chet tan mitificado que veo como sueños sus recuerdos» (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 137). Vuelve a colocar en el mismo nivel sueños y recuerdos, a revelar la importancia de la materia prima de la imaginación, el arte, que entran en juego en un proceso identitario de búsqueda que nunca cesa, ligado siempre a la historia del estilo. Para acabar con esta breve introducción, solo falta fijarse en el subtítulo del libro: «Relatos selectos», algo que encontrará correspondencia con el epígrafe del relato homónimo: «Ficción crítica». Con todo, la compilación llama a una mirada nueva de los textos, selecta y crítica. «De aquí que, lejos de ser una mera antología, este libro constituya una obra definida y construida sobre un proyecto literario que dibuja en estas páginas la parábola de su propia concepción» (7).

Por último, este ejemplar ve la luz en un escenario particular: la aparición en el 2011 de la Biblioteca Vila-Matas bajo el sello DeBolsillo (Random House Mondadori), con varios

---

<sup>480</sup> Recordemos la importancia que tiene el mutismo en el cuento analizado «Te manda recuerdos Dante» (Vila-Matas, 2007<sup>2a</sup>: 167-182), así como su etapa del No, dedicada a la negación, al silencio, después de la cual emerge de nuevo a la escritura, etapa en la que se inserta esta obra.

volúmenes publicados<sup>481</sup>, entre los cuales se encuentran nuestra antología, *En un lugar solitario* (2011) y *Una vida absolutamente maravillosa* (2011); selección de relatos, de su primera narrativa (1973-1984) y de ensayos y artículos, respectivamente. En suma, tal y como señala López (2011):

seguramente no encontraremos en esta antología al Vila-Matas más sublime, pero sí la materia prima que conforma su obra mayor, así como las huellas que nos facilitarán la arriesgada tarea de adentrarnos en el fascinante mundo de uno de nuestros mejores novelistas actuales, cubierto, sin duda, por el extraño abrigo de la genialidad.

#### CÓMO CONSTRUIR UNA ANTOLOGÍA

En *Chet Baker piensa en su arte* Vila-Matas reordena su trayectoria de cuentista. Los textos vuelven a agruparse, igual que en la antología anterior<sup>482</sup>, en cuatro bloques teniendo en cuenta su pertenencia genérica, con la salvedad del cuento que da nombre al volumen, que se trata de un texto híbrido y complejo, difícil de clasificar, y que estaba inédito. Sin contar con este, en total encontramos ocho piezas que provienen de libros de cuentos, cuatro fragmentos de novelas, un solo ensayo y un único artículo publicado antes en prensa. De este modo, con respecto a la compilación primera, descubrimos más cuentos, menos fragmentos de novelas, un ensayo igual –aunque no el mismo– y un menor número de artículos. Si la obra breve se presenta como indispensable para entender la literatura de Vila-Matas, tal y como indicábamos al inicio, quizá cabe tener en cuenta lo que representa esta medida selección. Los textos que se repiten en las dos compilaciones son: «Nunca voy al cine», de *Nunca voy al cine* (1982); «Mar de fondo», de *Una casa para siempre* (1988); «Rosa Schwarzer vuelve a la vida» y «Me dicen que diga quién soy», de *Suicidios ejemplares* (1991); «Señas de identidad», de *Hijos sin hijos* (1993) y «Recuerdos inventados», de la antología del mismo nombre, de 1994. Habría que tener en cuenta, por un lado, el material coincidente, y por otro, la evolución en la inclusión de materiales, así como la concepción misma de la antología, pues en esta segunda queda aclarada su esencia en la nota sin firmar del editor. Por otro lado, la selección, según Del Pozo (2008: 288), «no es casual, y claramente enfatiza todas las intervenciones del autor en las que el problema de las

---

<sup>481</sup> Pueden consultarse aquí: <<http://www.enriquevilamatas.com/bibvmbolsillo.html>>.

<sup>482</sup> Para una comparación más minuciosa entre ambas antologías, véase Pache Carballo (2018).

relaciones entre la vida y la literatura, la realidad y la ficción, o el materialismo frente al idealismo, se ponen claramente de manifiesto». Con todo, así como en *Recuerdos inventados* fue el propio Vila-Matas quien decidió la disposición de los relatos, en esta otra antología la llevó a cabo Andreu Jaume, de lo que nos dice el autor: «Hubo un primer proyecto inicial de Andreu para Lumen, que abortó mi agencia caprichosamente. El mismo proyecto resucitó, dos o tres años después, también de la mano de Andreu, esta vez para Random DeBolsillo»<sup>483</sup>

Vemos, como decíamos, que se mantiene la agrupación en función de la pertenencia, y aparecen, así, primero los cuatro fragmentos de *Una casa para siempre* (1988); les siguen los tres cuentos de *Suicidios ejemplares* (1991); luego llegan los dos de *Hijos sin hijos* (1993), aunque sin fecha ni lugar, por lo que se desgajan por completo de la unidad y significación que cobraban en el conjunto del ciclo; continúan el relato homónimo de *Nunca voy al cine* (1982) y el único ensayo presente en la recopilación, de *El traje de los domingos* (1995); secundan la lista «Recuerdos inventados», de la primera compilación (1994), también homónima, y «Porque ella no lo pidió», de *Exploradores del abismo* (2007); para acabar con el inédito «Chet Baker piensa en su arte», en penúltima posición, y rematar con un artículo aparecido un año antes (2010) en *El País*. Podemos observar que, a pesar de respetar la filiación de origen de los textos, no sucede lo mismo con la cronología, que se ve alterada en la disposición. Resulta asimismo evidente que los textos recogidos tienden a ser cada vez más extensos, encontrando en la última antología el más largo de todos, la ficción crítica «Chet Baker piensa en su arte», que ocupa más de cien páginas. Los límites del cuento se cuestionan cuando la poética de la hibridación empieza a asentarse en el autor, y ya en *Exploradores del abismo* encontramos «Porque ella no lo pidió», con poco más de sesenta páginas, casi la mitad, y más cerca de la *nouvelle* que del cuento no solo por la extensión, sino por su estructura, precisión e intensidad en el desarrollo. Por otro lado, el relato ha sido publicado por Lumen como un texto exento con ilustraciones de Sonia Pulido, lo que resulta significativo y da cuenta de la importancia que le concede el autor.

---

<sup>483</sup> Véase la entrevista con el autor en el Apéndice, p. 585.

## LA NOVELA FRAGMENTADA

En cuanto a los textos que provienen de novelas, encontramos en *Chet Baker piensa en su arte* un número significativo de piezas que pertenecen a *Una casa para siempre*, muestra de que el texto podría funcionar a la manera de libro de relatos y que su conjunto modela una unidad terminante, que se desvela como célula mínima y esencial de la creación literaria. De hecho, este título, junto a *Hijos sin hijos*, son los dos que más aportaciones realizan a las dos recopilaciones, hasta un total de cada uno. El primero que encontramos, y que abre el volumen, es «Una casa para siempre», cuento que da nombre a la obra de donde proviene y que en ella se encuentra emplazado en el último lugar. Este remite al dualismo que encontramos en la literatura vilamatiana entre lo familiar y lo extraño. Se construye a través de la recurrente primera persona narrativa, por lo tanto, con una focalización subjetiva, planteando *in media res* una historia que anuncia conexiones con la figura de un hijo y las relaciones paterno-filiales ante progenitores ausentes. La narración del padre se inserta dentro de la historia, de nuevo cajas chinas para enmarcar su relato oral, trasladada por el narrador, el hijo, que atesora secretos como parecía hacer «La familia suspendida» de *Hijos sin hijos*, volumen nuclear sobre el tema de la ascendencia. Quintana Tejera (2014: 114) anuncia una *anagnórisis* con la revelación del deceso de la madre a manos de este otro narrador, ya en lecho de muerte, impulsora de la historia que leemos. Se da de nuevo uno de los temas esenciales de esta narrativa: el eco entre realidad y ficción, el juego de espejos al que nos tiene acostumbrados, pues poco a poco se descubre la identidad ficcional de lo que está escuchando el hijo, quien más adelante advierte que su padre «en aquellos momentos sólo vivía para alimentar la ilusión de su relato» (12), y acaba reparando en las anomalías de su historia, inventada. La figura paterna aquí en oposición a lo que encontrábamos en el cuento dedicado a las relaciones padre e hijo y de forma inversa a lo que se expone en *Carta al padre*, de Kafka, se nos dibuja, en el reflejo legendario del recuerdo, como un padre cercano y complaciente, dedicado, además, a la escritura:

Me habían hecho idealizar la figura paterna y forjar la imagen mítica de un hombre siempre levantado antes de la aurora, en pijama, con los hombros cubierto por un chal, el cigarrillo entre los dedos, los ojos fijos en la veleta de una chimenea, mirando nacer el día, entregándose con implacable regularidad y con monstruosa perseverancia al rito solitario de crear su propio lenguaje a través de la escritura de un libro de memorias o inventario de nostalgias que siempre pensé que, a su muerte, pasaría a formar parte de mi tierna aunque pavorosa herencia (10).

La paradoja que sustenta su creación, «libro de memorias o inventario de nostalgias», pone en evidencia la naturaleza de lo que Vila-Matas propone, una visión basada en la dualidad que desenfoca la convención, uniendo en una, realidad y fantasía, o mejor, refundiendo todo en una, esa de donde provienen las memorias, la invención y la nostalgia. Igual que convive en la dicotomía la madre, cuerda de día, loca de noche, relataba desde el espejismo de la imaginación el padre: «¿Deliraba ya mi padre? Todo lo contrario. Era muy consciente de lo que estaba narrando (...) ¿Inventaba? Tal vez y, por ello, probé a mirarle con ojos incrédulos, pero no pareció nada afectado y siguió, serio e inmutable, con su relato» (14). El narrador, que es parcial y subjetivo al principio parece desaparecer para dejar emplazamiento a una focalización externa, como si de un narrador omnisciente se tratara, trasladando ese «rasgo oculto» (15) que parecía cultivar la madre, la familia y el relato. En el desenlace, la dimensión onírica parece desplazarse a la realidad, imponerse en ella, transformando a padre y madre en personajes de rango militar: «ella fumando como un hombre (...) a él (...) convertido en un viejo legionario que repasaba trasnochados diarios coloniales» (15). Se cierra el relato con esa traslación que bebe de la dilogía anunciada por el padre ante el secreto familiar: «Siempre confié en que, el día en que te confesara el crimen, tú sabrías comprenderme» (16), del mismo modo que *sabrás comprender* el lector. Pues al final «estaba inventando sin cesar, fiel a su necesidad de fabular» (*ib.*), y se descubren dos historias escondidas: el asesinato de la madre y la fabulación del relato paterno, para que el lector activo comprenda.

Mi padre, que en otros tiempos había creído en tantas y tantas cosas para acabar desconfiando de todas ellas, me dejaba una única y definitiva fe: la de creer en una ficción que se sabe como ficción, saber que no existe nada más y que la exquisita verdad consiste en ser consciente de que se trata de una ficción y, sabiéndolo, creer en ella (*ib.*).

El humor, elemento estabilizador del drama, ambienta la recreada historia del pasado de sus padres, quienes, tanto uno como la otra, se reclutan de la realidad: una en la locura, otro, en la ficción. Como herencia queda siempre la evasión. La ficción, una casa, legado para «habitar en ella para siempre» (16). En esta misma estela se construyen los otros dos relatos pertenecientes a *Una casa para siempre*, enmarcados, además en un contexto diferente que va a significar la configuración de un programa poético. Así, «El efecto de un cuento», título explícito como pocos, nos adentra en una historia situada en Nueva Orleans, con un narrador en tercera persona, relator y personaje y un inicio empezado y anunciador: «a Regis le tembló la mano y le cayó al suelo su vaso de leche, y me dijo: –Anda, repite el

cuento, por favor, repítelo» (17). Con estos preliminares tintes de misterio se construye un relato en el que sobrevuela un destello de secretismo y encantamiento, pues el cuento, dentro del cuento, se trataba del «último relato que escribiera una gran narradora dominicana: un cuento elegíaco y de fantasmas a la vez» (*ib.*). El recuerdo, la fantasía y lo inexplicable convergen en un ambiente mítico y poético que recuerda mucho a las atmósferas rulfianas, tintadas con los ecos fantasmales de los cuentos de Poe. Así, la protagonista de la ficción y el niño de la historia se ven entrelazados por un elemento unificador: la casa. Ese «aquí vivía yo» que se repite es *leitmotiv* de un paso acompasado por la vida donde se descubre algo más y, misterioso, queda agazapado en ella. La risa contrasta con la tragedia que se condensa en la seriedad del crío, algo poco común para su edad, una risa circular que vehicula la apertura final en oposición a la muerte. El viaje de iniciación en el que de repente se ve inmerso el protagonista lo lleva a asumir la desaparición: «Ellos me han dicho que voy a morir» (20). Así, la dicotomía tristeza-risa, muerte-vida, desconocido-familiar, concretada en la casa, alimenta el paso hacia algo que no entendemos pero que se hace presente y justifica la conciencia de la muerte, el sentido de la vida: «Al día siguiente, Regis había recuperado toda su vitalidad y se reía de cualquier cosa. Todo le hacía gracia. Pero ya no era el mismo. Había terminado la infancia para él. Y se reía, se reía de todo» (20). El nombre de su madre, Soledad, resuena en la dolencia que padece el niño hasta que asume, junto al lector, lo inexplicable y ambiguo de la existencia. La aparición fantasmal del cuento abre paso al tema de la desaparición, recuerda a la cita de Joe Brainard que introduce *Mac y su contratiempo*: «Me acuerdo de que casi siempre me vestía de vagabundo o de fantasma. Un año fui de esqueleto» (Vila-Matas, 2017a: 9), obra donde encontramos correspondencia directa de lo que, de forma sutil y casi subterránea, se nos explica en este cuento:

me llega la tierna pero también amarga sensación de que yo soy yo, pero también soy Boj y también todos los componentes de esa lenta caravana de historias de anónimas voces y de anónimos destinos que parece confirmar que hay cuentos que se introducen en nuestras vidas y prosiguen su camino confundándose en ellas (*ib.*: 303).

Con todo, la lectura poética que rubrica, secretamente, el título, refuerza la estética de una tradición asentada en la estela antirrealista donde el enigma, el humor distanciador y la confluencia de diferentes niveles narrativos, insertos unos en los otros, emergen como seña de identidad, para sellar la soberanía de la ficción.

Por último, cierra este bloque de textos provenientes de *Una casa para siempre* que no aparecen en la otra antología «Viejos cónyuges»<sup>484</sup>, relatado también en primera persona y con una extensión de once páginas, repartidas de forma equitativa en dos partes complementarias. Estas constituyen las dos visiones del diálogo entre el narrador y «un elegante alemán de unos setenta años, ocasional acompañante en un café de Lugano» (35), nombrado Giacometti por el narrador, personaje que se antoja irreal, ideado, representativo, pues «aquí todo el mundo parece llamarse Giacometti» (35). Recuerda a lo que Villoro decía a propósito del escritor: «“Me llamo Erik Satie, como todo mundo”, la frase del compositor francés resume la noción de personalidad de Enrique Vila-Matas. Ser Satie es ser irrepetible, esto es, encontrar un modo propio de disolverse hacia el triunfal anonimato, donde lo único es atributo de todos». Giacometti es Satie, es todo el mundo, y el relator encuentra correspondencia en él. La primera historia dibuja al protagonista paseando en el paisaje nevado, un guiño a Walser, «en la soledad de mi cuarto de hotel» (36), donde tantas cosas les suceden a los protagonistas vilamatianos, como Xavier de Maistre en *Voyage autour de ma chambre*, tantas veces citada por el autor. La escritura se revela como elemento omnipresente, con las metáforas que reconstruyen el universo imaginativo del narrador, quien nos cuenta sus rocambolescas vivencias: «vi que una mujer disfrazada de serpiente me miraba (...) y después añadió, o más bien masculló, unas palabras que no entendí, posiblemente dijo que la vida era una túnica blanca que de lejos parecía una página en blanco y de cerca un camisón» (36). Los vacíos que quedan donde no llega la percepción de la realidad alcanza a rellenarlos la imaginación, muchas veces marcada por el absurdo. Aquí la narración proviene de la vida misma: «yo tenía cierta propensión a narrar pasajes de mi vida» (35), para presentarnos una intensa historia de amor que habla de identidad, de fabulación y de huida, grandes temas vilamatianos: «a Ida no le faltaba imaginación a la hora de construirse una identidad nueva (...) también yo desde el primer momento lo había inventado todo sobre mí y le había dicho, por ejemplo, que era un médico piamontés<sup>485</sup>» (37). Así, la ficción entra en juego para ocupar el espacio central del texto, figurada en los personajes:

---

<sup>484</sup> Relato que se reescribe en *Mac y su contratiempo*, donde recupera el título (sobre la importancia de los títulos para el autor, véase Vila-Matas (2004<sup>2</sup>: 17): «Ficción y realidad, dos viejos cónyuges (2017a: 107), un tema recurrente y de fondo en su poética: «El vell matrimoni entre la ficció i la realitat és necessari per escriure (...) la ficció jo crec que és una combinació entre elements reals (...) combinats amb la invenció» (Guitart, 2017).

<sup>485</sup> Piamontés como el episodio que se cuenta en el relato «Chet Baker piensa en su arte»: la «odisea de esta calle de Turín en la que se encuentra mi cuarto [de hotel]» (287), a lo Maistre, «pequeña odisea o viaje mental en el que, a cada momento, van variando mis opiniones y modificándose todas mis certezas» (*ib.*).



«una unión entre dos seres de ficción, una serenidad ficticia que hasta entonces no habíamos nunca conocido, y es que nada, pensaba yo, tranquiliza tanto como una máscara» (*ib.*). No en vano, el matrimonio recién casado se dedica a viajar en un «Volvo circulando bajo la lluvia [el campo de la fantasía] del atardecer por los suburbios de Génova» (*ib.*), «un automóvil fantasma, fantasma en todas sus manifestaciones» (38), revelando la misma personalidad quimérica de sus ocupantes que, tras la huida y la ficción, parecen desaparecer: «el viejo Volvo se limitó a pararse, como si no hubiera nadie dentro y no hubiera habido nadie en todo el viaje» (*ib.*). La realidad irrumpe de forma abrupta en un decorado folletinesco de truenos y pasiones, rompiendo esa unión «a la que había que tirar por la borda, pues los dos vivíamos en el universo de la ficción, sin contacto con la realidad» (39), para dejar al narrador solo, reconociendo su contrastada identidad, formada por la voz de otros: «quería ensayar ser otro pero ya no pienso intentarlo más, yo soy en realidad un ventrílocuo, ¿me oyes?, un ventrílocuo» (40). El título vuelve a disparar sus acepciones para señalar, otra vez, al estilo: «una pareja de cónyuges, cuya tensa relación se remontaba a épocas lejanas, tan lejanas en el tiempo como la primera noche en que realidad y ficción se acoplaron: dos viejos cónyuges debatiéndose en una pesadilla con la misma pertinaz angustia que la puta y el chulo» (*ib.*).

La segunda parte se convierte en espejo de la primera, y ahora es Giacometti quien cuenta su historia, reverso paralelo de esta. Se repite la pareja, ahora de viejos cónyuges, quienes presentan una visión surrealista y grotesca del cosmos, alimentada por el lado fantasmal del relato, la sombra de un muerto que se entromete en la relación y que queda emparentada a la apertura de otras voces: «Sus voces, las de los recitadores, dijo ella, son dulces, melodiosas, bajas y reflexivas y como misericordiosas, voces corteses, sentidas, floreadas, voces soñadoras, casi ausentes, voces de iglesia, me recuerdan a Wim» (43). Late de fondo otra vez una historia de amor truncada por el realismo, otra vez con tormenta, montañas y lluvia que configuran una atmósfera de gravedad complementaria de la primera parte. La imaginación, de nuevo, vuelve a imponerse como salida: «Todo lo he inventado, me dijo entonces Bárbara, es decir, todo lo leí en un libro» (44), pero el fulgor de la duda, esto es, la unión sellada de los viejos cónyuges, realidad y ficción, corrige la visión de la historia. Al final, los dos narradores se encuentran en un escenario donde la «propia identidad se esfumaba en un mundo impalpable y gris» (44), trasunto ellos también de una

pareja de viejos cónyuges que intercambian relatos en una habitación de hotel, comentando «a dúo el mundo» (45).

Existe en *Mac y su contratiempo* (2017) una revisión del relato con su consecuente reescritura, aportando una descripción que podría ser eco, con algunas variaciones, de lo que aquí leemos: «un cuento trabado con mucho ritmo por el intercambio de golpes –mejor dicho, de monólogos– de dos hombres engañados» (Vila-Matas, 2017a: 106), quienes, añade, «se van contando sus respectivas (y casi simétricas) historias de amor desgraciadas» (*ib.*). Lo interesante del acercamiento hecho en esta novela es la evidencia de los procesos ficcionales contrarios, invertidos en las dos historias. Mientras en una se añade «mucho ficción a su atroz historia real» (*ib.*: 107), en la otra se opera «narrativamente al revés, y es muy estricto y trata de no inventar nada, es decir, de ajustarse a la que, por dolorosa que sea, considera la verdad de los hechos» (*ib.*). Esto, más allá de que pueda resultar aplicable a todo al cuento en cuestión, evidencia lo que se esconde en él, explicitado en dicha premisa: «Ficción y realidad, dos viejos cónyuges» (*ib.*). En esta primera recreación, además, se incorpora una cita de *Catedral*, de Carver, libro que Vila-Matas no duda en tildar como imprescindible para cualquier autor de cuentos, aunque «es mucho más sofisticado que el pedestre mundo que emite siempre Carver» (*ib.*: 110). En el momento de reescritura del relato, en cambio, el narrador propone sustituir la cita por una de Ben Hecht, extraída, dice, de *El muñeco enemigo*, que dio origen a la película de Erich von Stroheim *El gran Gabbo*, las crónicas de un ventrílocuo. Asimismo, modificaría el foco del diálogo: «no los haría encarnar la tensión en las relaciones entre realidad y ficción, sino las relaciones entre lo sencillo y lo complejo en literatura» (*ib.*: 250), es decir, entre la práctica narrativa arriesgada, experimental, y la convencional, algo que tiene que ver con lo que desarrollará después el escritor en «Chet Baker piensa en su arte», pues, insiste el narrador de *Mac y su contratiempo*, la novela «es un medio que necesita adaptarse a la ambigüedad esencial de la realidad» (*ib.*: 251).

En común, estos tres fragmentos de *Una casa para siempre* atraviesan los efectos de la ficción, de entidad superior a la realidad, por las dificultades a la hora de diferenciar entre una y otra («Una casa para siempre»), las graves resonancias de la literatura («El efecto de un cuento») o el desvanecimiento de la identidad («Dos viejos cónyuges»), tres grandes polos vilamatianos.

La injerencia de la dimensión ensayística que se da en *Chet Baker piensa su arte* es ya evidente, explícita y poetizada. Igual que en la antología anterior, encontramos textos de tipología reflexiva, aparecidos con anterioridad en prensa o en volúmenes de ensayos, pero no solo. Se produce una confluencia total entre narrativa y exposición de ideas. En primer lugar, debido a que tanto artículo como ensayo aparecen en el libro bajo el paratexto de *relato*, realzando su carácter narrativo gracias a este. En segundo lugar, porque encontramos la ficción crítica que acaba de reformular la nueva teoría literaria mixta del autor que, otra vez, se pone en práctica a la vez que se escribe. En este sentido, tal y como expone Hernández González (2005), el ensayo puede entenderse como una combinación de los tres géneros tradicionales, en su seno alberga por tanto la inherencia de lo híbrido a la vez que comparte con la narrativa elementos ficcionales. No en vano, se considera un género literario, encauzando su esencia tanto en la narrativa como en el pensamiento más puro.

Uno de las constantes de la prosa de Enrique Vila-Matas, en sus aspectos más ensayísticos, consiste en visibilizar la poética que configuran los textos, explicar mientras se cuenta: «lo que esta noche escribo tiene algo de *Obra en curso*, de particular *work in progress*» (270). Por otro lado, las conclusiones a las que llega a través del pensamiento se suponen también material poético, pues se trata de fragmentos que hablan de literatura a la vez que son literatura. El ensayo, de este modo, legitima la divagación, licencia que concede espacio para la digresión y el desorden a la hora de ir exponiendo las ideas que tejen la red de intertextualidad y que, en realidad, se retroalimenta con la ficción y el arte. El resultado no deja de ser literario en tanto en cuanto persigue una finalidad estética, deja patente una clara voluntad de creación y cuidado en el estilo. Por eso la voz ensayística de Vila-Matas no puede separarse de su narrativa, queda inserta en ella, pues la búsqueda de otras voces y las citas que glosa forman parte intrínseca de su creación. Retomando el credo de Hernández González (2005: 151): «Junto a la característica de género ligado a la libre imaginación del autor que se expresa mediante una personal divagación, existe consenso y se afirma repetidamente que el ensayo es un género híbrido, que oscila entre la pura filosofía y la pura literatura». Por eso se cuele el ensayo en la literatura contemporánea, porque la fusión de géneros reside en la base del pensamiento moderno –que aboga por su disolución– y por tanto, del arte. Supone la liberación de los convencionalismos clásicos, de manera que la flexibilidad que demuestra el género ensayístico le sirve para confluir o hacerse de recursos

propios de otros géneros y viceversa. El desencanto del pensador moderno pasa por cimentar vías en que el arte pueda expresar la realidad huidiza, y así la reflexión queda al servicio al servicio de la forma. Según comenta Pozuelo Yvancos (2005: 182), «Montaigne alcanzó a denominar *Essais* a los suyos, porque delimitaba un nuevo modo de escritura, *la escritura del yo*, con énfasis muy notable en su intervención personal, y en cierta medida autobiográfica». En la cultura occidental, por tanto, esta emergencia del yo se da a nivel escritural y está «vinculada a un cambio notable de las condiciones de creación pero también de transmisión de los propios textos» (*ib.*: 183), algo que hace referencia tanto al ensayo como a la autobiografía, algo propio del mundo moderno, pues en el antiguo no existían.

Así, asistimos aquí a la combinación de un género sin formulaciones orales dentro de nuestra cultura literaria como el ensayo y otro que, aunque su concepción moderna, aquella que viene de Poe, no encuentra fundamento en lo oral, en algún caso lo retoma (como Merino o Fernández Cubas). Vemos así cómo en la trayectoria vilamatiana dentro de la narrativa breve se da un proceso de adquisición del yo en la conciencia a través del ejercicio literario —escritura y lectura— de manera que la voz ensayística se va haciendo cada vez más presente.

Esto abre otra dimensión a todo lo relacionado con lo personal, las formas autobiográficas, y voz reflexiva y ficción acaban uniéndose en la creación literaria moderna para inventar nuevas realidades. Brota así una categoría literaria inédita del yo que se manifiesta en tipos de escritura que evidencian la interdependencia que se da entre autor, escritura y obra, desembocando en una concepción original de los géneros literarios donde la unidad indisoluble de la obra parece resultar consciente. Vila-Matas abandera una fértil producción centrada en la literatura del yo (memorias, diario, ensayo...), la cual «nace cuando se hacen solidarios los espacios del sujeto y del objeto, de la representación, creando, con la invención, un espacio de creación imaginaria, que se sostiene en su propia verosimilitud» (*ib.*: 184), algo que prueba que su consistente voz ensayística revela una actitud inquieta ante la escritura, una forma ignota tras la cual el yo acaba afirmándose en la constitución del estilo. El ensayo es, por tanto, vivencia, en la estela de lo que afirmaba Lukács (1970), según el cual el predominio de la forma, en la que se concretan los sentimientos, reflexiones o experiencias, característico a él. Por último, cabe subrayar la posición de Adorno (1962) sobre el género, quien habla de la heterogeneidad y la libertad del ensayista, movido por la multiplicidad y la apertura propias del ejercicio crítico, algo que

casa y asume muy bien la poética vilamatiana. De este modo, vemos cómo cobra sentido la importancia de este tipo de voz que tanto reivindica el autor, pues configura la misma vía que el cuestionamiento estético, la experimentación, la mezcla definitiva en una unión indisoluble e inédita y la consolidación de la reflexión junto al poder de la ficción, que van a convertirse en tótems absolutos del autor. En palabras de Alberto del Pozo (2018: 298): «sin percibir esa estetización profunda de los géneros didácticos es imposible explicar la singularidad de Vila-Matas como cuentista». Su obra reflexiona sobre el escritor y la función de la creación, abarca manifestaciones muy variadas, experimentadoras, de hibridación genérica que pasan a través del discurso ensayístico, fórmula que aparece de forma patente y en su máximo desarrollo en «Chet Baker piensa en su arte». Su estilo se hace de lecturas y divagaciones metaliterarias o artísticas, las cuales recorren su escritura al empaparse de otros textos, lo que lo lleva a dar cabida cada vez más a su voz reflexiva, que él asume al final como propia. Este relato, eje central del volumen, se presenta por tanto como un producto híbrido, con un estatuto narrativo ambiguo como pasaba con la antología anterior o incluso *Exploradores del abismo*, a diferencia del resto de volúmenes, que aparecen como ciclos de relatos y donde no se ha consolidado todavía su voz ensayística más personal.

En este sentido, los dos libros de ensayos de los que se valen las antologías son los dos primeros que publicó el autor, en 1992 y 1995, respectivamente, fruto de la recopilación de textos aparecidos en diarios y revistas. A propósito de *El traje de los domingos*, de donde emerge el siguiente texto que comentaremos, es descrito de este modo: «Segunda colección de artículos y ensayos, en este libro hay algunas páginas en las que puede apreciarse hasta qué punto era un escritor de disciplina shandy, un acendrado crítico literario, un prologuista de almas amigas y un columnista dominical desesperado» (Vila-Matas, s.f.a). Así, «La gallina robada (Cuento de Navidad)», de escasas tres páginas, aparece como representante *strictu sensu* del texto ensayístico en este volumen. Eso no significa, como hemos visto, que la voz ensayística solo aparezca en este tipo de textos. En primer lugar, lo que más nos llama la atención es el subtítulo, «Cuento de Navidad», homenaje paródico de los grandes relatos realistas propios de la época, digamos que todo un subgénero que no se acaba en el realismo, sino que evoluciona a lo largo de todo el siglo XX y XXI. Se presenta, por tanto, como un cuadro realista atenuado por la glosa inicial de Dalí en su discurso navideño. El narrador, en primera persona, explica los recuerdos de su humilde niñez en esa época tan señalada, con pinceladas costumbristas que combaten el surrealismo daliniano: «mi madre, al oír la frase,

comenzó a reír, primero muy despacio para terminar haciéndolo con tanta desesperación que acabó llorando de risa, y sus lágrimas parecían imitar los gruesos copos de nieve que emblanquecían nuestro triste patio de la periferia de Barcelona» (167). La ubicación concreta, las descripciones fidedignas y la solemnidad del drama chocan con el absurdo, la parodia realista<sup>486</sup> y el trasfondo perenne del pintor, «el otro Salvador» (168). Se trata de un irónico cuento de navidad entramado en primera persona que a través del recuerdo construye, a medida que lo dice, el mismo relato, el cual, por otra parte, sitúa la tipología del ensayo vilamatiano en una dimensión muy diferente a la condición más convencional, pues en él se cueca la ficción. Como vemos, la voz ensayística en estos textos va tiñendo la narración y al revés, para acabar proponiendo una voz mixta en que fantasía y reflexión acaban unidas. Resulta notable, además, la adscripción original de este texto a un conjunto ensayístico, pues parece predominar la vertiente narrativa más que el pensamiento. Entran en juego, así, los procedimientos de inversión genérica, acompañados por la carga humorística, para defender de nuevo una mixtificación artística bajo el signo de la ironía<sup>487</sup>, algo muy del gusto del autor: «El ensayo para aproximarse a la ficcionalidad y obtener autonomía artística penetra en el terreno de la retórica literaria y en su búsqueda de una forma orgánica, se sirve especialmente de la ironía» (Hernández González, 2005: 165).

## LOS ARTÍCULOS

El relato que cierra el libro se titula «Sucesores de Vok», este pone broche final a toda la poética: «Tarde o temprano, siempre acaba sucediendo algo. Algo que luego puedo contar» (347). Se trata de un artículo que apareció publicado en *El País*, el 25 de julio de 2010<sup>488</sup>. La historia puede recordarnos a «La hora de los cansados», cuento que aparece en *Suicidios ejemplares*. Los dos presentan una maniobra de espionaje más o menos indirecto,

---

<sup>486</sup> En «Chet Baker piensa en su arte» despliega una serie de preguntas retóricas al respecto, pues es uno de los elementos que cuestiona en su ficción crítica, algo que vemos aplicado a este cuento: «¿Quiénes son en realidad los realistas? ¿Por qué siempre di por supuesto que sabía cómo eran? (...) ¿O les tengo manía porque sospecho que son muy convencionales y también porque en todas partes ostentan un cierto poder literario y, para colmo, andan siempre muy seguros de sí mismos y se reparten entre ellos los premios y otras clases de honras? (...) pero he de congeniar con ellos» (276-277).

<sup>487</sup> Para profundizar sobre este concepto, véase Kerbrat-Orecchioni (1980), Muecke (1982, 1983), Jankelevitch (1986), Ballart (1994) o Schoentjes (2003).

<sup>488</sup> Aquí puede consultarse la versión digital: <[https://elpais.com/diario/2010/07/25/catalunya/1280020046\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/07/25/catalunya/1280020046_850215.html)>.

articulada por una persecución en la que entran en juego tres individuos y, ante todo, un posicionamiento creativo: «será un indagador, un perseguidor de vidas ajenas, una especie de ocioso detective, un cuentista» (Vila-Matas, 2007<sup>3</sup>: 106). El juego de identidades inciertas, las suplantaciones, la multiplicidad o la libertad creativa se dan cita aquí para consolidar su tesis. Aparece otra vez el motivo del «colapso físico» (348), que recuerda a uno de los elementos autobiográficos que recorre *Exploradores del abismo*, y de ahí, también la herencia de una nueva personalidad<sup>489</sup>. La aventura es narrada en primera persona por un imitador de Vok, el personaje perseguido, que no duda en identificarse con él cuando así lo llaman. Tras una dolencia que limita al Vok original, este se convierte en su heredero, «alguien que ha pasado a gestionar su obra» (*ib.*) para, de vez en cuando, ampliarla. Si no fuera suficiente el juego intertextual aparece un tercer personaje, el perseguido, que propone pasar a sustituir al imitador, siendo, así, el imitador del imitador de Vok, una última vuelta de tuerca: «Quiero que comprenda que puedo escribir en su lugar. Le cobraría una miseria. Y de paso le libraría un poco más de la herencia *vokiana*» (*ib.*), apostando, además, por el anonimato, pues «le gustaba escribir pero no firmar» (*ib.*). La disolución de la identidad del escritor, múltiple en sus filiaciones literarias, da lugar a la sombra de otros impostores, a la posibilidad que ofrece la literatura de vivir otras vidas, tal y como se lee en el cuento que lo precede, centro nuclear de la obra: «Yo mismo, sin ir más lejos, vivo fraccionado en varios personajes discrepantes e independientes» (246). Al final, Vok queda redoblado en dos polos diferentes, personificados en los dos suplantadores: la representación del personaje y la escritura. Se plantea, por tanto, la dicotomía entre vida y literatura, entre realidad y ficción, a la vez que hace referencia implícita al cambio que anuncia el propio Vila-Matas en su último libro de cuentos (etapa tranquila-ebria), así como a una crítica velada de la industria editorial:

Me pareció que su propuesta era atractiva, porque podía liberarme de un trabajo que me tenía encadenado. Encadenado, sí. Porque es bien sabido que a un autor hay que saber mantenerle vivo en el mercado. Por eso yo me esforzaba en escribirle a Vok sus nuevas novelas, sus piezas serenas, sus libros de la etapa *tranquila*. Pero yo mismo lo he dicho: *me esforzaba*. Antes no me importaba escribir. Pero en los últimos tiempos me resultaba duro ese trabajo, sobre todo porque, para colmo, tenía que esforzarme en tratar de superar al brillante Vok de la etapa ebria... (349).

---

<sup>489</sup> Recordemos que entonces decía, a propósito de ese cambio: «no habría podido escribir todos esos relatos si previamente, hace un año, no me hubiera transformado en alguien levemente distinto, no me hubiera convertido en *otro*» (Vila-Matas, 2007a: 13).

El relato se cierra con la aparición de un nuevo Vok, encajando en un sistema de muñecas rusas infinito la creación, pues, según el último conocedor de su obra: «Todo consiste en el sosiego de las pasiones y en saber vivir y morir con elegante resignación, te lo digo yo» (349).

#### LA FICCIÓN CRÍTICA

Es cierto que la crítica ha dedicado casi toda su atención al texto que da nombre al volumen, tal vez por su condición de inédito, puede que por el efecto eclipse que produce en el resto, sumado al factor de la novedad. Pero también lo es que si bien este relato arroja mucha luz y sobre todo nuevas aportaciones a la escritura de Vila-Matas, sin su adecuada contextualización, en forma de compilación, y con el añadido del resto de textos no se entendería del mismo modo. «Chet Baker piensa en su arte», penúltimo texto del conjunto, es una pieza clave para la poética del autor, y aun estando inserta en una antología de relatos, se presenta como un «cuento inédito –que al mismo tiempo es una ficción crítica–» (Vila-Matas, s.f.a) de ciento dos páginas. En él enuncia una primera persona juiciosa que se pasea entre el ensayo y la ficción, la teorización y la puesta en práctica a la vez, presentada como reflexión metaliteraria, artística, colchón de intertextualidad, armando, en esencia, una propuesta compleja e híbrida. El argumento se centra en el arte de la narración y su relación con la realidad, la representatividad del arte y su capacidad de expresar. El eje central se articula mediante la oposición entre dos tipos de hacer literatura: George Simenon (con la novela *Les fiançailles de monsieur Hire*, de 1933, adaptada con éxito al cine y la televisión), «una obra discursiva (...) con la simplicidad inherente al orden que echamos tan en falta en la realidad de hoy, tan poco solidaria con aquellas antiguas estructuras narrativas que Rilke sospechó que algún día existieron» (247) y el texto experimental de Joyce *Finnegans Wake*, publicado en 1932, «el tipo de escritura que mejor se relaciona con la verdad de la vida incomprensible» (246). Se dan, así, dos muestras opuestas del tratamiento de la realidad en la narrativa: «¿Acaso Joyce y Simenon son tan compatibles?» (*ib.*) es lo que se pregunta, de entrada, el narrador. El texto se desarrolla, así, en torno a este debate en forma de diario



íntimo y crítico<sup>490</sup> donde la voz narrativa va divagando sobre la poética de la narración que se sitúa entre lo legible y lo ilegible o las dos al mismo tiempo. Y es que queda patente la paradójica visión del mundo y el arte que gobierna la concepción vilamatiana: «Siempre me he esforzado a la contradicción para evitar conformarme con mi propio gusto» (247).

El cronista busca compatibilizar el *Finnegans* de Joyce<sup>491</sup> (la ficción como ente autónomo) y el señor Hire de Simenon; esto es, el hermetismo del arte en sí y la discursividad del relato asequible que no renuncia a la calidad (la ficción como discurso narrativo). Pretende, así, inaugurar un género reciente. En este sentido, la «Ficción crítica» le sirve al autor para alcanzar «mayor libertad a la hora de encarar mi lado Finnegans<sup>492</sup> y también a la hora de averiguar cuál es el punto exacto de mis relaciones con el lado Hire» (251). Vemos cómo la disertación ensayística opera, junto a la ficción, en una simbiosis proteica: «Es un texto de ficción crítica en el que se impone el ensayo sobre un relato con una mínima acción»; al final «se trata de compaginar la literatura de lo minoritario con lo mayoritario de calidad» (Jarque, 2001), inherencia, así, de un género naciente. Nos situamos, por tanto, en un abismo entre narrativa y ensayo, entre ficción y pensamiento, espacio en el que se instala toda su creación y que aquí lleva a sus máximas consecuencias. Se trata de un dilema propio de la modernidad, tal y como recuerda Bergonzoni (2017: 600): «Como forma literaria instituida no siglo XIX, a narrativa tradicional, o “récit”, explica e ordena a existência humana, enquanto a escritura moderna, a “écriture”, busca fraturar todo sentido possível». En este sentido, se rompe la estabilidad y se pierden las certezas, pues la «modernidad comienza con la búsqueda de una Literatura imposible (...) Es necesario destruir la duración, es decir, el inefable lazo de la existencia» (Barthes, 2011: 34).

---

<sup>490</sup> Tal y como se proclama en el texto: «estas páginas aspiran a ser un radical texto secreto y que no van a ser leídas por nadie, salvo por mí mismo, lo que sin duda me permitirá ser más osado y no temer a un fracaso, que, en caso de producirse, quedaría entre las cuatro paredes de esta habitación» (250-251). Algo no del todo cierto debido a que la voz íntima se asienta en la reflexión crítica mientras se acompaña con armonía narrativa ajena al diario y porque al final su supuesto integrador de los dos tipos de realismo acaba, de algún modo, fracasando.

<sup>491</sup> En *Dublínesea* ya se habla de «una sociedad de fanáticos de *Finnegans Wake*, el raro y, según Nietzsche, nada fallido último libro de James Joyce» (Vila-Matas, 2010b: 123).

<sup>492</sup> Recordemos que Vila-Matas forma parte de la Orden de los Caballeros del Finnegans, tal y como hace constar en el texto (258), grupo literario admirador de Joyce formado por autores como Eduardo Lago, Jordi Soler, Marcos Giralt Torrente y Antonio Soler quien alude a ellos en su excelente novela *Sur*. El propio Vila-Matas (2008h) nos cuenta, desde su personal prisma, cómo se inicia la aventura: «nos dirigimos al otro extremo de la bahía y entramos en el pub Finnegans, en el centro de la pequeña ciudad de Dalkey, ciudad tranquila, de calles estrechas, donde, según Flann O'Brien, se suceden encuentros que parecen accidentales, y donde las tiendas simulan estar cerradas, pero están abiertas».

El relato empieza con una situación concreta: «Es medianoche y suena de fondo *Bela Lugosi's Dead* del grupo Nouvelle Vague» (245), canción que el narrador-personaje escucha en bucle toda la noche en varias versiones, las cuales van siendo reveladas a medida que avanza el relato. La canción forma parte del debut de la banda inglesa postpunk Bauhaus, propuesta poco comercial y de difícil clasificación, referencia especular a lo que parece que va a plantearnos el texto. Esta hace referencia de forma directa al actor húngaro que da nombre al título, Bela Lugosi, quien acabó personificando la imagen moderna del vampiro. Cada versión de la pieza musical da paso a una reflexión sobre la apariencia vaga de la realidad. Junto a este elemento integrador (el espacio, la música como impulso creativo), encontramos el motivo clásico del viaje, literal y metafórico, asociado, cómo no, también a la literatura. El recorrido será, así, físico y mental, a modo de movimiento *flâneur* simbólico trasunto de una obra de De Maistre, circunstancia que se repite en «Porque ella no lo pidió», texto que desde un punto de vista poético se sitúa muy cerca de este, donde el narrador-personaje queda encerrado en una habitación de hotel tras sufrir una grave dolencia renal: «como el personaje de uno de mis libros, no me había movido del hotel desde que había llegado a la ciudad. Pero eso en realidad era sólo literatura al estilo del *viaje alrededor de mi cuarto*» (Vila-Matas, 2007a: 252). No en vano, la vertiente del pensamiento, incluso de la *meditación*, están muy presentes: «por mucho que haya envidiado siempre meditar sin llegar a nada, como presuntamente le sucedía a Pessoa» (250). Asistimos a una circularidad basada en la repetición (la reflexión sobre el arte, la forma, la intertextualidad) que promueve, a pesar de todo, una transformación, orquestada por la voz narrativa, que activa el

doblo acto de un personaje escritor que como crítico trama su ensayo o como narrador ensaya su trama. Personaje que podríamos considerar como otra figura del escritor Enrique Vila-Matas que piensa en su arte e intenta crear su nuevo artefacto, un híbrido diferente que bien pudiera llamarse ficción crítica en el que se comprueba la conjunción de una «voz narrante y pensante» que impone su resistencia a ser separada (Juste Mompel, 2018).

La estructura se configura en un relato dividido en cuarenta fragmentos, numerados, de extensión variable. Los más breves se presentan formados en su totalidad por un epígrafe: el número 2, con una cita proveniente de una entrevista a William Gaddis: «si el trabajo no me resultara difícil, lo cierto es que me moriría de aburrimiento»<sup>493</sup> (249) o el número 7, con

---

<sup>493</sup> Algo que más adelante dice el propio narrador, asumiendo esa misma función indagadora: «Si el trabajo de escritor de ficción crítica no me resultara difícil, me moriría de aburrimiento» (259).

uno del *Whoroscope*<sup>494</sup>, de Beckett. Los más espaciosos ocupan seis páginas, y la mayoría, gira en torno a cuatro o cinco, encontrando algunas partes más breves, de hasta media página. Predomina, por tanto, una concepción fragmentaria del material narrativo, ante todo de carácter breve, donde, como vemos, se intercalan citas en forma de epígrafes, los cuales refuerzan dicha naturaleza segmentada y discontinua. Más allá de Gaddis y Beckett, encontramos otros dos epígrafes: uno de De Maistre, en el fragmento número 21: «Sin embargo, nunca he sentido tan claramente que soy *doble*<sup>495</sup>» (304); y otro de R. L. Stevenson en el 37: «Estiré los brazos exultante y me di cuenta de pronto de que mi estatura se había reducido» (339). Todos proporcionan luz interpretativa a la teoría poética del texto, y se complementan con el resto de referencias que la voz relatora va ordenando a medida que descompone sus pensamientos. La canción *Bela Lugosi's Dead* «le da una ficticia apariencia de continuidad a mis pensamientos» (250) y articula una unidad ante la intermitencia de las ideas, hace narrativo algo que no lo es. Así, el texto que va escribiendo el único personaje protagonista, narrador en primera persona, crítico y traductor de novelas francesas, nos dice, se convierte en una forma ensayística radical de ficción crítica. Practica, de nuevo, la *mise en abîme*, varios niveles, el relato dentro del relato, la teoría dentro de la práctica, la paradoja dentro de la reflexión: «trataré de ser un escritor con un marcado lado Finnegans, pero sin renunciar a las dichas que siempre comporta una cierta tendencia Hire» (251). Y es que al final en el planteamiento reside un cuestionamiento sobre la tradición, persigue un «un estilo que adopta la forma de una contradicción irremediable, pues mi verdad está mucho más allá de la máscara que la cultura me moldea en el rostro» (255). Insiste mucho al respecto durante todo el texto, construyendo una de las imágenes más claras al respecto a través de la metáfora del monstruo, que apela también a la famosa dualidad presente en el Dr. Jekyll y M. Hyde, referencia recurrente: «Puedo verme desde fuera como un doctor Frankenstein captado en el preciso momento de proceder a la unión de los cadáveres diseccionados de dos géneros literarios que habrían terminado por ser dos convenciones muertas: el realismo y el

---

<sup>494</sup> El narrador protagonista de *Mac y su contratiempo* escribe –también en una especie de diario íntimo basado en la reescritura– al principio de la novela: «me ha dado por buscar una edición española de 1970 de *Poemas*, de Samuel Beckett. El primer apartado del libro se titula *Whoroscope*, traducido al castellano como *Puthoroscope*. Es un poema que medita sobre el tiempo y que fue escrito y publicado en 1930. Lo he entendido menos que la primera vez que lo leí, pero, por lo que sea, quizás por no haberlo entendido tanto, me ha gustado mucho más que entonces» (Vila-Matas, 2017a: 15).

<sup>495</sup> Referencia que se sitúa justo a la mitad del libro, donde se asienta la «convivencia sensata y más que razonable entre la trivialidad y una trascendencia que por suerte no fluye incesante y sin descanso, pues de hacerlo me aplastaría con su presuntuoso dramatismo: tan parecido, por cierto, al de la muerte» (305), paradigma de la poética.

experimentalismo radical» (288), pues en el fondo se trata de buscar «un equilibrio entre el caos y la creatividad» (263).

El espacio se dispone en el seno de una dicotomía entre el interior, que alienta el flujo de pensamientos y el recorrido reflexivo patente en la obra, y lo de fuera, el mundo en el que vive el narrador, del que recibimos menciones escasas (la familia de Madrid, los pórticos turineses, las luces de la calle...); todo ello enlazado por un elemento intermedio que consigue orquestar interioridad y exterioridad, la ventana. Esto se repite en el relato más extenso de *Exploradores del abismo*, donde el protagonista también mira el mundo por la abertura su cuarto: «cuatro días enteros agazapado en el interior de ese hotel argentino jugando a esconderme y viendo desde mi ventana (a modo de premonición de lo que iba a pasarme) un único y fúnebre paisaje (...) Una vista obsesiva, enfermiza, mortal. ¡Vaya viaje!» (Vila-Matas, 2007a: 253). Aparecen también detalles personales, como la pertenencia a la Orden de los Caballeros del Finnegan<sup>496</sup> junto a Eduardo Lago, su faceta de escritor o un viaje a Turín<sup>497</sup>. Se encuentra «en travesía semejante a la de aquel viaje iniciático» (268) que hizo al visitar por primera vez la ciudad de Dublín, metáfora de lo que supuso la literatura *Finnegans*, pues los «lúcidos sucesores de Joyce nos parecen hoy sobrevivientes caminando entre los cascotes» (*ib.*) «tras el terremoto que desató en el lenguaje» (*ib.*). La voz pensante, junto al uso de la primera persona, cargan el texto de subjetividad, consiguiendo hacer de la literatura un vehículo de pensamiento. No cesan las expresiones que nos lo recuerdan: «imagino», «me quedo recordando», «se me ocurre»... Pero ni siquiera esta dimensión reflexiva puede escapar a la imaginación, que alarga la sombra del pensamiento: «Hago como que divago, que pienso, hago como que planeo ir hacia la ventana, imagino que me acerco a una vela que se apaga, oigo crujir la puerta carcomida de una iglesia, descubro que hay unos vampiros ahí abajo, en la silenciosa calle iluminada por una serie de farolas que parecen infinitas» (293). En esta «ficción crítica» se cuela «esa voz mitad autobiográfica, mitad ensayística, muchas veces humorística y juguetona con el límite de la ficción» (Pozuelo Yvancos, 2010: 150) que Vila-Matas ha ido consolidando a lo largo de los años, donde la práctica del articulismo no ha hecho otra cosa

---

<sup>496</sup> Aunque no es la única: «Pertener a la Orden del Finnegans me da derecho a ser secretario perpetuo de la Sociedad del *Voyage autour de ma chambre*. No sé de cuál de los dos clubes sentirme más orgulloso» (280).

<sup>497</sup> En *Kassel no invita a la lógica* puede leerse: «Un gran turinés de adopción como Italo Calvino vio en esa ciudad geométrica y perfecta una invitación al vigor, al estilo, a la lógica. Pero añadió: “Sin embargo no hay que perder de vista que Turín invita a la lógica, que abre el camino a la locura”» (Vila-Matas, 2014a: 250).

que favorecer. En *Recuerdos inventados* resulta ya relevante la inclusión de textos aparecidos en prensa con anterioridad, lo que demuestra la inclusión de una voz «que caracterizará esos futuros libros, de adscripción genérica ambigua, problemática o sencillamente múltiple, cuyo sujeto narrador fantasea con subjetividades complejas y se desdobra en rostros, máscaras y variadas tentativas identitarias» (Cruset, s.f.), posible gracias a la cimentación de su labor ensayística.

Bergonzoni (2017: 598) menciona un estudio de Philippe Hamon donde habla sobre el estilo en la novela. El autor se centra en la difícil conexión entre estilística y la noción de norma, incidiendo en las diferentes concepciones intermedias, por lo que plantea sustituir el principio de norma por el de legibilidad, regido por aspectos textuales y otros que nada tienen que ver al texto (psicología, cultura, lengua). Y al respecto, señala: «O texto legível, para o autor, é o que provoca a sensação do déjà vu» (*ib.*: 599). Este correspondería al lado Hire de la narrativa, la tradición realista de la que ha renegado siempre el autor, que defiende siempre el camino hacia lo desconocido, hacia la exploración.

Básicamente Vila-Matas es un autor emplazado en el antirrealismo porque su realidad creativa no está tanto en las historias que cuentan la vida como en el modo en que se hacen historias en sí mismas. En otras palabras nos encontramos ante un autor que cree más en la ficción cuando esta no proviene de la ficción esperada o propiamente dicha, cuando, en suma, se trata de una ficción que nace del ensayo y que, por su naturaleza inconforme, toma con discreto convencimiento caminos tergiversados de invención (Aranda, 2016: 61).

#### EL MOVIMIENTO INTRATEXTUAL

Si la lectura y la escritura marcan los designios de muchas prosas, la relectura lo va a hacer en «Chet Baker piensa en su arte», otro motor de creación, junto a la vida, los sueños o los recuerdos. La disolución de fronteras entre la realidad y la ficción representa un elemento constante que cobra fuerza a lo largo de su narrativa, manifestándose de forma clara en el relato «Porque ella no lo pidió» –una de sus piezas más representativas y valoradas– pero que recorre de forma transversal toda la producción de Vila-Matas. Aquí volveremos a asistir a la correspondencia de niveles a través de la escritura y de la «lectura oracular» (267): «Como estoy viendo que se puede llegar a lo nuevo a través de pensamientos previamente escritos, voy a escribir lo que haré y pensaré mañana por la mañana (...) una buena razón para dedicarse al arte es mostrar el absoluto misterio de las cosas» (263), algo que parece incidir en la misma vida: «Será, sin duda, formidable saber

que todavía trabajo para crearme otro destino» (*ib.*). La dimensión intelectual, en cambio, parece quedar desgajada de la realidad: «sólo meditando, sólo escribiendo, voy a ir realmente despabilándome de verdad» (251). La escritura de este texto crítico le sirve al narrador para definirse a sí mismo de forma hipotética como el que le gustaría ser: «Si yo fuera narrador, tendría un programa literario que pasaría por romper la monotonía de tanta repetición y muerte y por esforzarme en la búsqueda de la originalidad de cada momento» (292), y en el que en realidad se convierte al escribir el texto. Entran en juego, por lo tanto, reflexión y relectura en la piel de un crítico literario, pues este pretende «alojar con la máxima comodidad posible en mí mismo a dos arquetipos distintos de modos de enfocar la práctica literaria» (303). Tal y como sostiene González Tura (2013):

el relat està construït a partir d'un doble mecanisme: d'una banda, l'acció del narrador protagonista durant una nit d'insomni –llegir, escriure, escoltar música, mirar per la finestra...–, i de l'altra, la concatenació de reflexions sobre el concepte de novel·la –i per extensió de literatura– a partir de la successió de citacions –més o menys textuals– d'altri i les lectures crítiques –és a dir, relectures– d'altres obres.

Reflexiones sobre el concepto de novela, en una antología de relatos, bajo la forma de una ficción crítica; el propio texto se presenta como una suma de artículos recuperados de publicaciones anteriores.

Uno de los mecanismos de construcción de esta poética que venimos desgranando aquí se basa en las revisiones textuales, tal y como analiza Oriol González Tura, que rastrea los veintiocho textos que publica Vila-Matas en el suplemento literario *Babelia* bajo la etiqueta de «Relecturas», donde asistimos a una perspectiva crítica de algunas obras poco convencional. Para el estudioso, estos textos se incorporan como corpus del relato casi sin cambios, sirven para mantener la continuidad dentro de este nuevo marco, y gracias a sus características pueden formar parte de este volumen. Así, en «Chet Baker piensa en su arte» van a parar cuatro piezas de este tipo, con poco tiempo de diferencia entre una y otra, publicadas todas en el diario *El País* entre octubre de 2009 y febrero de 2010: «Doctor Finnegans y Monsieur Hire» (10/10/2009), que se desplaza de forma íntegra y crea el capítulo uno; «El último Joyce» (14/11/2009), «El viaje alrededor» (2/01/2010) y «La playa inglesa» (13/02/2010). Se mantiene el orden de publicación en el diario, aunque no aparecen yuxtapuestos en el texto, sino que encajan en las secciones 1, 8, 18 y 23, respectivamente. Se trata de evocaciones de lecturas realizadas con anterioridad, las cuales comparten una serie de características compositivas: parten de un recuerdo, motor del desarrollo textual, se

da un contraste con la percepción presente de la obra comentada y representa la recuperación de la obra, cuyo interés y admiración se actualizan y acaba incluso por redescubrirse. Algo parecido sucede con la ficción crítica, que a través de la inserción de estos textos y la nueva mirada combinatoria que se arroja en ella, termina por recrear nuevos significados. No queda alejada esta labor del trabajo crítico que formaliza la tradición literaria, por lo que está escribiendo de alguna manera su canon. A su vez, constituyen mecanismos para retroalimentar la red infinita de referencias en que se instaura la obra vilamatiana, densa y difícil de dibujar con concreción: «Les relectures són un mecanisme evident, però altament eficaç, per ampliar aquest “tapiz que se dispara en muchas direcciones” que caracteritza de manera transversal l’obra de Vila-Matas» (*ib.*: 233). Además, se suman a estos pasajes originarios un artículo homónimo publicado en el mismo momento (31/01/2010) bajo la rúbrica «El último domingo», también de *El País* y otro titulado «Doctor Finnegans y Monsieur Hire (Obra en curso)» publicado en el libro colectivo *La Orden del Finnegans* (2010: 9-48), que quedan integrados de igual modo en el texto final. Estos textos críticos evidencian un marcado carácter narrativo, decisivo para ser alineados a la antología de relatos, donde confluyen relecturas, sueños, música, imaginación, arte y viaje para convertirse en motores de la acción a los que se enraiza el pensamiento reflexivo. La literatura, en suma, es entendida como una investigación y posee un carácter dual, acercándose al ensayo narrativo, donde la ficción se hace así necesidad.

En conjunto, «Chet Baker piensa en su arte» presenta una naturaleza intratextual en forma de relecturas y reescritura, como si no quedase ya claro que una de las fuentes principales de la literatura es la misma literatura. Esto incrementa la sensación de Obra total que va asumiendo la totalidad de su producción debido a las interrelaciones constantes que se establecen entre ellas, a la vez que de Obra en curso, pues parece no tener fin. Todo es una oportunidad para seguir indagando en el secreto profundo de la escritura: «ponerse a recordar, por ejemplo, viejas lecturas y escribir sobre ellas, tal vez intentar la aventura de madurar en dirección inversa a la natural» (343). En ese sentido, la poética de contrarios lleva al escritor a defender la capacidad de la obra de «pertenecer tanto al centro como a la marginalidad» (Vila-Matas, 2011c: 211), instaurando una búsqueda que va más allá de la propia realidad:

Finnegans constituía el antirrelato y Hire representaba la posibilidad de leer linealmente la anécdota, al unirse ambos esquemas tenemos un poco de cada uno y, como consecuencia, un estilo que no sólo es literario por la farsa que conlleva, sino también lúdico y en constante movimiento, que

nos conduce al encuentro de una realidad más profunda que la realidad misma (Quintana Tejera, 2014: 114).

Frente a la disyuntiva creativa, ante todo se nos muestra la defensa de una literatura del lado del arte, que huye de lo manido que tiene el consumo comercial pensado solo para entretener, pues este debe dar cuenta de la dimensión múltiple y fragmentaria del mundo, insondable e incomprensible para muchos. Se trata, así, de configurar una mirada por la cual pueda existir un acercamiento a la realidad, pasada por el tamiz de la ficción no como entidad autónoma e inenarrable, sino con rostro narrativo, una síntesis que, como sus cuentos, acaba engendrando algo superior.

#### LA IDEA DE TAPIZ

El procedimiento intertextual se vale de reflexiones personales, las cuales se suman a la voz narrativa a partir de la escueta acción que va desarrollándose en la estancia. Las canciones, el paisaje que atraviesa su ventana, los recuerdos, la lectura y el arte; y en esa travesía, viaje en el interior de su cuarto y de la mente del protagonista y narrador, nos acompañan enteras citas de otros autores, epígrafes concretos y nombres de escritores. Le sirven para ir desgranando su propia propuesta poética, y desfilan en este extenso relato los nombres acostumbrados: a partir de la obra de Sergio Chejfec, la de Joyce y la Simenon, se articula un tejido intertextual formado por variadas figuras del ámbito literario y artístico. Algunos como Bolaño, Piglia, Beckett, Edmond Jabès, Beckett, Pessoa, Borges, Kafka, Nabokov, Musil, Flaubert, Gadda, Gombrowicz, Perec, Sarraute, Eduardo Lago, Proust, etc. hacen acto de presencia de forma progresiva y entrecruzada. Las referencias a todos estos escritores apelan a la multiplicidad de sus poéticas, eco de la inaprensible frontera entre realidad y ficción porque, tal y como vemos en el texto, para Vila-Matas el mundo se hace múltiple, y la literatura se traslada a la vida (y viceversa), haciendo caminar a Hire y Finn por la vía turinesa. En este sentido, «O narrador de “Chet Baker...”, ao opor o texto “legível” ao “ilegível”, identifica a capacidade da escritura, no sentido barthesiano, de desestabilizar e ao mesmo tempo abrir para uma multiplicidade de leituras» (Bergonzoni, 2017: 601). Este procedimiento se articula de modos diferentes, con las referencias insertas en el texto, legitimadas por el papel de crítico que asume el narrador, o bien por medio de los epígrafes que acompañan los diferentes fragmentos en que se compone el relato. El punto de partida



es la cita orteguiana sobre el asunto central, la realidad: «“bárbara, brutal, muda, sin significado, de las cosas”» (245), acompañado de la contigua referencia a Musil<sup>498</sup>, uno de los escritores recurrentes de Vila-Matas, o Rilke, que traspasan lo que señala Ortega y Gasset a la literatura, puesto que «hay una gran divergencia entre una comfortable narración y la realidad brutal del mundo» (245).

Los dos grandes protagonistas referenciales son los escritores Finnegans, entre los que se encuentran Beckett, Banville o Lobo Antunes, y los Hire, como Simenon, García Márquez o Graham Greene. Unos situarían el estilo por encima de la trama, aun con preocupaciones en torno al argumento, los personajes o diálogos (más discursivos), y los otros serían «los libros esencialmente narrativos» (247). Pero, nos dice, «está en el fondo todo entrelazado y no tiene por qué haber una división radical, tan sólo una lábil frontera» (*ib.*), como pasa con los géneros literarios. Por otra parte, Sergio Chefec con *Mis dos mundos* se propone como síntesis: seguidor de la ruta Finnegans pero con un tratamiento Hire, sigue las convenciones narrativas a la vez que nos acerca a esa verdad secreta que se esconde en la realidad: «Leemos la trama al mismo tiempo que ésta se va creando» (248), igual que hará el narrador en «Chet Baker piensa en su arte». Con este consigue tejer una red de relaciones literarias entre las maneras de Finnegans y de Simenon. En definitiva, leemos, «lo que abre un espacio muy interesante para la novela del futuro» (249).

Siguen las referencias con respecto al texto de Xavier Maistre, modelo de su *voyage*, «obra maestra de la levedad» (298), desplegadas en un paralelismo de artificio narrativo: el mismo lugar (la via Po de Turín), el mismo planteamiento, una «pequeña odisea o viaje mental en el que, a cada momento, van variando mis opiniones y modificándose todas mis certezas» (287) y, en definitiva, una correspondencia que marca la identidad del narrador: «Era como si me invitaran a repetir el viaje del exterior al interior que en su momento realizó Xavier de Maistre» (296), porque acaba imitando el mismo procedimiento que el militar francés: «a la manera de un relato autobiográfico en el que alguien, con la excusa, por ejemplo, de describir su escritorio, cuenta básicamente el despertar total de una conciencia y *el asombro de ver más*» (298). A partir de aquí, se despliega la poética de la duplicación, y el referente literario pasa a ser la obra de Stevenson: «me he quedado contemplando los infinitos laberintos de esta ciudad, Turín iluminada, y mientras lo hacía he caído en

---

<sup>498</sup> Así lo remite el narrador: «puedo entrar en libros como *El hombre sin atributos*, de Robert Musil, que me interesó y, además, a ratos me pareció que hablaba de mí» (325).

reflexiones que han derivado hacia el recuerdo de aquel memorable momento de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*» (305), metáfora de la cuestión «frente a algo en verdad indudable: Finn y Hire se necesitan» (308), pues «lo notable del texto de Stevenson es que no resuelve la contradicción, sino que mantiene los dos elementos» (309). En el fragmento número 25 se produce un punto de inflexión claro que evidencia las transformaciones que van produciéndose en la instancia narrativa, cuya gradación de lo narrativo a lo no narrativo –legible o ilegible– empieza a manifestarse aquí. Es en este apartado donde Finn y Hire se transfiguran en su imaginación en dos mendigos que ve por la calle, mientras aparece la única referencia a Chet Baker de todo el relato, personificado en la figura de un hombre que fuma dentro de un coche, quien podría ser a su vez una réplica de sí mismo observando los dos transeúntes, intentando fundirlos en uno. Así, la voz narrativa, a través de la imaginación, consigue desdoblarse siguiendo la estructura de muñecas rusas en que el narrador se ve a sí mismo y la historia queda dentro de la historia y los estilos Hire y Finnegans se personalizan pasando a ser seres reales: «Puedo imaginarme a un crítico...» (310) al que le va a suceder todo lo que nos ha relatado con anterioridad, desde una perspectiva diferente, ajena, apelando al trasvase que se produce entre literatura y vida, para alcanzar la máxima que se persigue en círculos desde el principio: «lee el diálogo en los labios de sus personajes, va viendo que Finn y Hire tienen un problema de múltiples aristas que seguramente podría acabarse si se fundieran amablemente en una sola persona» (312). Y este, a su vez, «siente que ha interiorizado a Finn y Hire (...) transformado en ese hombre que podría ser Chet Baker» (313). Aquí, dice Bergonzoni (2017: 603), «Vila-Matas, como Chet Baker na anedota nova-iorquina, pensa em sua arte, que sintetiza sua busca por uma literatura narrativa e ao mesmo tempo crítica». Se da una confluencia de identidades: «Stanley –antes Unidad Vagabunda, antes el hombre que podría ser Chet Baker, antes el hombre que decía que se hacía pasar por un crítico–» (315). Tras la dispersión identitaria se vuelve, algunos apartados más adelante, al reconocimiento del yo, cuyas figuraciones acaban por establecer una identidad difusa y fragmentaria: «aunque ama la contradicción, no puede evitar que le parezca de lo más chocante y paradójico llevar tantas horas de esta noche sumergido plenamente en un mundo complejo de dobles y de dobles de esos dobles y de muchas máscaras en los rincones más recónditos de su personalidad» (333).

El desarrollo de su tesis se va articulando *in crescendo* a través de un laberinto de reflexiones acompañadas de citas literarias cruzadas que el lector debe recomponer. Al final,

el resultado es el fracaso que «va ligado al destino de la literatura en general» (317), que también es una vía «de escape y de libertad» (318), pues este empuja a unir el recuerdo, la lectura y la escritura, de manera que el sujeto, redoblado, en su naufragio encuentra «una continuidad secreta entre su escritura y su lectura, una especie de riverrun de insomnio que le ofrece la posibilidad de ser un lector activo hasta el amanecer» (321). Pues en esta incesante y nocturna búsqueda, «la única verdad que ilumina es ese yo que puede que sea *otro*» (334), que apela a «la siempre compleja cuestión de nuestra identidad» (*ib.*). Al final, lo que el lector pueda preguntarse lo formula el mismo narrador: «¿Acaso todo su intento por crear su artefacto frankensteiniano no ha sido, no está siendo (porque seguramente está siendo todavía) una búsqueda ética en su lucha por crear nuevas formas?» (318). Con todo, la reflexión que gobierna el texto está marcada por una escueta acción: «¿Hago qué? A decir verdad, nada; salvo ensayar cómo sería la ficción crítica si hiciera ficción crítica; salvo especular sobre las posibilidades de inyectar aire Finnegans a todo lo Hire y lograr textos más próximos al “arte auténtico”» (269), frase que recuerda a aquella paráfrasis inventiva que Vila-Matas hace de unas palabras que pertenecen a Marguerite Duras: «Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiéramos». Aunque, como nos tiene acostumbrados, el entramado textual también pasa por el tamiz de la invención, de la reescritura, y parece que escuchemos eso de «lo que realmente dijo es algo distinto y tal vez más embrollado: “Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiésemos –sólo lo sabemos después– antes”» (Vila-Matas, 2008). Ya lo asiente él: «Algunas de mis citas inventadas han hecho extraña fortuna y larga carrera y confirman que en la literatura unos escribimos siempre después de otros. Y así se da el caso, por ejemplo, de que se atribuye cada día más a Marguerite Duras una frase que no ha sido nunca de ella» (*ib.*).

En este goteo incesable de nombres también aparecen citados Borges y Gombrowicz, «uno de sus antecedentes más próximos» (275), modelos de la armonización de tradiciones diferentes, tal y como se plantea aquí con la realidad bárbara e ilegible y su contraria. Los acompaña Céline, cuya figura apela a la intensidad de su innovación estilística en busca de la autenticidad junto a su *modus discreto* de hacerlo, sin caer en la tentación de la aparatosa revolución, con distancia y sensibilidad: «cuando hablaba de despegar a la lengua de sí misma, desdoblarla y también desplazarla de lugar, forzar las frases a salir ligeramente de su significado habitual, sacarlas de sus goznes, y obligar, así al lector a que desplace también él su sentido» (272). Implícita queda la alusión a la levedad, propiedad del nuevo milenio,

«huir de lo pesado» (*ib.*), «para acercarse a esa verdad innombrable de la emoción» (*ib.*). En esta misma senda aparece Bolaño, que entronca con su voluntad de retornar a los orígenes y que «el juego pueda empezar de nuevo» (273). Resuenan junto a estos otras figuras como Dorothy Hewitt; Poe; Nabokov [«la realidad es una sucesión infinita de pasos, de niveles de percepción, de falsos sondeos, y por tanto, inextinguible, inalcanzable»] (280); Philip Larkin; García Márquez; Barthes<sup>499</sup> [«*Lo que acontece* es sólo lenguaje, la aventura del lenguaje» (...) Nada me gusta tanto como la aventura del lenguaje, sobre todo si éste me sirve para seguir la pista a las ideas» (287)]; William Sharp [«todo escritor cree que es realista (...) quieren usar una idea diferente de realismo para separarse de los demás» (287)]; Ricky Moody [«la novela realista necesita una patada en el culo»] (289), «para quien el realismo puede ser visto como una disciplina o conjunto de normas que *oscurecen la verdadera vida*» (291)]; James Wood, Blanchot; *Robinson Crusoe*; John Berger; Carlos Argentino Daneri [«una especie de Dante venido a menos» (297)]; Sainte-Beuve; Laurence Sterne y su *Viaje sentimental*; el histórico personaje de la tradición china Lao Tse, [«fundador del moderno viaje interior» (299)]; el escritor antiguo Luciano de Samosata; Paul Morand; Stanley Elkin con *El no Va Más* [«un caso extremo de pasión por la dificultad en literatura (...) en los límites de lo indecible, o en el silencio mismo» (314)]; Donald Barthelme con *El padre muerto*; Cyril Connolly [«la felicidad es un arte perdido»] (307)]; Augusto Monterroso, para quien los libros poseen su propio destino [«Y a veces éste pasa por llevar a la vida real lo que antes narró el autor» (308)]; *Primera persona* de Graciela Speranza; Andrei Banionis; *Anna Karenina* de Tolstói; Paul Valéry [«en su *Cuadernos* consideró plausibles un tipo de obras que constaran con la iluminación propia del lector» (320)]; Susan Strand con *Los ilegibles. Diccionario del fracaso y la dificultad*, del que emerge una poética explícita y descriptiva que abraza el narrador: «Hay fragmentos de cada uno de nosotros en los cerebros de otras personas»] (330). También son mencionados Robin Toole; Michael Howard y *La biblioteca de la mafia*; John Cage; John Barth; James Tyer; Guido Ceronetti con *Pequeño infierno turinés* [«La única verdad que me ilumina, que me da esperanzas es el

---

<sup>499</sup> Al final, lo que lleva a cabo el narrador, «ensayando tramas, o tramando ensayos» (285), es algo parecido a lo que propone Roland Barthes en *Crítica y verdad* (1966), donde cuestiona la institucionalidad de la crítica literaria a favor de una escritura más literaria, dando lugar a un texto de algún modo nuevo: «Hacer una segunda escritura con la primera escritura de la obra es en efecto abrir el camino a márgenes imprevisibles, suscitar el juego infinito de los espejos, y es este desvío lo sospechoso» (Barthes, 1972: 13). Además, llama a la asociación con otra obra del crítico titulada *Roland Barthes por Roland Barthes*, que plantea cuestiones parecidas en torno a su pertenencia genérica, su estructura, la focalización narrativa o la identitaria.

*je est un autre*<sup>500</sup>» (333)]; *El silencio del cuerpo*; Carlo Emilio Gadda; Giorgio Manganelli; Laura Perkins «y su extraña y difícilísima novela *Se van de Vran*» (329); así como algunos que pertenecen al Arcos Iris de la Dificultad: Barry Hannah, Joseph McElroy, Aliocha Coll, Ruth Brisk, Dora Hardwick, Thomas Pynchon, Donald Antrim, Ryan Lake Sic o William T. Vollman. Siguen Italo Svevo; Chesterton; Knut Hamsun con *Hambre*; Helberto Helder, el poeta secreto de Madeira, donde en *El estilo* escribía esto: «la vida nuestra, la vida entera, está allí como... como un acontecimiento excesivo... Tiene que ser ordenada a toda prisa. Felizmente existe el estilo (...) es una unidad de significación» (342) o Wallace Stevens con *Notes Toward a Supreme Fiction*.

Sin ser suficiente esta ristra de referencias, sigue con las que apelan a una «biblioteca portátil» (301), que nos recuerda al arte shandy, obras que «aspiran a ser el mundo» (*ib.*), donde caben 21 libros proféticos que van construyendo, junto al sinfín de referencias entreveradas, el tapiz de legado extenso, intrincado, armado en una malla, casi infinito, un canon personal: «en el fondo todo está entrelazado y, de existir separaciones, éstas no pueden ser nunca muy extremadas, a lo sumo leves, propiciadoras sólo de lábiles fronteras» (290). Todas las alusiones entramadas sirven para ejemplificar la visión dualista del arte, esa combinación de «lo ilegible con la dichosa narratividad que tanto ama el pueblo sano y rubicundo, tendré que aceptar que no es bueno oponerse a lo que gusta a la masa, ya sean tonterías, vicios o simples tradiciones» (279). El objetivo final, teniendo en cuenta el rechazo de algunos elementos del realismo, sería dotar a la literatura de un impulso fundamental como creación de ficción, puente para potenciar un humanismo que no sea convencional, instrumento filosófico válido para entender y explicar el mundo (la realidad brutal) y sistema que se aleje del conservadurismo opresivo (290). Las referencias marcan el sendero que recorre el relato bajo la forma de teoría artística, para evidenciar la tensión entre contrarios irreconciliables, pues tras el colapso se produce de nuevo una apertura hacia algo nuevo.

Recuerda, en suma, al planteamiento teórico de *Perder teorías* (Seix Barral, 2010), parece recrearse en lo que ya había expuesto el protagonista, el editor Samuel Riba, en *Dublínescas*, para acabar extrayendo conclusiones que pasan por plantear una poética de la

---

<sup>500</sup> Al respecto, el autor escribe: «mi fascinación por Rimbaud, poeta clave para mí desde que leyera su lema «Je est autre» (Yo es otro), declaración de principios admirable, aunque resultara más comprensible y, sobre todo, aún más admirable, si se leía en compañía del contexto de la frase completa: “Sería falso decir que yo pienso; más bien debería decirse: se me piensa. Perdón por el juego de palabras. Yo es otro» (Vila-Matas, 2016: 17).

incertidumbre. De fondo, ese rastro común que evidencia un mundo en el que se ha roto, fragmentado, el sentido. Esto llevará al escritor a plantearse cómo, entonces, poder ser testigo de ese caos, cómo expresar lo inenarrable, de ahí que se sitúe entre Finnegans y Simenon. También interpela, en esta obra global que va creando a partir de otros, al texto «Recuerdos inventados», donde la voz se multiplica y orquesta para relatar, también en fragmentos, la realidad de lo que se está contando, y donde, además, se mezclan realidad, recuerdo, ficción, narratividad y desorden. Como vemos, la heterogeneidad es el elemento más relevante en este compendio de referencias, presentando una postura ambigua que concilia las dos posturas expuestas, a pesar de considerar que tal vez «la ruta Finnegans sea la más noble y la más afín al lenguaje caótico de la realidad y a ese *vago flotar* de nuestras vidas» (247), al estilo de Kafka, otro gran autor vilamatiano. No en vano, aparece el fetiche del escritor polaco como en otras obras: un odradek: «Ese “ingenio” –he decidido llamarlo así– ocupa dentro de mi propio cuerpo, que ya de por sí es pequeño, un espacio reducido, digamos que mínimo dentro de lo mínimo» (339), perspectiva gracias a la cual va desarrollándose su «conciencia odradek» (340), para abarcar una *estatura ética* flexible, pues es «un concepto elástico muy etéreo» (340), tratándose de un mecanismo que potencia su transformación. Y así va vacilando, de un lado a otro, sobre las potencialidades del lado Finnegans y del lado Hire, puesto que el narrador afirma que siente «la necesidad de perfeccionar el realismo en literatura» (293). Marcilly (2011) señala al respecto: «Convoquant les grands écrivains de sa bibliothèque, non sans jeux de miroirs, fausses citations et entourloupes que l'auteur se plaît à distiller, Enrique Vila Matas offre un regard riche et curieux sur la littérature contemporaine dans cette “fiction critique”».

No solo la literatura configura el entramado intertextual, pues el impulso narrativo se consolida a través del pensamiento y otras manifestaciones artísticas como la música: la canción de Bauhaus<sup>501</sup>, que metaforiza la vampirización<sup>502</sup> de la cita a la que asistimos en el relato; la evocación de David Bowie, personaje igual de personalidad múltiple; John Lennon, fan de Finnegans Wake; *Anna Freud*, de la banda The National, que recuerda a la canción central del relato, reforzando la misma estructura de *mise en abîme* aplicada en la escritura:

---

<sup>501</sup> El protagonista mezcla pensamiento y acción en su acto enunciativo: «dejo ahora que las ideas se crucen por mi sendero errático, del mismo modo que dejo también que vuelva a sonar de fondo Bela Lugosi's Dead» (287).

<sup>502</sup> Igual que Borges, quien «tomó un atajo y vampirizó a los dos [a Hernández y Sarmiento]» (275) en su teoría de los linajes, alcanzando la complejidad que perseguía en su obra.

«crean la impresión de que hay una canción dentro de la canción» (314); o *Estudio núm. 24* de Chopin. También tiene cita el cine, como en muchos otros libros: Tom Hanks en *Road to Perdition*; *El halcón maltés*, de John Huston o su admirado Godard. Así, la presencia de la multiplicidad de la que hablaba Calvino<sup>503</sup> planea por toda la obra y este discurso, para construir la esencia de ese tapiz disparado que se va tejiendo a través del encuentro con otros, y así testimoniar la presencia de muchas voces, ese entramado de experiencias, lecturas que somos, algo que articula el discurso ensayístico:

La voz de mis libros viene de una decisión estilística que tomé en su momento, en una primera hora de mi escritura: la de escribir ficción desde un espacio que suelen ocupar, más bien, los ensayistas y los poetas: un yo literario visible. No diría que hago autoficción, voy siempre enmascarado. Y tampoco hablaría de metaliteratura, que a fin de cuentas ya está en el *Quijote*. Creo que el error está en leerme como un narrador, porque la voz es la del ensayista. Mi voz es la de un ensayista que utiliza la narración como soporte del ensayo, y normalmente es una voz que representa a muchas voces de la literatura y que crea la impresión de que no hay autor, que el autor es siempre colectivo (Fernández, 2017).

La literatura contemporánea, que cuenta con la presencia de una fuerte subjetividad, cuya vida en el universo textual resulta innegable, da paso a una vía de reflexión sobre el papel del autor, sobre la creación y sobre la misma literatura, y en Vila-Matas sirve para adentrarnos en su mundo poético, en constante revisión por la prevalencia de su voz de ensayista<sup>504</sup>. La materia prima del escritor es la vida, ejemplificación de su universo, las obras se convierten en un juego de espejos y en ellas acaba instalándose su visión del mundo. La escritura de Vila-Matas es reflejo de sí mismo y de su teoría literaria, del modo de pensar del individuo en el contexto histórico-social en el que crea. La literatura permite, por tanto,

---

<sup>503</sup> En los mismos términos aparece Roberto Bolaño, quien para Vila-Matas (2004<sup>2</sup>: 278) proyecta «el mundo como un complicado sistema de relaciones, que es producto a la vez de múltiples sistemas interrelacionados (...) Es muy probable, por tanto, que Bolaño pertenezca a la familia literaria que reúne Italo Calvino en torno a una de sus propuestas para el próximo milenio: la de la multiplicidad». Por mucho que no se identifique con él en este aspecto [«Yo más bien soy un escritor de otra sección del libro de Italo Calvino. Yo más bien fatigo los anaqueles de los escritores de la levedad» (*ib.*: 278)], luego cambiará de opinión reconociendo esa cualidad que se dispara en infinitas direcciones de su escritura. También se ve reflejada en su «alma nómada», que vendría a ser una manifestación más de la multiplicidad. Aunque en el fondo hay que considerar la inclinación por la contradicción y el sinsentido del autor; la sensibilidad que presenta la paradoja intrínseca a la existencia [«Y en realidad suscribir aquello que decía Walt Whitman: "¿Me contradigo? Muy bien, me contradigo"» (Vila-Matas, 2012c)]; el gusto por el juego y la reinención constante de Vila-Matas [«En fin, que ahora me voy de Bolaño, pero me quedo, pero me voy, pero me quedo» (*ib.*: 284)] y, sobre todo, la misma tendencia bolañiana a filtrar las múltiples voces presentes en su literatura tamizándolas en la recreación de una voz personal por medio de lo que Pozuelo Yvancos (2010) ha llamado *figuraciones del yo*. Ya lo dice él mismo a partir de un verso de Goethe: «Todo lo cercano se aleja, es verdad, tengo que pensar que es verdad. Sólo así, además, mi generación desastrosa, en su crepúsculo hoy hundida, podrá volver a resurgir» (*ib.*: 283).

<sup>504</sup> En palabras de Zamorano (2015: 66): «Dominique Viart a nommé cette caractéristique de l'écriture contemporaine "fiction critique", qui consiste, comme son nom l'indique, en l'introduction d'un discours critique, proche de l'essai, à l'intérieur de la fiction».

pensar la vida y al revés, adquiere capacidad para ampliar el conocimiento. El yo se construye en base a unas lecturas, una configuración propia del arte, y la literatura se convierte en un lugar donde este se piensa a sí mismo como lector y como productor de literatura, se traduce en una manera de ver el mundo y de vivir, no hay división nítida entre ficción y realidad, ni géneros ni fronteras, esto es lo que sustenta la narrativa de Vila-Matas. Tal y como anuncia Valverde (2011): «Ya he dicho más de una vez, y de dos, que el Vila-Matas que prefiero es éste, el ensayista que relata o el cuentista que ensaya. El V-M más borgeano, el que inventa, pero nunca miente». A este respecto, cabe llamar la atención sobre el modelo de escritor ensayístico de Vila-Matas, que lo encontramos sobre todo en el Kafka de los diarios, en Montaigne<sup>505</sup> o incluso Gombrowicz, en quien

también se produce esta combinación de elementos y ese baile fronterizo entre realidad y ficción. El *Diario* de Gombrowicz es uno de tantos libros de nuestro tiempo en los que puede apreciarse una sintonía de muchas tonalidades distintas que sólo unidas en un conjunto armónico producen el efecto artístico perseguido (Vila-Matas, 2007<sup>2</sup>d: 24).

Se filtra sí esa conciencia subjetiva del yo que, figurado en varios personajes a la vez, articula el vacío entre literatura y vida: «Finn se parece bastante a mí, sobre todo se parece al espacio, al vacío que dejo a veces sin darme cuenta» (295).

#### EL ARTE COMO SALIDA

Ante el nihilismo estético de las vanguardias que cuestionan la utilidad del arte, el «Maintenant je puis dire qu' l'art est une sottise» de Rimbaud (1968: 251) es rebatido por Vila-Matas (2012b):

Oh, claro, querido Rimbaud, por supuesto que la literatura, como toda forma de arte, es una estupidez. Aunque sin el arte la vida no tendría mucho sabor, acaso ni siquiera sentido. Además, la estupidez del arte no es más que la sencilla demostración de que la vida no basta. Y por eso nosotros seguimos hablando de ella, a veces sólo para dialogar sobre la mejor forma de vivirla.

Este *relato* que da nombre a la antología pone en práctica lo mismo que predica, y supone una máxima poética del lado del Finnégans pero, sobre todo, del arte en sí. En el

---

<sup>505</sup> Para Pozuelo Yvancos, (2010: 144), «según el modelo cuasi biográfico de Montaigne o según el que Kafka origina en sus Diarios, las dos fuentes que creo primeras o fundamentales de su voz, a las que seguirán otras que asimismo dependen de ellas, como Robert Walser o G. Perec principalmente».



sentido en que lo exponen Cicala (2011): «la realtà non è “realista” ma è il caos. Per questo il caotico Finnegans Wake di Joyce è fra i libri che più si avvicinano alla realtà».

Vila-Matas intenta reproducir lo inenarrable de la realidad a través no de un lenguaje inenarrable<sup>506</sup>, sino por medio de la hibridez, la fragmentación y la digresión: «el conocimiento actual es más fragmentado, más frágil y, por tanto, posiblemente el cuento, el relato, se adapten mejor a él» (Vila-Matas, 2006<sup>2</sup>: 310). Estas características acuerdan más con la naturaleza del texto ensayístico más tradicional, fiel a los ritmos suntuosos del pensamiento. De este modo, la configuración del yo presente en el texto de corte reflexivo se hace a imagen y semejanza del procedimiento, y su verdadero yo, dice el narrador, «no lo modelé como una esencia estable, plenamente segura de sí misma, sino como una búsqueda conflictiva e inacabada, inmensamente inacabada, de una verdad esquiva» (260). Así, la fragmentación de la forma apela a la del mismo sujeto: «no acabo de tener nunca acceso a *mi verdadero yo*, quizá porque no lo modelé como una esencia estable, segura de sí misma, sino como una búsqueda conflictiva e inacabada de una verdad esquiva» (303). De esta suerte, cabe tener en cuenta la naturaleza misma de ese género sin lugar en la historiografía literaria ni la clasificación tripartita legendaria del arte, pues, a pesar de todo:

El ensayo puede señalarse en tanto que género «impuro» y no marcado, o como el más puro género impuro. Si nos retrotrásemos a fin de observar con la mayor perspectiva y horizonte posibles el conjunto de las actividades discursivas altamente elaboradas, se advertiría con nitidez que las constituciones artísticas delimitadas por la tríada tradicional de géneros y aquellas otras constituciones científicas delimitadas por los discursos de esa naturaleza y finalidad, representan una polarización, dos extremos entre los cuales se halla el segmento de los géneros ensayísticos (Aullón de Haro, 2005: 18).

Teniendo en cuenta que uno de los rasgos de la prosa vilamatiana es la preeminencia de la voz ensayística<sup>507</sup>, podemos decir que señala al modo en que se construye el texto a la vez justo en el momento en que se escribe<sup>508</sup>, por eso «Chet Baker piensa en su arte» representa una ficción crítica, un nuevo género que se está haciendo, y por tanto encontramos la coincidencia entre realidad y escritura en el seno mismo de la unión de recurso ensayístico

---

<sup>506</sup> En uno de sus artículos afirma: «Hacer del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas como una nube» (Vila-Matas, 2012c).

<sup>507</sup> En una crítica sobre *Mac y su contratiempo*, Valls (2017) hace referencia a este aspecto: «Vila-Matas ha acabado convirtiéndose en un saltamontes, logrando hacer de la necesidad virtud, pues ha conseguido sacarle partido a sus habilidades como narrador, ya que como ensayista propiamente dicho no parece que tenga mucho nuevo que decir».

<sup>508</sup> Acerca de la publicación de su obra *Desde la ciudad nerviosa*, señala: «Se hace teoría al andar. O como decía Robbe-Grillet: “En realidad, cada novela mía constituye su propia teoría y en un cierto sentido la destruye» (Vila-Matas, s.f.a).

y ficción, punto de partida del relato y concepción nuclear de la narrativa vilamatiana: «¿Cómo reconciliar realidad y ficción logrando encima que ésta, al pasar a ser tan salvaje e indescifrable como la realidad, se vuelva de pronto, ante nuestros maravillados ojos, plenamente legible?» (259).

Lo interesante de un libro como *Chet Baker piensa su arte* es la transformación (la palabra «evolución» no me convence) de mi relación con el cuento. Por ejemplo los cuentos de *Suicidios ejemplares* son breves mientras que los del siguiente libro, *Hijos sin hijos*, (1993) tienden a buscar la novela en su extensión y en lo que relatan. Es un fenómeno paralelo a lo que ocurre en mi faceta como novelista, donde he pasado de la narración pura, sin más complicaciones, a la narración que mezcla ficción con pensamiento (Thays, 2011).

El relato acaba con el nuevo narrador, Finnegans, frente al antiguo, el crítico literario, quien queda sometido al influjo Hire y presa de un profundo sopor, porque, en definitiva, lo que sobresale, tal y como detalla el narrador, «del texto de Stevenson es que no resuelve la contradicción, sino que mantiene los dos elementos –vida y muerte– en eterno presente» (309), que es a todas luces lo que sucede con el texto que leemos. De la tensión entre los dos lados irreconciliables nace la narrativa, el subtítulo de la obra, «la ficción crítica», que hace referencia, de nuevo a una *mise en abîme*: estamos leyendo la novela que el personaje está escribiendo. La fusión de los géneros literarios sería un procedimiento capaz de acercarlo a su fin de defender el lado del arte en sí, de fusionar imaginación, humor y pensamiento crítico, fórmula vilamatiana por excelencia; es decir, la ficción le sirve para alcanzar terrenos que van más allá de ella misma; lugar de experimentación de formas pero también de materias, porque si en su mayoría habla de literatura, no le son ajenas otras disciplinas siempre artísticas como la pintura, la música o el cine<sup>509</sup>. No en vano, en una entrevista sostiene:

Yo me formé con Godard. Cuando introdujo citas en sus primeras películas –con carteles al modo del cine mudo– entendí que era una forma de narrar muy interesante (...) Me educé en la aventura constante de innovar, de probar todo lo nuevo. Todos esos experimentos cinematográficos personales tuvieron su continuidad en lo que después hice en literatura (Amadas, García y Velasco, 2008: 51).

---

<sup>509</sup> Resulta notorio el vínculo que existe entre la literatura y el arte en general para Vila-Matas, ya sea por las reflexiones que expone en sus ensayos como por los ensambles que traza en sus textos: los interdisciplinarios shandys de *Historia abreviada de la literatura portátil*; la presencia de las artistas Sophie Calle o Dominique Gonzalez-Foerster en algunas de sus composiciones o el universo Kassel donde el arte contemporáneo más innovador sirve de escenario para la escritura. Y es que «los caminos de la renovación pasan por buscar en los poderes de la visualidad campos de expansión para los textos y viceversa» (Vila-Matas, 2017c).

Por eso, la superioridad del estilo sobre la trama, una máxima preeminente en su literatura, persigue siempre la innovación, la búsqueda de «nuevos retos, llevar con alegría la convicción de que, si bien nunca llegaremos a nada, merecen la pena los recodos de ese camino hacia la nada, porque en alguno de ellos habremos de cruzarnos con insensatas aventuras y tal vez también con formas nuevas inesperadas» (253). Resulta, al final, una manera de vivir: «à travers une écriture autoréflexive, produit une littérature sur la littérature en même temps qu’une pensée de la littérature qui lui permet, d’une certaine manière, de vivre sans culpabilité ni angoisse son mal de Montano, de vivre littérairement» (Zamorano, 2015: 75), proponiendo una teoría novelística inserta en una antología de relatos y expuesta en un texto híbrido que quiere inaugurar un género nuevo y así «hacer tabula rasa de todo el engranaje convencional de la novela» (271).

«Chet Baker piensa en su arte» se revela como teoría y ficción en permanente tensión, incluso en el final, y la tentativa de fusión de géneros parece suspendida: no existe conciliación entre *Finnegans* y *Hire*, pues la novela termina con un nuevo narrador, *Finnegans* contemplando al antiguo, la parcela *Hire* que parece haber poseído al crítico literario. Apela, de alguna manera, a la convivencia: «o legível e o ilegível permanecem em um constante embate, sem que o crítico consiga unir as duas escrituras. No entanto, é dessa tensão que nasce a narrativa: porque, se a “ficção crítica” não se realiza em uma perspectiva interna, pelo narrador-personagem, ela é lograda por meio do autor» (Bergonzoni, 2017: 605). En realidad, Vila-Matas con este texto consigue incluso superar el concepto de *readymade*, que, recordando lo que decía Mathew (2015), se refiere a la novela que «plantea una idea o hace una pregunta. Está más interesada en el concepto detrás de una obra de arte –detrás de sí misma– que en su ejecución». Partiendo, por tanto, de él, de esa pregunta sobre la representación artística, va más allá de la predisposición teórica para centrarse también en su práctica: «el concepto de obra estaría en mi caso siendo sustituido felizmente por el procedimiento mismo» (270). De ahí su llamada al arte vanguardista:

Los grandes artistas del siglo pasado (Duchamp y compañía) no hicieron obras, sino que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran. No se querían más novelas, cuadros, conciertos musicales, esculturas. ¿Acaso este mismo texto o murmullo nocturno no es el procedimiento mismo y sustituye a la obra?» (*ib.*).

De fondo subyace a su vez un alegato a favor del relato original, una defensa de la necesidad de escuchar y crear historias, al poder de la ficción que empezó a latir en la palabra oral; al cuento primigenio, aunque siempre con una mirada fresca y atenta al poder del arte

por el arte, a la paradoja y el absurdo, a la suma de contrarios, al inconformismo, a lo personal:

Qué maravilloso es leer relatos de corte tradicional, no sé qué haríamos sin ellos, sin toda esa parafernalia ancestral de la hoguera en la noche y el encantador de serpientes, siempre allí dispuesto. Relatos que nos mantienen insomnes. Toda la vida ha sido así, ¿no es cierto? ¿Qué haríamos sin historias? (...) Ahora bien, creo que, si fuera un narrador, los relatos me interesarían sólo lo indispensable (284).

La pregunta está en el aire: ¿debe la literatura contemporánea seguir la vía de la narración al servicio de historias cautivantes o bien la senda de un estilo que se interroga y explora formas basadas en el riesgo y el desconcierto aun cayendo en la ilegibilidad? Y esa es la duda que queda agazapada en el texto tras la voluntad de construir una teoría que resuelva la cuestión. Se repite como una constante la letanía «si yo fuera un narrador», poniendo en evidencia la permeabilidad que se da en el sujeto, cambiante, múltiple, atado a la naturaleza caótica del mundo. Se inserta, así, la necesidad de introducir la vertiente de indagación, de reflexión, de subjetividad, para hacer patente ese camino, pues «si uno escribe y es fiel a sí mismo, teniendo en cuenta que su experiencia es única, siempre puede aportar sensaciones e ideas nuevas» (284), «el núcleo duro de lo esencial, la nebulosa del ser verdadero, la bruma<sup>510</sup> de la identidad profunda que es siempre extraña y extranjera» (285). En definitiva, la pregunta queda inserta en la formulación poética para descubrir que en la paradoja reside el secreto, el punto de fuga en que la literatura se convierte en vía de conocimiento con el objetivo siempre de encontrar algo nuevo: «Si yo fuera un narrador, tendría un programa literario que pasaría por romper la monotonía de tanta repetición y muerte y por esforzarme en la búsqueda de la originalidad de cada momento» (292). En el fondo reside una correspondencia ontológica: el cuestionamiento de una existencia que el hombre no es capaz de entender, un intento de procesamiento de la realidad caótica para poder salir indemne a través del arte del sinsentido: «Nos han instruido mucho acerca del mundo, pero en realidad no han sabido explicarnos nada. Porque no hay una explicación. Es una buena razón para dedicarse al arte, mostrar el absoluto misterio de las cosas» (260). Volvemos a encontrarnos con la perenne constante vilamatiana: arte y vida. Tal y como se repite cual letanía en el texto, «si existe el sentido de la realidad, debe existir también el de

---

<sup>510</sup> Algo que apela al título de su última novela: *Esta bruma insensata*, de la que en su página personal puede leerse: «Una oscilación entre dos conciencias: la que desea tener fe en la escritura y la que preferiría inclinarse por el desprecio y la radical renuncia. En la tensión de esa duda se va construyendo» (Vila-Matas, s.f.g).

la posibilidad» (262), pues, y añade, «nada tenía de singular mi disposición a incidir con la escritura en mi vida, y transformarla» (*ib.*).

#### SÍNTESIS DE *CHET BAKER PIENSA EN SU ARTE*

Al final, este texto parece representar la poética de Vila-Matas en su máxima expresión, creando un relato articulado a modo de cajas chinas infinito. La reflexión sobre el arte y la escritura dialoga con la vida, y lo que le pasa en la habitación tiene correspondencia con lo que lee, piensa a través de lo que ha leído y vuelve a escribir, vuelve a leer, vuelve a pensar, vuelve a asociar, y así sucesivamente<sup>511</sup>. Se nos presenta la red, el tapiz, la *summa* hecha relato. Con todo, el núcleo especular es la relación entre, como dice él, la naturaleza Hire y la dimensión Finnegans, alrededor del cual gira con constancia durante todo el texto, como una órbita repetitiva, la exhortación basada en una paradoja irresuelta. Vila-Matas explora de nuevo aquí el abismo, cultiva el vértigo y se lo comunica al lector, que se convierte junto a él en un equilibrista por estas extensas y embrolladas páginas, pues «después de esa verdad hay sólo un gran vacío» (271). Intuimos la escritura infinita que nace de un laberinto, que habla del problema sobre la representación literaria, que indaga en la literatura y nos lo dice mientras lo pone en práctica: «el método, el procedimiento, quizá ya lo haya hallado, ya esté conmigo, podría ser este mismo texto, mi propio lenguaje nocturno» (270). El relato es metáfora del extravío *versus* el orden, nos plantea una contradicción. La escritura, que representa el orden, es para Vila-Matas la experiencia de un viaje sin retorno al fin de la noche, al modo de Céline, y en él acierta a decirnos que el arte es un intento de darle forma a lo que no la tiene, aunque a la vez este quiera representar el desorden y el caos del pensamiento. Por eso esta última antología de relatos nos revela la importancia de la hibridación, esencia de su poética última: «el autor nos hace transitar así por los extremos de una premeditada y permanente tensión dialéctica que constituye la base de su poética, entre el orden y el azar, lo cerrado y lo abierto, entre el silencio y la escritura sin fin» (González Trueba, 2008: 21).

---

<sup>511</sup> En *Dublinesca* puede leerse: «“Confinarse en una habitación no significa que uno se haya quedado ciego, y estar loco no es lo mismo que quedarse mudo. Lo más probable es que fuera aquella habitación la que le devolvió a Hölderlin a la vida, la que le restituyó la vida que le quedaba”, recuerda que escribió Paul Auster» (Vila-Matas, 2010b: 311).

La vocación de Vila-Matas parece residir en mezclar opuestos, en navegar hacia lo incierto, en no entender nada, en partir sin seguridades, en definitiva, en mostrarnos la odisea de un individuo que no vuelve a casa y se pierde, algo que no puede remediar, para evidenciar lo insensato del mundo, lo intolerable de la existencia, en la estela de escritores como Franz Kafka o Samuel Beckett, al lado opuesto de los que encuentran sentido en ella, como Tolstoi:

Cada página por escribir es una aventura, un abismo, una línea de sombra. Detrás de esa línea habita una obsesión, desconocida pero duradera. También lo incomprendible, por eso los grandes libros empezaron a tejerse sin que sus propios autores supieran de qué trataban. La primera función del arte es romper los hábitos de la percepción. No hay nada claro en la blancura del papel. Lo mejor que se puede hacer es seguir adelante (Vila-Matas, 2003b).

Por eso, «el estilo combinatorio Finnegans&Hire puede ser incluso un procedimiento eficaz para sustituir por su cuenta y riesgo al concepto de obra y comenzar a reivindicar el arte» (270).

El género de la antología se evidencia como una propuesta con total libertad creativa: donde en teoría deberíamos encontrar solo relatos, o textos similares, teniendo en cuenta la versatilidad de las etiquetas de la poética, nos topamos con una selección variopinta de escritos: cuentos, artículos, capítulos de novelas, ensayos o el propio relato que da nombre al volumen, «ficción crítica», que se presenta como una novela corta. Podemos decir que la evolución en la narrativa de Enrique Vila-Matas se ha ido sustentando cada vez con más determinación no solo en la hibridación genérica, sino en una concepción unitaria donde los textos, más allá de separarse por categorías, formarían un conjunto global formado por diferentes segmentos, sean estos de la naturaleza que sean: «como un fragmento que rompe, quiebra y acaba cantando al fondo de alguna sala, aniquilando cualquier posible última ilusión anticuada de plenitud decimonónica» (Vila-Matas, 2015). Con esta fusión teórica que pone a la práctica mientras nos la cuenta apuntala su trayectoria como escritor y como crítico, aportando otra imagen, moderna y personal, de la lectura y la crítica. Propone otra mirada para entender la literatura a la vez que la hace, sin dejar de innovar y cuestionar su estilo con relación a la tradición. Así, describe el tipo de narrador que desearía ser mientras lo es en «Chet Baker piensa en su arte», matizando con el resto de textos seleccionados una muestra narrativa que es cuento y un corpus que ejemplifica la teoría unificadora de Finnegans y Simenon. Todos los relatos insertos en la antología sugieren, de un modo u otro, la teoría que anuncia el título y que explicita la *nouvelle*. Si va en busca de una nueva fórmula narrativa, esta obra nos demuestra que la ha encontrado, pieza clave para la lectura de toda

su producción. La obra consigue situar el tipo de literatura que hace Vila-Matas, durante muchos años ignorado por la crítica, en la palestra de la actualidad, en la categoría de lo legible. El escritor indaga, tal y como hizo Joyce con su escritura, en los límites de la literatura, colocando en el punto de mira de su crítica ficcional el debate que agita la novela contemporánea: cómo acordar la literatura experimental y la tradición realista.

Así las cosas, la obra breve se presenta como indispensable para entender la literatura de Enrique Vila-Matas, de ahí nace su voz creativa, de la libertad y la mezcla de tonos, personajes y dimensiones, y la consecuente reformulación de la narrativa. No es gratuito pensar en el cuento como unidad mínima de su poética<sup>512</sup>, donde la hibridación de géneros y la confusión o inclusión de unos en otros es marca de la casa. El mismo autor afirma, al hablar de poéticas literarias: «La tesis de Piglia me hace pensar que, si contuviera alguna historia secreta la densa trayectoria de la novela del siglo XX, ésta giraría en torno al hábil camuflaje del texto breve, del fragmento, de la unidad de cuento, en el interior del alma central de su gran laberinto» (Vila-Matas, 2015). En definitiva, ya nos lo dice el libro:

El lector encuentra aquí los elementos primordiales y característicos de su narrativa, desde las primeras indagaciones en torno al sentido, la excentricidad, el personalísimo humor que cede a la tentación lúdica, hasta la exégesis y la automitografía que definen los últimos textos. Un universo de cuentos que se persiguen, preludian, hacen ecos unos de otros y se contestan en una telaraña de gestos, símbolos que conforma el sustrato de su obra novelística y ensayística (8).

### **3.2.3.- La antología, un mundo autónomo**

Siguiendo lo que expone Genette (1982), existen diferentes formas de «trascendencia textual». Esta puede manifestarse en función del grado de exposición de las citas, dando paso a cinco categorías: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. La que más utiliza Vila-Matas es la hipertextualidad –aunque no excluye otras formas–, aquellas relaciones que comprenden un texto B (hipertexto) y un texto A (hipotexto), este último es anterior a B y puede decirse que es del que parte. De esta relación se da un desplazamiento que a veces genera un nuevo texto. El escritor utiliza varios hipotextos para crear hipertextos a menudo incluso transformando la cita en cuestión,

---

<sup>512</sup> A propósito de una serie televisiva, anuncia: «Me di cuenta de que si, en lugar de una serie, *Mad Men* hubiera sido una monumental novela, se habría podido decir de ella que estaba compuesta por unidades de cuentos, por fragmentos que a su vez estaban formados por instantes intensos (...) cuentos– el mismísimo género camuflado dentro de la estructura general de novela, el verdadero género utilizado para la narración global puesta en marcha por Weiner» (Vila-Matas, 2015).

famoso ya por ello<sup>513</sup>, de manera que se produce un movimiento oscilatorio entre los escritos ajenos y los propios en este juego de transtextualidad: se apropia de palabras de otros –de las identidades– y las devuelve en forma de citas transformadas, de historias alteradas, lo que parece constituir un legado recíproco. La literatura se convierte por tanto como punto de partida y campo abierto a la creatividad, la originalidad y el juego. Este procedimiento lo vemos sobre todo en las antologías y en *Exploradores del abismo*. En dichas obras, el paratexto legitima la condición de cuentos de los dos volúmenes: el orden de los relatos, el título que los amalgama, la portada, la contraportada, la operación comercial... Resulta evidente, pues, que el corpus textual se compone por fragmentos publicados con anterioridad sin el membrete de «cuentos» pero que, integrados en un nuevo marco, acaba actualizándose gracias al efecto de la trascendencia textual, de las relaciones que se disparan entre los textos y los elementos que los constituyen.

Los fundamentos que integran su poética narrativa se basan en la hibridación, la ausencia de fronteras genéricas, la intertextualidad o el culturalismo y, sobre todo, en la mezcla deliberada de textos heterogéneos bajo la casuística antológica del cuento, lo que demuestra que para Vila-Matas toda su obra es una, y que no hay diferencia entre una novela y un ensayo, ni entre un artículo o un relato. Los motores creativos son variados, pero parten muchas veces del recuerdo, la reflexión, la experiencia o la invención, creando un conjunto indefinido de referencias cruzadas y materiales reelaborados, donde nunca se sabe dónde empiezan y dónde acaban los respectivos límites:

intentar filar el tapís de relacions de tot el corpus vilamatià és una tasca gairabé impossible. No obstant això, sóc del parer que aquesta xarxa de relacions és fonamental per explicar la poètica de l'autor i ajuda, sens dubte, a entendre'l una mica més, perquè els títols de Vila-Matas no són autònoms ni s'expliquen per si sols, sinó que s'insereixen en un entramat cada vegada més complex de relacions literàries: les explícites i, sobretot, les implícites (González Tura, 2013: 228).

Del total de textos de cada antología encontramos casi la mitad de las piezas –siete– que no se han publicado antes como cuentos, apelando a un contexto diferente que los articulaba como artículos, ensayos, partes de novelas o incluso un conjunto de ellos, como pasa en «Chet Baker piensa en su arte», evidenciando la concepción genérica híbrida del autor. Algo que ya anuncia en sus prólogos, piezas que, tal y como afirma Javier Rojo, sirven para dar a conocer la poética del autor en cuestión (Moro, 2018: 43). Las compilaciones son concebidas como obras nucleares de su escritura en constante transformación, aquella que

---

<sup>513</sup> Véase Vila-Matas (2008e y 2008g).



cuestiona los estatutos convencionales de la literatura y asume el riesgo de la innovación. Marcadas por momentos diferentes de su trayectoria, estas van a interpelar a su evolución y práctica literaria, revisada desde una posición que dialoga con la vida y con el arte. Así, no existe una única interpretación del mundo, el individuo no es uno, sino que es completado por otras voces e identidades que divergen en el narrador, personaje y autor, sin poder hablarse de autoficción, puesto que la fragmentación impide una suma unitaria. Se nos impone el concepto de multiplicidad e hibridación como vías de indagación, pues todo ha sido escrito, y el sujeto no tiene más que buscarse en los otros. La forma antológica se convierte en forma clave para la interpretación de un arte actual que viaja con la conciencia del sujeto.

Decía Walter Benjamin que en nuestro tiempo la única obra realmente dotada de sentido –de sentido crítico también– debería ser un collage de citas, fragmentos, ecos de otras obras. Yo a este *collage* le añadí en su momento frases e ideas relativamente propias y poco a poco fui construyéndome un mundo autónomo, paradójicamente muy ligado a los ecos de otras obras (Vila-Matas, 2009<sup>3</sup>: 124).

## CONCLUSIONES

Después del largo recorrido realizado por las formas narrativas breves de Enrique Vila-Matas, cabe detenerse un momento para pensar, como señalábamos, en lo que estos representan en el conjunto de su producción. Si bien nuestro corpus se concentra sobre todo en la etapa de indagación ontológica (1988-1999), el cuento vuelve a aparecer tras el período de silencio para recuperar la pasión por la escritura, que llega acompañada por una impronta reflexiva, la cual llevará al autor a ir diseminando su postura creativa en toda la obra y de la que el relato, máxime las últimas publicaciones, no resulta exento. Así, atendiendo a la clasificación propuesta por Oñoro (2015), encontramos un grupo con los cuentos de la primera fase, en los cuales se cuestiona el papel de la ficción y su relación con la realidad (*Suicidios ejemplares*, *Hijos sin hijos* y *Recuerdos inventados*). Le sigue otro conjunto de textos que situaría su búsqueda en el más allá, reforzando el pluralismo ontológico, para consolidar la confianza en la literatura (*Exploradores del abismo* y *Chet Baker piensa en su arte*), momento que coincide con el reconocimiento internacional del escritor y de la apuesta segura de su poética como vía existencial y camino hacia la verdad. De lado queda la división en ciclos de cuentos y antologías que, aunque no responda a criterios cronológicos, desde donde se evidencia de forma más clara la evolución de su prosa, sí avanza lo que acabará siendo una poética plural, basada en la hibridación y la apertura al otro, algo que en las compilaciones queda patente con más urgencia. El resto de sus publicaciones se ven imbricadas en los relatos, ya sea de forma explícita como parte integrante, tal y como sucede en las colecciones, o implícita, bajo la referencia intratextual que va construyendo el autor a modo de red, junto a otras referencias ajenas.

En este itinerario puede rastrearse una evolución y ciertas constantes: la tendencia a la teorización y el estilo o temas y motivos parecidos en los tres ciclos de cuentos que se rematan en las antologías y diseminan por toda su producción, de ahí que en el análisis hayamos podido operar, tal y como hace el escritor, en base a una órbita de referencias que se repiten una y otra vez. Ello para, en definitiva, cimentar «un tipo de literatura que, según él [Tristan Tzara y el propio autor], se caracteriza por no tener un sistema que proponer, sólo un arte de vivir. En cierto sentido, más que literatura es vida» (Vila-Matas, 2009<sup>5</sup>: 81). Dicho progreso se cimenta desde el concepto de desaparición que acompaña primero al suicidio, para pasear por la soledad de los kafkianos hijos que no quieren descendencia y alcanzar la

apertura que rodea el más allá del abismo, con tal de abocarse a un vacío redentor por medio de una exploración que, después de la ausencia, propone una reaparición novedosa. Entre medio, la búsqueda de las otras voces con el guiño tabucchiano y la reafirmación de que esa indagación ontológica pasa por la literatura y su reflexión.

Para Vila-Matas, como para Barthes, el hombre se crea a partir de lo que otros han escrito, fotografiado o filmado, ya que se construye a sí mismo a través de las creaciones que su cultura y sus sistemas de representación (...). Vila-Matas nos conduce del yo al nosotros, de la página blanca al mundo (Oñoro, 2015: 289).

La identidad literaria termina siendo, al final, un proyecto artístico y existencial, gracias al cual camina por la vida como si fuera disfrazado de otros, con una voz polifónica y personal pero no biográfica, una especie de colección portátil que en ocasiones lleva a la confusión con la propia historia. Pues la literatura, al fin y a la postre, sirve para abrirse al mundo. Por eso, el planteamiento conceptual y formal coinciden: el libro se concibe como fenómeno abierto, dando paso a la intertextualidad o el dialogismo bajtiniano, y desde la hibridación se alcanza la multiplicidad:

la búsqueda de la identidad no es entendida de forma, digamos, psicológica o existencialista. No tiene nada que ver ni con la introspección, ni con el viaje interior en solitario. Por el contrario, la búsqueda que emprenden estos personajes conduce a la apertura del yo: el hallazgo de los libros (*ib.*: 268).

#### LA LITERATURA COMO VÍA DE CONOCIMIENTO

A lo largo de todos estos libros, la escritura vilamatiana va planteando un modo de escapar de la realidad, propone otra manera de comprender el universo. En *Suicidios ejemplares*, por medio de la muerte ficcional, más adelante, hacia un concepto global de desaparición en su máxima expresión, con la multiplicidad como reverso. Dicha poética de la ausencia como núcleo y motor de la escritura y de la vida constituye, sin duda, una ruptura en la historia de la literatura española; con ella se reclama el renacimiento de nuevas fórmulas, el deseo de innovar el antiguo arte de escribir. Uno de los conceptos filosóficos más complejos a los que se ha enfrentado y sigue haciéndolo la humanidad, del que se han llenado multitud de páginas desde variadas perspectivas, lo encontramos ahora ligado a las letras. Vemos, pues, que la ficción puede no estar, por tanto, muy alejada de los grandes problemas del hombre. Tanto desaparición como literatura pasan las dos por excluirnos del

nivel consciente del cosmos, poseen la capacidad de transportarnos fuera de las fronteras de lo explícitamente real, que suele ser abrumador e incomprensible para quien busca escapar. Querer matarse, aislarse o hurgar en el abismo son modos de asistir a una crisis, manifestación de conflicto entre vida y literatura, búsqueda de identidad, posicionamiento ante el mundo. El objetivo último es siempre la huida para ir más allá, escapar es el final de nada y la solución de todo. A través de la literatura puede uno desaparecer de la vida para volver a ella con más fuerza. En el fondo, tiene que ver este tema con una concepción existencial, con «la idea de que nada es de ningún sitio concreto y que el estado más lúcido del hombre es no tener nada y sentirse extranjero siempre» (Vila-Matas, 2008d: 128), porque la obsesión por desaparecer aparece como constante: «es un movimiento inherente a la propia literatura (...) Maurice Blanchot y la desaparición de la literatura. Ese es el tema en general de mis libros» (Sainz Borgo: 2017), una espiral en que la literatura habla de la misma literatura, que va y viene en ese constante movimiento elíptico del que se nutre.

El escritor, con sus obsesiones y fantasmas, siente la necesidad de buscar caminos nuevos. Todo surge, pues, de la ausencia, un especial sentimiento de negación que lleva a no encontrar salida ni solo en la existencia ni solo en la literatura. Cuando algo tan extraordinario y ajeno a la esencia del ser humano como la desaparición se convierte en natural, operan sin duda mecanismos que filtran de un modo u otro la percepción de la realidad. Es el caso de la locura, la fantasía, el sinsentido, la ironía o el viaje pero también, como vemos, de la escritura, maneras todas de huir de la normalidad, trasunto de la geografía del abismo, recorrida por suicidas, por solitarios o por aventureros arriesgados, que tiene correspondencia con territorios distintos:

(el viaje al extranjero, el paseo por el barrio de toda la vida y el vagabundeo literario) (...) Un breve viaje dentro de un viaje a Buenos Aires. Siempre vamos de un escritor a otro. Borges, Bioy... Y después Chandler, Céline... Siempre en la carretera de Sintra a Lisboa. Angustia excesiva del espíritu por nada (Vila-Matas, 2011b: 11 y 19).

#### LA EVOLUCIÓN DE SU POÉTICA

Se evidencia una gradación en las páginas de los cuentos a medida que pasan los años, materializada en el gusto por la digresión y la incursión de la voz narrativa, cada vez más presente, aunque los textos muy breves no dejan de aparecer en todos los volúmenes, los tres ciclos de cuentos, por ejemplo, y la primera antología terminan con un microrrelato:

«Pero no hagamos ya más literatura» (cita de Mario Sà-Carneiro) en *Suicidios ejemplares* (1991); «Televisión» en *Hijos sin hijos* (1993); «Epílogo» (cita de Peter Handke) en *Exploradores del abismo* (2007) y «Señas de identidad», que pertenece a *Hijos sin hijos*, en *Recuerdos inventados* (1994). *Chet Baker piensa en su arte*, en cambio, se cierra con «Sucesores de Vok», de cuatro páginas, un texto, para el autor, «mínimo»<sup>514</sup>.

Si bien los cuentos de la década de los noventa siguen la estela cortazariana que aboga por el efecto único, la brevedad, la tensión, el extrañamiento, el absurdo, la rareza, el juego o la fantasía como coordenadas imperantes, con los años, se produce un cambio en la poética, en la medida en que se da más variedad en la extensión, en los temas y en el tratamiento, disolviendo, de alguna manera, los principios clásicos del cuento moderno de Poe. En *Exploradores del abismo*, por ejemplo, los relatos se alargan, algunos incluso cuentan con apartados numerados como sucede con algunas de sus novelas, mientras que en las antologías el modelo cuentístico es otro, basado de forma clara en la hibridación genérica; lo que plantea que la compilación puede, por un lado, considerarse un género en sí mismo, y por el otro, que Vila-Matas la usa como plataforma de indagación para su concepción más experimental del texto breve. Así, vemos cómo el cuento en realidad se presta a la multiplicidad propia de la literatura, que forma parte de su esencia narrativa:

Soy como un explorador y mi austeridad es propia de un ermitaño y, al igual que Monsieur Teste, siento que no estoy hecho para novelas, pues sus grandes escenas, cóleras, pasiones y momentos trágicos, lejos de entusiasmarme, «me llegan como míseros estallidos, estados rudimentarios en que toda necesidad se desata, en los que el ser se simplifica hasta la memez». Soy como un explorador que avanza hacia el vacío. Eso es todo (Vila-Matas, 2009<sup>4</sup>: 182-183).

A su vez, se hace patente que la libertad que alberga el relato hace permisible la mezcla de géneros, que el escritor practica sin descuido: ya *Una casa para siempre* se presenta como novela y libro de cuentos a la vez; algunos textos de *Exploradores del abismo* vagan en la imprecisión de saberse novela, *nouvelle* si se quiere o cuento, y las antologías lo prueban sin resquicio de duda: bajo la etiqueta de «cuento» encontramos una variedad considerable de escritos, artículos, ensayos o capítulos de novela<sup>515</sup>. En definitiva, «el cuento sigue siendo el alma de toda su obra (...) a pesar de que el autor ya hace tiempo que ha dejado

---

<sup>514</sup> Véase la entrevista con el autor en el Apéndice, p. 561.

<sup>515</sup> De un modo similar a lo que hacen los personajes de la conspiración shandy: «Tanto Rita Malú como el negro Virgilio y Meyrinck, que en aquel momento se había enzarzado en una conversación en contra de la novela y a favor de los relatos breves, los fragmentos, los prólogos, los apéndices y las notas a pie de página...» (Vila-Matas, 2009<sup>3</sup>: 69).

de atender al estatuto clásico del género» (Vila-Matas, 2011d: 7). Por lo tanto, se cumplen algunas máximas de la teoría poética que hemos vislumbrado en el capítulo dedicado a la autonomía genérica: la naturaleza del cuento tiende a la apertura creativa, al cuestionamiento de los límites propios a cualquier clasificación; queda probado su perfil mixto, pero este no rebate su independencia; el eclecticismo se somete a una emancipación artística en constante búsqueda a la vez que entabla un diálogo con la tradición. Se perciben en ellos algunas de las características principales del género, a saber; libertad creativa, elementos metaliterarios, intertextualidad, humor paródico o relevancia de la fantasía, culturalismo o tintes de absurdo. En definitiva, los relatos llaman a la comprensión de la cultura: «siempre hubo la necesidad de ver cualquier texto como eje de una experiencia literaria, cultural o artística mucho más amplia que el mismo texto» (Vila-Matas, 2012c). El escritor lo sabe y por ello sus relatos son reflejo de la perspectiva con que contempla el mundo artístico y vivencial.

Atendiendo al corpus, si al principio predominaba la ficción, el concepto de mezcla y apertura fue ganando terreno en su narrativa para, con el tiempo, sustentar la hibridación y su poética de la totalidad con vistas a consolidar el estilo personal del escritor. De ahí que la configuración de su canon, sus influencias, articuladas a través de la intertextualidad, elemento constitutivo de su prosa, constituyan su tradición. Con todo, pasados los años se produce un cambio en este planteamiento, donde el espacio de lo ficcional irá siendo ocupado por la casuística reflexiva, para recuperarlo tras el largo silencio al que relega la práctica del género breve: «decidí tomarme las escenas de *Mad Men* como lecciones para reconciliarme con el encanto de dedicarse a las formas breves, de escribir cuentos en suma» (Vila-Matas, 2015). Y esa vuelta se produce de la mano de *Exploradores del abismo* (2007) y *Chet Baker piensa en su arte* (2011), algo que lo acerca a la modernidad:

Si lo narrativo en mi escritura había ido pasando a un indeseado segundo plano, el retorno al placer de escuchar y contar historias –acompañado del minucioso estudio analítico, casi escolar, de los fragmentos y de los instantes de fragmentos de *Mad Men*– me ayudó a recobrar una antigua felicidad que hoy relaciono con el hecho nada casual de que para Matthew Weiner, el creador de *Mad Men*, su forma favorita de escritura sea el cuento, el relato corto, y John Cheever su autor preferido (...) Matthew Weiner, más allá del diseño y el humo, es un maestro de la escena breve, del relato corto; no sólo tiene talento para los diálogos y para capturar al espectador en cada escena, sino que detrás de sus guiones, sin que eso signifique un lastre, se adivina la sensibilidad de un lector furiosamente contemporáneo (Vila-Matas, 2015).

Si en la novela todo es cuestión de estilo, como sostendrá nuestro escritor, en el cuento también lo será, siendo como es este un género exigente, cercano a la poesía<sup>516</sup>, en el que el autor recrea una poética que pasa por la imaginación, capaz de reelaborar el mundo, filtrado por el arte. La realidad cotidiana puede ser dejada de lado por diversos motivos, entre otros por preferir esa elaboración de lo artístico que intenta recrear otras coordenadas. Porque Vila-Matas «No sólo piensa narrativamente sino que vive narrativamente en el complejo mundo de ficciones que ha creado, donde los límites entre autor y personaje, ficción y realidad se difuminan, y una tensión apasionante entre literatura y vida se pone a circular» (Torres, 2014). La razón por la que el autor consigue ir más allá de la estricta existencia es por la sencilla necesidad de salir de ella, de ser otro, de conseguir abarcar más allá, igual que los personajes de todas sus historias, infelices por la insignificancia e insuficiencia de la cotidianidad. Y es ahí donde reside el encanto de su literatura: que está llena de vida. «Uno no necesita llevar una vida doble. La escribe y ya está» (Vila-Matas, 2003a: 15). Con esta manera de afrontar el universo literario en general, y el cuentístico en particular, se sitúa en el debate central de la modernidad: qué hacer con la ficción y la realidad. Dónde se inserta el arte dentro de este binomio es algo que se ha discutido mucho. La autonomía del arte respecto a la realidad se fraguó ya en épocas del Romanticismo, en que empezó a surgir una sensibilidad estética frente a un nuevo mundo, nuevas realidades y nuevas manifestaciones. Con los Schlegel y todo el movimiento romántico alemán, pionero en avanzar estos conceptos, se abrió una brecha que determinaría, y determina aún, la controversia artística de las artes y el lenguaje. Si bien durante el Romanticismo la realidad se dejó de lado para beneficiar mundos exóticos y misteriosos, con Victor Hugo, Stendhal y Balzac la escritura reivindicaría de nuevo un fuerte compromiso con lo real. Y así llegaría la polémica, así el conflicto, el motor de cambio. Hasta que nuestra literatura, que ya durante las primeras décadas del pasado siglo vio consolidar el enfrentamiento entre tradición y vanguardia; esto es, entre historia y ficción, realidad e invención, entre verdad y mentira, asiste a la pugna que deriva de la modernidad. Con Vila-Matas nos encontramos también con una contienda cervantina: el papel de la realidad y la imaginación. Él mismo asume que «hay que ir hacia una literatura acorde con el tiempo. Una literatura mixta, mestiza, donde los límites se confundan y la realidad pueda bailar en la frontera con lo ficticio, y el ritmo

---

<sup>516</sup> Para Baquero Goyanes (1949: 145), el cuento «es un género literario que sirve de nexo, de eslabón entre poesía y novela. De la poesía tiene la gracia y el riesgo del límite, la delicada intención; de la novela, la profundidad psicológica, los elementos narrativos».

borre esa frontera» (Vila-Matas, 2008b: 200-201). La manera en que reelabora sin cese el concepto de ficción y su relación con la realidad constituyen, por tanto, su personal estilo literario: la «realidad de la ficción», como la ha llegado a definir. Fijémonos, si no, en el conjunto de su producción, donde, de un modo u otro, se van repitiendo las constantes que articulan esta dicotomía, conclusiones que vemos expuesta de forma explícita en la última antología y asienta un punto de inflexión en el relato «Porque ella no lo pidió», de *Exploradores del abismo*.

En toda su trayectoria, más allá del género al que apele, ha ido dando cabida a las mismas preocupaciones principales. De base, el mismo universo único y personal del escritor, el constante ejercicio de indagación y reelaboración creativa; impulso innovador constante:

Me fascinaban en esa época [1985], y lo siguen haciendo, las conjuras. En segundo lugar, cierta idea de ruptura vanguardista con el plúmbeo y «sólido» panorama de la narrativa española de aquella época –ahí sí que había muchos muertos, por muy vivos que estuvieran–, la irrupción de cierta insolencia shandy, etc. Y de fondo, la convicción de que en todo complot hay detrás una idea de revolución (Amadas, García y Velasco, 2008: 49).

Partiendo, por tanto, de algún punto de la tradición, Enrique Vila-Matas representa una superación de todo lo anterior. Él mismo se sitúa «en un lugar aparte en la narrativa española» (*ib.*). Su postura, de alguna manera, podría relacionarse con la corriente de pensamiento de Wittgenstein sobre la incontrolable libertad de los caprichos del lenguaje; o la de Lacan<sup>517</sup> sobre la inefabilidad de la realidad, en la medida en que el lenguaje no puede abarcar la existencia, es limitado y por eso se reinventa. Aun hablando de lo real, se llegaría solo a poder contar la ficción de lo que se percibe, la traducción que se hace a través del insuficiente lenguaje del mundo (el lado Finnegans), incapaces como somos de abarcar su totalidad por medio del código lingüístico. Así, el filtro del estilo está siempre presente en cualquier (re)elaboración literaria, y es esa unidad tonal que le concede a la *summa* lo que genera una armonización inusitada de las dos cotas, proyectando una poética continua del espejo. Debajo de ese juego identitario de procedimientos subsiste la pregunta filosófica que planteábamos más arriba acerca del cuestionamiento del individuo y que remite a la crisis del sujeto. Asistimos a una mutación permanente de significados y significantes, donde, a pesar de participar del goce estético, plantea algo que va mucho más allá. Teniendo en cuenta

---

<sup>517</sup> Al que hace referencia en otra obra: «“La verdad tiene estructura de ficción”, decía Lacan. Y seguro que Dante habría suscrito perfectamente esta frase» (Vila-Matas, 2007<sup>d</sup>: 241).



que se supera «la antigua dicotomía de *L'écriture ou la vie*» (Alameda, 2007: 57), acaba obteniéndose como resultado una identificación entre las dos. De ahí que recree un estilo propio, empeñado en vencer la tradición más realista, pero también la vanguardista e incluso la era moderna (el arte por el arte) y su congénito esteticismo, situándose en una eficaz perspectiva personal que da lugar a un estilo concreto y a una narrativa propia. Vila-Matas se ensarta en esa generación de autores que se dan al «empleo del simbolismo y suprarrealismo al estilo de Kafka. Los sueños, la incomunicación y un extraño lenguaje simbólico son las características peculiares» (González Povedano, 1984: 62). Así, concibe el mundo en un constante juego donde todo es verdad porque todo es inventado:

Elle [la fiction] mobilise notamment la littérature, qui devient non seulement un milieu où situer ses protagonistes, mais en fait également un motif d'obsession, que ce soit en regard de l'histoire littéraire et de ses figures magistrales, de son éventuelle disparition ou encore de son rapport avec la vie. Personnages, narrateur et auteur, en une sorte de brouillage énonciatif constant, posent incessamment la question du lien entre littérature et réel (Audet, 2010).

La realidad queda filtrada por la literatura, por una elaboración personal que bebe del recuerdo y la memoria y por el contexto cultural en que se inserta el autor. El universo textual queda destinado a construirse por medio de cajas chinas que evidencian la imbricación de todos los elementos en baile, que hace de la vivencia, la percepción o la cultura formas de la realidad, relevante solo cuando nos llegan a través de la manifestación artística. La mezcla de géneros, el alcance de la ficción y el diálogo con la tradición, tamizada por un criterio personal, dan como resultado obras que desde la clásica división entre realidad y fantasía presentan una posición ambigua, la cual da paso a cotas de significación más profundas. Con todo, el uso recurrente que hace de la ironía lo lleva a reforzar la autenticidad de los textos, que negocian su capital estético poniendo en valor el uso artístico de tales figuraciones. Se convierte en un modo de desautomatizar clichés para favorecer la reflexión sobre la creación<sup>518</sup> a la par que hace de la vida una obra de arte para el creador. En el fondo asistimos a una desconfianza de lo que hasta ahora había sido el estatuto de la realidad y, por ende, la relación del lenguaje con su representación, principal mecanismo del arte. En el centro de su concepción basada en la hibridez reside la omnipresente tensión entre ficción y realidad, entre fantasía y experiencia. En cualquier caso, tal y como sostuvo en su momento Baquero Goyanes (1949: 22), «el punto de partida es siempre la ficción, elemento inevitable,

---

<sup>518</sup> En palabras de Ballart (1994: 453): «la función desfamiliarizadora de lo irónico resulta clara, en conclusión, en su deliberada prórroga del goce estético».

imprescindible en este género literario», algo que resulta patente en los relatos del escritor y en su evolución.

#### DEL DIÁLOGO A LA CONSTRUCCIÓN DE UNA VOZ

Revelador resulta, a su vez, que los libros de ensayos propiamente dichos los publique con más frecuencia hacia el final de su carrera y las obras donde impera la ficción, al principio<sup>519</sup>, aunque su actividad como articulista en realidad sea más habitual que la novelesca. Aranda Silva (2013) señala que «en general, el dominio del ensayo configura el tono de mayor rango poético en la totalidad de la producción literaria del autor», por lo que ha sido fiel a él durante toda su carrera, pues le proporciona más libertad creativa. De este modo, la búsqueda de estilo participa de la reflexión en un modo destacable, convirtiendo esta forma literaria en matriz de su literatura y elemento esencial de su voz. Cuando la dimensión ensayística ha madurado, sin duda antes que la ficcional<sup>520</sup>, entonces es cuando se produce el tránsito entre una y otra de forma más patente, dando cabida a un tipo de producción diferente en sus etapas posteriores, «existiendo un trasvase continuo entre una parcela de su producción literaria y la otra, hasta que en algún momento su juego *personal* ha hecho distinguibles el yo ficticio y el yo real en los distintos géneros, los ficcionales y los que aparentemente no lo eran» (Pozuelo Yvancos, 2010: 144), para acabar confluyendo un tono reflexivo y literario definitivo, y así dar cabida a ese *estilo* personal en cualquiera de los géneros que cultiva o en uno solo que son todos o todos que son uno: «Esa marca

---

<sup>519</sup> El primer volumen ensayístico es de 1992, casi veinte años después de haber publicado su primera obra, tras seis novelas y dos libros de cuentos. La proporción irá variando de forma gradual para acoger libros de ensayos con más frecuencia en el tiempo. Puede entenderse que su notoriedad como escritor haya animado su participación en periódicos y revistas, cada vez más activa, y que ello haya contribuido a hacerse un hueco en el mercado como ensayista, siendo muchos de los libros publicados recopilaciones de artículos ya existentes. Pero también es cierto que la predilección por la reseña metaliteraria y la cita referencial en la obra vilamatiana se hace cada vez más relevante con el pasar de los años, ya sean novelas, cuentos o ensayos propiamente dichos.

<sup>520</sup> Esta toma también los derroteros de la originalidad o la rareza, como sucede en *Para acabar con los números redondos* (1997), volumen que supone una anticipación de esa voz tan personal por los procedimientos que propone: «Los artículos reunidos en el libro son emblemáticos de su modo de leer y escribir a un tiempo, del sesgo original con el que la semblanza o pieza crítica de su obra está siendo trazada, alejada siempre de la convencional manera de escribir un artículo de periódico» (Pozuelo Yvancos, 2010: 159). Este se caracteriza como exponente paradigmático de lo que será su articulismo, por los tintes de ficcionalidad que aportan unidad al conjunto de recursos capaz de hacer que se lea como literatura y no como documento histórico o crítico. Esta consonancia entre los dos niveles, igualados, es lo que hará que uno se confunda con el otro y no lleguen a diferenciarse, creando una uniformidad tonal que unifica la realidad con la invención en toda su narrativa, elemento que le es propio y definitorio por excelencia.

estilística de figuración semejante en el interior de los géneros ficcionales (novela, cuento) y los artículos, conferencias y ensayos sí es una propiedad definidora del estilo de Vila-Matas» (*ib.*: 144). Las fronteras se diluyen del todo en aras de una propuesta poética soldada a la autenticidad:

ha de admitirse que el problema de la figuración (...) ha existido siempre, no ya en *Recuerdos inventados*, según él mismo anota, sino en el conjunto de su escritura de ficción y, como veremos, también en algo muy importante cuando se trata de este escritor: la comunicación entre ésta y su obra de ensayista o de articulista, que ha sido constante (*ib.*).

El desarrollo de sus creaciones en conjunto va, pues, de la ficción más desbaratada al cultivo cada vez más acusado del elemento ensayístico, de la reflexión metacultural (donde cabría todo tipo de referencias: literarias, cinematográficas, filosóficas...). Tal y como señala Zamorano (2014: 37): «Pour Vila-Matas, l'évolution de sa manière d'écrire reflète dans une certaine mesure le détachement des influences pour trouver sa propre voix». Si esto en su narrativa larga se convierte en pródigo recurso, en los cuentos se hace recurrente sobre todo en los últimos años, cuando su poética se asienta en la hibridación, la incorporación de la referencia cultural como alimento de su escritura, nutrida de influjos de otros, y la consolidación de su personal voz ensayística aun en obras de otra naturaleza, pues esta le permite a Vila-Matas experimentar con asuntos y estructuras para traspasarlos a su producción ante todo ficcional, fuente de enriquecimiento.

No nos engañemos: escribimos siempre después de otros. En mi caso, a esa operación de ideas y frases de otros que adquieren otro sentido al ser retocadas levemente, hay que añadir una operación paralela y casi idéntica: la invasión en mis textos de citas literarias totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas. ¿Y por qué, dios mío, hago eso? Creo que en el fondo, detrás de ese método, hay un intento de modificar ligeramente el estilo, tal vez porque hace ya tiempo que pienso que en novela todo es cuestión de estilo (Vila-Matas: 2008f).

Así, esta llega antes a las antologías, donde la apertura a la mezcla, a diferentes voces, a la libertad genérica se produce enseguida, implícita, como en *Recuerdos inventados*, o de forma explícita, como en *Chet Baker piensa en su arte*. No cabe ninguna duda de que existe, pues, una *estética* propia en el autor:

sa quête de style est aussi profondément liée à un questionnement sur la place de la littérature dans le monde contemporain et de ses enjeux pour la pensée actuelle tel qu'il le fait dans *Le mal de Montano, Bartleby et compagnie* ou dans *Paris ne se finit jamais*. Ces réflexions ont donné naissance à un style très personnel dont le mélange de différents genres (journal intime, essai, fiction, autobiographie) est un des traits principaux (Zamorano, 2014: 37).

La fórmula personal se va construyendo con los años: «yo no tengo tradición literaria, es posible que la encuentre escribiendo» (Tejeda, 2001), y el mismo diálogo con otras lecturas –su canon– y las experiencias en esa red invisible de referencias constantes, personajes, nombres, lugares, otras obras suyas a la vez que escritores va creando la tradición a la que apela Vila-Matas. De la apertura al otro surge por tanto su voz, tal y como aclara en una de sus novelas a través de una máxima jasídica: «Aquel que cree que puede prescindir de los otros, se engaña. Y aquel que cree que los otros pueden estar sin él, se engaña todavía más» (Vila-Matas, 2017a: 26). El escritor barcelonés nos presenta un continuo infinito que atraviesa toda su obra, con coherencia, a través de las repeticiones de personajes, temas y códigos camino a una escritura total, «que dibujaría entonces el pliegue de una fuga en espiral que se alimenta a sí misma de literatura» (Pozuelo Yvancos, 2007a: 34). Se evidencia, así, la retroalimentación de sus propios textos: todos los cuentos están interrelacionados hilando un tejido que se dispara en muchas direcciones. No queda duda sobre la existencia de un universo propio que va creándose a partir de la relación y el encaje de diferentes piezas engranadas. Existen correspondencias y ecos de otras voces y de otras obras, incluidas las del mismo autor y múltiples son sus representaciones.

Cierto es, rompiendo una lanza a favor de la unidad creativa del autor, que si bien en los primeros libros de relatos no aparece la voz figurada de un yo que quiere comentar todo lo que lee, ve o vive, en el arte o en la vida, sí palpita en ellos sus preocupaciones eternas: cómo la imaginación nos salva de la muerte, la soledad del individuo reflejada en el espejo de Kafka, «las relaciones familiares, los valores de la sociedad del momento, la infancia o la muerte» (Varela, 2013: 238-239) y, sobre todo, la búsqueda incesante a través de la literatura. Su obra se va componiendo, por tanto, de pequeñas piezas que el lector atento debe recomponer como si fuera un puzle.

Enrique Vila-Matas acertó a poner en circulación una tradición heterogénea, construida merced a una lectura transversal y poliédrica, oblicua incluso, muy persona, y atenta a detalles desconcertantes y ocultos de un magma de fragmentos que ha ido atesorando y puliendo en el torno de su prosa hasta conseguir engastarlos en su propia voz (Vila-Matas, 2011c: 8).

Y con relación a esto, en su libro nacido de la exposición que el autor ha comisariado en la Whitechapel Gallery de Londres, basada en una selección personal de seis obras de arte trasunto de su biografía literaria, escribe que tal vez esa «estaba anunciando un tipo de novelas que en el futuro serán construidas con una superposición de distintos estilos diferentes» (Vila-Matas, 2019a: 39). Pone en jaque, así, la configuración de los géneros, la

cual podrá entenderse solo en el transcurso de la historia, puesto que estos no han dejado de evolucionar desde tiempo atrás, para ir modificándose con el tiempo. La conciencia y voluntad de superarlos no son nuevas, ya en el siglo XVIII, si no antes, empezó a cuestionarse la retórica clásica, así como la división aristotélica en obra épica, lírica y dramática: «Hoy, los géneros, en la práctica literaria, no suelen presentarse en estado puro ni con una configuración cerrada, al tiempo que todos ellos se muestran porosos y tienden a fagocitar a los demás e incluso a alimentarse de otras artes» (Valls, 2015: 22).

#### OBRA TOTAL

La multiplicidad que proclamaba Calvino lleva al infinito, a la voluntad totalizadora, reflejo de su escritura, donde parecen combinarse dos actitudes: por un lado, la acumulación de detalles, aspiración por adición, procedimiento que reclama al experimento narrativo del OULIPO, a Perec; y por el otro, la necesidad de dar forma al conjunto, de ponerle fin para escapar del infinito. Las tentativas acotadoras, como la de agotar la Plaza Rovira (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 48-50 y 132-134), imposibles de acometer, quedan abocadas a la frustración, de ahí la asunción de infinitud. Modelos que se reproducen en obras determinadas, como *Bartleby y compañía* (cuyo dechado lo encontramos en *Pálido fuego*, de Nabokov y que se configura con notas textuales como base de su escritura), indican una poética de la totalidad, obra cuya estructura quiere imitar la plenitud del universo, aunque el autor dude, de todos modos, de su eficacia. La revisión constante de estos preceptos, el diálogo persistente entre los códigos de la ficción y el mundo, revela la contradicción endémica que lleva al absurdo. La imitación totalizadora funciona, así, como fundamento alegórico:

crec que s'ha creat una confusió amb aquesta idea que si escric novel·la o no. Penso que escric narració però des del punt de vista de l'assagista o del poeta, per això hi ha sempre un jo que no és un jo d'autoficció sinó que és una persona que parla, una veu que apareix a tots els llibres amb diferents personalitats i d'aquí que surtin, per exemple, moltes citacions en els llibres, pròpies dels assagistes. Un assagista que s'ajuda de la narració per explicar el que vol explicar (...) Això fa que aquesta veu que apareix en tots els llibres tingui continuïtat, tota la obra és un continu (Guitart, 2017, min. 6.20-7.26).

Hay de fondo una idea de democratización del pensamiento que remite a Alberto Savinio, pues «detrás de la forma que tenía Alberto Savinio de imponer su suerte de escritor estaba la idea, creo, de que todo es posible y por tanto todo está ahí y, por muchas divisiones que hagamos y barreras que le pongamos al campo, en realidad no hay fronteras y todo está

conectado» (Vila-Matas, 2018: 12). De este modo, va formándose un conjunto de diferentes piezas a través de su participación de lo pequeño, de lo leve, de lo singular, lo infrecuente y a veces de lo fraccionado: «La grieta, la fisura, la rotura han sido ya desde entonces el escenario cotidiano de mi viaje al fondo del vaso, al fondo de una conciencia literaria que, apresurándose lentamente, trata de extenderse hacia más allá del infinito» (Vila-Matas, 2011b: 110).

La voluntad de abarcarlo todo lleva a la nada y al contrario: «del silencio a la escritura sin fin, o dicho con dos conceptos críticos calvinianos que nuestro autor ha utilizado también en sus crónicas, de la “levedad” a “la multiplicidad”» (Gómez Trueba, 2008). En otras palabras, los cuentos son resortes de sus novelas y al revés, y de sus textos críticos, de sus diarios, sus artículos: «mi obra puede ser leída como un continuo en el que se van mezclando historias y géneros: mis libros de artículos fluyen hacia mis novelas que fluyen hacia mis ensayos que fluyen hacia los cuentos» (Fernández, 2017). Y es que, en resumidas cuentas, como hemos visto, la literatura lo es todo, es origen, llegada y transcurso, esa idea de viaje en mayúsculas que todos los personajes, en mayor o menor medida, y el propio autor, emprende en cada escrito en una estructura abierta que dialoga con otras obras y que es susceptible de convertirse en infinita. En palabras de Calvino (2017: 118): «oggi la regola dello “scrivere breve” viene confermata anche dai romanzi lunghi, che presentano una struttura accumulativa, modulare, combinatoria». Explica el autor italiano su teoría sobre el *iper-romanzo*<sup>521</sup>, proponiendo como ejemplo su obra *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, publicada en 1979. Dicha representación pasaba por querer mostrar la esencia de lo novelesco a través de diez comienzos<sup>522</sup> de novela que estuvieran unidos por un mismo centro y que actuasen en un marco que los delimitase y del que dependían. Este fundamento vendría a ser evidencia de la potencialidad de lo narrable, basada en la multiplicidad, visible en otra de sus obras, *Il castello dei destini incrociati*, la cual, a partir de elementos figurados puede multiplicar su potencialidad expresiva y por tanto propagar significados diferentes para dar como resultado narraciones múltiples. De ahí que la invención y la expresión posean

---

<sup>521</sup> Otros ejemplos para el escritor italiano de esta modulación narrativa serían *La vie mode d'emploi* de Georges Perec, novela muy extensa pero que se construye en torno a varias historias que se interconectan a modo de ciclo.

<sup>522</sup> Los inicios son un momento decisivo en tanto en cuanto se produce la separación de la multiplicidad de los posibles para aislar y convertir en narrable la historia elegida; es también la entrada en un mundo diferente, el verbal. En definitiva, el inicio es el lugar literario por excelencia porque el mundo de fuera por definición es continuo, no dispone de barreras visibles (Calvino, 2017: 124).

en sí mismas el sentido de la potencialidad infinita (Calvino, 2017: 118). Y en esta línea, de *Lezioni americane* de Calvino, Vila-Matas señala:

en su momento fue un hallazgo total. Después he llegado incluso a identificarme con lo que menos pensaba, que es la multiplicidad (...) es un aspecto muy complejo de la narración: en un libro, como el que he empezado ahora, me doy cuenta que no avanza el tiempo y que el libro es casi infinito. Esto es porque la historia se desarrolla en miles de direcciones de lo que piensa el narrador. Esta visión está cada vez más lejos de Dios y más cerca de la complejidad humana y del universo (Tejeda, 2001).

#### EL CUENTO, UNIDAD MÍNIMA

Al menos en los dos últimos siglos los escritores se sienten autorizados –dado que la vida es un tejido continuo, dado que cualquier principio es arbitrario– a empezar la narración en un momento cualquiera, a mitad de un diálogo, como empezaron a hacer Tolstói o Maupassant. (...) Prescindimos de la vastedad del cosmos para concentrarnos en la representación de un fragmento mínimo de la vida (Vila-Matas, 2004<sup>2</sup>: 190).

El hecho de que Vila-Matas haya publicado hasta ahora pocos libros de cuentos no significa que estos sean menores. La exigüidad en su producción de relatos es quizá lo que le da gran parte del valor que posee su narrativa corta, y que esta recorra de forma transversal toda su obra. También en sus artículos o crónicas la creación se ciñe a la necesidad de concesión basada en el fragmento: «esa especie de interrupción que rompe el texto continuo, porque el fragmento es lo que rompe, quiebra y diferencia, aniquilando las ilusiones de la plenitud, el vínculo, la repetición mimética» (Vila-Matas, 2015). De este modo, el gusto por la reflexión y por el entramado de fragmentos hace que el relato constituya una base importante de su escritura –si no punto de partida en el anclaje de su estética– para resultar una constante, cada vez más extensa e insistente en esa idea de anular las fronteras clasificatorias, algo de lo que es reflejo claro el volumen antológico *Chet Baker piensa en su arte*, donde las coordenadas de su narrativa se ven ya ampliadas a una concepción más nítida de hibridez; pues «Vila-Matas, como es bien sabido, ha llevado a cabo un genuino mestizaje en que el cuento, la novela, el ensayo, la conferencia y el aforismo abjuran de sus límites para explorar un territorio liminar y, al mismo tiempo, bien custodiado y reconocible» (Vila-Matas, 2011c: 7). En palabras del mismo autor:

Ese defecto de las «novelas» es un motivo más por el que suelo preferir los cuentos a éstas. De todos modos, encuentro a veces novelas muy buenas, pero no por eso cambio de opinión con respecto a ellas, porque de hecho las novelas que me gustan siempre son como cajas chinas, siempre están llenas de cuentos.

(...)

Los libros de relatos –que tan parecidos pueden ser a un diario personal, construido también a base de días semejantes a capítulos, y de capítulos a su vez semejantes a fragmentos– son máquinas perfectas cuando, gracias a la brevedad y densidad que ellas mismas exigen, logran mostrarse en todo más apegadas a la realidad, no como las novelas, que tantas veces se van por las ramas (Vila-Matas, 2017a: 205, 206).

Al fin y al cabo, si se mira en autores como Bolaño o Perec se debe a esta adscripción a una literatura autónoma:

Con estos autores se aleja uno de la tiranía de las novelas y de todo el gran escaparate de lo sabido, conocido, previsto, y se entra en el concepto de los mundos posibles o paralelos que despliegan narraciones múltiples e infinitizadas. Estamos ya en el mundo de la multiplicidad que intuyó Roland Barthes («La única tarea del artista es explorar significados posibles, de los que cada uno por separado, no será más que una mentira –necesaria– pero cuya multiplicidad será la verdad misma del escritor») y capturó Italo Calvino, que alineó a Perec en el gran equipo mundial de la Multiplicidad (Vila-Matas, 2011b: 207).

En definitiva, ante el malestar general por la situación del género: escasa difusión, poca apuesta de los editores para publicar, contados lectores y no todos entendidos... los cuentos de Vila-Matas son conocidos, bien recibidos y traducidos. Sin embargo, a pesar de todo, no tanto como sus novelas. Volvemos a lo mismo: que la novela parece gobernar el panorama narrativo, que los géneros se confunden y que existe cierta desorientación en el mundo del relato corto. Pero, a pesar de todo, estos brillan por su calidad y, por mucho que se diga, se conocen, se leen y hasta se citan<sup>523</sup>. Pues si cierto es que nos encontramos ante un autor que sustenta sus obras en el riesgo y la búsqueda, lejos de formarse con las premisas establecidas, reinventa sus mundos y sus modos, lo es también que este tipo de escritura exige una clase de lector *activo*<sup>524</sup>, indemne al embauque y despierto a un nuevo tipo de literatura» (Trelles Paz, s.f.), parecido al que reclamaba Borges, capaz de reinterpretar la multitud de códigos implícitos en su escritura. Un interlocutor lúcido para el que la verdadera literatura está más allá de los géneros: «El lector inteligente quiere leer y pensar y tiene la impresión de que es mucho más importante pensar que contar (...) elige historias de ficción que incorporen tanto el mundo de la realidad como el pensamiento» (*ib.*). De ahí que en estos textos se perfilen rasgos esenciales del género: libertad, brevedad (en mayor o menor medida)<sup>525</sup>, intensidad, tensión, sorpresa, expresividad, unidad (argumental y funcional),

---

<sup>523</sup> Véase Martín y Valls (2004: 45-69) y Gracia (2009: 37).

<sup>524</sup> Torres (2014) señala al respecto: «Las novelas del catalán Enrique Vila-Matas están dirigidas a lectores cómplices, inteligentes, heridos por la literatura y con sentido del humor».

<sup>525</sup> La variedad en la extensión es, como hemos visto, múltiple, encontramos textos muy breves, que funcionan como microrrelatos y otros, más extensos, como *nouvelles*. El conjunto de los relatos se lee, en cada uno de los volúmenes de nuestro corpus, como cuentos, y eso es al fin y al cabo lo importante. Esto pone en evidencia la poética híbrida de Vila-Matas, capaz de ensamblar textos de origen y características dispares en un todo



misterio, fascinación, etc., y otros propios del autor, en una tendencia que persigue la experimentación con las fronteras genéricas, se alimenta de literatura, plantea paradojas y sinsentidos y lo sazona todo con un incontestable humor para dialogar con el lector que entre en el juego<sup>526</sup>. Si bien es cierto que los libros de cuentos como tal resultan al fin y a la postre escasos en la dilatada producción de este escritor empedernido, la razón podría encontrarse en dos circunstancias diferentes. La primera reside en el alcance de la brevedad, tal y como hemos visto diseminada en gran parte de su producción, sin anclajes genéricos clave ni resistencias ante clases estáticas que favorecen una esencialidad múltiple de lo literario. La segunda la encontramos en una tendencia a la articulación de textos extensos donde encuentran mejor cabida las digresiones que se va acentuando con los años (de ahí también que los relatos vayan extendiéndose) y, sobre todo, a la complejidad que presenta el género del relato breve, antítesis de la divagación pero que, a pesar de todo, presenta la posibilidad de anclaje a la realidad que luego vence a través de la ficción: «el relato corto es el único espacio literario de este siglo en el que todavía se puede encontrar cierta relación con la realidad» (Vila-Matas, 20062: 222), en comparación a la novela, más dada a «la convención de la mentira». Sin olvidar la identificación entre vida y literatura, esto es, la *extraña* recreación de la realidad que va mucho más allá de la simple mentira, esta poética del extravío representa una manera de ordenar el desorden del mundo, de modo que «la divagación o digresión es una estrategia perfecta para conseguir ese efecto de tiempo ilimitado» (Gómez Trueba, 2008: 11).

Por último, hay que tener en cuenta, además, la propia evolución del autor, quien, desde unos inicios basados en la experimentación y el sentido lúdico de la escritura, progresa hacia una reflexión cada vez más digresiva<sup>527</sup>, pasando por la superación del silencio y una etapa centrada en la indagación ontológica con gran espacio para la ficción, donde se concentran significativas obras de cuentos, hasta que se consolida su poética mestiza:

---

integrador que aporta unidad en su lectura. Tal y como él mismo señala: «Tiendo a eliminar fronteras entre los géneros para llevarlo todo a mi terreno, a mi aguijón y estilo propio. Dicho de otro modo, todo lo *vilamatizo*, incluida la realidad cotidiana. No lo puedo evitar, va con mi carácter» (Solanes, 2007: 160).

<sup>526</sup> Hasta tal punto que acaba ejerciendo en él un efecto parecido al que persigue el escritor en su búsqueda incansable de la literatura: convierte su red en una maraña interconectada e interminable, el lector se pierde de una referencia a otra, pasea de un autor a otro, un título, un personaje, un hecho, una cita, una broma... un todo.

<sup>527</sup> Cuestión que se hace presente ya en sus primeras obras. En *Al sur de los párpados* (1980) puede leerse: «No era la primera vez que pasaba de la reflexión a la fantasía para poco después pasar de la fantasía a la reflexión» (Vila-Matas, 2011a: 224).

resulta muy difícil consensuar una definición para estos textos, donde a menudo se intercalan estupendos cuentos o apuntes de lo que podría haber sido un excelente relato, se vislumbran de pronto ideas para una novela o incluso a veces una conferencia se alarga y se olvida del auditorio para refugiarse en la sala de espera de una obra híbrida que finalmente vio la luz en otro lugar (Vila-Matas, 2011c: 8).

En suma, los cuentos poseen la capacidad de transmitirnos sugestión, una nueva sensibilidad y un sinfín de emociones, experiencias, lecturas y reflexiones que se proyectan en múltiples direcciones con el fin de proyectar una *verdad*; sintetizan su poética entera. Eso sí, solo con la complicidad de un lector educado en un plano estético, requisito fundamental en el cuento contemporáneo. Todo ello a partir de palabras que revelan su sentido último, escondido tras esa certeza: la de vivir desapareciendo, desafiar los límites y cuestionarlo todo para llegar al final de la escapada. Porque en el fondo, de lo que hablan todas las obras –entendidas como ese gran tejido de interconexiones que configuran una sola creación, como un género en sí mismo– es de la totalidad, de vida y literatura, de movimiento.

Eso es. No ha podido quedarme mejor. La obra sólo es una. Aunque, como pasa con todo, nada más enunciado, podemos contradecirlo: la obra es sólo una, sí, pero siempre y cuando sea móvil e incansable y se parezca a la mosca aquella que se posó en la nariz de Cleopatra y cuya descendiente directa se paró esta mañana en la tuya en el momento en que creías que terminaba aquí este prólogo (Vila-Matas, 2018: 12).

Esa es la función que parece poseer el arte para Vila-Matas, la de reinventar el mundo, buscar un lugar, cuestionarse la metafísica del individuo moderno, sustentada por principios narrativos. Nadie mejor que él mismo resumiría lo que pretenden estos cuentos:

El orgullo del escritor de hoy tiene que consistir en enfrentarse a los emisarios de la nada – cada vez más numerosos en literatura– y combatirlos a muerte para no dejar a la humanidad precisamente en manos de la muerte. En definitiva: que a un escritor le podamos llamar escritor. Porque digan lo que digan, la escritura puede salvar al hombre. Hasta en lo imposible (Vila-Matas, 2008b: 205).

En definitiva, sus mejores cuentos son «Mar de fondo» (*Una casa para siempre*, 1989), «Rosa Schwarzer vuelve a la vida» (*Suicidios ejemplares*, 1991), «Recuerdos inventados» (*Recuerdos inventados. Primera antología personal*, 1994), «El hijo del columpio» (*Hijos sin hijos*, 1993), «El día señalado» y «Porque ella no lo pidió» (*Exploradores del abismo*, 2007). En ellos encontramos lo que supone, en suma, su narrativa breve, marcada por un creciente interés por el estilo –que predomina sobre la trama–, las vanguardias históricas y la renovación del lenguaje, para proponer, así, una estética antirrealista. Con ello, destacan el papel que tienen el humor y la ironía, el diálogo constante con los otros y la cultura, vía de salvación, junto al planteamiento combinatorio que hace de

lo sobrenatural, la fantasía y lo kafkiano. Lo convierten en un autor original la autonomía artística, la fe en el arte, la innovación y el riesgo, elementos que lo llevan a plantear una escritura de lenguaje preciso que apuesta por nuevas formas de expresión. Esto hace que se sitúe en un espacio fronterizo intergenérico, prueba de su ansia de indagación tanto artística como vital. El valor de sus cuentos, a la luz de la historia, lo emparenta con tantos otros autores que, sobre todo en el nuevo siglo, convierten la ficción en método de conocimiento. Para ello se sirve de lo que se ha llamado «poética de la extrañeza» (Vila-Matas, 2013b: 80), a caballo entre la literatura y el pensamiento de tintes filosóficos, guiada por la evidencia de lo insensato que hay en el mundo y la búsqueda de otros resortes de la existencia. Así las cosas, Vila-Matas, con técnicas narrativas heterogéneas que beben tanto de la tradición hispánica como de la extranjera, plantea con libertad y un toque muy personal dar cabida en la narración breve a aspectos como la hibridación o la crítica, y así, una nueva forma de referir la realidad y el arte. En suma, sirvan estos pocos cuentos como muestra de la importancia que tiene el autor dentro de nuestra tradición cuentística.

Resulta relevante el vínculo que se establece entre esta especie de obsesión por la literatura y su reflexión constante con los temas de tipo existencial que se presentan en sus textos, tales como la soledad, la identidad, las relaciones familiares, el aburrimiento o el sinsentido de la vida. Esta simbiosis entre forma y concepto es lo que concede verdadero valor y fuerza a estos textos. Parece que el autor quiera decirnos que al final de todo, lo único que podrá salvarnos es la ficción. En definitiva, se nos presenta «la escritura de Vila-Matas como representante, a fin de cuentas, de la tensión dialógica, de la oscilación propia del siglo XX entre utopía y desencanto» (Sánchez-Mesa, s.f.). Resulta llamativo que los cuentos de Vila-Matas hayan sido textos algo desapercibidos dentro de su extensa y unitaria bibliografía, teniendo en cuenta la entidad que sustentan con relación a la riqueza del cuento en las últimas décadas. Las reseñas, artículos y estudios críticos suelen centrarse en sus grandes novelas, sobre todo las que forman parte de su propuesta nuclear en torno a la Catedral Metaliteraria, dejando de lado otras creaciones, cuando en realidad su mirada se encuentra diseminada, en mayor o menor medida, en cada uno de sus libros.

Dejando de lado tales disquisiciones, toca cerrar el recorrido asumiendo la concepción novedosa de tales creaciones, donde se impone una visión unitaria de la obra, donde los relatos ocupan un lugar relevante, y sus textos, en suma, pueden considerarse desde piezas transfronterizas hasta una auténtica «novela del futuro», como la que Vila-

Matas reclamaba en *Perder teorías*. La literatura de Vila-Matas ya no se propone reflejar la realidad como un espejo, sino ampliar sus límites con una mirada lúdica y vanguardista. Nos propone, con todo, «la aventura de entrar en el mundo de las incesantes búsquedas de los más artísticos estilos personales: un universo de continuas búsquedas individuales en la frontera que colinda con el filo de las cosas posibles» (Vila-Matas, 2019a: 45).



## BIBLIOGRAFÍA FINAL<sup>528</sup>

### I. TEORÍA LITERARIA

- ADORNO, Theodor W. (1962): «El ensayo como forma», *Notas de Literatura*, Barcelona, Ariel, pp. 11-36.
- AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel (1972): *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.
- ALTAMIRANO, Carlo, y Beatriz SARLO (1990): *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, CEAL.
- ARÁN, Pampa Olga y Silvia BAREI (2003): *Texto/Memoria/Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*, Córdoba (Argentina), Universidad Nacional de Córdoba.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2005): «El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros», en Vicente Cervera, Belén Hernández y M<sup>a</sup> Dolores Adsuar (eds.), *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 13-24.
- BAJTIN, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- \_\_\_ (1999): «El problema de los géneros discursivos», *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, pp. 248-293.
- \_\_\_ (2003): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- \_\_\_ (2005): *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BAJTIN, Mijail, y Pavel MEDVEDEV (1994): «Los elementos de la construcción artística», *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, Madrid, Alianza, pp. 207-224.
- BALLART, Pere (1994): *Eironeia, la figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Sirmio.
- BARCK, Karlheinz (1993): «El redescubrimiento del lector. ¿La estética de la recepción como superación del estudio inmanente de la literatura?», en Dietrich Rall (ed.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, pp. 171-184.
- BARTHES, Roland (1966): «Introduction à l'analyse structurale des récits» [en línea], *Communications*, 8, pp. 1-27 ([https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1113](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113)) [Consultado: 19/07/2018].

---

<sup>528</sup> Citamos los libros en la versión leída, si es posible en la original.

- \_\_\_ (1971): «De la obra al texto» [en línea], *Revue d'Esthétique*, 3 ([http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb\\_dl=26](http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=26)) [Consultado: 01/09/2018].
- \_\_\_ (1972): *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- \_\_\_ (1974): «Théorie du texte» [en línea], ([https://www.psychanalyse.com/pdf/THEORIE\\_DU\\_TEXTE\\_ROLAND\\_BARTHES.pdf](https://www.psychanalyse.com/pdf/THEORIE_DU_TEXTE_ROLAND_BARTHES.pdf), pp. 1-11) [Consultado: 19/07/2018].
- \_\_\_ (2011): *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BLANCHOT, Maurice (1992): *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- BOLAÑO, Roberto. «Ocho segundos de Nicanor Parra». *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile), 25 de abril de 2001, p. 43.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand (1914): *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, París, Hachette.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1992): *El concepto de género y de literatura picaresca*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela.
- CALVINO, Italo (2017): *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milán, Oscar Mondadori [1985].
- CATOGGIO, Leandro (2008): «El principio de indisponibilidad del lenguaje y la fusión de los horizontes en la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer», *Ideas y valores*, Bogotá, 137, pp. 113-129.
- CÓZAR, Rafael de (1987): «Subjetividad o géneros: norma y transgresión», *República de las letras*, 19, pp. 55-60.
- CROCE, Benedetto (1912): *Estetica come scienza dell'espressione e Linguistica generale*, Bari, Laterza.
- DERRIDA, Jacques (1986): «La loi du genre», *Parages*, París, Galilée, pp. 249-296.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV (1972): *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil.
- ECO, Umberto (1979): *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.
- ESCALANTE, Víctor (2005): «El género literario como juego de lenguaje» [en línea], *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/juegolen.html>) [Consultado: 07/11/2018].

- FOKKEMA, Dowe (1993): «An european canon of literature?», *European Review*, 1, pp. 21-29.
- FOWLER, Alastair (1988): «Género y canon literario», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, pp. 95-127.
- FRAISSE, Emmanuel (1997): *Les anthologies en France*, París, Presses Universitaires de France.
- FRYE, Northrop (1957): *Anatomy of criticism*, Princenton, Princenton University Press.
- GADAMER, Hans-Georg (1977): *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1988): *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, y Javier HUERTA CALVO (2016): *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Raúl Ernesto. «La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar» [en línea]. *Athenea Digital*, 13(2), julio 2013, pp. 121-130 (<https://atheneadigital.net/article/view/1036>) [Consultado: 12/08/2018].
- GARRIDO MIÑAMBRES, Germán (2010): «Géneros literarios y literatura comparada», *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXII, 143, pp. 11-32.
- GENETTE, Gérard (1979): *Introduction à l'architexte*, París, Seuil.
- \_\_\_ (1982): *Palimpsestes*, París, Seuil.
- \_\_\_ (1987): *Seuils*, París, Seuil.
- \_\_\_ (1988): «Géneros, “tipos”, modos», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, pp. 183-233.
- GIMÉNEZ-FRONTÍN, José Luis (1987): «Los géneros desde el sentido común», *República de las letras*, 19, pp. 61-62.
- GÓMEZ-VIDAL, Elvire (2000): «En los lindares del fenómeno antológico: entre el espejismo comercial y el poderío de la letra», en Geneviève Champeau y Nadine Ly (eds.), *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporain*, Burdeos, Presses Universitaires, pp. 35-56.
- GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás (1972): «Breve introducción a la problemática de los géneros literarios: su clasificación en la antigüedad clásica» [en línea], *Cuadernos de*



*Filología Clásica*, vol. 4, pp. 213-237  
(<http://revistas.ucm.es/index.php/CFCA/article/view/CFCA7272220213A>)  
[Consultado: 06/07/2018].

GUILLÉN, Claudio (1985): «Los géneros: genología», *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, pp. 141-181.

GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel (2006): «Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento» [en línea], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/intertextualidad-teoria-desarrollos-funcionamiento/>) [Consultado: 24/10/2018].

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1989): *Lecciones de estética*, vol. I, Barcelona, Península.

HERNADI, Paul (1978): *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Antoni Bosch.

\_\_\_ (1988): «Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, pp. 73-94.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Belén (2005): «El ensayo como ficción y pensamiento», en Vicente Cervera, Belén Hernández y M<sup>a</sup> Dolores Adsuar (eds.), *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 143-178.

HERNÁNDEZ PEÑALOZA, Amor (2011): «Breviario sobre la teoría de los géneros literarios», *Revista Luthor*, 4, pp. 31-38.

HUERTA CALVO, Javier (1982): «La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)» [en línea], *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 1 (<http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/14371>) [Consultado: 11/07/2018].

HUGO, Victor (1827): «Prefacio» [en línea], *Cromwell* ([http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cromwell--0/html/feff3796-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.htm#I\\_2\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cromwell--0/html/feff3796-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm#I_2_)) [Consultado: 06/09/2018].

HUTCHEON, Linda (1981): «Ironie, Satire, Parodie: Une Approche Pragmatique de l'Ironie», *Poétique: Revue de Theorie et d'Analyse Litteraires*, 46, pp. 140-155.

ISER, Wolfgang (1987): *El acto de leer*, Madrid, Taurus.

JAKOBSON, Roman (1977): *Huit questions de poétique*, París, Seuil.

JAMESON, Fredric (1989): *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor.

JANKELEVITCH, Wladimir (1986): *La ironía*, Madrid, Taurus.

- JAUSS, Hans Robert (1993): «Cambio de paradigma en la ciencia literaria», en Dietrich Rall (ed.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, pp. 59-72.
- \_\_\_ (2000): «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria», *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, pp. 137-193.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1981): «L'ironie comme troppe», *Poétique: Revue de Theorie et d'Analyse Litteraires*, 41, pp. 108-127.
- LAPESA, Rafael (1974): *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1979): «Sobre el género literario», *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, pp. 113-120.
- LUKÁCS, Georg (1970): «Sobre la esencia y la forma del ensayo (Carta a Leo Popper)», *El alma y las formas*, Barcelona, Grijalbo, pp. 15-39.
- LY, Nadine (2000): «La pulsion anthologique», en Geneviève Champeau y Nadine Ly (eds.), *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporain*, Burdeos, Presses Universitaires, pp. 35-56.
- LLOVET, Jordi (2007): *Teoría de la literatura y literatura comparada*, Barcelona, Ariel.
- MAESTRO, Jesús G. (2017): «Hacia la disolución de las normas en el dialogismo romántico. El prefacio a Cromwell de Víctor Hugo», *Crítica de la razón literaria. El materialismo filosófico como Teoría de la Literatura*, Vigo, Academia del Hispanismo (I, 7.3.4.2), pp. 987-991.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Marcos (1999): «El arte de la selección literaria en la Antigüedad: canon, antología, florilegio y centón», en Eduardo Padorno y Germán Santana Enríquez (eds.), *La antología literaria*, Las Palmas, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 79-116.
- MUECKE, Douglas (1982): *Irony and the Ironic*, Londres-Nueva York, Methuen.
- \_\_\_ (1983): *The Compass of Irony*, Nueva York, Methuen.
- NAÏS, Hélène (1984): «La notion de genre en poésie au XVIIe siècle: étude lexicologique et sémantique», en Guy Demerson (ed.), *La Notion de genre à la Renaissance*, Ginebra, Slatkine, pp. 103-127.
- NAVAJAS, Gonzalo (1998): «El icono verbal roto: la narración de la estética finisecular», en Irene Andres-Suárez (ed.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica*, Madrid, Verbum, pp. 15-34.

- ONG, Walter J. (1993): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE.
- PADORNO, Eduardo, y Germán SANTANA ENRÍQUEZ (eds.) (1999): *La antología literaria*, Las Palmas, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- PENALVA, Joaquín Juan (2004): «De cómo el “roman fusión” llegó a serlo», *Anales de literatura española*, 17, pp. 89-106.
- POZUELO YVANCOS, José María (1984): «Teoría de los géneros y poética normativa», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, CSIC, pp. 393-403.
- \_\_\_ (2005): «El género literario “ensayo”», en Vicente Cervera, Belén Hernández y M<sup>a</sup> Dolores Adsuar (eds.), *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 179-191.
- PROPP, Vladimir (1970): *Morphologie du conte*, París, Seuil.
- RAIBLE, Wolfgang (1988): «¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, pp. 303-339.
- REYES, Alfonso (1962): «Teoría de la antología», *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, vol. XIV, pp. 137-141.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes (1991): *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, Madrid, Júcar.
- ROLLING, Bernard (1988): «Naturaleza, convención y teoría del género», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, pp. 129-153.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2007): *Anthologos: Poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra.
- RYAN, Marie-Laure (1988): «Hacia una teoría de la competencia genérica», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, pp. 253-301.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1988): «Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, pp. 155-179.
- \_\_\_ (2006): *¿Qué es un género literario?*, Madrid, Akal.

- SCHOENTJES, Pierre (2003): *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra.
- SEGRE, Cesare (1985): «Géneros», *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, pp. 268-297.
- TODOROV, Tzvetan (1981): «Los géneros literarios», *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia, pp. 3-17.
- \_\_\_ (1988): «El origen de los géneros», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, pp. 31-48.
- \_\_\_ (1996): *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- VALLS, Fernando (2003a): *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica.
- \_\_\_ (2008): *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Madrid, Páginas de Espuma.

## II. EL CUENTO LITERARIO

- ABAD, Francisco (2001): «Sobre “contar”, “cuento” y “novela”», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, pp. 627-635.
- ACÍN, Ramón (1991): «El cuento y sus medios de difusión», *Lucanor*, 6, pp. 67-82.
- ACQUARONI, José Luis (1983): «Prólogo», en Jorge Ferrer Vidal, *El hombre de los pájaros*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 9-29.
- ALAZRAKI, Jaime (1977): *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Madrid, Gredos.
- \_\_\_ (1984): «El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges», *Hispanic Review*, vol. 52, 3, pp. 281-302.
- ALONSO, Santos (1988): «Contar, crear libremente», *Las nuevas letras*, 8, p. 68.
- \_\_\_ (1991): «Poética del cuento», *Lucanor*, 6, p. 46.
- ALPERI, Víctor (1988): «El cuento: Algunas reflexiones», *República de las letras*, 22, pp. 99-102.
- ALTISENT, Marta (1988): *La narrativa breve de Gabriel Miró y antología de cuentos*, Barcelona, Anthropos.

- AMORÓS, Andrés (ed.) (1980): *El año literario español 1974-1979*, 6 vols., Madrid, Castalia.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1959): *El cuento español*, Buenos Aires, Columba.
- \_\_\_ (1992): *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (1998): «Introducción. Más allá de los géneros», en Irene Andres-Suárez (ed.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica*, Madrid, Verbum, pp. 9-12.
- ANTONAYA, María Luisa (2000): «El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española» [en línea], *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 16, 3, pp. 433-478 (<http://hdl.handle.net/10171/5349>) [Consultado: 17/09/2018].
- APARICIO, Juan Pedro (1988): «La navegación del cuento», *Ínsula*, XLIII, 495, p. 23.
- ARÁN DE MERILES, Pampa Olga (2000): «Perspectivas para el estudio de los géneros literarios en el fin de siglo» [en línea] (<https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/14/tx3pampa.html>) [Consultado: 27/06/2018].
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1948): «El cuento popular español», *Arbor*, XI, 27, pp. 471-474.
- \_\_\_ (1949): *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC.
- \_\_\_ (1992): «Valorización del cuento», en Joseluís González (ed.), *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona, Hierbaola, pp. 11-42.
- \_\_\_ (1998): *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia.
- BARRERO PÉREZ, Óscar (ed.) (1989): *El cuento español 1940-1980*, Madrid, Castalia.
- \_\_\_ (1992): *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, Madrid, Istmo.
- \_\_\_ (1995): «La novela española como género híbrido (1939-1961)», *Rilce*, 11-1, pp. 1-28.
- BARRERA LINARES, Luis (1993): «Apuntes para una teoría del cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (eds.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila Hispanoamericana, pp. 29-41.
- BARTOLOMÉ PONS, Esther. «Genealogía del cuento». *La Vanguardia*, 21 de enero de 1986, p. 33.
- BELLVER, Sergi (2011): «Cuentistas (II): Juan Carlos Márquez» [en línea], *Revista de letras* (<http://revistadeletras.net/cuentistas-ii-juan-carlos-marquez/>) [Consultado: 10/04/2018].

- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2001): «Pensar el cuento en los noventa», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, pp. 547-560.
- BERLANGA, Andrés (1988): «Sobre el cuento», *Ínsula*, 495, p. 24.
- BORGES, Jorge Luis (1981): *El Aleph*, Madrid, Alianza/Emecé.
- \_\_\_ (1999): *Obras completas (1975-1988)*, vol. 4, Barcelona, Emecé
- BOSCH, Juan (1993): «Apuntes sobre el arte de escribir cuentos», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (eds.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila Hispanoamericana, pp. 365-370.
- BRANDENBERGER, Erna (1973): *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional.
- BRESCIA, Pablo (2014): «Asedios a la forma: teorías (clásicas y nuevas) del cuento», *Perífrasis*, vol. 5, 9, pp. 65-78.
- CABALLÉ, Anna (2008): «El siglo XX, ¿la revolución de las mujeres?», en Manuel Lucena Giraldo e Ignacio González Casanovas (dirs.): *Amazonas y modelos. Universo femenino y cultura en el siglo XX*, Madrid, Fundación MAPFRE, pp. 123-159.
- CARRILLO, Nuria (1993): «El esplendor del relato corto moderno: poética del cuento en los años 80» [en línea], *Castilla. Estudios de literatura*, 18, pp. 41-50. (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136191>) [Consultado: 06/07/2018].
- \_\_\_ (1994): «La expansión plural de un género: el cuento 1975-1993», *Ínsula*, 568, pp. 9-11.
- \_\_\_ (1996): *El cuento literario español en la década de los 80*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- \_\_\_ (2001): «Las antologías del cuento español de los años noventa», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, pp. 47-66.
- CARRILLO, Nuria, y Fernando VALLS (1991a): «El cuento español actual. Cronología», *Lucanor*, 6, pp. 83-92.
- \_\_\_ (1991b): «El cuento español actual. Bibliografía», *Lucanor*, 6, pp. 93-97
- CERCAS, Javier (1998): «Un género aristocrático», en J. A. Masoliver Ródenas y Fernando Valls (eds.), *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, pp. 76-78.

- CEREZALES, Agustín (1991): «Escaleras en el limbo», *Lucanor*, 6, p. 100.
- CONTE, Rafael (1995): «Ombres et lumières», *Magazine littéraire*, 330, p. 22.
- CORTÁZAR, Julio (1971): «Algunos aspectos del cuento», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255, pp. 403-416.
- \_\_\_ (1978): «El lector y el escritor» [en línea] ([http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/fiche.php?Code=21.061&Id\\_desc=3](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/fiche.php?Code=21.061&Id_desc=3)) [Consultado: 3/07/2018].
- \_\_\_ (1993): «Apuntes sobre el arte de escribir cuentos», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (eds.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila, pp. 365-370.
- \_\_\_ (1996): «Del cuento breve y sus alrededores», *Último round*, México, Siglo XXI, pp. 59-83.
- DE MORA VALCÁRCEL, Carmen (1992): «Planteamientos sobre el cuento como género. De Poe a Cortázar», en Joseluis González (ed.), *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona, Hierbaola, pp. 43-70.
- DELGADILLO MACÍAS, Rosa Esther (2002) [Revisión del libro *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* de Dietrich Rall (ed.)]. *Estudios de Lingüística Aplicada*, 35, pp. 140-144.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto, y José Ramón GONZÁLEZ (2002): *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza.
- DÍAZ PARDO, Felipe (2002): «Reseñas de cuentos aparecidas en los diarios *ABC* (*ABC cultural*) y *El País* (*Babelia*) 1991-1995» [en línea], *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 11, pp. 71-112 ([http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46828399437915617422202/p0000003.htm#I\\_7\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46828399437915617422202/p0000003.htm#I_7_)) [Consultado: 22/03/2018].
- DÍEZ, Luis MATEO (1991): «Imagen del cuento», *Lucanor*, 6, p. 106.
- \_\_\_ (1988): «Contar algo del cuento», *Ínsula*, 495, p. 22.
- DUNN, Maggie y Ann MORRIS (1995): *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition*, Nueva York, Twayne.
- EFE. «La editorial Páginas de Espuma cumple quince años de vida y de cuentos» [en línea]. *La Vanguardia*. 20 de febrero de 2015 (<http://www.lavanguardia.com/cultura/20150220/54427454731/la-editorial->



- paginas-de-espuma-cumple-quince-anos-de-vida-y-de-cuentos.html) [Consultado: 16/04/2018].
- ENCINAR, Ángeles (1995): «Tendencias en el cuento español reciente», *Lucanor*, 13, pp. 103-118.
- \_\_\_ (1996): «Ana M<sup>a</sup> Navales: la periferia o el precio de ser independiente», *Lectora*, 2, pp. 69-75.
- \_\_\_ (1999): «Cuentos escritos por mujeres: crónica aproximada de una época» [en línea] (<http://www.mecd.gob.es/lectura/pdf/v1999encinar.pdf>) [Consultado: 01/05/18].
- \_\_\_ (2009): «Entrevista con Manuel Longares: escribir es contar un estilo» [en línea], *Anales de la literatura española contemporánea*, 34.1, pp. 327-336 ([http://www.jstor.org/stable/27742594?readnow=1&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/27742594?readnow=1&seq=1#page_scan_tab_contents)) [Consultado: 26/04/18].
- \_\_\_ (ed.) (2014): *Cuento español actual*, Madrid, Cátedra.
- ENCINAR, Ángeles, y Anthony PERCIVAL (eds.) (1993): *Cuento español contemporáneo*, Madrid, Cátedra.
- ESCALANTE, Víctor (2005): «El género literario como juego de lenguaje» [en línea], *Especulo, Revista de estudios literarios*, 30, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/juegolen.html>) [Consultado: 21/06/2018].
- FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (1991): «Elba: el origen de un cuento», *Lucanor*, 6, p. 114.
- FERRER BERMEJO, José (1991): «Los cuentos que no se explican», *Lucanor*, 6, p. 118.
- FERRER VIDAL, Jorge (1983): *El hombre de los pájaros* (Prólogo de José Luis Acquaroni), Madrid, Espasa Calpe.
- \_\_\_ (1988): «Situación del cuento literario en España», *República de las letras*, 22, pp. 73-78.
- FRAILE, Medardo (1989): «¿El resurgir del cuento?», *Ínsula*, 512-513, p. 10.
- \_\_\_ (1990): «Los recuentos inútiles. Sobre el cuento español contemporáneo» [en línea], *Revista Atlántida*, pp. 1-10 (<http://cabila.unileon.es:8383/greenstone3/sites/localsite/collect/producci/index/assoc/HASH05f3/b0d62e13.dir/doc.pdf;jsessionid=F9EBA6CDB2E4B743BF38BB7519E1ACC3>) [Consultado: 01/05/2018].



- \_\_\_ (2011): «Cuentistas (I): Medardo Fraile (entrevista con Sergi Bellver)» [en línea], *Revista de letras* (<http://revistadeletras.net/cuentistas-i-medardo-fraile/>) [Consultado: 02/10/2018].
- FRIEDMAN, Norman (1993): «Qué hace breve un cuento breve», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (eds.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila Hispanoamericana, pp. 85-105.
- GARCÍA MARTÍN, Luis (1990): «El cuento de nunca acabar», *El Urogallo*, 52-53, p. 67.
- GARCÍA URBINA, Gloria. *La reconstrucción del espejo. El cuento español en la Antología de cuentistas españoles contemporáneos de Francisco García Pavón*, trabajo de investigación dirigido por el Dr. Fernando Valls, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2009 (<http://www.recercat.cat/handle/2072/40658>) [Consultado: 17/02/2019].
- GARLAND MANN, Susan (1989): *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*, Nueva York, Greenwood.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1984): «Jakobson y la semiótica literaria», *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, CSIC, pp. 891-900.
- \_\_\_ (1988): «Una vasta paráfrasis de Aristóteles», *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, pp. 9-27.
- GINER, Salvador (1985): «Ya no vuelve el español donde solía», *Las nuevas letras*, 3, pp. 10-16.
- GOMES, Miguel (2000): «Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano» [en línea], *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 16, 3, pp. 557-583 (<http://hdl.handle.net/10171/5361>) [Consultado: 17/09/2018].
- GONZÁLEZ POVEDANO, Francisco (1984): «El cuento español contemporáneo», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Año XVI, 31, pp. 57-63.
- GRACIA, Jordi (2009): «Balance repentino», *Quimera*, 313, p. 37.
- GULLÓN, Ricardo. «La literatura joven exige de la crítica especializada un cambio de hábitos» (entrevista de Soledad Gálvez). *ABC*, 1 de agosto de 1989, p. 35.
- INGRAM, Forrest (1971): *Representative Short Story Cycles of Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, La Haya, Mouton.

- IRIARTE LÓPEZ, Margarita (2001): «¿Libros o ciclos de cuentos?: algunos casos recientes», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, pp. 609-618.
- JIMÉNEZ MADRID, Ramón (1991): «Tres generaciones frente al cuento (1975-1990)», *Lucanor*, 6, pp. 55-56.
- JURISTO, Juan Ángel (1990): «Un año de fábulas», *El Urogallo*, 52-53, pp. 60-63.
- MAQUEDA CUENCA, Eugenio (2001): «Cuento frente a relato borgiano. Nociones teóricas», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, pp. 619-625.
- MARÍAS, Javier. «La venganza y el mayordomo» [en línea]. *El País*, 21 de diciembre de 1987 ([https://elpais.com/diario/1987/12/21/opinion/567039606\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1987/12/21/opinion/567039606_850215.html)) [Consultado: 20/08/2019].
- MARTÍN, Sabas (ed.) (1997): *Páginas amarillas*, Madrid, Lengua de Trapo.
- MARTÍN NOGALES, José Luis (1994): «El cuento español actual. Autores y tendencias», *Lucanor*, 11, pp. 43-65.
- \_\_\_ (2001): «Tendencias del cuento español de los años noventa», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, pp. 35-45.
- \_\_\_ (2018): «Antologías: la historia fragmentada del cuento», *Ínsula*, 863, pp. 10-12.
- MARTÍN, Rebeca y Fernando VALLS (2004): «El cuento español en el siglo XX. Las reglas del juego (El porqué de una encuesta)», *Quimera*, 242-243, pp. 10-44.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1988): «El cuento de nunca acabar», *Saber leer*, 18, p. 3.
- MARTÍNEZ MENA, Alfonso (1988): «La novela. El cuento», *República de las letras*, 22, pp. 57- 61.
- MARTÍNEZ MENCHÉN, Antonio (1988): «Y va de cuento...», *República de las letras*, 22, pp. 81-84.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio. «Hucha de Oro: Ferrer Vidal». *ABC*, 22 de marzo de 1981, p. 21.
- MASTRÁNGELO, Carlos (1975): *25 cuentos argentinos magistrales (Historia y evolución comentada del cuento argentino)*, Buenos Aires, Plus Ultra.

- MATA INDURÁIN, Carlos (2001): «El cuento en Navarra en los años noventa», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, pp. 91-102.
- MÉNDEZ, José. «Ana María Matute: “He sido y soy un francotirador literario”» [en línea]. *El País*, 19 de junio de 1990 ([https://elpais.com/diario/1990/06/19/cultura/645746407\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1990/06/19/cultura/645746407_850215.html)) [Consultado: 17/02/2019].
- MENTON, Seymour (1993): «Sobre el cuento hispanoamericano», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (eds.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila Hispanoamericana, pp. 121-122.
- MERINO, José María (1988): «El cuento: narración pura», *Ínsula*, 495, p. 21.
- \_\_\_ «Género corto, pero no menor». *La Vanguardia*, 16 de noviembre de 1990, p. 1.
- \_\_\_ (1991): «Contar historias», *Lucanor*, 6, p. 124.
- \_\_\_ (ed.) (1998): *Cien años de cuentos (1898-1998). Antología del cuento español en castellano*, Madrid, Alfaguara.
- \_\_\_ (2010): «La mirada del narrador. De nuevos cuentistas españoles» [en línea], *Revista de Libros*, 165 (<https://www.revistadelibros.com/articulos/una-mirada-sobre-las-antologias-del-cuento-espanol>) [Consultado: 26/10/2018].
- MILLÁN, José Antonio (1991): «El escritor como Proteo cansado», *Lucanor*, 6, p. 134.
- MILLÁS, Juan José. «Lo que cuenta el cuento. El auge del relato breve». *El País Libros*, 107, 1 de noviembre de 1987, pp. 21-22.
- MORO, Ángela (2018): «Encuesta: el papel de las antologías a debate», *Ínsula*, 863, pp. 35-44.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1991): «Contar cuentos», *Lucanor*, 6, p. 152.
- MURILLO, Enrique (1991): «La actualidad de la narrativa española», en Darío Villanueva *et al.* (ed.), *Los nuevos nombres: 1975-1990. Historia y crítica de la literatura española*, vol. 9, pp. 299-305.
- NAVAJAS, Gonzalo (1996): *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB.
- NAVALES, Ana María (1988): «El auge invisible: notas sobre el cuento español en la actualidad», *República de las Letras*, 22, pp. 63-66.

- NEUMAN, Andrés (ed.) (2002): *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español*, Madrid, Páginas de Espuma.
- \_\_\_ (ed.) (2006): *Alumbramiento*, Madrid, Páginas de Espuma.
- \_\_\_ (ed.) (2011): *Hacerse el muerto*, Madrid, Páginas de Espuma.
- \_\_\_ «Rimbaud, el póstumo precoz» [en línea], *Mercurio*, 119, mayo de 2018 (<http://revistamercurio.es/ediciones/2018/especial-doscientos/el-postumo-precoz-2/>) [Consultado: 23/02/2019].
- NOGUEROL, Francisca (2008): «Juntos pero no revueltos: la colección de cuentos integrados en las literaturas hispánicas». *Alma América: in honorem Victorino Polo*, vol. 2. Murcia, Universidad de Murcia, pp. 162-172.
- PACHECO, Carlos (1993): «Criterios para una conceptualización del cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (eds.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila Hispanoamericana, pp. 13-28.
- PALOMINO, Ángel (1988): «La situación de las letras españolas», *República de las letras*, 22, pp. 103-106.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (1986): *Algunos aspectos del cuento literario (Contribución al estudio de su estructura)*, Granada, Universidad de Granada.
- PELLICER, Gemma, y Fernando VALLS (eds.) (2010): *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual*, Palencia, Menoscuarto.
- PEÑATE RIVERO, Julio (2016): *El cuento literario hispánico en el siglo XX. Variaciones teóricas y prácticas creativas*, Madrid, Visor.
- PERAILE, Meliano. «El cuento de la casona de Verines» [en línea]. *ABC*, 30 de diciembre de 1987 (<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1987/12/30/052.html>) [Consultado: 19/05/2018].
- PERCIVAL, Anthony (1988): «El cuento en la posguerra», *Las nuevas letras*, 8, pp. 87-93.
- PIGLIA, Ricardo (2001): *Formas breves*, Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_ (2005): *El último lector*, Barcelona, Anagrama.
- PITOL, Sergio (2018): «Un Ars Poetica?» [en línea], *Latin American Literature Today*, vol. 1, 5 (<http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/febrero/un-ars-poetica-de-sergio-pitol>) [Consultado: 02/11/2018].

- POE, Edgar Allan (1993): «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (eds.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila Hispanoamericana, pp. 295-309.
- \_\_\_ (2010): «Método de composición», *El escarabajo de oro y otros cuentos*, Buenos Aires, Losada, pp. 175-193 [1846].
- POMBO, Álvaro (1991): «Notas en torno al cuento», *Lucanor*, 6, p. 160.
- POZUELO YVANCOS, José María (2004): *Ventanas de ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península.
- PRADERA, Javier (1992): «El libro: Industria y mercado», en Darío Villanueva *et al.* (ed.), *Los nuevos nombres: 1975-1990. Historia y crítica de la literatura española*, vol. 9, pp. 72-86.
- PREGO, Omar (1985): *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik Editores.
- PUEBLA ORTEGA, Jorge (1996): *Los géneros literarios*, Madrid, Playor.
- PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto (2001): «El Premio de Relato Breve UNED: diez años de historia(s)», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, pp. 103-114.
- PUÉRTOLAS, Soledad (1986): «La impostura de la narración», *Las nuevas letras*, 5, p. 40.
- \_\_\_ (1991): «La gracia de la vida, la inmortalidad», *Lucanor*, 6, p. 172.
- PUPO-WALKER, Enrique (1979): «Indicios de una nueva plenitud: Notas sobre el cuento español y un libro de Ricardo Doménech», *Ínsula*, 394, p. 4.
- QUIÑONES, Fernando (1988): «Basta de cuentos», *Las nuevas letras*, 8, p. 66-67.
- QUIROGA, Horacio (1993a): «El manual del perfecto cuentista», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (eds.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila Hispanoamericana, pp. 327-339.
- \_\_\_ (1993b): *Todos los cuentos*, Madrid, UNESCO.
- RALL, Dietrich (1981): «Teoría de la recepción: El problema de la subjetividad» [en línea], *Acta Poética*, vol. 3, 1-2, pp. 181-205 (<https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/657>) [Consultado: 03/07/2018].
- REID, Ian (1977): *The Short Story*, Londres, Methuen.

- \_\_\_ (1993): «¿Cualidades esenciales del cuento?», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (eds.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila Hispanoamericana, pp. 257-268.
- REY BRIONES, Antonio (1999): «Claves del cuento actual», *Lucanor*, 16, pp. 89-113.
- RICO, Francisco (1992): «De hoy para mañana: La literatura de la libertad», en Darío Villanueva et al. (ed.), *Los nuevos nombres: 1975-1990. Historia y crítica de la literatura española*, vol. 9, pp. 86-93.
- \_\_\_ (2008): «Idea y poéticas del cuento», *Los discursos del gusto: notas sobre clásicos y contemporáneos* [en línea], Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ([http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-discursos-del-gusto-notas-sobre-clasicos-y-contemporaneos--0/html/e3ea6548-5c6e-46d9-92da-17669dbeac55\\_9.html#I\\_96\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-discursos-del-gusto-notas-sobre-clasicos-y-contemporaneos--0/html/e3ea6548-5c6e-46d9-92da-17669dbeac55_9.html#I_96_)) [Consultado: 30/09/2018].
- RIOJA MURGA, Antonio (1993): «Consideraciones en torno al cuento literario moderno en las letras hispánicas» [en línea], *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11, pp. 249-258 (<http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9393110249A>) [Consultado: 28/09/2018].
- ROA BASTOS, Augusto (1982): «El texto cautivo», *Quimera*, 17, p. 10.
- RODRÍGUEZ, Francisco (2013): «La noción de género literario en la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss» [en línea], *Revista Comunicación*, vol. 11, 2 (21) (<http://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/1274>) [Consultado: 03/07/2018].
- ROMERA CASTILLO, José (2003): «Perspectivas de estudio del cuento literario en España en los albores del nuevo siglo», *Forma breve*, 1, pp. 15-38.
- RUEDA, Ana (1995): «Los perímetros del cuento hispanoamericano actual», en Enrique Pupo Walker (ed.), *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, pp. 551-571.
- SABUGO ABRIL, Amancio (1990): «El relato. Un espejo literario del fragmentado siglo XX», *El Independiente*, pp. 26-39.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1991): «El cuento de ayer y hoy», *Lucanor*, 6, pp. 13-25.
- SARFATI-ARNAUD, Monique (1985): «El estilo circular en “Lucha contra el murciélago” de Jesús López Pacheco», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10, pp. 133-140.
- SOBEJANO, Gonzalo (1984): «Introducción», en Miguel Delibes, *La mortaja*, Madrid, Cátedra, pp. 13-64.

- \_\_\_ (1988): «Sobre la novela y el cuento dentro de una novela», *Lucanor*, 2, pp. 73-93.
- \_\_\_ (1992): «Sobre los criterios de ordenación de un libro de cuentos», en Joseluis González (ed.), *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona, Hierbaola, pp. 71-75.
- \_\_\_ (2003): «Narrativa española 1950-2000: La novela, los géneros y las generaciones» [en línea], *Arbor*, CLXXVI, 693, pp. 99-114 (<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/720/728>) [Consultado: 16/08/2019].
- STEVICK, Philip (ed.) (1971): *Anti-Story. An Anthology of Experimental Fiction*, New York, The Free Press.
- TIJERAS, Eduardo (1969): *Últimos rumbos de cuento español*, Buenos Aires, Columbia.
- TOMEIO, Javier (1991): «Apenas un guiño literario», *Lucanor*, 6, p. 180.
- UMBRAL, Francisco (1977): «Prólogo», *Teoría de Lola y otros cuentos*, Barcelona, Destino, pp. 7-23.
- UNAMUNO, Miguel de (2004): *Cómo se hace una novela*, Madrid, Alianza.
- VALLS, Fernando (1991): «El renacimiento del cuento en España (1975-1990)», *Lucanor*, 6, pp. 27-42.
- \_\_\_ (1993): «El renacimiento del cuento en España», prólogo a *Son cuentos. Antología del relato breve español 1975-1993*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 6-50.
- \_\_\_ (1998a): «La continuidad del cuento: Entre la disciplina y la libertad», en Juan Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls (eds.), *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, pp. 11-17.
- \_\_\_ (1998b): «*Lo que dijo el mayordomo*, de Javier Marías, o la disolución de los géneros literarios narrativos», en Irene Andres-Suárez (ed.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum, pp. 168-173.
- \_\_\_ (1998c): «La literatura femenina en España: 1975-1989», *Ínsula*, 512-513, p. 13.
- \_\_\_ «La narrativa española, de ayer y hoy» [en línea]. *El País*, 5 de diciembre de 2000, ([https://elpais.com/diario/2000/12/05/cultura/975970804\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2000/12/05/cultura/975970804_850215.html)) [Consultado: 20/08/2019].



- \_\_\_ (2015): «El microrrelato como género literario», en Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls (coord.), *MicroBerlín: de minificciones y microrrelatos*, Iberoamericana/Vervuert, pp. 21-49.
- \_\_\_ (2016a): *Sombras del tiempo. Estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015)*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- \_\_\_ (2018): «Presentación o el rompecabezas de las antologías», *Ínsula*, 863, pp. 2-3.
- VEGA RODRÍGUEZ, Pilar (2001): «Tipología de los cuentos publicados en *Blanco y Negro*: la década de los noventa» en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, pp. 115-127.
- VILLANUEVA, Darío (1992): «Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema», *Los nuevos nombres: 1975-1990. Historia y crítica de la literatura española*, vol. 9, pp. 3-37.
- VILLANUEVA, Darío et al. (1992): *Los nuevos nombres: 1975-1990. Historia y crítica de la literatura española*, vol. 9, Barcelona, Crítica.
- VIVAS, Ángel (2003): «Cristina Cerrada. El placer del texto» [en línea] (<http://www.muface.es/revista/p190/perfil.htm>) [Consultado: 19/05/2018].
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1988): *Investigaciones filosóficas*, México/Barcelona, IIF-UNAM/Crítica.
- \_\_\_ (2003): *Los cuadernos azul y marrón*, Madrid, Tecnos.
- ZARRALUKI, Pedro (1991): «El corazón del relato», *Lucanor*, 6, p. 184.
- ZAVALA, Lauro (2004): *Cartografía del cuento y la minificción*, Sevilla, Renacimiento.
- ZÚÑIGA, Juan Eduardo (1991): «Destellos de la memoria», *Lucanor*, 6, p. 194.



### III. ENRIQUE VILA-MATAS

#### OBRAS DE ENRIQUE VILA-MATAS<sup>529</sup>

##### **Narrativa**

- (1973): *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, Barcelona, Tusquets.
- (1996<sup>2</sup>): *La asesina ilustrada*, Barcelona, Lengua de Trapo [1977].
- (1980): *Al sur de los párpados*, Madrid, Fundamento.
- (2003<sup>2</sup>): *Impostura*, Barcelona, Anagrama [1984].
- (2009<sup>5</sup>): *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama [1985].
- (2008<sup>2</sup>): *Una casa para siempre*, Barcelona, Anagrama [1988].
- (2007<sup>2b</sup>): *Lejos de Veracruz*, Barcelona, Anagrama [1995]
- (1997a): *Extraña forma de vida*, Barcelona, Anagrama.
- (2006): *El viaje vertical*, Madrid, Quinteto, [Barcelona, Anagrama, 1999].
- (2009<sup>4</sup>): *Bartleby y compañía*, Madrid, Quinteto [Barcelona, Anagrama, 2000].
- (2009<sup>3</sup>): *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama [2002].
- (2003): *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama.
- (2005): *Doctor Pasavento*, Barcelona, Anagrama.
- (2008a): *Ella era Hemingway. No soy Auster*, Barcelona, Alfabia.
- (2010a): *Perder teorías*, Barcelona, Seix Barral.
- (2010b): *Dublíneca*, Barcelona, Seix Barral.
- (2011a): *En un lugar solitario*, Barcelona, Random House Mondadori.
- (2012<sup>a</sup>) *Aire de Dylan*, Barcelona, Seix Barral.
- (2012b): *[escribir] PARÍS. Sylvia Molloy & Vila-Matas*, Nueva York, Brutus Editoras.
- (2013a): *Niña*, Madrid, Alfaguara.
- (2014a): *Kassel no invita a la lógica*, Barcelona, Seix Barral.
- (2016): *Marienbad eléctrico*, Barcelona, Seix Barral.
- (2017a): *Mac y su contratiempo*, Barcelona, Seix Barral.
- (2017b): *Doctor Pasavento + Bastian Schneider*, Barcelona, Seix Barral.

---

<sup>529</sup> Citamos entre paréntesis el año y número de la edición consultada y al final, entre corchetes, la fecha de la primera edición.

(2019a): *Cabinet d'amateur, an oblique novel (una novela oblicua)*, Londres, "la Caixa" Foundation/Whitechapel Gallery.

(2019b): *Esta bruma insensata*, Barcelona, Seix Barral.

### **Libros de relatos**

(1982): *Nunca voy al cine*, Barcelona, Laertes.

(2007<sup>3</sup>): *Suicidios ejemplares*, Barcelona, Anagrama (Compactos, 238) [1991].

(2007<sup>2</sup>a): *Hijos sin hijos*, Barcelona, Anagrama (Compactos, 256) [1993].

(2007a): *Exploradores del abismo*, Barcelona, Anagrama.

### **Antologías**

(1994): *Recuerdos inventados*, Barcelona, Anagrama.

(2011d): *Chet Baker piensa en su arte*, Barcelona, Random House Mondadori.

### **Libros de ensayos**

(2011b): *El viajero más lento*, Barcelona, Anagrama [1992].

(2006<sup>2</sup>): *El traje de los domingos*, Madrid, Huerga&Fierro [1995].

(1997b): *Para acabar con los números redondos*, Barcelona, Anagrama.

(2004<sup>2</sup>): *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara [2000].

(2007<sup>2</sup>d): *Extrañas notas de laboratorio*, Mérida (Venezuela), El otro, el mismo [2003].

(2003a): *Aunque no entendamos nada*, Santiago de Chile, J.C. Sáez.

(2008b): *El viento ligero en Parma*, Madrid, Sexto Piso.

(2008c): *Y Pasavento ya no estaba*, Buenos Aires, Mansalva.

(2008d) *Dietario voluble*, Barcelona, Anagrama.

(2010c): *El juego del otro*, Madrid, Errata Naturae.

(2011c): *Una mente absolutamente maravillosa*, Barcelona, Random House Mondadori.

(2013b): *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

(2018): *Impón tu suerte*, Madrid, Círculo de Tiza.

## Otros

- «Aunque no entendamos nada» [en línea]. *El País*, 28 de junio de 2003b, ([https://elpais.com/diario/2003/06/28/babelia/1056757160\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/06/28/babelia/1056757160_850215.html)) [Consultado: 28/03/2019].
- (2004): «Has hecho girar la locura» [en línea], *La vida de los otros* (<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrplitolvm.html>) [Consultado: 30/10/2018].
- (2007b): «Autobiografía caprichosa», en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, pp. 15-18.
- (2007c): «Breve autobiografía literaria», en Margarita Heredia (2007: 19-28).
- (2007d): «Aunque no entendamos nada», en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*, Madrid, Arco Libro, pp. 11-27.
- «Viajo para conocer mi geografía» [en línea]. *El País*, 2 de septiembre de 2007e ([https://elpais.com/diario/2007/09/02/catalunya/1188695241\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/09/02/catalunya/1188695241_850215.html)) [Consultado: 03/01/2019].
- «El lujo de las citas» [en línea]. *El País*, 6 de enero de 2008e ([https://elpais.com/diario/2008/01/06/catalunya/1199585241\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/01/06/catalunya/1199585241_850215.html)) [Consultado: 25/10/2018].
- (2008f): «Kafka en tranvía» [en línea] (<http://www.enriquevilamatas.com/textos/relkafka1.html>) [Consultado: 17/12/2018].
- «Intertextualidad y metaliteratura (Alocución en Monterrey)» [en línea], *Textos*, 1 de agosto de 2008g (<http://www.enriquevilamatas.com/textos/textmonterrey.html>) [Consultado: 25/10/2018].
- «La orden del Finnegans» [en línea]. *El País*, 22 de junio de 2008h ([https://elpais.com/diario/2008/06/22/catalunya/1214096839\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/06/22/catalunya/1214096839_850215.html)) [Consultado: 26/03/2019].
- (2009a): «Moral del divertido», en Lisbeth Salas, *Infinitamente serio. Enrique Vila-Matas*, Caracas, ExLibris, p. 5-6.
- «Doctor Finnegans y Monsieur Hire» [en línea]. *Babelia, El País*, 10 de octubre de 2009b ([https://elpais.com/diario/2009/10/10/babelia/1255133554\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/10/10/babelia/1255133554_850215.html)) [Consultado: 28/03/2019].

- «El último Joyce» [en línea]. *Babelia, El País*, 14 de noviembre de 2009c  
([https://elpais.com/diario/2009/11/14/babelia/1258161162\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/11/14/babelia/1258161162_850215.html))  
[Consultado: 28/03/2019].
- «El lector activo» [en línea]. *El País*, 27 de septiembre de 2009d  
([https://elpais.com/diario/2009/09/27/catalunya/1254013646\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/09/27/catalunya/1254013646_850215.html))  
[Consultado: 04/04/2019].
- «Viaje alrededor» [en línea]. *Babelia, El País*, 2 de enero de 2010d  
([https://elpais.com/diario/2010/01/02/babelia/1262394757\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/01/02/babelia/1262394757_850215.html))  
[Consultado: 30/11/2018].
- «La playa inglesa» [en línea]. *Babelia, El País*, 13 de febrero de 2010e  
([https://elpais.com/diario/2010/02/13/babelia/1266023554\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/02/13/babelia/1266023554_850215.html))  
[Consultado: 28/03/2019].
- «Chet Baker piensa en su arte». *El País*, 31 de enero de 2010f  
([https://elpais.com/diario/2010/01/31/catalunya/1264903658\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/01/31/catalunya/1264903658_850215.html))  
[Consultado: 28/03/2019].
- (2010g): «Doctor Finnegans y Monsieur Hire (Obra en curso)», *La Orden del Finnegans*,  
Barcelona, Alfabia, pp. 9-48.
- «Cómo vivir» [en línea]. *El País*, 24 de enero de 2012b  
([https://elpais.com/diario/2012/01/24/cultura/1327359606\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2012/01/24/cultura/1327359606_850215.html))  
[Consultado: 26/10/2018].
- «Levedad, ida y vuelta» [en línea], *Textos*, Conferencia del 26 de abril de 2012c en la  
Biblioteca Nacional de Madrid  
(<http://www.enriquevilamatas.com/textos/textcontinuacombate.html>) [Consultado:  
14/11/2018].
- (2012d): «Réquiem» [en línea], *Radar Libros, Página 12*,  
(<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/index-2012-04-01.html>)  
[Consultado: 12/04/2019].
- (2013c): «Pròleg», en Franz Kafka, *Els fills*, Barcelona, Empúries, pp. 7-15.
- (2014b): «Un paseo en la vida (Discurso de Formentor)» [en línea]  
(<http://www.enriquevilamatas.com/textos/textdiscursoformentor.html>) [Consultado:  
18/12/2018].

- «Pegy no se casó» [en línea]. *El País*, 3 de abril de 2015 (<http://www.enriquevilamatas.com/textos/textpeggynosecaso.html>) [Consultado: 02/11/2018].
- «Ni siquiera estamos» [en línea]. *El País*, 19 de septiembre de 2016b ([https://elpais.com/cultura/2016/09/05/actualidad/1473089637\\_433843.html](https://elpais.com/cultura/2016/09/05/actualidad/1473089637_433843.html)) [Consultado: 08/01/2019].
- «Literatura expandida» [en línea]. *El País*, 16 de mayo de 2017c ([https://elpais.com/cultura/2017/05/15/actualidad/1494857844\\_582692.html](https://elpais.com/cultura/2017/05/15/actualidad/1494857844_582692.html)) [Consultado: 25/10/2018].
- (2018): «London: an Oblique Novel, de Vila-Matas en la Whitechapel Gallery» [en línea], *Ayudante de Vilnius*, (<http://www.blogenriquevilamatas.com/?p=10848>) [Consultado: 08/01/2019].
- (2019c): «Crónica de una exposición anunciada» [en línea], *Ayudante de Vilnius* (<http://www.blogenriquevilamatas.com/?p=10935>) [Consultado: 08/01/2019].
- (Sin fecha.a): «Autobiografía literaria» [en línea], *Autobiografía*, (<http://www.enriquevilamatas.com/textos/textmonterrey.html>) [Consultado: 21/10/2018].
- (Sin fecha.b): «La bibliothèque de la chambre obscure» [en línea], *Textos* ([http://www.enriquevilamatas.com/textos/textfr\\_biblioteca.html](http://www.enriquevilamatas.com/textos/textfr_biblioteca.html)) [Consultado: 24/10/2018].
- (Sin fecha.c): «Discurso de recepción del XII Premio Internacional de Novela “Rómulo Gallegos”» [en línea] ([https://www.ddooss.org/articulos/textos/Enrique\\_Vila\\_Matas.htm](https://www.ddooss.org/articulos/textos/Enrique_Vila_Matas.htm)) [Consultado: 24/10/2018].
- (Sin fecha.d): «Fragmento de un libro de conversaciones con André Gabastou» [en línea], *Obra* ([http://www.enriquevilamatas.com/obra/l\\_hijossinhijos.html#top](http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_hijossinhijos.html#top)) [Consultado: 07/11/2018].
- (Sin fecha.e): «Versión disidente de historia abreviada de la literatura portátil» [en línea], *Textos* ([http://www.enriquevilamatas.com/obra/l\\_haliteraturaportatil.html#indice](http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_haliteraturaportatil.html#indice)) [Consultado: 17/01/2019].

- (Sin fecha.f): «Una casa para siempre» [en línea], *Obra* ([http://www.enriquevilamatas.com/obra/l\\_unacasaparasiempre.html](http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_unacasaparasiempre.html)) [Consultado: 31/03/2019].
- (Sin fecha.g): «Esta bruma insensata» [en línea], *Obra* ([http://www.enriquevilamatas.com/obra/l\\_bruma.html](http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_bruma.html)) [Consultado: 28/03/2019].
- (Sin fecha.h): *Premios* [en línea] (<http://www.enriquevilamatas.com/premios.html>) [Consultado: 31/03/2019].

### SOBRE ENRIQUE VILA-MATAS

- «Premio von Rezzori. Il vincitore è Vila-Matas» [en línea]. *La Repubblica Firenze*, 15 de junio de 2012 ([https://firenze.repubblica.it/cronaca/2012/06/15/news/premio\\_von\\_rezzori\\_il\\_vincitore\\_vila-matas-37279145/index.html?ref=search](https://firenze.repubblica.it/cronaca/2012/06/15/news/premio_von_rezzori_il_vincitore_vila-matas-37279145/index.html?ref=search)) [Consultado: 01/04/2019].
- (2013): Entrevista «Claudio Magris, el escritor de las causas perdidas» [en línea], *Clarín, Revista Ñ* ([https://www.clarin.com/literatura/claudio-magris-el-escritor-de-las-causas-perdidas\\_0\\_ryBHXpuovme.html](https://www.clarin.com/literatura/claudio-magris-el-escritor-de-las-causas-perdidas_0_ryBHXpuovme.html)) [Consultado: 20/12/2018].
- ABAD FACIOLINCE, Héctor (2009): «¿Por qué se mata un escritor?» [en línea], *Abraliteradura* (<http://abraliteradura.blogspot.com/2009/08/hector-abad-faciolince-por-que-se-mata.html>) [Consultado: 21/01/2019].
- ALAMEDA, Irene Zoe (2007): «El diálogo supratemporal frente a la impostura literaria», en Andres-Suárez y Casas (2007: 49-64).
- ALBIÑANA NAVARRO, Vicent (2013): «Porque ella no lo pidió. Duchamp y Vila-Matas des(a)nudando a la Novia» [en línea], en Mar Garcia, Anne-Lise Blanc y Alain Badia (dir.), *Géographies du vertige dans l'œuvre d'enrique Vila-Matas*, Perpiñán, Presses Universitaires, pp. 185-198 (<https://books.openedition.org/pupvd/3000>) [Consultado: 21/01/2019].
- ALONSO, Guadalupe (2018): Entrevista a Claudio Magris «La literatura es paseante y a la vez contrabandista» [en línea] (<http://www.milenio.com/cultura/laberinto/claudio-magris-la-literatura-es-paseante-y-a-la-vez-contrabandista>) [Consultado: 20/12/2018].

- AMADAS, Mario; Marc GARCÍA y Unai VELASCO (2008): Entrevista «Vila-Matas: “Si supiera cómo es la novela del futuro la haría yo mismo”» [en línea], *Quimera*, 295 (<http://www.enriquevilamatas.com/entrQuimera295.html>) [Consultado: 31/01/2019].
- ARANDA SILVA, Alfredo (2013): «Morfología de la geografía literaria en el artículo ensayístico de Enrique Vila-Matas» [en línea], en Mar Garcia, Anne-Lise Blanc y Alain Badia (dir.), *Géographies du vertige dan l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas*, Perpiñán, Presses Universitaires, pp. 199-210 (<https://books.openedition.org/pupvd/3002#ftn1>) [Consultado: 29/11/2018].
- \_\_\_ *La escritura articulística y ensayística de Enrique Vila-Matas. La crítica de un escritor* [en línea], trabajo de investigación dirigido por el Dr. Jordi García García, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2016 (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=128084>) [Consultado: 07/11/2018].
- ARRIBAS, Sonia (2010): «El mundo en miniatura de Goethe y Walter Benjamin: promesa de felicidad y ruina en “La nueva Melusina”», *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 2, pp. 61-78.
- AUDET, René (2010): «Enrique Vila-Matas, miroirs de la fiction» [en línea], *Temps zéro, Revue d'étude des écritures contemporaines*, 3 (<http://tempszero.contemporain.info/document497>) [Consultado: 22/11/2018].
- AYALA-DIP, Ernesto. «Corporeidad kafkiana» [en línea]. *Babelia, El País*, 1 de septiembre de 2007 ([https://elpais.com/diario/2007/09/01/babelia/1188603559\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/09/01/babelia/1188603559_850215.html)) [Consultado: 31/01/2019].
- \_\_\_ «Los hilos de la ficción crítica» [en línea]. *Babelia, El País*, 9 de marzo de 2011 ([https://elpais.com/diario/2011/04/09/babelia/1302307943\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/04/09/babelia/1302307943_850215.html)) [Consultado: 08/03/2019].
- AUSTER, Paul (2010): «Gotham Handbook. Instrucciones para el uso personal de S. C., referente a la forma de embellecer su vida en Nueva York (por petición suya)», *El juego del otro*, Madrid, Errata Naturae, pp. 137-143.
- AVILÉS, Javier (2008): «De la periferia al borde del abismo» [en línea], *Quimera*, 295 (<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escraviles1.html>) [Consultado: 14/01/2019].

- BAJANI, Andrea (2010a): «Scrivo per una grande minoranza», *D-La Repubblica delle donne*, pp. 91-94.
- \_\_\_\_ (2010b): Entrevista a Enrique Vila Matas «Da Gutenberg a Google» [en línea] (<https://www.festivaldellamente.it/it/808-AndreaBajani/>) [Consultado: 02/11/2018].
- BALLESTEROS, Iván (2008): «Exploradores del abismo» [en línea], *Revista shandy* (<http://revistashandy.blogspot.com/2008/01/enrique-vila-matas-exploradores-del.html>), [Consultado: 17/01/2019].
- BASANTA, Ángel. «Suicidios ejemplares. Enrique Vila-Matas». *ABC Literario*, 11 de mayo de 1991, p. v.
- \_\_\_\_ «Hijos sin hijos. Enrique Vila-Matas» [en línea]. *ABC Cultural*, 85, 18 de junio de 1993, p. 10 (<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1993/06/18/010.html>) [Consultado: 13/12/2018].
- BELLO, Eduardo (1995): «Sartre, Camus y los principios de la acción», *Anthropos*, 165, p. 81.
- BERGONZONI, Gisela (2017): «Entre legível e ilegível: uma poética em forma de ficção» [en línea], *Revista Universidad de Campinas*, 2, pp. 597-612 ([http://www.enriquevilamatas.com/pdf/Chet\\_GiselaBergonzoni\\_Brasil2017.pdf](http://www.enriquevilamatas.com/pdf/Chet_GiselaBergonzoni_Brasil2017.pdf)) [Consultado: 09/03/2019].
- BLANCO, Elena (2017): «Cuando Vila-Matas se va ya no queda nada» [en línea], *Revista de letras* (<http://revistadeletras.net/cuando-vila-matas-se-va-ya-no-queda-nada/>) [Consultado: 12/04/2019].
- BLOOM, Harold (1975): *The anxiety of influence. A theory of poetry*, Nueva York, Oxford University Press.
- BRAVO, Víctor (2007): «Estética de la desaparición», en Enrique Vila-Matas, *Extrañas notas de laboratorio*, Mérida (Venezuela), El otro, el mismo, pp. 11-14.
- BRODSKY, Roberto (2007): «Crónica de un hombre enfermo de literatura» en Margarita Heredia (2007: 257-264).
- CALLE, Sophie (2010): «¡Sonría!», *El juego del otro*, Madrid, Errata Naturae, pp. 145-223.
- CASABLANCAS DOMINGO, Benet (2000): *El humor en la música. Broma, parodia e ironía. Un ensayo*, Berlín, Reichenberger.



- CASAS BARÓ, Carlota (2007): «Las voces del ventrílocuo», en Andres-Suárez y Casas (2007: 95-104).
- CASTILLEJO, Jorge (2000): «Arthur Rimbaud y la Modernidad», *Suma Cultural*, 1, pp. 107-154.
- CASTRO HERNÁNDEZ, Olalla. *Entre-lugares de la modernidad la «trilogía metaliteraria» de Enrique Vila-Matas como ejemplo de una escritura instersticial* [en línea], trabajo de investigación dirigido por el Dr. Domingo Sánchez-Mesa Martínez y el Dr. Manuel Ángel Vázquez Medel, Granada, Universidad de Granada, 2014 (<https://hera.ugr.es/tesisugr/24314535.pdf>) [Consultado: 07/11/2018].
- \_\_\_ (2016): «El sujeto escindido y la renuncia a la novela como totalidad (Escritura fragmentaria e hibridación genérica en la narrativa de Enrique Vila-Matas)» [en línea], *SIGNA Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 25 <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/16965> [Consultado: 20/03/2019].
- CAYUELA GALLY, Ricardo (2007): «Homenaje a Kafka» [en línea], *Letras libres* (<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/homenaje-kafka>) [Consultado: 12/04/2019].
- CERCAS, Javier (2007): «Vila-Matas contra el infantilismo», en Margarita Heredia (2007: 193-196).
- CICALA, Mario (2011): Entrevista «Vila-Matas: io, esploratore dell'abisso, all'inferno e ritorno» [en línea], *La Repubblica*, Milán-Roma (<https://ilmiolibro.kataweb.it/articolo/news/621/vila-matas-io-esploratore-dellabisso-allinferno-e-ritorno/>) [Consultado: 17/01/2019].
- CONTE, Rafael (2007): «La aventura de la no escritura», en Margarita Heredia (2007: 202-206).
- CORTINA, Álvaro. «Nota sobre el odradek: de Vila-Matas a Kafka (y vuelta)» [en línea]. *El Mundo*, 14 de febrero de 2015 (<https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/desdeelpatiodebutacas/2015/02/14/nota-sobre-el-odradek-de-vila-matas-a.html>) [Consultado: 02/01/2019].
- CRÉPU, Michel. «Vila-Matas, un Kafka d'Espagne» [en línea]. *L'Express*, París, 27 de mayo de 1999 ([https://www.lexpress.fr/culture/livre/enfants-sans-enfants\\_796877.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/enfants-sans-enfants_796877.html)) [Consultado: 13/12/2018].

- CRUSAT, Cristian (s.f.): «Si en un sendero chino un gato bajo la lluvia. Prácticas de la repetición y el recuerdo en la obra de Enrique Vila-Matas» [en línea] (<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/esrcrusatc1.html>) [Consultado: 16/02/2019].
- DEL POZO MARTÍNEZ, Alberto (2008): «Vila-Matas piensa en su arte: la vuelta al cuento en su diálogo con el retrato del artista latinoamericano», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. VI, 2, pp. 277-299.
- DÍAZ ÁLVAREZ, Enrique (2007): DVD «Café con shandy», en Margarita Heredia (2007).
- DÍAZ DE QUIJANO, Fernando (2013): «El retorno de la Orden del Finnegans» [en línea], *El Cultural* (<https://www.elcultural.com/noticias/letras/El-retorno-de-la-Orden-del-Finnegans/4947>) [Consultado: 26/03/2019].
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto (2007a): «El cuento español a finales del siglo XX: Antonio Muñoz Molina y Enrique Vila-Matas» [en línea], *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, XIV (<http://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-7-cuento.htm>) [Consultado: 01/02/2019].
- \_\_\_\_ (2007b): «Extrañamientos del mundo: Luis Mateo Díez, Enrique Vila-Matas y Antonio Orejudo» [en línea], *Iberoromania. Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*, 65, pp. 55-72 ([https://www.researchgate.net/publication/249948973\\_Extranamientos\\_del\\_mundo\\_Luis\\_Mateo\\_Diez\\_Enrique\\_Vila-Matas\\_y\\_Antonio\\_Orejudo/download](https://www.researchgate.net/publication/249948973_Extranamientos_del_mundo_Luis_Mateo_Diez_Enrique_Vila-Matas_y_Antonio_Orejudo/download)) [Consultado: 23/02/2019].
- DOMENE, Pedro M. (2008): «Vacíos» [en línea], *Revista TURIA* (<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrdomene1.html>) [Consultado: 17/01/2019].
- \_\_\_\_ (2008-2009): «Voluble» [en línea], *La vida de los otros* (<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrdomene2.html>) [Consultado: 15/02/2019].
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (2008): «*Dietario voluble*, de Enrique Vila-Matas y *Vila-Matas portátil/Un escritor ante la crítica*, de Margarita» [en línea], *Letras libres*, 117 (<https://www.letraslibres.com/mexico/libros/dietario-voluble-enrique-vila-matas-y-vila-matas-portatil-un-escritor-ante-la-critica-margarita-heredia-ed>) [Consultado: 07/03/2019].

- \_\_\_ (2016): «Dr. Vila-Matas, ¿I presume?» [en línea], *Letras libres* (<https://www.letraslibres.com/mexico/dr-vila-matas-i-presume>) [Consultado: 01/12/2018].
- DOMÍNGUEZ, Santos (2011): «Soledad inteligente» [en línea], *En un bosque extranjero* (<https://santosdominguez.blogspot.com/2011/03/biblioteca-vila-matas-en-debolsillo.html>) [Consultado: 09/03/2019].
- ECHEVARRÍA, Ignacio (1997): «Espía de sí mismo», *Página 12, Radar*, p. 4.
- \_\_\_ (2007a): «Sombras checas», en Margarita Heredia (2007: 101-111).
- \_\_\_ (2007b): «La escritura como supervivencia», en Margarita Heredia (2007: 115-118).
- ENRIGUE, Álvaro (1992): «Suicidios ejemplares de Enrique Vila-Matas» [en línea], *La vida de los otros* (<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrenriguea2.html>) [Consultado: 12/04/2019].
- \_\_\_ (2007): «Suicidios ejemplares», en Margarita Heredia (2007: 81-84).
- FERNÁNDEZ, Laura (2017): «Enrique Vila-Matas: “aunque no lo quiera, la literatura invade mi vida”» [en línea], *El Cultural* (<https://www.elcultural.com/revista/letras/Enrique-Vila-Matas-Aunque-no-lo-quiera-la-literatura-invade-mi-vida/39209>) [Consultado: 08/10/2018].
- FIOCCHI, Romano A. (2013): «Vila-Matas, abisso e solitudine» [en línea], *TuonoNews.it Romano* (<http://www.tuononews.it/2013/2/21/news/Matas-abisso-solitudine-711468/detail.aspx>) [Consultado: 17/01/2019].
- FRESÁN, Rodrigo (2007): «La casa de la escritura: conversación con Enrique Vila-Matas», en Margarita Heredia (2007: 313-324).
- \_\_\_ (Sin fecha): «*Exploradores del abismo* de Enrique Vila-Matas» [en línea], *La vida de los otros* (<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrfresan1.html>) [Consultado: 24/10/2018].
- FUERTES TRIGAL, Siridia (2011): «La transgresión de los géneros en las dos orillas: Javier Marías, Enrique Vila-Matas e Ignacio Padilla» [en línea], *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, Año 12, 16, pp. 95-108 (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3926326>) [Consultado: 29/10/2018].

- GELI, Carles. «Soy un explorador de mi propio abismo» [en línea]. *El País*, 10 de septiembre de 2007 ([https://elpais.com/diario/2007/09/10/cultura/1189375201\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/09/10/cultura/1189375201_850215.html)) [Consultado: 16/02/2019].
- \_\_\_\_ «Vila-Matas deja Anagrama para publicar en Seix Barral» [en línea]. *El País*, 22 de julio de 2009 ([https://elpais.com/diario/2007/09/10/cultura/1189375201\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/09/10/cultura/1189375201_850215.html)) [Consultado: 15/04/2019].
- GERMÁN, Ignacio (2014): «*Hijos sin hijos*» [en línea] (<http://ignacio-german.blogspot.com/2014/10/hijos-sin-hijos-de-enrique-vila-matas.html>) [Consultado: 13/12/2018].
- GIOVANNINI, Alessandra (2007): «El secreto de la “pareja eléctrica” o la ambigua relación entre el arte y la realidad», en Andres-Suárez y Casas (2007: 77-84).
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2008): «La obra narrativa de Enrique Vila-Matas, entre la poética del silencio y la escritura infinita» [en línea], *Bulletin Hispanique*, 110-2, pp. 537-558 (<https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/779>) [Consultado: 30/10/2018].
- GONZÁLEZ DE CANALES, Júlia (2013): «Recuerdos inventados: cuando el vértigo irrita» [en línea], en Mar Garcia, Anne-Lise Blanc y Alain Badia (dir.), *Géographies du vertige dans l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas*, Perpiñán, Presses Universitaires, pp. 275-283 (<https://books.openedition.org/pupvd/2966?lang=fr>) [Consultado: 09/11/2018].
- GONZÁLEZ TURA, Oriol (2013): «“Ensayando tramas o tramando ensayos”. *Relecturas i la construcció de la ficció crítica*» [en línea], en Mar Garcia, Anne-Lise Blanc y Alain Badia (dir.), *Géographies du vertige dans l'oeuvre d'enrique Vila-Matas*, Perpiñán, Presses Universitaires, pp. 227-242, (<https://books.openedition.org/pupvd/3006?lang=fr>) [Consultado: 08/03/2019].
- GORDILLO LIZANA, Emilio (2012): «Ensayo y exploración», en Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, México, Ediciones Eón, pp. 355-366.
- GUITART, Anna (2017): Entrevista «Vint minuts amb Enrique Vila-Matas» [en línea] (<http://www.ccma.cat/tv3/alcarta/tria33/vint-minuts-amb-enrique-vila-matas/video/5650266/>) [Consultado: 03/01/2018].
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel (2006): «Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento» [en línea], Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes

- (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/intertextualidad-teoria-desarrollos-funcionamiento/>) [Consultado: 06/02/2019].
- HANDKE, Peter (1984): *El peso del mundo*, Barcelona, Editorial Laia.
- IBÁÑEZ, Andrés. «Sangre e hígado» [en línea]. *ABC Cultural*, 15 de noviembre de 2008  
<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escribanez1.html> [Consultado: 17/01/2019].
- IGLESIA, Ana María (2017): Entrevista «Vila-Matas vuelve a hacerse ventrílocuo» [en línea] (<https://elasombrario.com/vila-matas-vuelve-a-hacerse-ventrilocu/>) [Consultado: 15/11/2018].
- JANÍN, Carlos (2009): *Diccionario del suicidio*, Pamplona, Laetoli.
- JUARROZ, Roberto (s.f.): «A veces parece...» [en línea] ([https://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver\\_voz.php&wid=2180&t=A+vece+s+parece...&p=Roberto+Juarroz&o=Roberto+Juarroz](https://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz.php&wid=2180&t=A+vece+s+parece...&p=Roberto+Juarroz&o=Roberto+Juarroz)) [Consultado: 13/12/2018].
- JUSTE MOMPÉL, Felicidad. *Ficciones para una teoría de la novela. La poética de la conjunción en Enrique Vila-Matas*, trabajo de investigación dirigido por el Dr. Manuel Asensi Pérez y la Dra. Beatriz Ferrús Antón, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2018.
- KAFKA, Franz (1971): *Obras completas I*, Barcelona, Planeta.
- \_\_\_ (1984): *Diarios II (1914-1923)*, Barcelona, Bruguera.
- \_\_\_ (2003): *Escritos sobre el arte de escribir*, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.
- \_\_\_ (2013): *Els fills*, Barcelona, Empúries.
- LETERRIER, Étienne (2008): «Explorateurs de l'abîme» [en línea], *Le matricule des anges*, 93 (<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/esclleterrier1.html>) [Consultado: 17/01/2019].
- LINDON, Mathieu. «Vila-Matas, les petits d'Espagne» [en línea]. *Libération*, París, 11 de febrero de 1999, pp. I-II ([https://next.liberation.fr/livres/1999/02/11/vila-matas-les-petits-d-espagne\\_264664](https://next.liberation.fr/livres/1999/02/11/vila-matas-les-petits-d-espagne_264664)) [Consultado: 13/12/2018].
- LÓPEZ, José M. (2011): «Desmontando a Vila-Matas» [en línea], *Estado crítico* (<http://criticoestado.blogspot.com/2011/09/desmontando-vila-matas.html>) [Consultado: 09/03/2019].
- LLOVET, Jordi (2007): «Lo verosímil como impostura», en Margarita Heredia (2007: 39-44).

- \_\_\_ (s.f.): «La asesina ilustrada (1977)» [en línea], *Autobiografía* ([http://www.enriquevilamatas.com/obra/l\\_laasesinailustrada.html](http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_laasesinailustrada.html)) [Consultado: 26/02/2019].
- LOZANO, Begoña (1994): «Recuerdos inventados» [en línea] (<https://www.aceprensa.com/articulos/recuerdos-inventados/>) [Consultado: 05/04/2019].
- MAIJSTRAL, Fausto (s.f.): «Au bord de l'abîme, mille questions» [en línea] (<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrmaijstral1.html>) [Consultado: 08/01/2018].
- MAKOVSKY, Pablo. «Y Pasavento ya no estaba, de Enrique Vila Matas» [en línea]. *Diario Crítica*, 30 de mayo de 2008 ([http://www.enriquevilamatas.com/obra/l\\_ypasaventoyanoestaba.html#Makovsky](http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_ypasaventoyanoestaba.html#Makovsky)) [Consultado: 05/04/2019].
- MAMOUR DIOP, Papa (2016): *Enrique Vila-Matas en su red narrativa: hibridismo, reescritura e intertextualidad*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- MARCILLY, Camille (2011): «Voyage au bout de la littérature» [en línea], *Libre Belgique Supplement* (<http://www.enriquevilamatas.com/pdf/ChetLibreBelgique2011.pdf>) [Consultado: 08/03/2019].
- MARTÍN, Rebeca (2007): «La impostura como forma de vida. A propósito de Impostura, de Enrique Vila-Matas», en Andres-Suárez y Casas (2007: 85-94).
- MARTÍN, Alberto. «Marguerite Duras vista por Enrique Vila-Matas». *Tribuna Complutense*, 7 de marzo de 2006, p. 20.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2007): «El notario de lo raro», en Margarita Heredia (2007: 239-241).
- MARTÍNEZ-LAGE, Miguel (2004): «Clases de natación en Praga (I)» [en línea], *El Trujamán, Revista diaria de traducción* ([https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/junio\\_04/23062004.htm](https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/junio_04/23062004.htm)) [Consultado: 03/01/2019].
- MASCARELL, Purificació y José MARTÍNEZ RUBIO (2011): «El cuestionamiento de un género: la narrativa breve de Enrique Vila-Matas» [en línea], *Polifonía. Revista Académica de Estudios Hispánicos*, vol. 1, Austin Peay State University

- ([https://www.apsu.edu/polifonia/volume1/Cuestionamiento\\_0.pdf](https://www.apsu.edu/polifonia/volume1/Cuestionamiento_0.pdf)) [Consultado: 7/11/2018].
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio: «Historias de un heterodoxo español». *La Vanguardia*, 5 de marzo de 1993, p. 39.
- \_\_\_ (2004): «Enrique Vila-Matas. La casa y el mundo. En torno a *Lejos de Veracruz*», *Coloquio internacional sobre Enrique Vila-Matas*, Zaragoza, Pórtico, p. 113-127.
- \_\_\_ (2007a): «Una coreografía de la destrucción», en Margarita Heredia (2007: 85-89).
- \_\_\_ (2007b): «La casa y el mundo en torno a *Lejos de Veracruz*», en Margarita Heredia (2007: 119-140).
- \_\_\_ (2007c): «El extraño viaje de Enrique Vila-Matas», en Margarita Heredia (2007: 168-171).
- \_\_\_ «La vida de los cuentos». *La Vanguardia*, 5 de septiembre de 2007d, p. 6.
- \_\_\_ (2007e): «Vila-Matas y el viaje al final de la noche», en Margarita Heredia (2007: 371-374).
- MATHEW, Shaj (2015): «La novela *ready-made*» [en línea], *La vida de los otros* (<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrmathewshaj1.html>) [Consultado: 21/03/2019].
- MIYAGI, Alessandra. «Enrique Vila-Matas: el escritor apócrifo» [en línea]. *El comercio*, 29 de enero de 2017, Lima (<https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/enrique-vila-matas-escritor-apocrifo-401720?foto=7>) [Consultado: 05/11/2018].
- MONMANY, Mercedes (2007a): «Manual para conspiradores», en Margarita Heredia (2007: 63-66).
- \_\_\_ (2007b): «Y Kafka se fue a nadar», en Margarita Heredia (2007: 105-108).
- MONTAÑO GARFIAS, Ericka (2007): «Ya no lucho por reconocimiento; ahora cruzo el abismo: Vila-Matas» [en línea], *La jornada* (<http://www.jornada.unam.mx/2007/04/01/index.php?section=cultura&article=a02n1cul>) [Consultado: 26/10/2018].
- MORENO VILLAMEDIANA, Luis (2009): «V-M par V-M» [en línea], *La vida de los otros* (<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrmorenovl2.html>) [Consultado: 04/04/2019].
- MORON, Pierre (1992): *El suicidio*, México D.F., Publicaciones Cruz O., Lito Arte.
- NAVARRO, Justo (2007): «La literatura es el mito», en Margarita Heredia (2007: 157-158).



- NÚÑEZ, Gonzalo (2008): «Enrique Vila-Matas sigue hipnotizado por la Virgen Negra de Praga» [en línea] (<https://www.radio.cz/es/rubrica/cultura/enrique-vila-matas-sigue-hipnotizado-por-la-virgen-negra-de-praga>) [Consultado: 07/01/2019].
- OÑORO OTERO, Cristina (2013): «Locuras cartográficas: los mapas para (no) perderse de Enrique Vila-Matas» [en línea], en Mar Garcia, Anne-Lise Blanc y Alain Badia (dir.), *Géographies du vertige dan l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas*, Perpiñán, Presses Universitaires, pp. 73-92, (<https://books.openedition.org/pupvd/2984>) [Consultado: 29/11/2018].
- \_\_\_ (2015): *Enrique Vila-Matas. Juego, ficciones, silencios*, Madrid, Visor Libros.
- ORDÓÑEZ, Luis (2013): Entrevista con Enrique Vila-Matas [en línea] (<https://www.youtube.com/watch?v=y9KHJuy0F80>) [Consultado: 21/10/2018].
- ORTÍZ, Enrique (2007): «Exploradores del abismo, Enrique Vila-Matas» [en línea], *El blog de Enrique Ortiz* (<http://elblogdeenriqueortiz.blogspot.com/2007/10/exploradores-del-abismo-de-enrique-vila.html>) [Consultado: 15/01/2019].
- OTXOA, Julia (2007): «Juego y laberinto en la obra de Enrique Vila-Matas. Pequeño diccionario en tres actos», en Andres-Suárez y Casas (2007: 29-32).
- PACHE CARBALLO, Laura (2018): «Narrativa voluble de la antología: *Recuerdos inventados y Chet Baker piensa en su arte* de Enrique Vila-Matas», *Cuadernos de Aleph*, 10, pp. 60-78.
- PAULS, Alan (2007): «Razones para envidiar a Vila-Matas», en Margarita Heredia (2007: 379-383).
- PEREC, Georges (1993): *W o le souvenir d'enfance*, París, Gallimard.
- \_\_\_ (2011): «Georges Perec s'explique: "Le bonheur est un processus... on ne peut pas s'arrêter d'être heureux"», *En dialogue avec l'époque*, París, Joseph, pp. 11-18.
- PÉREZ CASTRO, Sonia (2006): «Los Suicidios ejemplares de Enrique Vila-Matas» [en línea], *Revista del CES Felipe II*, 5 (<http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2006/art02.pdf>) [Consultado: 11/04/2019].
- PIGLIA, Ricardo (2011): «Piglia sobre *Dublinesca*» [en línea], *La vida de los otros* (<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrpigliar1.html>) [Consultado: 08/03/2019].



- PLESSEN, Jacques (1973): «Deux fois Rimbaud» [en línea], *Littérature*, 1, pp. 102-108 ([https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1973\\_num\\_11\\_3\\_1983](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1973_num_11_3_1983)) [Consultado: 23/02/2019].
- POZUELO Y VANCOS, José María (2007a): «Vila-Matas en su red literaria», en Andres-Suárez y Casas (2007: 33-48).
- \_\_\_\_ (2007b): «Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas», en Margarita Heredia (2007: 388-404).
- \_\_\_\_ «Solitario de sí mismo» [en línea]. *ABC*, 8 de septiembre de 2007c, p. 13 (<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2007/09/08/013.html>) [Consultado: 17/01/2019].
- \_\_\_\_ (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Cátedra Miguel Delibes.
- \_\_\_\_ (2010): «El ensayo y la figuración narrativa del yo», en Rosa Maria Goulart (ed.), *Poéticas do ensaio*, Universidad de Coimbra /Universidad dos Açores, p. 11-24.
- QUINN, Daniel (2007): «*Exploradores del abismo. Las variaciones Vila-Matas*» [en línea], *El dormitorio de Maud* (<http://eldormitoriodemaud.blogspot.com/2007/09/exploradores-del-abismo-las-variaciones.html>) [Consultado: 17/01/2019].
- QUINTANA TEJERA, Luis María (2014): «El cuento en la frontera de lo insólito: Enrique Vila-Matas», *Culturales*, vol. II, 2, México, Universidad Autónoma de Baja California Mexicali, pp. 109-128.
- RÉROLLE, Raphalle (2007): «La realidad engañosa», en Margarita Heredia (2007: 109-111).
- RIMBAUD, Arthur (1968): *Œuvres complètes*, París, Bibliothèque de La Pléiade.
- RÍOS BAEZA, Felipe A. (2012): «Prólogo. Vila-Matas y el efecto Droste», en Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Enrique Vila-Matas: Los espejos de la ficción*. México, Ediciones Eón, pp. 15-23.
- RIOS, Dellano (2009): «Escrever é preciso, viver...» [en línea], *Diário do Nordeste*, Fortaleza (<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/2.804/escrever-e-preciso-viver-1.270030>) [Consultado: 12/04/2019].
- ROAS, David (2007): «El silencio de la escritura (a propósito de *Bartleby y compañía*)», en Andres-Suárez y Casas (2007: 141-152).

- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2007): «La novela póstuma o el mal de Vila-Matas», en Andres-Suárez y Casas (2007: 153-172).
- \_\_\_ (2012): «Exploraciones más acá del vacío y el abismo», en Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, México, Ediciones Eón, pp. 367-389.
- RODRÍGUEZ, Carmen. «El viajero más lento. Enrique Vila-Matas» [en línea]. *ABC Literario*, 1 de julio de 1992 (<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1992/07/10/013.html>) [Consultado: 11/04/2019].
- SADA, Daniel (1993): «El viajero más lento, de Enrique Vila-Matas», *Vuelta*, 198, pp. 50-51.
- SAINZ BORG, Karina (2017): «Enrique Vila-Matas: “Este libro será importante en mi obra”», *XL Semanal* (<https://www.zendalibros.com/enrique-vila-matas-este-libro-sera-importante-obra/>) [Consultado: 08/10/2018].
- SALAS, Lisbeth (2009): *Infinitamente serio. Enrique Vila-Matas*, Caracas, ExLibris.
- SÁNCHEZ-CARBÓ, José (2012): «Colecciones ejemplares. Los relatos integrados de Enrique Vila-Matas», en Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, México, Ediciones Eón, pp. 115-130.
- SÁNCHEZ, Yvette (2013): «Contratiempos y mareos: el ir y venir de personajes, espacios y ficciones de Vila-Matas» [en línea], en Mar Garcia, Anne-Lise Blanc y Alain Badia (dir.), *Géographies du vertige dan l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas*, Perpiñán, Presses Universitaires, pp. 245-258 (<https://books.openedition.org/pupvd/3009>) [Consultado: 29/11/2018].
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo (s.f.): «Oscilando sobre el cable. Vila-Matas y la escritura funambulista» [en línea] (<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrsanmesa1.html>) [Consultado: 21/01/2019].
- SCOTT ESPOSITO, Veronica (2018): «The Literature of No: An Interview with Enrique Vila-Matas» [en línea], *Tin House* (<https://tinhouse.com/the-literature-of-no-an-interview-with-enrique-vila-matas/>) [Consultado: 05/04/2019].
- SENABRE, Ricardo (2007): «Exploradores del abismo de Enrique Vila-Matas» [en línea], *El Cultural* (<https://www.elcultural.com/revista/letras/Exploradores-del-abismo/21117>) [Consultado: 15/01/2019].

- SIMION, Sorina Dora (2012): «Historia e historias en la novela *Hijos sin hijos* de Enrique Vila-Matas» [en línea], *Revista de estudios filológicos*, 23 ([https://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/estudios-32-dora\\_simionvila\\_matas.htm](https://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/estudios-32-dora_simionvila_matas.htm)) [Consultado: 20/12/2018].
- SOL MORA, Pablo (2012): «Enrique Vila-Matas, Aire de Dylan» [en línea], *Revista Criticismo*, 4 (<http://www.criticismo.com/aire-de-dylan/>) [Consultado: 07/11/2018].
- SOLANES, Ana (2007): «Enrique Vila-Matas, disidente de sí mismo» [en línea], *Cuadernos Hispanoamericanos*, 688, pp. 145-161 (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/enrique-vila-matas-disidente-de-si-mismo-788927/>) [Consultado: 17/01/2018].
- TABUCCHI, Antonio (2016): *El juego del revés*, Barcelona, Anagrama [1986].
- TEJEDA, Armando (2001): Entrevista «Enrique Vila-Matas: El canon literario español está dictado por las mafias» [en línea], *Babab*, 6 ([https://www.babab.com/no06/enrique\\_vilamatas.htm](https://www.babab.com/no06/enrique_vilamatas.htm)) [Consultado: 09/11/2018].
- THAYS, Iván (2011): «Vila-Matas desde el comienzo» [en línea], *Moleskine Literario* (<http://ivanthays.com.pe/post/3960541515>) [Consultado: 08/03/2019].
- THEMERSON, Liz (2010): «¿Se puede pasar?», en Enrique Vila-Matas, *Perder teorías*, Barcelona, Seix Barral, pp. IX-XIV.
- TORRES, Alicia (2014): «Escribir con sentido del riesgo» [en línea], *Brecha* (<http://brecha.com.uy/escribir-con-sentido-del-riesgo/>) [Consultado: 28/03/2019].
- TRELLES PAZ, Diego (Sin fecha): «Las logias clandestinas de Vila-Matas» [en línea] ([www.pterodactilo.com/tres/TrellesPaz.pdf](http://www.pterodactilo.com/tres/TrellesPaz.pdf)) [Consultado: 22/11/2018].
- [UNED INTECCA] (2015b, Marzo 23). *Encuentros con Escritores: Enrique Vila-Matas* [Archivo de vídeo]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=2TG\\_kUGBTQQ](https://www.youtube.com/watch?v=2TG_kUGBTQQ).
- VARELA, Concepción (2013): «Claves temáticas en la novela de Enrique Vila-Matas: la autoficción», *Epos: Revista de filología*, 29, pp. 237-254.
- VALLS, Fernando. «Unas cuantas verdades fingidas», *El Mundo*, 10 de junio de 1995 [Sobre *Lejos de Veracruz*]. Recogida en *La realidad inventada*, pp. 263 y 264.
- \_\_\_ (1997) «Del orden clásico al juego», *Quimera*, 158-159, pp. 135 y 136 [Sobre *Extraña forma de vida*]. Recogido en *La realidad inventada*, pp. 275-278.

- \_\_\_ (1999) «Mudar de piel», *Revista de libros*, 31-32, p. 51 [Sobre *El viaje vertical*].  
 Recogida en *La realidad inventada*, pp. 291-293.
- \_\_\_ (2002) «Enrique Vila-Matas, ensayista extraño y total», *Quimera*, 218-219, p. 9.
- \_\_\_ (2003b) «Don Quijote de las Azores o el último novísimo», *Quimera*, 226, pp. 68 y 69  
 [Sobre *El mal de Montano*]. Recogida en *La realidad inventada*, pp. 302-305; y en  
 Margarita Heredia (2007: 300-304).
- \_\_\_ (2004) «Adiós a la bohemia», *Quimera*, 238-239, pp. 95 y 96 [Sobre *París no se acaba nunca*].
- \_\_\_ (2005) «Un equilibrista baila en la frontera», *Quimera*, 265, pp. 70-72 [Sobre *Doctor Pasavento*].
- \_\_\_ (2007): «*Hijos sin hijos*. Los episodios nacionales de Enrique Vila-Matas», en Andres-  
 Suárez y Casas (2007: 105-124). Recogida en *Sombras del tiempo*, pp. 439-458.
- \_\_\_ «En el corazón de Europa», *El País. Babelia*, 5 de abril del 2014, p. 8 [Sobre *Kassel no invita a la lógica*].
- \_\_\_ (2016b) «Watson a la espera», *Buensalvaje*, 7, p. 6 [Sobre *Marienbad eléctrico*, de  
 Enrique Vila-Matas].
- \_\_\_ (2017): «Vila-Matas y sus pasatiempos» [en línea], *Los diablos azules. infoLibre*, 63,  
 ([https://www.infolibre.es/noticias/los\\_diablos\\_azules/2017/05/05/vila\\_matas\\_sus\\_pasatiempos\\_64651\\_1821.html#com](https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2017/05/05/vila_matas_sus_pasatiempos_64651_1821.html#com)) [Consultado: 14/11/2018].
- VALVERDE, Álvaro (2011): «Vila-Matas ensaya» [en línea]  
 (<http://mayora.blogspot.com/2011/09/vila-matas-ensaya.html>) [Consultado:  
 22/11/2018].
- VERDÚ ARNAL, Isabel (2013): «Vila-Matas, flâneur de la literatura» [en línea], en Mar  
 Garcia, Anne-Lise Blanc y Alain Badia (dir.), *Géographies du vertige dan l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas*, Perpiñán, Presses Universitaires, pp. 153-264,  
 (<https://books.openedition.org/pupvd/2994>) [Consultado: 29/11/2018].
- VILLORO, Juan (2007a): «Literatura y crítica. Una conversación son Enrique Vila-Matas»,  
 en Margarita Heredia (2007: 413-441).
- \_\_\_ (2007b): «La escritura desatada. Vila-Matas rumbo a Doctor Pasavento», en Margarita  
 Heredia (2007: 361-366).
- \_\_\_ (2010): «La vida de la mente. El camino de Peter Handke», *Letras libres*, 137 (Edición  
 México), pp. 46-51.

- VINOGRADOV, Ludmila. «Enrique Vila-Matas gana el Premio Rómulo Gallegos con *El viaje vertical*» [en línea]. *El País*, 7 de julio de 2001 ([https://elpais.com/diario/2001/07/07/cultura/994456801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/07/07/cultura/994456801_850215.html)) [Consultado: 24/10/2018].
- VIVIAN, Arnaud (Presentador) (12 de noviembre de 2011). «“Chet Baker pense à son art” d'Enrique Vila-Matas» [Transmisión de Radio], en *Un livre sous le bras*, Francia: FranceInter (<https://www.franceinter.fr/emissions/un-livre-sous-le-bras/un-livre-sous-le-bras-12-novembre-2011>) [Consultado: 12/03/2019].
- ZAMORANO, Julie (2012): «La literatura como vehículo de pensamiento: Georges Perec y Enrique Vila-Matas» [en línea], *Actes du IIe Symposium d'étudiants boursiers de CONACYT Maison Universitaire Franco-Mexicaine* ([https://www.researchgate.net/publication/257823498\\_La\\_literatura\\_como\\_vehiculo\\_del\\_pensamiento\\_Georges\\_Perec\\_y\\_Enrique\\_Vila-Matas](https://www.researchgate.net/publication/257823498_La_literatura_como_vehiculo_del_pensamiento_Georges_Perec_y_Enrique_Vila-Matas)) [Consultado: 23/10/2018].
- \_\_\_ (2013): «Deambulaciones entre vida y literatura: viaje hacia el laberinto de la identidad» [en línea], en Mar Garcia, Anne-Lise Blanc y Alain Badia (dir.), *Géographies du vertige dan l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas*, Perpiñán, Presses Universitaires, pp. 175-183 (<https://books.openedition.org/pupvd/2998>) [Consultado: 29/11/2018].
- \_\_\_ (2014): «Au croisement des chemins: l'intertextualité chez Georges Perec et Enrique Vila-Matas», *La Rencontre*. Roman 20-50, coll. «Actes», Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 27-38.
- \_\_\_ (2015): «Enrique Vila-Matas, une écriture autoréflexive» [en línea], *Retour à l'auteur*, Reims, Presses Universitaires, pp. 65-75 ([https://www.researchgate.net/publication/257823429\\_Enrique\\_Vila-Matas\\_une\\_ecriture\\_autoreflexive](https://www.researchgate.net/publication/257823429_Enrique_Vila-Matas_une_ecriture_autoreflexive)) [Consultado: 21/10/2018].
- ZAVALA, Lauro (2004): *Cartografía del cuento y la minificción*, Sevilla, Renacimiento.





## APÉNDICE: Entrevista a Enrique Vila-Matas

«ME ENCUENTRO CÓMODO CON LA HISTORIA BREVE.

EL GÉNERO LO HE INVENTADO YO MISMO, EL GÉNERO SOY YO»

Nos citamos en la librería Bernat, de la calle Buenos Aires de Barcelona, donde me presenta a Montse Serrano, una de las propietarias. Vila-Matas me espera en la terraza, una calurosísima mañana de julio que parece ralentizar nuestros movimientos y al llegar, me invita a entrar para ir a un lugar un poco más tranquilo.

Nos sentamos y cruzamos algunas palabras antes de empezar a grabar, le explico el objetivo de la entrevista, le cuento en síntesis en que consiste mi tesis y acabamos hablando sobre la libertad que debe haber en el ámbito de la creación.

**Vila-Matas (VM):** No estoy preparado para hablar sobre esto (el cuento). He traído solo una cita.

**Laura Pache (LP):** Fantástico. Una cita.

**VM.** Dice Joyce que la mayor aportación de Chéjov a la literatura es la libertad, que es la palabra que has utilizado, por eso te la saco ahora.

**LP.** Muy bien.

**VM.** (lee)

La mayor aportación de Chéjov a la literatura es su libertad; clausura una época e inicia otra; sus cuentos y sus obras de teatro ignoran la retórica de su tiempo. Nadie, o muy pocos, estaba acostumbrado a los inicios y finales de sus obras; al comenzar alguno de sus relatos los lectores suponían que el tipógrafo había olvidado las primeras páginas porque encontraban la acción ya bastante adelantada, y el final podía ser peor, se perdía en brumas, nada concluía o si lo hacía era de una manera errónea. Los críticos consideraban que aquel joven era incapaz de dominar las mínimas reglas de su profesión y pronosticaban que jamás lo lograría; esos pobres diablos no habían intuido que ya Chéjov era el mejor escritor de Rusia. (Pitol, 2011, *Una autobiografía soterrada*, Barcelona, Anagrama, p. 10).



Es muy significativo porque hace referencia al salto de siglo. Curiosamente, sin saber todo esto, en su momento escribí una conferencia recogida en *La ciudad nerviosa* que tiene relación y trataba sobre *Viaggio in Italia* de Rossellini. Se trata de un ensayo muy importante para mí porque, animado por la recepción de *Bartleby y compañía*, expliqué cómo había escrito *Bartleby* y me di cuenta de que no lo sabía, escribía simplemente inventándome algo; de ahí salió *El mal de Montano*. Fue un encargo de Guelbenzu para una intervención en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander.

**LP.** Alguna vez has citado a Julio Ramón Ribeyro, quien dice que un buen libro no se explica, que los escritores y los creadores no saben explicar sus obras. ¿Eso te pasa a ti porque llegas *a posteriori*? A los críticos les interesa mucho...

**VM.** Sí, y porque se mantiene el misterio, el enigma, algo propio también de las personas. Tampoco nos conocemos a nosotros mismos.

**LP.** Es esa búsqueda...

**VM.** Sí. Esto lo encontré en Ashbery, también vivo de las cosas más recientes que voy leyendo. Atrás quedan otras muy parecidas.

**LP.** De hecho yo he encontrado muchas constantes en tu obra.

**VM.** Ashbery dice que cuando explicas algo de lo que has escrito estás explicando lo más fácil, lo que sabes, pero lo interesante es lo que no se puede explicar, lo que es genial.

**LP.** En tu obra, y en tus cuentos en especial, hay cosas que no se pueden explicar.

**VM.** El *Quijote*, por ejemplo, nadie lo puede explicar porque, paradójicamente, hay muchas interpretaciones. Imagínate que Cervantes tuviera que explicarlo... O Kafka con *La metamorfosis*...

**LP.** Sí, eso lo has dicho...

**VM.** Lo he dicho alguna vez.

**LP.** ¿No hay que explicarlo todo?

**VM.** No hay que romper el misterio. El otro día, Pàmies contó en *La Vanguardia* que me había visto con Paula por la calle. Yo iba con una torre de aire y ella con un ramo de flores. No nos saludó pero hizo un artículo contando que en aquel momento tomó conciencia del calor que hacía, que era evidente que lo que llevábamos no era para nuestra casa, etc. Luego le mandé un mensaje muy breve con la letra de la canción de «Taxista porta'm al cel», pero no le expliqué hacia dónde iba...

**LP.** Ahí están las conexiones. Eso lo haces a menudo.

**VM.** Si lo explico pierde toda la gracia.

**LP.** ¿No hace falta porque la relación habla por sí sola?

**VM.** El artículo tampoco lo está pidiendo, lo bonito es que quedara ahí.

**LP.** Veo un poco de eso en tus cuentos... porque, como dices, hay una primera etapa y luego hay un salto con *Exploradores del abismo*.

**VM.** Sí... porque cuando uno recupera el cuento ya es otro.

**LP.** Eso lo dices en el libro.

**VM.** De hecho, ahora leo a Coetzee, a quien le están pidiendo explicaciones sobre su trilogía de Jesús porque algunos la tachan de malísima, y lo que está haciendo es probar otras cosas para no repetir. Dice que si uno quiere incluir un mensaje en una novela está equivocado porque la novela dura mucho y al acabarla descubres que eres otra persona. Es evidente que la crítica siempre busca lo que he querido decir.

**LP.** Esa es su función...

**VM.** Sí.

**LP.** ¿Entonces tú crees que tu posicionamiento ante el cuento en *Exploradores del abismo* es diferente por tu trayectoria novelística?

**VM.** No, porque al intentar hacer los cuentos soy otra persona.

**LP.** De acuerdo.

**VM.** Además, ya no puedo hacer aquello porque ya lo hice. El otro día estuve leyendo los cuentos de *Suicidios ejemplares* y tengo que reconocer que son de una soltura...

**LP.** Los primeros cuentos creo que no tienen mucho que ver con tu narrativa digamos más consolidada, son más vanguardistas, más libres.

**VM.** Sí, es muy interesante, estoy muy suelto porque no sé nada.

**LP.** Eso también lo dices en algún artículo.

**VM.** No sé si lo habré dicho ya. Ahora me atrevo a decirlo más.

**LP.** La osadía de la juventud... Hablas un poco de eso.

**VM.** Eso no se lo digo nunca a los periodistas porque si explico que antes tenía más soltura aparece como titular, y entonces quedo como que ahora ya no tengo soltura.

**LP.** Estoy de acuerdo. Cuando me piden alguna recomendación tuya, digo que empiecen por *Suicidios ejemplares*, que me parece un gran libro. Y también *Hijos sin hijos*. La estructura está muy bien armada, el lector disfruta porque va recorriendo un camino con las historias.

**VM.** Si lo estuviera haciendo ahora no tendría sentido, porque estaría repitiendo. Escribir historias e historias sin más no es mi mundo.

**LP.** De hecho, en *Chet Baker piensa en su arte* haces una antología y la presentas como paradigma de tu narrativa breve. No sé si diferencias entre cuento, artículo o ensayo, porque la voz ensayística está cada vez más presente.

**VM.** Está hecho con Andreu Jaume, no sé si aparece mucho en el libro pero lo firma él de alguna manera.

**LP.** ¿Te refieres a la nota del editor? No está firmada por Andreu Jaume...

**VM.** ¿No pone en alguna parte que hay un prólogo de Andreu Jaume? Quizá lo escondió, pero en todo caso es él. Decidimos seguir un orden cronológico para mostrar un posible desarrollo. Terminaba de forma deliberada con «Chet Baker piensa en su arte», el cuento mismo, que en realidad trata de un crítico encerrado en una habitación y es un ensayo. Me gusta mucho, se está pensado para una edición en Francia en solitario.

**LP.** Eso te pasó con *Una casa para siempre*, en la que se cambió el orden de los cuentos.

**VM.** Lo cambié porque Enrique Murillo me dijo que el último cuento terminaba con aquella frase sobre la ficción que quedaba mejor como final. Y como entonces Murillo era el ayudante de Herralde y era el que tenía voz –hasta que dejó de tener voz nadie más en la editorial–, él también aconsejaba. Por entonces yo era jovencísimo y acepté. Pero para la edición francesa volví a recuperar la estructura original porque en definitiva era la que había pensado al inicio.

**LP.** ¿Y cómo explicas que pueda ser un libro de cuentos y novela a la vez?

**VM.** A día de hoy ya es algo poco original.

**LP.** La crítica se ha debatido con esto, algunos han dicho que eran cuentos, otros que era novela, o los dos...

**VM.** *Una casa para siempre* estaba pensada para ser libro de cuentos y novela al mismo tiempo, una novela deslavazada con muchos puntos oscuros puestos de forma deliberada, a la vez unida por la trayectoria de un personaje, igual que en *Exploradores del abismo*.

**LP.** Donde también hay confluencias...

**VM.** Hay un equilibrista, creo.

**LP.** Sí, Forest Meyer.

**VM.** Y aunque tampoco es necesario leerlo como una novela, tiene un aire más compacto por la unión que le doy. Entonces Echevarría me dijo que lo mejor eran mis cuentos. Te cuento cosas graciosas...

**LP.** Son cosas que no puedo encontrar.

**VM.** En una recopilación de mis cuentos que sacaron en Estados Unidos, llamada *Vampire in love* (2016), aparecen dos de *Suicidios ejemplares* y ahí parece que no tienen la unidad que en el volumen original. Los críticos dicen que se nota que estaba en los comienzos porque no había hecho todo lo que precisamente me critican aquí, toda la ampliación del discurso, para bien o para mal, más marcado por la intertextualidad si se quiere. No dicen que sea flojo pero que se nota que todavía era un poco joven. Lo mismo pasa con *Historia abreviada de la literatura portátil*, del que pienso que va a funcionar en todas partes.

**LP.** ¿Cuáles son las influencias de *Historia abreviada de la literatura portátil*?

**VM.** En lo portátil me influyó, entre otras muchas cosas, las conversaciones con Marcel Duchamp (de Pierre Cabanne); la atmósfera vanguardista de los primeros números de la revista *Poesía*, que editaba en Madrid el Ministerio de Cultura, y la estructura del libro de Alberto Savinio *Maupassant y el otro*, que era un ensayo muy libre.

**LP.** Fue novedoso en su época.

**VM.** En Estados Unidos la comparan con *Kassel no invita a la lógica*, en la que consideran que hay una persona detrás ya formada y con un mundo concreto, a diferencia de *Historia abreviada de la literatura portátil*. Quizá miran la fecha y a partir de ahí hacen la crítica...

**LP.** Tienen que ver porque hablan de arte y las dos representan una oda al vanguardismo, pero son muy diferentes.

**VM.** Sí, pero en *Kassel no invita a la lógica* ven a un autor más formado y en la otra no, y esta prueba es interesante, no vale nunca la opinión de uno solo, se va viendo según el lugar y todo cambia.

**LP.** Volviendo a *Chet Baker piensa en su arte*, en él incluyes artículos que ya has publicado antes, además de ensayos o textos más ensayísticos. He intentado explicar que tu concepción del cuento es muy voluble. ¿Cómo puede ser, por ejemplo, que aparezca un relato de 60 páginas como «Porque ella no lo pidió»?

**VM.** «Porque ella no lo pidió» está al final de *Exploradores del abismo*, y cuando lo publico me doy cuenta de que es, de largo, el mejor de todos los cuentos. Por eso lo publican en Estados Unidos solo. Si hubiera podido dirigir las publicaciones *a posteriori*, un cuento como «Porque ella no lo pidió» lo habría sacado por separado. Es curioso porque existe una relación real con Sophie Calle pero esta no tiene mucho que ver con lo que pongo en la ficción. Como no lo llevamos a cabo tuve que inventar que me gustaría que me hubiera llamado, aunque en realidad sí me llamó.

**LP.** De eso habla el cuento de hecho...

**VM.** Tampoco entiendo por qué lo hice así, podría haber contado la historia real y ya está, el caso es que se trata -para mí- de un cuento muy bueno.

**LP.** Entonces lo pusiste al final del libro, eso lo has dicho también en tus conversaciones con Gabastou, pero si lo hubieras sabido lo hubieras publicado como novela, que es lo que luego se hizo con la edición americana.

**VM.** Lo escribí cuando tuve el colapso físico, que no tiene tanta importancia como yo hago ver en las entrevistas, pero sí es cierto que rompe un ritmo muy loco que llevaba. Como me coge a mitad de ese cuento, este se convierte en una frontera. Se trata de lo último que estaba haciendo, aunque esté incluido en *Exploradores del abismo*. Entré en un estado diferente y cuando volví, la primera vez que tuve que hablar para una entrevista en *El País* sobre *Exploradores del abismo* dije que recogía la herencia de un señor que se llamaba Vila-Matas y me quedé tan tranquilo. En realidad era auténtico porque lo veía como el que había sido antes y eso que habían pasado solo tres meses. Respondía a algo que en el fondo...

**LP.** Algo que habías vivido...

**VM.** Sí.

**LP.** Y que habías recreado... por eso no sabes dónde está lo real y dónde está la ficción. Al final es eso.

**VM.** En parte, sí.

**LP.** Es muy curioso porque con los alumnos, cuando comentamos ese texto, siempre me preguntan si es verdad todo lo que pasa. Sienten de algún modo la necesidad de saberlo, y la conclusión es que no se sabe si es verdad o no y da igual, ¿no es cierto?

**VM.** Da igual, sí, pero yo mismo caí una vez con Pitol en la misma trampa. Cuando Pitol publicó *El viaje* –no sé si conoces el libro, es un viaje a Georgia desde Moscú, muy surrealista–, le pregunté si era verdad y me sonrió como diciendo «¿qué importa?». Sí que había ido a Georgia y sí que había estado en las reuniones de las que hablaba.

**LP.** Pero los detalles, una vez te pones a escribir...

**VM.** Una vez escribes, depende de si quieres inventar mucho.

**LP.** Pero siempre es una recreación.

**VM.** Sí.

**LP.** ¿Entonces tú crees que un cuento largo como «Porque ella no lo pidió» sigue siendo un cuento porque el paratexto del libro lo legitima?

**VM.** Sí, además en *Exploradores del abismo* añadí al final un ensayo sobre la creación que me gusta mucho, un texto que es muy paradigmático de todo lo que hice y que no era un cuento.

**LP.** Eso pasa mucho en las antologías.

**VM.** En *Chet Baker piensa en su arte* tenía que aprovechar la colección DeBolsillo para publicar algunos textos.

**LP.** Aquí el último cuento...

**VM.** Es uno mínimo, de alguien que me persigue por este barrio y que trata de comprar mi obra.

**LP.** Sí, Vok.

**VM.** Eso me pasó de verdad. Una vez, un argentino al que no he vuelto a ver nunca me dijo –siempre dudo de que me lo dijera pero creo que sí lo hizo–: «¿por qué no me deja usted a mí seguir esto? Y así se queda tan tranquilo y lo continuo yo». Entonces me lo imaginé vendiendo la parte de derechos de lo que tenía de mí a otros del barrio. Era la idea de la sucesión, que es bonita y que vuelve a aparecer en *Mac y su contratiempo*.

**LP.** O de la intertextualidad, la idea de que nos enriquecemos de otros.



**VM.** Sí, *Mac y su contratiempo* es una novela en la que salen muchísimos cuentos.

**LP.** Hablas mucho del cuento.

**VM.** Existe la sucesión de un cuento a otros, se trata de la historia del cuento.

**LP.** La historia de los orígenes del cuento.

**VM.** Reconozco que podría haberlo trabajado más.

**LP.** Creo recordar que en alguna entrevista dijiste que estaba muy trabajado, que estabas satisfecho de la estructura.

**VM.** La estructura está trabajada, pero podría haber eliminado cosas.

**LP.** Imagino que puede ser un trabajo infinito.

**VM.** Me lo he pasado muy bien reconstruyendo un cuento y volviendo sobre otro, pero a veces podría haber cortado más para que fuera más ágil, podría haber eliminado alguna cosa.

**LP.** Como también hablas de la repetición, quizá se justifica por ahí.

**VM.** Claro, pero no repito, porque es irónico.

**LP.** Hablas mucho de la reescritura y de la relectura... ¿Y si te pidiese una definición de cuento? ¿Qué es un cuento para ti?

**VM.** Como hemos empezado por Joyce y Chéjov, diría que el cuento «Los muertos», que también es largo pero es un retrato de una cena y una noche; un fragmento de vida.

**LP.** *Une tranche de vie.*

**VM.** No tiene la estructura clásica del cuento, con el desenlace, la trama... Todo eso se lo salta Joyce, pero es un relato de vida de un momento de emoción al final de una noche. Ese sería una especie de cuento. También los de Borges, que son fundamentales y fríos, son muy clave para mí cuando los leo. No hay un solo.

**LP.** Tu primera recopilación, de 1994, *Recuerdos inventados*, lleva como subtítulo *Primera antología personal*, que recuerda a la obra de Borges: *Antología personal* (1961) y *Nueva antología personal* (1968). Como sé que el marbete es muy habitual en este tipo de recopilaciones, me gustaría preguntarte si tiene algo que ver con él dada la influencia que tuvo sobre ti.

**VM.** En mi primer viaje a Venezuela, un editor de Caracas me propuso editar –la llamó así– una *Antología personal* (de mis relatos, artículos de prensa, y demás textos breves que tuviera). Por mi ingenuidad de entonces, no vi problema y acepté encantado. A mi regreso, Herralde dijo que me daba permiso para esa antología venezolana si también la publicaba él, en su caso en la colección DeBolsillo. Lo que acabó sucediendo es que la *Antología personal* sólo la publicó Anagrama, ya que el editor venezolano no quiso competir con Herralde.

**LP.** Mencionas mucho a Borges en los ensayos.

**VM.** Después no lo he vuelto a leer. Es como si lo hubiera aprendido o sabido en un momento determinado, pero si volviera a leerlo creo que tendría la impresión de que en el fondo no lo conozco tanto.

**LP.** En un momento había estado muy presente en tu obra.

**VM.** Sí. La creación de «Los muertos» o «El Aleph» de Borges no se parecen.

**LP.** ¿En el sentido en que rompen con la tradición?

**VM.** Como los cuentos de Kafka.

**LP.** Kafka está muy presente.

**VM.** El otro día, un camarero del bar de al lado me dijo que quería leer algo mío para las vacaciones; le dije que yo era muy complicado y que no se iba a divertir nada, pero me contestó que le parecía muy divertido.

**LP.** Yo me río mucho.

**VM.** Decía que era divertido como cliente.

**LP.** Ah, como cliente.

**VM.** Sí, pero cuando me lea es diferente, entonces he decidido darle *París no se acaba nunca*, porque para mí es el que de alguna forma pensará que le sirve de algo.

**LP.** Yo creo que eres muy divertido también en tus obras. De hecho, es de las cosas que más me gustan.

**VM.** Me lo paso bien riéndome de mí. El otro día (Manuel) Vicent decía que digo una cosa...

**LP.** Y luego lo contrario.

**VM.** Sobre todo que digo una cosa, me asombro de lo que he dicho y me río. Es el tipo de literatura que hago, en la que cojo un párrafo y me digo que no puede ser que me crea en serio todo. No es que sea real, porque lo es. Es como si cogiera el texto de otro al que añado un comentario irónico porque falta la coletilla.

**LP.** Le das vueltas...

**VM.** Entonces el público lector ve que en realidad el narrador es muy humilde, que nunca ha sido pretencioso ni exhibe nada.

**LP.** En realidad es una ironía muy cervantina.

**VM.** Sin saberlo también.

**LP.** Sin saberlo, porque al principio renegabas mucho de la tradición española.

**VM.** Empecé leyendo la poesía del 27, lo he dicho en alguna entrevista. Me meto en la literatura en la Facultad de Derecho porque leo a los del 27, en los que el lenguaje era diferente al que se utilizaba en la facultad. Me interesan Salinas, Cernuda por encima de todo, el propio Lorca, y Larrea, los que más. Entro por eso. ¿Reniego?

**LP.** Sí, al principio es lo que dices...

**VM.** Era la necesidad de provocar, romper siempre.

**LP.** Creo que queda claro.

**VM.** Eso todavía lo tengo porque es lo que me va bien en realidad. Vas a Europa y ves que se hacen cosas diferentes, y aquí eso cuesta.

**LP.** Quizás ahora ya no cuesta tanto.

**VM.** Cuesta mucho porque sigo con problemas. Cada vez que intento hacer algo nuevo sigue habiendo mucha gente que no lo entiende. Se ha incorporado un crítico joven de internet que veo que no tiene ni idea... Me hablan del género «novela», del que escapo, pero que está desde hace años.

**LP.** Eso el *Quijote* ya lo hizo.

**VM.** Sí, también me va bien que haya conflicto. No pretendo para nada hablar contra lo de aquí, simplemente no he tenido todo el apoyo crítico y no pasa nada.

**LP.** Forma parte de tu trayectoria.

**VM.** Sí. Tampoco he querido hacer la pelota a nadie, es mi manera de ser. Al contrario, y eso me ha dejado...

**LP.** ¿Más libre?

**VM.** Sí.

**LP.** En cuanto al humor, he visto algunos aspectos que me recuerdan a Gómez de la Serna.

**VM.** Pero no tanto.

**LP.** En la tesina me lo comentó Domingo Ródenas.

**VM.** Porque Domingo está muy especializado en la vanguardia y le parece que sí.

**LP.** Se te reconoce esa mirada vanguardista, pero he estado buscando y no he encontrado mucho.

**VM.** Al principio, cuando salió *Historia abreviada de la literatura portátil*, Christopher Domínguez Michael también lo dijo. En México gustó muchísimo, más que aquí. Pero no, lo he leído y me gusta Ramón.

**LP.** Sí, y hablas muy bien de él.

**VM.** A la vez le veo bastante la palabrería, me parece un poco facilón. Con el tiempo me he dado cuenta de que me gusta el trabajo con el lenguaje de otra manera.

**LP.** Lo ves exagerado.

**VM.** Sí. Yo también debo de ser así pero nunca lo tuve como un modelo. Cuando dijeron que me parecía a él sabía quién era pero no lo había leído, y luego tampoco demasiado.

**LP.** ¿Y sobre el humor?

**VM.** El humor es involuntario.

**LP.** Sí, lo has contado otras veces.

**VM.** Es como tiene que ser, el humor es natural.

**LP.** Hace tiempo en una entrevista con Anna Guitart hablabas de un humor serio, ese *infinitamente serio* que aparece en *Exploradores del abismo*, un mecanismo que aparece ante el absurdo y el drama. No sabes si es absurdo o es dramático, pero por el camino te ríes. ¿Tiene que ver con esa paradoja?

**VM.** Sí, en realidad es un sentido del humor innato que se da en el texto muchas veces. Creo que ya lo he contado: en el colegio tenía un amigo al que admiraba mucho y que lo perdí de vista a los 16 años. Yo lo pasaba fatal, lo vivía de forma trágica todo de adolescente y él me ayudaba en cosas. Luego lo volví a encontrar cuando tenía 27 años.

**LP.** Eso lo recoges en un cuento...

**VM.** Sí, lo más seguro es que esté en un cuento. Cuando nos volvimos a encontrar, me dijo que seguía teniendo el mismo humor del colegio y para mí era imposible, yo no tenía humor. Por lo tanto, yo siempre he dicho que mi humor es innato. No me gusta tener visiones compactas del mundo.

**LP.** Simplistas.

**VM.** A veces hay cosas que me hacen reír. Viendo la televisión, por ejemplo, me río solo porque veo cosas que, si pudiera comentar, lo haría con mucha sorna.

**LP.** Te entiendo.

**VM.** Veo toda la gracia del absurdo... El otro día Florentino presentó a un jugador del Real Madrid que iba a fichar. Luego salió el hombre y en directo se mareó, debía de tener una resaca grandiosa [Se trata del brasileño Eder Militao]. Se quitó la corbata y dijo que no podía seguir. De esto ningún periodista se atrevió a reírse, porque claro... pero era cómico al máximo. Uno tiene que poder decir «esto es absurdo» y a veces no nos atrevemos.

**LP.** No nos planteamos muchas cosas. Creo que ahora mismo la situación política se prestaría mucho a eso...

**VM.** Aquí se ha perdido por completo.

**LP.** De hecho, lo comentas en la última novela...

**VM.** Hablo desde el futuro, digo que pasó mucho tiempo, entonces digo que no soy contemporáneo, como decía Nietzsche, porque no estoy mirando a mi tiempo desde el tiempo sino desde el futuro. Tengo una mirada crítica sobre mi tiempo desde fuera y lo que hago es situar el hecho político cuando ya han pasado tantos años que es irrelevante.

**LP.** Te distancias.

**VM.** Lo hago irrelevante a propósito porque hoy en día todo es actualidad política y nos enteramos de cualquier cosa de un político u otro. Lo situó en un plano muy inferior pero está presente.

**LP.** Es lo que hacías en *Hijos sin hijos*, la Historia en mayúscula.

**VM.** Sí, es lo mismo, que no se ha entendido.

**LP.** Se hace una lectura sencilla del tema político.

**VM.** Nadie ha comentado que el punto de vista es de alguien que está fuera del mundo. Ni siquiera se sabe si está vivo.

**LP.** Es como el fantasma de las Azores de «Porque ella no lo pidió».

**VM.** Sí, el punto de vista es el de una persona que está a medio camino, en tránsito, de aquí a otro mundo. Por lo tanto, lo que me ha extrañado es que hasta ahora nadie se haya planteado cuál es el punto de vista para saber desde dónde se escribe.

**LP.** Hay un desdoblamiento.

**VM.** Hay una persona que está fuera, que es la que cuenta, y por eso lo ve todo el mundo, porque en realidad han desaparecido todos los demás componentes de la historia.

**LP.** Nos estamos yendo un poco del tema del cuento... Para mí la narración breve en tu obra es la unidad mínima de todo, porque en cualquier libro puedes encontrar algo de un cuento, un motivo, un tratamiento...

**VM.** Estoy de acuerdo con que siempre utilizo el fragmento, soy un escritor fragmentario y me encuentro cómodo con la historia breve, incluso en la vida normal en la que voy rápido contando algo. Esto lo he observado mucho en Juan Marsé, tratándolo en una tertulia los domingos durante unos años. Marsé habla muy poco, pero cuando habla es una joya porque cuenta una historia mínima, brevísima, que puede durar tres minutos, en apariencia del todo trivial pero que es redonda porque está calculada al cien por cien y que además la va cambiando. Es el fragmento mismo. Él es sin duda un narrador.

**LP.** Eso de ir cambiando y modificando las historias también lo haces tú. Por ejemplo, la historia del episodio de tu colapso renal la cuentas en *Exploradores del abismo* y en *Dietario voluble*.

**VM.** Eso lo hice de forma voluntaria para demostrar que lo que me había afectado como persona podía convertirlo en ficción y presentarlo como realidad en *Dietario voluble*. Y no sé si se observó demasiado... Tú, sí, ¿no?

**LP.** Lo dices además casi con las mismas palabras.



**VM.** Con las mismas palabras decido que algo puede estar ahí y en otro sitio. Lo que me afecta debería de estar tanto en un diario personal y brutal como en una ficción. Es algo raro que hice, fue como demostrar que la separación en la escritura es muy débil, en la vida real no se puede jugar con esto porque es solamente una cosa.

**LP.** Bueno, estamos hablando de literatura.

**VM.** La escritura está al lado (de la vida) y en la vida real si pone «abismo» y te tiras te matas.

**LP.** En cambio en la literatura, si pone «abismo»...

**VM.** Te puedes tirar, como don el Quijote, que lo hace continuamente... o Tom y Jerry...

**LP.** Se lanzan y vuelven a estar en pie.

**VM.** Sí.

**LP.** Entonces, a partir de la narración breve como unidad mínima, tus textos forman una unidad. El tapiz que tú dices que se dispara en tantas direcciones, contigo mismo y con otros, al final constituye una obra única.

**VM.** Hay un momento en que, después de tanto tiempo, lo que escribo va cobrando una dimensión. Es lógico, y da coherencia.

**LP.** No creo que todos los escritores puedan decir esto, pero en tu caso...

**VM.** Sí, en principio es un mundo personal.

**LP.** ¿Eres consciente de ello?

**VM.** No lo era cuando escribí *El mal de Montano*, quería hacer lo contrario de *Bartleby y compañía*, contar sobre los que escriben en lugar de sobre los que no escriben. Y en *Doctor Pasavento* quería hablar sobre los que quieren desaparecer, hasta ahí era consciente.

**LP.** La desaparición, por ejemplo, es una constante.

**VM.** Me doy cuenta de que cuando escribo un libro, lo hago con dos o tres estructuras del pasado, variantes que no elijo. De repente me encuentro trabajando con algo que tiene una estructura mixta de dos o tres libros anteriores, siempre trabajo con lo anterior sin darme cuenta. Es algo que no puede ver casi nadie, solo yo.

**LP.** ¿Re lees tus obras antes de ponerte a escribir una nueva o lo haces de forma inconsciente?

**VM.** En realidad es muy gracioso, porque me contaron hace poco que Philip Roth, cuando dejó de escribir, se releía y se lo pasaba en grande. Me parece alucinante.

**LP.** ¿Porque no se reconocía?

**VM.** Se divertía leyéndose..., se autoadmiraba. Alguna vez miro un poco, para ver qué pasaba y veo esto de la soltura que te he dicho. Ahora leo a Coetzee, que también habla de la soltura y dice que se ha perdido por ir directo al asunto, los personajes marcados en lo esencial, propio en realidad de la edad tardía, por llamarlo de alguna manera. Sin darme cuenta, me ha pasado lo que les pasa a algunos, como en el caso de Beckett, me vuelvo más mínimo, más esencial, pero con la coherencia de ahora.

**LP.** ¿Te reconoces cuando te lees?

**VM.** No me leo mucho, pero cuando leo las cosas sobre todo de hace treinta años, que son las que tengo más olvidadas, junto al sufrimiento de hacerlas, me gusta mucho, la verdad, aunque también veo los defectos. Apenas conozco escritores que se dediquen a leerse.

**LP.** El otro día hablaba con un amigo que escribe y me decía que él no se reconocía.

**VM.** Lo normal es eso. Pasa lo mismo con las entrevistas que aparecen en YouTube, no puedo soportarlas porque la gente nunca reconoce su propia voz. Pero además veo esas situaciones donde debería haber dicho una cosa en lugar de otra, y donde debería haber pensado más la pregunta. No me encuentro maravilloso, al contrario, es como si me viera todos los defectos, igual que los veo en la televisión, un horror.

**LP.** ¿Y ves la televisión a pesar de todo?

**VM.** Sí, claro. Lo hago como una especie de morbo bastante notable, porque hace años que la leo de otra manera. Pretenden decir, hacer y engañar... Hago una lectura simple.

**LP.** Tienes que reírte, esa es la conclusión.

**VM.** En este sentido, ahora está peor que nunca.

**LP.** Estamos recuperando lo peor.

**VM.** Sí, hay mucho donde elegir.

**LP.** Estaba pensando en que hace tiempo nos encontramos en el Salón del Libro de Turín, tú habías sacado *Aire de Dylan*. Entonces me presenté, te expliqué que estaba trabajando en tus cuentos y ahí me auguraste que tras la publicación de *Exploradores del abismo* no ibas a volver a publicar más cuentos.

**VM.** ¿No?

**LP.** Eso me dijiste...

**VM.** Entonces reaparecí con los cuentos de *El País*, me encargaron una página de una semana que llamé *Semificciones*.

**LP.** ¿Te referías a que no te apetecía volver a escribir cuentos o que el cuento estaba ya integrado a tu literatura y que no ibas a escribir un tipo de cuento tan tradicional?

**VM.** Si te dije que estaba integrado, sí, me refería a eso.

**LP.** No me dijiste que estaba integrado pero ahora, con los años, entiendo que es así.

**VM.** No lo pensé así pero el género lo he inventado yo mismo, el género soy yo, con el tiempo creo que es así, para bien o para mal.

**LP.** Puede ser.

**VM.** Lo integro todo. La novela tampoco es novela, el ensayo tampoco es ensayo. Cuando voy a hacer un ensayo ahora sé que voy a meter narración pero no es una narración sino un ensayo, en fin... El género para mí es Nietzsche o Sebald, es literatura, sin más; es prosa, tiene un nombre que no sé cuál pero Nietzsche es pura prosa e ideas. Y esa prosa con ideas incorpora la narración, el cuento, como la novela, como todo lo que hay. Cuando pensamos tampoco nos ponemos límites ni fronteras y no pensamos en el género negro o en el estilo.

Vamos mezclando en la conversación lo mismo, esta nunca gira en torno a una misma cosa, por lo tanto, siempre actúas.

**LP.** La crítica ha utilizado muchas etiquetas: ha hablado de *autoficción*, que tú en su momento ya lo desechaste, de *hibridación*, de *figuración del yo*... ¿Te reconoces en alguna de ellas?

**VM.** Con Marsé hablé de autoficción y me dijo que «qué autoficción ni qué ocho cuartos». Él construye con lo real, lo transforma con facilidad, que es lo que se ha hecho siempre, sobre todo Flaubert o Stendhal, aunque más que yo, porque él cree que yo no invento solo lo real, y no es así.

**LP.** Quizás es la manera de presentarlo lo que hace que sea diferente.

**VM.** La última carta que me ha enviado dice que admira mi persistencia en la ficción. O sea, que definiendo a pesar de todo la ficción, que es lo que está, como te he dicho ahora, con tanta no ficción.

**LP.** Tal vez es también por tu discurso reflexivo, en el que insistes mucho en defender la ficción, la imaginación.

**VM.** Cultivé la autoficción cuando nadie hablaba de eso, en *París no se acaba nunca*. En realidad, es la única vez en la que aporté datos míos reales. Luego vi los artículos que hizo *El País* en *Babelia* donde empezaron a hablar de autoficción y vi que me ponían en una lista con Esther Tusquets, por ejemplo. Lo hizo Anna Caballé y la autoficción valía para todo, todos los españoles que han hecho algo que parece que es sobre ellos hacen autoficción. El trabajo entre ficción y realidad bien hecho no es fácil que resulte convincente. He visto a gente hacerlo sin haber entendido nada, porque se nota que es mentira. La palabra *autoficción* quedó destrozada en Francia hace ya treinta años. La autoficción ya está en el *Quijote*.

**LP.** Sí.

**VM.** En la segunda parte. Es decir, que Avellaneda hizo aquello... entonces, el otro...

**LP.** Dice «aquí estoy yo» a través de la voz narrativa.

**VM.** Ese cambio es fundamental, lo es todo. Es autoficción porque ya habla Cervantes y está ahí. Cuando empezaron a hablar de esto, Pàmies dijo en un artículo de *La Vanguardia* que era curioso que los que hacían autoficción estuvieran todos vivos. Fue muy raro porque es verdad, son todos españoles que están vivos.

**LP.** Pozuelo Yvancos intentó sustituir *autoficción* por *figuración del yo*. No sé si es más acertado, pero la literatura se mueve siempre un poco en la figura del yo que narra.

**VM.** Sí.

**LP.** En tus primeros libros, el afán de provocación, de buscar los entresijos más surrealistas, el absurdo, parece indicar que tenemos que disfrazar la realidad de normalidad para poder entenderla.

**VM.** La percepción que tenemos de la realidad es insignificante y ridícula; vamos descubriéndola poco a poco.

**LP.** ¿Es esa *bruma*?

**VM.** La teoría de las cuerdas, por ejemplo, no la explica del todo, pero demuestra que no percibimos mundos cercanos a nosotros. En ese sentido, tuve experiencias con drogas y demás en su momento que me llevaron a los veinte años a descreer de forma literal de lo que veía como si fuera la única verdad. A partir de ahí, la literatura es una explicación que no sé si es válida o no, pero de alguna manera dejé de pensar que lo que veía era lo que había. He visto que se puede ver de muchas maneras, aun viendo lo mismo todos.

**LP.** En algún momento has dicho, comparándote con Bolaño, que él estaba más del lado de la *multiplicidad* y tú de la *levedad*. En mi tesis hablo mucho de la multiplicidad porque creo que tus cuentos bebes mucho de ella.

**VM.** Ha sido muy ridículo porque me he ido a la multiplicidad sin darme cuenta.

**LP.** ¿Verdad?

**VM.** Sin darme cuenta he comenzado a mirar a Carlo Emilio Gadda y a todos los que son meticulosos y dan vueltas y vueltas, por lo que he escapado muchas veces de la levedad inicial. Me recreo en algo a lo que saco un partido enorme y a veces forma parte de otra cosa que puede ser pesada incluso para los demás, soy muy analista.

**LP.** Es verdad.

**VM.** Para las narraciones a veces es malo porque me entretengo mucho, pero forma parte de lo que me interesa, que es, de algún modo, pensar las cosas.

**LP.** Eso queda muy claro.

**VM.** La multiplicidad me interesa mucho más que antes, sin duda porque he leído más y porque sin darme cuenta he ido a parar a los autores que citaba Calvino. También he escrito mucho, aprovecho para decir que he escrito demasiado. Lo que ocurre es que no me puedo arrepentir porque ya lo he hecho. Por otra parte, ha sido fundamental para mí, me divierto cada vez más escribiendo y trabajando en esto. Entonces no puedo decir «ahora voy a hacer menos porque ya he escrito mucho».

**LP.** De hecho esto lo demuestras en el último año, en el que has publicado varias obras.

**VM.** Ha sido un poco casual.

**LP.** Estuve en Londres y fui a ver la exposición (de la Whitechapel Gallery).

**VM.** Ah, ¿sí?

**LP.** Coincidió y... sí.

**VM.** ¿Leíste lo que escribí?

**LP.** Sí, tengo el libro, me lo leí.

**VM.** Lo que escribí ahí es lo que más me gusta de lo que he hecho.

**LP.** Tiene mucho que ver con mi estudio. Resume bien tu poética.

**VM.** En ese breve texto hablo del negativo al revés... Pensaba regalártelo.

**LP.** Gracias, lo tengo.

**VM.** Es un texto en el que definí cosas.

**LP.** Me parece que es un texto muy sintético.

**VM.** Los *Café Pereg*, los artículos que hago cada quince días, se habían acumulado mucho porque siempre había publicado, como sabes, los libros de artículos, hay seis o siete anteriores. La agencia no encontraba sitio, están tan pendientes de Seix Barral y de que saque una novela, que lo demás les molesta. El libro de *Círculo de Tiza* ha sido una experiencia buenísima para mí, porque la editorial es estupenda. He podido sacar 220 artículos, y además ellos están encantados porque funciona mucho.

**LP.** Es un volumen considerable.

**VM.** Hay mucha cosa, son muchas páginas. Han coincidido tres libros en un espacio breve y da la impresión de trabajar mucho.

**LP.** Son tres obras muy diferentes: *Una novela oblicua*, *Impón tu suerte* y *Esta bruma insensata*, y muy seguidas.

**VM.** Ha sido una casualidad. *Esta bruma insensata* la he trabajado mucho, no sé si te ha gustado.

**LP.** Sí, al principio no entendía muy bien hacia dónde iba la historia.

**VM.** Ah, el principio, no.

**LP.** Bueno, no sabía muy bien dónde estaba el personaje.

**VM.** Va explicando que está el otro.

**LP.** Exacto, entonces estás pendiente de lo que pasa.

**VM.** Se pasea y va explicando.

**LP.** Me parece que forma parte de tu mundo.



**VM.** Lo he trabajado más que otros libros, lo he pulido mucho y estoy encantado. Por lo que veo no crea entusiasmo como *Bartleby y compañía*, pero para mí es un trabajo muy bueno. También por haber incluido la política de esa manera en la narración.

**LP.** Es verdad que no aparece mucho en tus libros. Yo veo una evolución en esta obra.

**VM.** En realidad, en *Esta bruma insensata* he trabajado mucho porque he intentado descubrir de qué quería hablar y al final he descubierto que quería hacerlo del conflicto entre seguir o no seguir. Por la crítica que me hizo Pozuelo creo que no la leyó.

**LP.** ¿Crees que la crítica ha sabido leerla?

**VM.** No, es que no lo ha leído. Creo que tuvo un problema conmigo porque debía llevarlo a la fiesta de Seix Barral y puede que tenga razón en algo de lo que dice pero por la forma en la que está hecha, se nota que está cabreado por alguna cosa que no viene a cuento, no sé qué porque me falta averiguarlo. Tal vez esperaban que fuera servil cuando me dijo que lo acompañara con Martínez de Pisón a la fiesta de Seix Barral, pero yo no voy nunca con Ignacio a esa comida.

**LP.** Cuestiones extraliterarias.

**VM.** Luego allí no me siento en la mesa con él como había hecho cinco años antes, bastante problema tengo con saber dónde me siento. También hizo unos comentarios sobre Pérez Reverte y se ha complicado la cosa. Además, Marías lo ha elegido para lo de Oxford, ha entrado en su delirio y ha aflorado la verdad, que es que no le gusta lo que hago.

**LP.** Pues quizá te has liberado, ¿no?

**VM.** Sí.

**LP.** No tiene más.

**VM.** Es mi destino tener conflicto con unos, con Echevarría, con Pozuelo...

**LP.** Bueno, si el conflicto lo tienen ellos y no tú...

**VM.** Es señal de que estoy esperando las críticas de fuera, las de París o Nueva York. Por otra parte, parece que le molestó que todas las citas que salían en el libro fueran de autores ingleses o norteamericanos, pero eso lo hizo Seix Barral. Eligieron las de *The New York Times*, *New Yorker*, *The Guardian* y lo que dijeron Carrère o Auster. Si es así, porque amigos interpuestos me han dicho que estaba dolido por cosas, esto me supera, yo jamás elijo las frases de Seix Barral. Me molesta además que no me las den a elegir porque pondría las que me gustan más. Las ponen ellos desde el servicio de marketing, me lo dan hecho a traición, me permiten modificar algo de la contraportada sin escapar de las reglas comerciales. Todo esto son malentendidos.

**LP.** Yo creo que todo esto queda al margen. Forma parte de la vida del escritor.

**VM.** Lo que has dicho, ha salido la verdad, que es lo que más me gusta a mí, o algo parecido a la verdad, o sea que quien le gusta es Mateo Díez, cosa que respeto mucho, porque a mí también me gusta mucho.

**LP.** Mateo Díez tiene grandes cuentos.

**VM.** Sí, es muy bueno. Solo digo que ha salido la verdad.

**LP.** Una cosa no quita la otra. Ya lo arreglarás.

**VM.** Sí, pero a partir de ahora se va a cargar dos libros cada vez que saque uno, pero bueno, qué le vamos a hacer.

**LP.** ¿Eso te preocupa mucho?

**VM.** No, aquí entramos en otro terreno. Creo que tienen la idea de que la crítica es la de antes, cuando tenía un poder real que se identificaba con los periódicos.

**LP.** Ahora se ha democratizado todo.

**VM.** En los últimos años me di cuenta de que los autores jóvenes no están teniendo el trauma que tenía mi generación, que dependíamos de Echevarría y *El País*, era una cosa tremenda.

**LP.** Echevarría ha hecho muchas cosas.

**VM.** Ha hecho cosas buenas y otras no.

**LP.** Ahora está todo muy diversificado, pueden leerse buenas críticas en blogs, por ejemplo. En tu página web recoges muchos y algunos están muy bien.

**VM.** Estoy cogiendo casi todo lo que encuentro, bueno o malo. He descubierto una nueva modalidad, el último descubrimiento es un blog que se llama *Un libro cada día* donde las críticas las hace gente muy joven que debuta en esto y que no entiende nada.

**LP.** La juventud es osada.

**VM.** El que ha hecho la última dice que escribo muy bien pero que no pertenezco al género de la novela y no sé qué. En mi último libro, cuando hablo del problema de los dos hermanos, digo que el 99,5% del mundo vivía ajeno al drama que estoy contando, y hablo de cuñados y suegras.

**LP.** Sí.

**VM.** Entonces, a la hora de poner el título de la crítica en la web, que es la número 37, pongo «La parte», como «La parte de los críticos», de Bolaño, «La parte de las suegras y cuñados».

**LP.** (Risas)

**VM.** Ahora he inventado el retitular las críticas.

**LP.** Bueno, yo creo que eres un gran titular.

**VM.** A veces sí y otras no.

**LP.** Algunos títulos están muy bien logrados.

**VM.** Pero no todos. *Mac y su contratiempo* no mucho, por ejemplo, pero *Impón tu suerte*, sí.

**LP.** Y en los cuentos, «Porque ella no lo pidió», por ejemplo.

**VM.** Este es estupendo.

**LP.** Es un título magnífico. Y hay otros.

**VM.** No siempre, porque es difícil.

**LP.** Es muy difícil poner un título.

**VM.** Además, cuando no se tiene, uno se pone muy nervioso porque no sabe cómo hacerlo.

**LP.** Sí.

**VM.** Cuanto más libres y disparatados los pongas a veces es mejor porque llama la atención.

**LP.** Ya me imagino. Cuando estaba preparando tu entrevista me tenía que ceñir a lo académico, pero me apetecía mucho hablar contigo así.

**VM.** Sí, mejor así.

**LP.** Me has contado muchas cosas. Mis amigos me decían que te plantease una situación de juego entre ficción y realidad, un poco lo que tú haces. Pero no lo veía claro.

**VM.** Una escritora lo ha intentado tres veces y por conductos diferentes explicando lo que quería hacer, que era conocerme y lo que pasara entre los dos explicarlo en su novela. No la he visto nunca y no me interesaba, ya lo escribiría yo y lo llevaría por otro camino. Sigue insistiendo en que le gustaría verme...

**LP.** ¿Le vas a decir que sí?

**VM.** Le he dicho que no tres veces ya.

**LP.** Qué perseverante.

**VM.** Si va a lucirse con una novela estupenda y yo no...

**LP.** O no va a lucirse, quién sabe.

**VM.** El título es *Voyage avec Vila-Matas*. No la conozco de nada y ha escrito un viaje conmigo... Gallimard me lo envió para que lo leyera, lo hice en diagonal y vi que no tenía nada que ver conmigo, salía todo el rato. Luego la conocí en París, le di la mano, la saludé. En Anagrama no lo han querido publicar, me odian porque me marché.

**LP.** Bueno...

**VM.** Ella no lo ha entendido porque no sabía esto.

**LP.** ¿Y vale la pena?

**VM.** No, se inventa que me ve en el tren de repente. Después, que me ve en el hotel donde ella se hospeda. Y luego, que tengo un hijo desconocido. Todo esto se lo ha inventado. La segunda parte ya no la leí. De todos modos, ha tenido un éxito enorme en Francia, es muy famosa.

**LP.** ¿Cómo se llama?

**VM.** Anne Sèrre. Anagrama le ha publicado dos libros como mínimo. Luego pasó esto, que la vi en París, en un cóctel y la saludé y ya está. Si ella lo ha mitificado, que lo tenga como suyo.

**LP.** Volviendo al cuento. Para referirte a tus formas breves, has utilizado diferentes términos, sobre todo «cuento» y «relato». ¿Par ti son sinónimos?

**VM.** No del todo. Por ejemplo, si me dicen «cuento», pienso en Poe o en Cristina Fernández Cubas. Y si me dicen «relato», pienso en Cheever. El cuento parece más cerca del concepto clásico que se maneja desde siempre. En el relato cabría mejor –en lugar de llamarlo cuento– mi texto final de *Exploradores del abismo*, «La gloria solitaria», que siendo un ensayo al fin y al cabo cuenta una historia: la de unos seres interesados sólo en su «prestigio propio».

**LP.** De «Porque ella no lo pidió», por ejemplo, se habla como «un relato largo».

**VM.** Es una novela corta, creo (sobre todo, si se publica fuera de *Exploradores del abismo*). Pero en Estados Unidos, donde se publicó por primera vez separada del libro de cuentos, la llamaron *short story*.

**LP.** En *Chet Baker piensa en su arte*, última antología de relatos, se da una confusión terminológica entre *cuento*, *relato*, *ficción crítica*, *novela larga*... Pueden leerse afirmaciones como: «vocación eminentemente variable de mi narrativa», «un nuevo género donde el relato se pierde en el ensayo y explora la novela a lo largo de un trayecto crítico que se describe paulatinamente en las piezas aquí seleccionadas».

**VM.** En esa antología de Andreu Jaume se describe, al seguir un orden cronológico, cómo se transforma mi práctica de escritura de cuentos clásicos en la probatura de un ensayo, de un ensayo o pieza quizás inclasificable (el relato «Chet Baker piensa en su arte») que acabé clasificando de *ficción crítica*, inaugurando un género al que quizás un día

regrese... (hay lectores que creen que, dado lo que busco o pruebo de hacer, ahí, en la *ficción crítica*, está mi territorio más atractivo, aquel en el que haría bien en insistir).

**LP.** ¿Quién hizo la selección y dispuso el orden de los cuentos en las dos antologías (*Recuerdos inventados* y *Chet Baker piensa en su arte*)?

**VM.** La selección de *Recuerdos inventados* la hice yo. Y la de *Chet Baker piensa en su arte* la llevó a cabo Andreu Jaume. Hubo un primer proyecto inicial de Andreu para Lumen, que abortó mi agencia literaria de forma caprichosa. El mismo proyecto resucitó, dos o tres años después, también de la mano de Andreu, esta vez para Random DeBolsillo.

**LP.** Y una curiosidad que tengo, para terminar...

**VM.** La web.

**LP.** Tu web.

**VM.** Me la lleva una amiga, una persona que yo no conocía que se ofreció hace años y yo pensé que quería cobrar.

**LP.** Es estupenda.

**VM.** Pero no, se ofreció y finalmente empezamos a trabajar juntos.

**LP.** Es muy de tu estilo.

**VM.** Todo el mundo me dice que se parece mucho porque la estética es la misma, coincidimos bastante, pero las imágenes las elijo yo, y las cosas que se ponen vamos decidiéndolas en común.

**LP.** A mí me ha sido muy útil, pero además me parece muy interesante.

**VM.** Lo de la bibliografía ha sido un hallazgo total, porque antes me pedían papeles en casa y tenía cuatro cosas y ahora lo tengo todo ahí.

**LP.** Sí, y resulta atractiva por las secciones que tiene y la apertura que supone.

**VM.** Así tiene más sentido «La vida de los otros», en la que ofrezco colaboraciones, que es inmensa.

**LP.** Sí, sí...

**VM.** Hasta puede hacerse un libro con todo lo que tengo allí. Hay algunas cosas que no son inéditas, otras, sí. Me divierte muchísimo hacerlo. Siempre digo lo mismo: antes, cuando escribía y fumaba, estaba muy ocupado, porque cuando no tienes nada en la pantalla, fumas, y ahora lo hago con la web. Ella no quiere figurar de ningún modo, solo aparece su nombre en un momento determinado. Hay personas que han querido contratarla, pero ella solo trabaja para mí, por amistad. Con el tiempo, además, nos hemos hecho amigos, de salir, de vernos, de ir a cenar.

**LP.** La puedes felicitar.

**VM.** Tampoco le afecta porque es que no tiene ego, a ella le gusta el trabajo que no se ve, aunque si la felicito a lo mejor le gusta.

**LP.** La felicito yo a través de ti.

**VM.** No reacciona del todo bien...

**LP.** ... a estos halagos.

**VM.** Parece que no es lo que busca, pero se lo digo. Porque, además, cuando tengas la tesis, lo pondremos también en la página.

**LP.** Si me dices el nombre, la incluyo.



**VM.** Elena González-Moro se llama ella. Vive entre Barcelona y Yecla.

**LP.** ¿Pero ella se dedica a la literatura?

**VM.** Trabajó mucho en el sector de las páginas web hasta que se retiró y ahora se siente muy acomplejada porque cree, en su locura, que está muy atrasada. Precisamente esta web es artesanal y única porque las que hay cuestan mucho dinero y todas son iguales.

**LP.** Y la navegabilidad...

**VM.** Sí, todas son comerciales, por eso esta es muy original.

**LP.** Siempre me ha parecido útil y muy propia, si se puede usar la palabra, *vilamatiana*.

**VM.** Y las fotos, las imágenes... coincidimos mucho ella y yo.

**LP.** Los fragmentos, la disposición...

**VM.** Es muy paralelo. Lo de las imágenes ha sido muy divertido, porque me he permitido empezar a analizar qué fotógrafos y qué pintores había, de todo, buscando ilustraciones distintas y ahora sé mucho, sobre todo de fotografía contemporánea.

**LP.** Hay fotos muy bonitas.

**VM.** A veces llegan exposiciones a Barcelona y me sé de memoria los autores, me pasa como con el mundo de los libros, cuando aparece un libro nuevo, ya sé quiénes son...

**LP.** Dime solo ya: ¿La pregunta que siempre te hacen, de la que estás cansado?

**VM.** Me molestaba mucho que me preguntaran por el origen de la novela: «¿de dónde sale la novela?». Pero después, con el tiempo, le he dado la vuelta y creo que la pregunta es muy interesante. He leído a Siri Hustvedt, quien dice, en cambio, que es una

pregunta clave, que está muy bien que te pregunten eso y no lo demás pudiendo hablar de todo. He hecho un artículo en el que defiendo esta pregunta, ahora me parece muy buena. Entonces esta ya no me molesta, ahora la que me molesta es «¿qué horario tienes?», son preguntas periodísticas, el periodista cree que es una pregunta inocente.

**LP.** Para acercarse a tu cotidianidad.

**VM.** Y es la que puede molestar más.

**LP.** Pero tú no tienes horarios... Y da igual.

**VM.** Van cambiando... Y, además, no sé cómo decirlo, sería algo así como «Tomo un café, me despierto y tomo un café antes de escribir»...

**LP.** (Risas)

**VM.** No me veo tampoco desde fuera, me veo cuando estoy escribiendo...

**LP.** ...y estás escribiendo.

**VM.** Sí, esa es una pregunta demasiado tópica.

**LP.** Has tenido que aguantar muchas entrevistas, eso debe ser un poco pesado.

**VM.** Con el tiempo, enormemente, porque uno es lúcido y se da cuenta de si han leído o no el libro. No pido que lo lean porque entiendo que el periodista tiene que hacer entrevistas cada día, pero cuando descubres que no se han mirado ni la contraportada, te sientes en manos de un loco o loca que va a escribir cualquier cosa sobre ti. Cuando pasa eso no tienes muchas ganas de decir nada.

La última vez que me pasó fue en la radio, en Madrid, el programa lo hacía una locutora conocida de la Ser [Mara Torres], se llamaba «El faro». Llegué, vi que tenía *Esta bruma insensata*, le dio la vuelta y miró por primera vez la contraportada y en directo me

dijo: «¿Qué piensas del mar?», que estaba relacionado con el programa. Estuvimos quince minutos en directo sin hablar del libro, estás perdido porque te ha cogido un conductor...

**LP.** Entonces piensas en lo que no tienes que decir...

**VM.** Le contesté: «Yo creo que vengo de la Atlántida, siempre se ha sabido». Y a partir de ahí se convirtió en una entrevista... Ella me dijo: «¿Cómo, de la Atlántida?».

**LP.** Eso lo haces mucho.

**VM.** Por desesperación, porque no sabes qué vas a decir.

**LP.** La desesperación la conviertes en algo muy útil porque esas respuestas tuyas a veces resultan ingeniosas. Siempre pienso cómo lo haces, yo me quedaría bloqueada.

**VM.** Algunas entrevistas que tengo grabadas son de película. En Monterrey, por ejemplo, una chica que quería subir mucho en su estatus (alguien me había dicho que era famosa pero no sabía de qué) sacó, como en una película de Almodóvar, *Dietario voluble* y me dijo: «*Dietario voluble*, dietario, ¿qué dieta sigue usted?». Así empezó. Luego siguió: «y voluble ¿por qué?», y lo de voluble ya me superó y no sé lo que le contesté, pero durante diez minutos fue un toma y daca brutal, que luego lo he perdido, lo buscaré en internet a ver si lo encuentro algún día.

**LP.** He leído muchas entrevistas tuyas y no he tenido la suerte de dar con esa...

**VM.** Se debió de perder... Ella no entendió nada de lo que pasó, claro, pero fue brutal.

**LP.** Y *voluble* por qué, ahora te lo pregunto yo...

**VM.** *Voluble* me lo puso Jacinto Antón, de *El País*. Yo había puesto *Diario voluble*, que era en realidad una crítica a *El País*, a ver si colaba, y Jacinto Antón, no sé si se dio cuenta o no, me propuso cambiarlo por *Dietario*, y tenía razón, es más original.

**LP.** Sí, está menos manido.

**VM.** Entonces quedó en *Dietario voluble*. *Voluble* porque voy cambiando de opinión.

**LP.** Yo recupero el concepto de «voluble» y el de «shandy», que van en la misma línea, para explicar tus cuentos...

**VM.** Sí.

**LP.** Entre tus libros de relatos (incluyendo las antologías), ¿con cuál te quedas y por qué?

**VM.** El más exitoso ha sido *Suicidios ejemplares*. Y sin embargo tiene más entidad *Hijos sin hijos*.

**LP.** ¿Y entre todos tus cuentos?

**VM.** «El hijo del columpio» (en *Hijos sin Hijos*) y «Porque ella no lo pidió» (*Exploradores del abismo*).

**LP.** Y para acabar: ¿La pregunta que tú te harías si fueras periodista o entrevistador?

**VM.** La haría en plan cabrón: «¿Ha valido la pena escribir?». O algo así: «¿Cree usted que han valido la pena tantos años para conseguir lo que ha conseguido?». Esta pregunta la encajaría como un golpe. «¿Tiene sentido su obra?» Esta sería la peor.

**LP.** Las dejamos ahí, cada lector que la conteste.

**VM.** Yo la contestaría con humor, evidentemente.

**LP.** Si quieres contestar... por favor.

**VM.** Carece de sentido que le quieras dar un sentido... o algo así.

**LP.** Bueno, Enrique, no te quiero ocupar más, ha sido un gran placer.

**VM.** Estupendo.

**LP.** Gracias por tu tiempo.

**VM.** Hago muchas entrevistas a toda velocidad y mejor así.