



El microrrelato como fragmento de un amplio conjunto narrativo en *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas.

Christian Wentzlaff-Eggebert
Universität zu Köln

Resumen

En *Bartleby y compañía* Enrique Vila-Matas reúne un gran número de relatos breves y brevísimos de escritores que en cierto momento de su vida dejaron de escribir. La autonomía de estos ‘microrrelatos’ es parecida a la de los relatos orales que los autores/editores de los siglos XV y XVI reunían en antologías y colecciones de cuentos o libros de caballería y de pastores. Mientras que la invención de la imprenta facilita el desarrollo de texturas más enredadas y un sutil sistema de subordinaciones que confieren una creciente coherencia a amplios conjuntos narrativos, Enrique Vila-Matas opta por una estructura esencialmente paratáctica. Mediante un juego de alusiones a una multitud de hipotextos, esta estructura sugiere un estado de fragmentación y una libertad de asociación que ilustra la temática central del libro, el rechazo de una ‘literatura alimenticia’ a favor de la literatura del No.

Palabras clave: microrrelato – bartleby – coherencia de conjuntos narrativos amplios – estructuras paratácticas – Vila-Matas

In *Bartleby y compañía* Enrique Vila-Matas combines a big number of short and shortest stories of authors that left writing at a certain time of their life. The autonomy of these ‘short-short-stories’ is similar to that of the oral narrations which the authors/editors of the 15th- and 16th-cen-

Olivar N° 9 (2007), 105-123.



ture combined in anthologies and collections of tales, or in chivalric and pastoral romances. While the invention of print facilitates more complex text structures, as well as a subtle system of hypotaxis, which increasingly give coherence to voluminous narratives, Enrique Vila-Matas opts for a primarily paratactical structure. Making use of insinuations to a multitude of hypotexts, this structure suggests a state of fragmentation and a liberty of association that illustrates the central subject of this book: a rejection of an 'alimentary' literature, in favour of a literature of the No.

Keywords: 'short-short-story' – bartleby – coherence of wide narrative clusters – paratactical structures – Vila-Matas

El éxito enorme que tiene Enrique Vila-Matas con su obra narrativa en España y en Hispanoamérica, los prestigiosos premios que le fueron otorgados en los últimos años y las numerosas traducciones de libros suyos a otras lenguas le han situado entre los autores europeos más destacados.

Su libro *Bartleby y compañía* es un libro curioso. En un volumen de 179 páginas y 87 apartados Enrique Vila-Matas reúne un gran número de ejemplos de escritores que en cierto momento de su vida dejaron de escribir. Aunque algunos como Augusto Monterroso, Juan Rulfo, Paul Valéry, Franz Kafka o Robert Walser indudablemente son reales, el lector no deja de sospechar que otros, entre los escritores mencionados, no sean ficticios. Persiste una continua duda con respecto a la veracidad de lo referido debido a un juego sutil de alusiones a un sinnúmero de hipotextos y mistificaciones que sirve de herramienta para lograr una disposición artificiosa de los numerosos relatos breves o brevísimos.

El narrador comparte muchos rasgos con el autor Vila-Matas pero tiene voz y configuración propias. Es autor de una novela de amor y ha abandonado su primera vocación porque se siente incapaz de escribir 'copiando'.¹ Después de veinticinco años de silencio decide retomar la

¹ "De entre los escritores del No, la que podríamos llamar sección de los escribientes es de las más extrañas y la que a mí tal vez más me afecta. Y eso porque, hace veinticinco años, experimenté personalmente la sensación de saber qué es ser un copista. Y lo pasé muy mal. Yo entonces era muy joven y me sentía muy orgulloso de haber publicado un libro sobre la imposibilidad del amor. Le regalé un ejemplar a mi padre sin prever las terribles consecuencias que eso iba a tener para mí. Y es que, a los pocos días, mi padre, al sentirse molesto por entender que en mi libro había un memorial de

pluma para coleccionar casos parecidos al suyo en nombre de una convicción que se ha formado en él: la utopía de una literatura nueva.

La alusión explícita del narrador al librito *Bartleby, el escribiente*² de Herman Melville se justifica por una característica esencial del concepto que el protagonista de Vila-Matas tiene de la condición humana y que se expresa mediante una actitud negativa frente a las distracciones del mundo real y la consecuente resignación al humilde oficio de escribiente, de “copista”, profesión que el Bartleby de Melville ejerce a mediados del siglo XIX en la *Wall Street* de Nueva York, en una oficina de notario de la que no quiere salir ni los domingos. El protagonista del gran novelista norteamericano se confina en realidad en su lugar de trabajo y no hace nada más que “copiar” y mirar por la ventana aunque ésta dé hacia una pared sin el menor atractivo a sólo tres pies de distancia. A cualquier propuesta de cambio el escribiente de Melville suele contestar lacónicamente: “Preferiría no hacerlo”.³

En esta respuesta estereotipada se basa el narrador ficticio de Vila-Matas en su actitud frente al oficio de escritor. En un proceso de sublimación la postura negativa ante el mundo ha venido a ser el principio fundamental de una poética que el narrador resume en la frase: “Sólo de la pulsión negativa, sólo del laberinto del No puede surgir la escritura por venir”, para añadir más adelante: “¿pero cómo será esta literatura? Hace poco, con cierta malicia, me lo preguntó un compañero de oficina. No lo sé - le dije -. Si lo supiera, la haría yo mismo.” (Vila-Matas, 2004: 12)

La idea de narrador ficticio consiste en “rastrear la literatura del No, la de Bartleby y compañía”. (Vila-Matas, 2004:12). “Escribiré”, explica, “notas a pie de página que comentarán un texto invisible, y no por eso inexistente, ya que muy bien podría ser que este texto fantasma acabe

agravios contra su primera esposa, me obligó a escribirle a ella, en el ejemplar regalado, una dedicatoria dictada por él. Me resistí como pude a semejante idea. La literatura era precisamente (...) lo único que yo tenía para tratar de independizarme de mi padre. Luché como un loco para no tener que copiar lo que quería dictarme. Pero finalmente acabé claudicando, fue espantoso sentirme un copista a las órdenes de un dictador de dedicatorias.” (Vila-Matas, 2004: 14 -15)

²“Todos conocemos a los bartlebys, son esos seres en los que habita una profunda negación del mundo. Toman su nombre del escribiente Bartleby, ese oficinista de un relato de Herman Melville que jamás ha sido visto leyendo, ni siquiera un periódico”. (Vila-Matas, 2004: 11)

³Es esta la traducción de la respuesta que adopta Enrique Vila-Matas (2004: 12).

quedando como en suspensión en la literatura del próximo milenio.” (Vila-Matas, 2004: 13) En esta actitud el narrador de Vila-Matas se siente solidario con muchos autores; está convencido de que como ellos sufre del

mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre. (Vila-Matas, 2004: 12)

Más allá de los elogios de los críticos que en la producción literaria de Enrique Vila-Matas suelen destacar originalidad, imaginación y un poder extraordinario de seducción, y que han contribuido a multiplicar su público,⁴ un colaborador desconocido de la ‘revista independiente de contrainformación’ *Proscritos*⁵ que se escondía detrás del seudónimo Ernesto Bark, supo poner de relieve las cualidades de *Bartleby y compañía* con estas palabras:

(...) esta novela (...) tiene ingredientes que la hacen merecedora de una atención sostenida y, en cierta forma, es más novedad que muchas de las novedades de ahora mismo. (...) es un ensayo de una nueva forma de hacer novelas, barajando con maestría tres ingredientes. En primer lugar, la tesis ensayística de lo que el autor llama la literatura del No - los escritores que dejan de escribir -. Este ingrediente, en sí mismo, sería suficiente para que el libro mereciera nuestra atención. Pero a él se añaden otras formas: el anecdótico, que en ocasiones llega a crear relatos que funcionarían de forma autónoma; más la no-

⁴ Ver las reseñas citadas en el vº de la tapa de la sexta edición (Vila-Matas, 2004).

⁵ Ver la página www.proscritos.com en la que la revista se publica. El seudónimo Ernesto Bark alude obviamente al anarquista báltico-alemán Ernst Bark (1858-1922) que castellanizó su nombre después de haber llegado, hacia 1880, a España donde publicó muchos libros y artículos de contenido progresista. El subtítulo completo de la *Revista Proscritos* dice “revista independiente para agitadores culturales y otros desentrañadores de la naturaleza humana” (ver www.proscritos.com) y la asonancia del subtítulo a términos acuñados por Francisco de Quevedo no es casual pues en la nota “Los cesantes” firmada por el mismo ‘Ernesto Bark’, el satírico barroco aparece junto a Miguel de Unamuno entre los ilustres literatos españoles exiliados antes de la Guerra Civil.(Bark, 2004b)

vela, a través del hilván narrativo del triste protagonista, que da coherencia a todo el material y, que en cierta forma, está escribiendo su autobiografía a partir de los retazos biográficos de otros autores. Por otra parte, el juego literario se hace inquietante desde muy pronto, poniendo al lector en la incómoda - y por eso mismo sugestiva- incertidumbre sobre la veracidad de la información. (...) El lector acaba disfrutando del artificio por encima de la realidad, como una ficción literaria (Borges anda por medio), y a la vez, aceptando que el rigor está en la tesis y es más riguroso, a su manera, que un ensayo puro. (Bark, 2004a)

Sin dejar de lado totalmente el interés suscitado en el lector por el tema en sí y los encuentros con autores y textos enigmáticos o conocidos, como también los placeres estéticos debidos a la manera lúdica de asociar y presentar los ejemplos destinados a ilustrar la temática, se tratará en las páginas siguientes de examinar más de cerca otro punto resaltado por el crítico desconocido: se centrará la argumentación en el problema de la coherencia de un conjunto narrativo amplio constituido por relatos breves o brevísimos independientes que no pocas veces pertenecen según las definiciones más comunes al género del microrrelato. El objetivo consiste en examinar algunos de los procesos de fragmentación y de 'relacionamiento' que se pueden observar en la obra *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas a la luz de la situación que se dio con el paso de la literatura oral a la literatura impresa en el siglo XVI.

* * *

El abanico de las obras literarias que se imprimen a finales del siglo XV y en el XVI es multifacético. Pronto la tradición oral en lengua vernácula penetra en el mercado de libros no sólo por los pliegos sueltos sino en volúmenes de muchos folios. Al lado de cancioneros, romanceros o refraneros se publican colecciones de cuentos, casos, anécdotas y novelas cortas como también libros de caballería y, más tarde de pastores, es decir, amplios conjuntos narrativos en prosa.

Si es cierto que los volúmenes impresos se componen –enteramente o en gran parte– de elementos narrativos provenientes de la tradición oral, el grado de inserción de estos, y por allí la coherencia del conjunto narrativo reunido, depende de la 'calidad' de la trama o, para decirlo así, de la densidad del entretejido. Mientras que en algunos casos ésta

se aproxima a estructuras antológicas, en otras obras los autores o editores están siguiendo modelos cercanos a la tradición oral en la que el narrador interrumpe su relato para orientar a su público mediante intervenciones directas e intercalando resúmenes que cumplen el papel de los 'argumentos' que preceden los capítulos en los textos pertenecientes a la escripturalidad, determinando así la relación de cada episodio con el relato principal cuyo título sirve de punto de referencia.

En el caso del *Amadis de Gaula* por ejemplo la trama principal consiste en la historia de la vida del protagonista lo que permite la distribución de la materia de acuerdo con un eje cronológico. Por el otro lado el atributo de caballero 'andante' que el protagonista Amadís comparte con numerosos personajes secundarios, facilita la integración de una gran cantidad de 'aventuras' independientes en una textura fácil de manipular: como las figuras principales se desplazan en el espacio hacen posible un sin número de encuentros y, por allí, de intrigas secundarias subordinadas.

La estructura de las colecciones de novelas cortas al estilo del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio o del *Heptaméron* de Marguerite de Navarre es por el contrario esencialmente paratáctica y ostenta de manera mucho más obvia las características de la antología: la coherencia suele solamente ser asegurada por un tema común y una intriga escasa y artificiosa que está caracterizada las más veces por un exceso de simetría y que tematiza el acto de contar relegando los mismos relatos al segundo nivel y reservando el plano principal a uno o varios narradores.

En la segunda mitad del siglo XVI Jorge de Montemayor utilizará a la vez ambas clases de recursos. La alternancia de estilos y géneros en prosa o verso y la diversidad de personajes, aventuras, espacios y ejes temporales en conjunto con los principios de paralelismo y simetría y nuevos artificios heredados de la novela bizantina harán de *Los siete libros de la Diana* una obra de gran coherencia a costo de una estructura muy compleja.

Durante mucho tiempo estas estructuras innovadoras guardaban no obstante ciertos vestigios de la oralidad en la medida en que los distintos casos, las vidas, descripciones, relatos y cuentos integrados en conjuntos narrativos amplios, respetaban por su naturaleza y extensión las dimensiones determinadas por las condiciones que habían regido la literatura oral, tal como el tiempo limitado del que habitualmente disponía el narrador para su relato, restricción que había favorecido unidades cuentísticas que podían ser contadas en una sola reunión de poca

duración a pesar de que formaban parte de una trama marco de cierta coherencia fácil de recordar y relacionada con el nombre de un héroe conocido capaz de despertar la curiosidad y el interés de un público poco homogéneo.

Resumiendo se puede constatar que son notables las diferencias entre el *Libro primero del Amadís de Gaula* y el extremo opuesto que constituirían las colecciones de novelas cortas como el *Decamerón* o el así llamado *Heptamerón de Marguerite de Navarre* que primero se había intitulado *Histoires des Amans fortunez*.⁶ La diferencia mayor es patente. El narrador del *Amadís* asegura la cohesión de su obra manejando varios “hilos” narrativos que entretiene⁷ – avisando explícitamente al lector cuando empieza a relatar las vivencias de otro personaje para que aquél tome nota y lo siga. Esta técnica narrativa del entretendido llegará a su apogeo a finales del siglo XVII con Anton Ulrich von Braunschweig, autor de una novela barroca alemana de unas 7000 páginas quien - sin contar las historias intercaladas - logró mezclar y superponer 48 aventuras o ‘vidas’ diversas en un solo libro tejiendo así una trama artificiosa a partir de 24 parejas de amantes que son separados al principio de la novela y reunidos al final. (Alewyn, 1963: 21 y 26-27)

Boccaccio o Marguerite de Navarre en cambio organizan sus conjuntos narrativos conformándose *avant la lettre* a la técnica del *patchwork*. En lugar de entrecruzar hilos largos van uniendo trozos de dimensiones limitadas en una estructura paratáctica sirviéndose de una ligadura artificiosa de poco alcance como lo es el encuentro de diez narradores que cuentan cada día una novela durante un período de diez días, o de una distribución más o menos esquemática prestando, por ejemplo, alternativamente la palabra a cinco damas y cinco caballeros. En estas colecciones no se busca la coherencia mediante la voz del narrador único que guiaría a su lector

⁶ Publicada en 1558 esta primera versión del *Héptaméron* contenía sólo 76 novelas (ver Michel, 1960: XIII y XXV).

⁷ Quizás constituya en la España del siglo XVI la palabra “texto” una de las claves imprescindibles en todo intento de acercarse, sea como lector, sea como crítico, a la diversidad de estructuras de estos conjuntos narrativos amplios. Como se sabe el vocablo latino subyacente a “texto” significa “tejido”, y el *Diccionario de la Real Academia Española* insiste en este aspecto cuando define el término como “enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos” subsumiendo de esta manera bajo el término más abstracto de “conjunto coherente” el concepto de “entretendido” que la palabra “texto” conlleva.

ni en un tejido de acciones cuyo meridiano constituyen las aventuras y la valentía del protagonista principal. Se desarrollan al revés poco a poco los rasgos individuales de algunos entre los diez personajes que cuentan las historias, y se insiste en una vaga unidad temática en la medida en que todos los relatos ilustran los efectos del amor.

De allí nace un proceso de mestizaje lento que nos lleva a la novela moderna en la cual este narrador del plano principal se confunde de más en más con el protagonista, y con los personajes que actúan en los relatos 'secundarios' o que los cuentan, de manera que se diluye en una pluralidad de voces difíciles o imposibles de individualizar contribuyendo así a la constitución de un conjunto narrativo uno e indivisible, y de más en más complejo, cuya unidad Julio Cortázar pone definitivamente en duda cuando crea con *Rayuela* a mediados del siglo XX un relato biográfico desconcertante fracturado en muchos capítulos que el lector puede reagrupar según un esquema aleatorio.

* * *

Refiriéndose a textos brevísimos Lauro Zavala propone como punto de partida el concepto de

que la minificción, como género literario posmoderno, es sólo uno de los síntomas de un fenómeno cultural más amplio (...) que puede ser encontrado en los terrenos de la ética, la estética y la vida cotidiana urbana, así que en diversas formas de la lectura y la producción simbólica en la cultura contemporánea.

La estrategia de construcción discursiva común a terrenos tan diversos es lo que ya Aristóteles bautizó con el nombre de *parataxis*, es decir la tendencia a la fragmentación de una totalidad de sentido, de tal manera que cada uno de los fragmentos tenga una autonomía formal y semántica que permite interpretarlo en combinación con otros, independientemente de su lugar en una secuencia original. (Zavala, 2004: 87-88)

Los ejemplos que siguen no sólo ilustran la brevedad y el grado de autonomía de los 87 apartados que reúne el libro de Enrique Vila-Matas sino también la diversidad de hechura de los relatos que los llenan. El número 66) por ejemplo ocupa sólo ocho renglones:

He trabajado bien, puedo estar contento de lo hecho. Dejo la pluma, porque anochece. Ensueños del crepúsculo. Mi mujer y mis hijos están en la habitación contigua, llenos de vida. Tengo salud y dinero suficiente. ¡Dios mío, que infeliz soy!
¿Pero que estoy diciendo? No soy infeliz, no he dejado la pluma, no tengo hijos, ni habitación contigua, no tengo dinero suficiente, no anochece. (Vila-Matas, 2004: 147-148)

El lector no sabe quién habla; por el contexto es de suponer que se trata del mismo narrador ficticio cuya presencia y cuya voz son de los pocos elementos que confieren cierta coherencia a la totalidad de estas narraciones. Pero resulta fácil identificar el género al que pertenece esta nota: se trata de un microrrelato.

Entre los relatos más largos están el apartado que sirve de introducción a la totalidad del libro y donde el narrador se presenta a si mismo y, estrechamente ligado a este, el apartado 1) que presenta a dos ‘casos’ famosos, el de Robert Walser y el de Juan Rulfo. Falta espacio para detallar en extenso la diversidad de los comentarios y anécdotas breves alegados a propósito del novelista suizo que va desempeñar un papel preponderante en la novela *Doctor Pasavento* que Vila-Matas publicará en 2005. Mientras que Walser es citado en diferentes lugares, el caso de Juan Rulfo y del silencio obstinado que guarda a partir del momento en que ha publicado el *Pedro Páramo*, es presentado detenidamente. Retomando primero la famosa historia referida por el crítico peruano Oviedo según la cual Juan Rulfo solía alegar la muerte de su tío Celerrino para explicar su enmudecimiento⁸ la voz narrante multiplica los

⁸ Ver el comentario de José Miguel Oviedo: “La brevedad de su obra literaria - esencialmente consiste en el libro de cuentos *El llano en llamas* (1953) y la novela *Pedro Páramo* (1955), ambos escuetos - no impide considerarla una de las mayores contribuciones a la renovación de la narrativa hispanoamericana. De hecho, esa exigüidad alcanzó un carácter casi legendario porque ambos títulos son obras maestras en sus respectivos géneros, difíciles de superar aun por su propio autor, que entró, después de publicarlas, en una honda crisis personal y un período de silencio que se prolongó hasta su muerte” (Oviedo, 1993: 1477). Y con razón añade el crítico peruano, aludiendo al estilo y el contenido de estas obras: “Curioso destino de un escritor cuya misma obra hizo de la elipsis, la soledad y el silencio, vehículos de enorme fuerza expresiva” (Oviedo, 1993: 1477). Es cierto que más adelante José Miguel Oviedo matiza esta constatación añadiendo: “Poco más sumó Rulfo a estos dos notables libros: unos cuantos relatos sueltos y *El gallo de oro* (1980), que recoge sus textos cinematográficos. En 1974 destruyó el original inconcluso de *La cordillera*, la novela en la que había trabajado por más de una década”. (Oviedo, 1993: 1479-80)

testimonios.⁹ Entre estos no deja de recordar el de Augusto Monterroso quien aludió en una de sus *Fábulas* (Monterroso, 1981)¹⁰ al “mítico silencio (...) de su buen amigo en la oficina de copistas mexicanos, [en] una aguda fábula, *El zorro más sabio*”. (Vila-Matas, 2004: 17)

La mención de diferentes versiones subraya el carácter anecdótico del argumento y pone de manifiesto asimismo otros elementos que contribuyen a la constitución del libro como unidad narrativa: el tono irónico del narrador ficticio y la inclinación por lo lúdico en el autor Vila-Matas que se refiere en su antología de los ‘escritores del No’ indistintamente a personas auténticas e inventadas, a réplicas conocidas e imaginadas, conjuntamente con textos literarios como la fábula *El zorro es más sabio* (éste es el título original) de Monterroso (1981: 101).

Si es cierto que los 87 apartados de *Bartleby y compañía* se pueden subsumir cada uno por sí bajo el lema ‘minificción’, hay que admitir que no siempre se trata de narraciones. Es así que el apartado 37) no pertenece al género del microrrelato a pesar de ser corto:

Reconozco que son una perla condensada de *Monsieur Teste* las frases que Derain me ha seleccionado: “No era Monsieur Teste filósofo ni nada por el estilo. Ni siquiera era literato. Y gracias a eso, pensaba mucho. Cuanto más se escribe, menos se piensa”. (Vila-Matas, 2004: 98)

⁹ Después haber contado la historia del tío Celerino el narrador prosigue en realidad: “Pero Juan Rulfo no sólo tenía la historia de su tío Celerino para justificar que no escribía. A veces recurría a los marihuanos. –Ahora –decía– hasta los marihuanos publican libros. Han salido muchos libros por ahí muy raros, ¿no?, y yo he preferido guardar silencio”. (Vila-Matas, 2004: 17)

¹⁰ La colección a la que alude el narrador ficticio fue publicada por primera vez en 1969 por la editorial Joaquín Mortiz en México. Cabe añadir que Monterroso no menciona por nada a Juan Rulfo pero destaca esta fábula entre las 40 que componen el volumen poniéndola al final del libro. El narrador de Vila-Matas reproduce en su resumen sólo la segunda parte de la fábula: “Un día que el Zorro estaba muy aburrido y hasta cierto punto melancólico y sin dinero, decidió convertirse en escritor, cosa a la cual se dedicó inmediatamente, pues odiaba ese tipo de personas que dicen voy a hacer esto o lo otro y nunca lo hace. Su primer libro resultó muy bueno, un éxito; todo el mundo lo aplaudió, y pronto fue traducido (a veces no muy bien) a los más diversos idiomas. El segundo fue todavía mejor que el primero, y varios profesores norteamericanos de lo más granado del mundo académico de aquellos remotos días lo comentaron con entusiasmo y aun escribieron libros sobre libros que hablaban de los libros del Zorro. Desde ese momento el Zorro se dio con razón por satisfecho, y pasaron los años y no publicaba otra cosa”. (Vila-Matas, 2004: 17)

Esta observación se inserta más bien en un discurso argumentativo. Por el otro lado este apartado permite ilustrar cómo el manejo lúdico de la información crea una ambigüedad que incita al lector a dudar del carácter verídico de las anécdotas alegadas. Esto vale con respecto a la relación entre el autor Enrique Vila-Matas y la voz narrante pues al lado del conocido poeta y pensador francés Paul Valéry se evoca a nivel de lo relatado no sólo a su *alter ego* Monsieur Teste, un personaje notoriamente ficticio que es el protagonista de *Soirée avec M. Teste*, obra en la que Valéry expuso en 1896 su concepto de la literatura. Se presenta además a otra persona pretendidamente ‘real’, a Robert Derain que ya puede haber despertado ciertas dudas sobre su estatuto en el lector atento, pues este informante francés a quien debe la anécdota ha sido introducido por el narrador de Vila-Matas en el apartado 11) como un escritor que ha inventado los textos publicados en su antología y asimismo a los autores a quienes atribuye estas obras suyas.¹¹

Cuando escribe en el apartado 36): “Me ha escrito Derain, me ha escrito de verdad, esta vez no lo invento. Ya no esperaba para nada que lo hiciera, pero bien venido sea.” (Vila-Matas, 2004: 97), el énfasis con el que el narrador revoca afirmaciones anteriores, y el cuidado que pone en afianzar la autenticidad de la carta que pretende haber recibido de Derain son otros indicios de que éste no es un testigo fidedigno. Y la sospecha de que se trata de un personaje ficticio es corroborada cuando el narrador añade: “Me pide dinero –se ve que sentido del humor no le falta- por toda la documentación que envía para mis notas” (Vila-Matas, 2004: 97) lo que es poco habitual entre literatos en un caso parecido. Es cierto que la duda persiste hasta el final puesto que la carta de Robert Derain contiene una serie de referencias cuya autenticidad es fácil de confirmar¹² pero la fórmula lacónica al final de la carta: “Son mil francos.

¹¹ “...soy consciente de que para este cuaderno de notas no me iría mal la colaboración de otras personas que pudieran ampliarme la información que poseo sobre bartlebys, sobre escritores del No. (...) Esto es lo que me ha llevado esta mañana a la osadía de enviarle una carta a París a Robert Derain, al que no conozco de nada pero que es autor de *Eclipses littéraires*, una magnífica antología de relatos pertenecientes a autores cuyo denominador común es haber escrito un solo libro en su vida y después haber renunciado a la literatura. Todos los autores de este libro son inventados, del mismo modo que los relatos atribuidos a esos bartlebys han sido escritos en realidad por el propio Derain” (Vila-Matas, 2004: 38-39)

¹² Me limito a un solo ejemplo. En el apartado 36 escribe Derain: “Finalmente, le mando algo que no puede faltar de ningún modo en una aproximación al arte de la

Creo que bien los vale mi ayuda. – Suyo. – Derain” (Vila-Matas, 2004: 98) quita toda credibilidad a las afirmaciones de veracidad que preceden.

En realidad Robert Derain es obviamente un invento de Enrique Vila-Matas pues el buscador *Google* no identifica a ningún escritor de este nombre. El único Robert Derain que se encuentra en la red nació el 27 de junio de 1734 en Blendecques y murió el 9 de junio de 1802 en el mismo municipio de la Francia septentrional, en fechas de lejos anteriores a las obras que se citan en la carta que se le atribuye.¹³

Huelga averiguar hasta qué punto el Robert Derain ficticio alega citas y referencias inventadas en su carta, y si ha realmente sacado las palabras que presta al obviamente ficticio *Monsieur Teste* de un texto de Paul Valéry tal como se va a referir a un texto auténtico de Stéphane Mallarmé¹⁴ en el apartado 42. Pues una de las características del libro de Vila-Matas es justamente esta mezcla de elementos ‘reales’ y ‘ficticios’, es decir una ambigüedad que deja en la duda al lector culto y abre el campo para las hipótesis e interpretaciones más diversas, un rasgo que se encuentra a menudo en los mejores microrrelatos.

Aunque comparta con el autor Enrique Vila-Matas el caudal impresionante de lecturas y el sentido del humor que lo caracterizan, el narrador se distancia claramente de su creador cuando confiesa:

negativa: *Crise de vers*, un texto de Mallarmé” (p. 98). A esta referencia alude el narrador de Vila-Matas en el apartado 42 escribiendo: “Mallarmé es muy directo, apenas da rodeos en *Crise de vers* a la hora de hablar de la imposibilidad de la literatura: «Narrar, enseñar, incluso describir, no presenta ninguna dificultad, y aunque tal vez bastaría con tomar o depositar en silencio una moneda en un a mano ajena para intercambiar pensamientos, el empleo elemental del discurso sirve al *reportaje universal* del que participan todos los géneros contemporáneos de escritura, excepto la literatura»” (Vila-Matas, 2004: 102). La cita no es en realidad otra cosa que la traducción casi literal de un párrafo que figura en *Crise de vers* y que dice: “narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu’à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d’autrui en silence une pièce de monnaie, l’emploi élémentaire du discours dessert l’universel *reportage* dont , la littérature exceptée, participe tout entre les genres d’écrits contemporains”. (Mallarmé, 1945 : 368)

¹³ Ver “Derain, Robert” en *Il était une fois. Les ancêtres de Christiane Loisel* (Amicale-Genéalogie, 2001-2007) bajo el lema “Loisel-Christiane”. Además Enrique Vila-Matas ha confirmado en una entrevista que entre los escritores del No que figuran en el libro cinco son sencillamente ficticios. Ver en este contexto la página web de Nemo Nox (2006).

¹⁴ Ver la nota 12.

Hace 25 años, cuando era muy joven publiqué una novelita sobre la imposibilidad del amor. Desde entonces, a causa de un trauma que ya explicaré, no había vuelto a escribir, pues renuncié radicalmente a hacerlo, me volví un bartleby (Vila-Matas 2004: 11)

El aspecto lúdico del libro y la tendencia a acentuar una ambigüedad que tiene su origen en las numerosas referencias literarias del narrador y la continua *mise en abîme* de lo narrado por el mismo autor que se esconde detrás de él se anuncia desde el principio del libro puesto que el narrador se presenta a sí mismo diciendo:

Nunca tuve suerte con las mujeres, soporto con resignación una penosa joroba, todos mis familiares más cercanos han muerto, soy un pobre solitario que trabaja en una oficina pavorosa. Por lo demás soy feliz (Vila-Matas, 2004: 11)

* * *

Como se ha dicho *Bartleby y compañía* contiene un gran número de historias más o menos independientes, y entre éstas muchos relatos brevísimos. Algunos de los elementos que confieren cierta unidad a esta obra de Enrique Vila-Matas y permiten considerar los 87¹⁵ apartados reunidos como fragmentos de un conjunto narrativo más amplio son parecidos a los recursos utilizados en las colecciones de microrrelatos.

Ya hace muchos años que los microrrelatos se publican más que todo en antologías o en ciclos. Las primeras quieren dar una imagen más o menos representativa del género o subgénero. Es así que en las antologías de microrrelatos de Epple, Francisca Noguerol o Lauro Zavala¹⁶ subyace un criterio de calidad subjetivo (aunque a veces el compilador pretenda apoyarse en un juicio objetivo legitimándolo por el canon vi-

¹⁵ Se trata de 87 apartados en total cuyo primero que no lleva número, sirve de introducción y permite que el narrador se presente (Vila-Matas, 2004: 11-13).

¹⁶ Me limito arbitrariamente a estas tres antologías, no porque comparta los juicios de valor sino porque reflejan diferentes objetivos y criterios de selección: Juan Armando Epple quiere representar diversos matices del género; Francisca Noguerol trata de ilustrar las ponencias reunidas en la primera parte del volumen, y en el caso de Lauro Zavala predomina el afán por renovar y actualizar el canon establecido en antologías anteriores.

gente) o de variedad representativa que se puede equiparar al del conocido florilegio *Las mil mejores poesías de la literatura española*.¹⁷

Los ciclos de microrrelatos suelen ser constituidos en cambio alrededor de algún concepto elegido por el mismo autor de los relatos reunidos que intenta por esta vía ‘ligar’ los textos entre sí por un criterio de mayor valor distintivo que las características del estilo individual, y más refinado que el de la representatividad genérica. En las *Fábulas* de Augusto Monterroso el hombre es sustituido como protagonista en gran parte por animales antropomorfos, y David Lagmanovich - en un caso por lo menos - ha minuciosamente fechado una serie de microrrelatos, insertándolos por esta vía en el marco temporal de una especie de diario, e intensificando así la ilusión de una autoría individualizada y de una progresión de relato en relato simulada por la mera sucesión de estas minificciones, sucesión que permite al lector actualizar connotaciones inesperadas cuando se da cuenta de que San José y la Virgen María aparecen en notas fechadas el 24 o 25 de diciembre y que el último microrrelato de la serie corresponde al último día del año.

En los cuatro ensayos que componen su libro *Microrrelatos*¹⁸ el mismo David Lagmanovich recurre varias veces al concepto de lo fragmentario para explicar el carácter especial de estos textos extremadamente cortos. Es así que ofrece en un capítulo de su ensayo sobre *Falsificaciones*¹⁹ de Marco Denevi que intituló “La escritura fragmentaria” la siguiente definición *ex negativo*:

No se trata de identificar lo ‘fragmentario’, sin más, con lo ‘breve’ o ‘brevísimos’. Al definir los textos que componen el libro *Falsificaciones* como fragmentarios, no se piensa solamente en su brevedad²⁰ (...) para mí lo

¹⁷ Me refiero a la decimonovena edición de esta conocida antología con título “de público” que sigue teniendo éxito hasta hoy en día (en 2004 se ha publicado la trigésimo cuarta edición) y que está precedida por una “Advertencia” donde el compilador José Bergua comenta los criterios de selección aplicados (Bergua, 1958: 5-7).

¹⁸ Su libro *Microrrelatos* se publicó por primera vez en 1999; utilizo una reedición apenas modificada del año 2003 (Lagmanovich, 2003). Mientras tanto, David Lagmanovich ha publicado dos libros más sobre el tema: una antología intitulada *La otra mirada* (Lagmanovich, 2005) y una teoría e historia del microrrelato (Lagmanovich, 2006).

¹⁹ “Marco Denevi y sus *Falsificaciones*” (Lagmanovich, 2003: 119-140).

²⁰ Ver en este contexto las afirmaciones de David Lagmanovich a propósito del microrrelato *El precursor de Cervantes*: “El carácter fragmentario, que depende, antes que de un determinado límite de palabras, de una actitud: la compresión o encapsulado

fragmentario no reside en la forma de escribir un trozo aislado, sino en la forma de componer el libro mediante esos trozos (es un procedimiento de composición del libro, no de cada una de sus unidades constituyentes). Ninguno de ellos es para sí sólo un adecuado espejo de las características de la producción mayor (...) Los trozos que constituyen *Falsificaciones*, de acuerdo con esta idea, han de caracterizarse y relacionarse entre sí mediante dos ejes: el de su diversidad y el de su continuidad. (Lagmanovich, 2003: 125-126)

En *Bartleby y compañía* no falta la diversidad; al revés: los relatos se refieren a una multitud de autores diferentes, ficticios o reales, que pertenecen a épocas y literaturas nacionales distintas y dejan de escribir por motivos muy variados. Cierta continuidad es así asegurada por la temática común más allá de la voz y la figura del narrador ficticio. Aunque en el libro no se halla ninguna definición inequívoca de esta clase de autores, carencia que forma parte de los recursos lúdicos del autor Vila-Matas, la pertenencia a la categoría de los ‘escritores del No’ de la totalidad de los protagonistas de los 86 apartados que forman el volumen, no es nunca puesta en duda y le confiere un tipo de unidad comparable al que dan los protagonistas animales al volumen *La oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso mientras que el procedimiento empleado por David Lagmanovich cuando fechó sus microrrelatos para integrarlos en una especie de diario imaginario recuerda los esquemas cronológicos contruidos por los autores de novelas cortas a finales del Medioevo y comienzos del Siglo de Oro.

* * *

Se podría decir que las minificciones - y más que todo los microrrelatos - forman parte de por sí de una “literatura del No” que se opone a las opulentas novelas de los siglos XIX y XX. Componiendo un libro entero a partir de relatos breves o brevísimos Enrique Vila-Matas demuestra que toma en serio las convicciones profesadas por su protagonista-narrador cuando éste comenta su proyecto literario afirmando “que sólo

de una larga historia, a través de características estructurales tales como la omisión de antecedentes (salvo los que constituyen el marco), la prescindencia total de digresiones y la similar omisión de todo tipo de consecuencias, reflexiones *a posteriori*, y explícitas o encubiertas moralejas”. (Lagmanovich, 2003: 139)

del rastreo del laberinto del No pueden surgir los caminos que quedan abiertos para la escritura que viene” (Vila-Matas, 2004: 13).

En *Bartleby y compañía* muchos entre los 86 relatos sobre autores que enmudecen corresponden a las características de un microrrelato si recurrimos a las definiciones habituales. Por otro lado, estos relatos cortos son todos “fragmentarios” en el sentido que David Lagmanovich presta a la palabra. Pero cada uno de ellos contribuye al conjunto narrativo fragmentado que como tal ilustra lo problemático que es todo tipo de escritura novelesca en nuestros días. Múltiples reflejos de recuerdos literarios cuyo conocimiento se supone en el lector, y numerosas interrelaciones entre los casos alegados determinan el lugar de cada uno de ellos en este conjunto mientras que un narrador ficticio que comparte aparentemente un caudal impresionante de lecturas con el autor Vila-Matas y es el mismo el protagonista de uno de los casos referidos, sirve de voz narradora que garantiza una unidad de tono en el que la sátira grotesca es matizada por una punta de humor resignado.

La invención de la imprenta fomentó como se ha dicho el desarrollo de técnicas narrativas complejas que confirieron durante varios siglos una coherencia y continuidad cada día mayores a amplios conjuntos narrativos ayudándose de una textura de más en más enredada y un sofisticado sistema de subordinaciones. Enrique Vila-Matas opta, en cambio, por una estructura esencialmente paratáctica. *Bartleby y compañía* se parece en eso a las colecciones de novelas renacentistas que, evitando texturas enredadas, mantenían el carácter anecdótico o “verdadero” de los relatos. Evitando lo “verosímil” –término contrario a “verdadero” en las poéticas de los siglos XVI y XVII–, Enrique Vila-Matas pone en entredicho el carácter verídico de lo narrado mediante un sutil juego de alusiones a una multitud de hipotextos y sugiere un estado de fragmentación y una libertad de asociación que ilustra la temática central del libro, el rechazo de una “literatura alimenticia”²¹ a favor de la literatura del No.

²¹ Ver “Fuimos a ver al último gran escritor francés de antes de la derrota del estilo, de antes de la abrumadora edición de la literatura llamémosla pasajera, de antes de la salvaje irrupción de la “literatura alimenticia”, esa de la que hablaba en su panfleto de 1950, *La literatura en el estómago*, donde arremetía contra las imposiciones y reglas de juego tácitas de la creciente industria de las letras en la época del precirco televisivo.” (Vila-Matas, 2004: 163) El empleo de la expresión “literatura alimenticia” en este apartado, ejemplifica la actitud irónica del autor Vila-Matas frente a su narrador ficticio

Volviendo a Ernesto Bark y a su reseña se podría concluir de acuerdo con este crítico sagaz:

La literatura de Vila-Matas es una oposición directa a los estándares comunes (...) Vila-Matas es una luz inesperada entre las sombras de lo gastado, y así se lo han reconocido los miles de lectores que existen, que parecían estar esperando alguien que los tratara como adultos. (...) creemos que hay esos otros, los lectores del No, igual que hay los escritores del No (...) Hay unos bartleby-lectores, que ante la mesa de novedades del Corte Inglés sólo dicen: 'Preferiría no hacerlo'. Ahora, desde Vila-Matas, tenemos la sensación de que ambas comunidades, los bartleby escritores y los bartleby lectores, se estaban esperando y que, tal vez, han dado el primer paso hacia la reconciliación.²²
(...) Enrique Vila-Matas es un feliz resurgimiento de la literatura. Cuidémoslo. (Bark, 2004a)

Bibliografía

- ALEWYN, RICHARD, 1963. "Erzählformen des deutschen Barock", en *Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 21-34.
- AMICALE - GÉNÉALOGIE, 2001-2007. <http://www.amicale-genealogie.org/Arbres>
- ANTON ULRICH, HERZOG VON BRAUNSCHWEIG, 1685-1707. *Die römische Octavia*, Nürnberg: Johann Hoffmann.
- BARK, ERNESTO, 2004a. "Bartleby y compañía", *Revista Proscritos*, año 3, 7. www.proscritos.com

puesto que este parece estar relacionando esta expresión con la traducción española poco adecuada del título francés *La littérature à l'estomac* del famoso ensayo polémico de Julien Gracq.

²² Sigue el crítico anónimo: "Los excluidos, los desencantados, se saben una forma de aristocracia - viene a decir Vila-Matas - y su indolencia hacia la dictadura de la plebeyez puede estar acabándose - nos atrevemos a añadir. Casi al final, leemos estas frases sobre una visita a un escritor: 'Fuimos a ver al último gran escritor francés de antes de la derrota del estilo (...). Se está hablando en ese pasaje del año 1950, y hoy empezamos a comprender que tal vez ya llevamos demasiado tiempo estancados en lo mismo. Los géneros se han fosilizado, el cine ha corrompido el estilo y la industria ha jugado a multinacional discográfica Pop". (Bark, 2004a)

- _____, 2004b. “Los cesantes”, *Revista Proscritos*, año 3, 16. www.proscritos.com
- BERGUA, JOSÉ (ed.), 1958. *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*, Madrid: Ediciones Ibéricas.
- BRANCA, VITTORIO (ed.), 1995. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Roma: Nanda Cremascoli (coord.). <http://www.liberliber.it>
- CACHO BLECUA, JUAN MANUEL (ed.), 1987. Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadis de Gaula*, Madrid: Cátedra.
- CORTÁZAR, JULIO, 1991. *Rayuela*, edición crítica a cargo de Julio Ortega, Saúl Yurkievich (coord.), España: Archivos, CSIC.
- DENEVI, MARCO, 1966. *Falsificaciones*. Buenos Aires: Eudeba.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA*, 2001. 22ª ed., Real Academia Española. <http://rae.es/>
- EPPLE, JUAN ARMANDO (ed.), 1990. *Brevísima relación: Antología del micro-cuento hispanoamericano*, Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones.
- GRACQ, JULIEN, 1950. *La littérature à l'estomac*, Paris: Corti.
- LAGMANOVICH, DAVID, 2003. *Microrrelatos*, Buenos Aires - Tucumán, Cuadernos de Norte y Sur.
- _____, 2005. *La otra mirada: antología del microrrelato hispánico*, Palencia, Menos Cuarto.
- _____, 2006. *El microrrelato: teoría e historia*, Palencia, Menos Cuarto.
- _____, 2006. “La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas”, *Espéculo, Revista de estudios literarios*, 32. www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html
- MALLARMÉ, STÉPHANE, 1945. *Œuvres complètes*, ed. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris : Gallimard.
- MARGUERITE DE NAVARRE, 1558. *Histoires des Amans fortunez*, Paris. G. Gilles.
- MELVILLE, HERMAN, 2002. *Bartleby, el escribiente*, Jorge Luis Borges (trad.), Madrid. Alianza.
- MICHEL, FRANÇOIS (ed.), 1960. Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, Paris: Garnier.
- MONTERO, JUAN (ed.), 1996. Jorge de Montemayor, *La Diana*, Barcelona: Crítica.
- MONTEROSO, AUGUSTO, 1981. *La oveja negra y demás fábulas*, Barcelona: Seix Barral.

- NEMO NOX, 2006. *Pulsão Negativa*. <http://www.nemonox.com/bartleby>
- NOGUEROL JIMÉNEZ, FRANCISCA (ed.), 2004. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca: Ediciones Universidad.
- OVIDO, JOSÉ MIGUEL, 1993. “Juan Rulfo”, en: Ricardo Gullón (ed.), *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Madrid: Alianza., II, 1477-1480.
- VILA-MATAS, ENRIQUE, 2004. *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama.
- _____, 2005. *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama.
- ZAVALA, LAURO, 2000. *Relatos vertiginosos*. México: Alfaguara.
- _____, 2002. *El dinosaurio anotado. Edición crítica de “El dinosaurio” de Augusto Monterroso*, México: Alfaguara-UNAM.
- _____, 2004. “Las fronteras de la minificción”, en: Francisca Noguero Jiméñez (ed.), 2004. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca: Ediciones Universidad, 87-92.