

Escrituras del margen, el margen de la escritura

Bartleby y compañía, de Enrique Vila-Matas (2000)

CRISTINA OÑORO OTERO
(*Université de Strasbourg*)

Résumé

Au début de l'année 2000, Enrique Vila-Matas (1948) publie *Bartleby y compañía* (*Bartleby et compagnie*). Le roman est structuré sous forme de notes de bas de page et les personnages sont des écrivains souffrant d'« agraphie », comme Juan Rulfo ou Arthur Rimbaud, qui n'ont jamais écrit une ligne ou qui, après avoir publié quelques œuvres, se retrouvent paralysés par le silence. Dans les pages suivantes, je me propose d'analyser *Bartleby y compañía* selon la perspective de la « marge » et de la « marginalité », étant donné que la structure romanesque et le thème traité sont conditionnés par ces notions. Le personnage souffrant d'agraphie, l'utilisation de la note de bas de page et le personnage de Marcelo seront les éléments principaux de mon analyse. La pensée de Walter Benjamin se révélera essentielle à notre étude de la « poétique de la marge » que Vila-Matas construit dans *Bartleby y compañía*, un roman que nous pouvons lire comme une authentique version alternative de l'histoire de la littérature occidentale.

Mots-clés. Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, « Agraphie », Littérature et silence, Marges littéraires.

Abstract

At the beginning of the year 2000, Enrique Vila-Matas (1948) published *Bartleby y compañía* (*Bartleby & Co.*). This novel unfolds through a footnotes-like structure and its characters are some “agraphic” writers, such as Juan Rulfo or Arthur Rimbaud, who've never written anything or who, after publishing few works, ended up victims of a paralyzing silence. In the following pages, I will analyse *Bartleby y compañía* from the standpoint of the “margin” and “marginality”, since these notions highly influence both the novel structure and its subject matter. My analysis will mainly focus on the figure of the agraphic writer, the use of the footnotes and on Marcelo character. Walter Benjamin's theories will turn out to be essential to approach the “poetics of the margin” that Vila-Matas builds up in *Bartleby y compañía*, a novel that we could read as a true alternative version of the history of western literature.

Keywords. Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, “Agraphia”, Literature and silence, Margins of writing.

1. Un libro fronterizo

La noche del 31 de diciembre del año 2000, cuando el planeta entero se disponía a dar la bienvenida al nuevo milenio, el autor catalán Enrique Vila-Matas (1948) se encontraba a miles de kilómetros de su casa de Barcelona, nada menos que en Hotel

Brighton de Valparaíso, en Chile. Años después, pensando en esa noche, se daría cuenta de que, en ese preciso momento, su vida estaba a punto de cambiar para siempre¹.

Y así fue. Ese año le otorgarían el Premio Rómulo Gallegos², el primer galardón importante que recibiría tras casi treinta años dedicado a la literatura³, y también obtendría el reconocimiento unánime tanto del público como de la crítica a raíz de la publicación, apenas unos meses antes, de *Bartleby y compañía* (2000)⁴. De hecho, esta novela aparecida con el cambio de siglo –un libro fronterizo– iba a marcar un antes y un después en la trayectoria de Vila-Matas.

Si *Bartleby y compañía* hubiese sido un ensayo, bien podría haberse titulado «Escrituras del margen» o «El margen de la escritura»: todo el libro está construido en forma de notas a pie de página y los personajes son escritores –como Juan Rulfo o Arthur Rimbaud– que o bien nunca han escrito una línea o bien caen en el silencio tras la publicación de algunas obras. Marcelo, el narrador protagonista, es quien relata las excéntricas historias de estos «ágrafos trágicos» situados en los márgenes mismos de la historia de la literatura⁵.

Pero, como veremos, el «margen» no sólo condiciona la estructura narrativa (notas al pie de página) y el tema (la agrafía) de esta atípica novela, sino que dicha noción será oportuna para definir, desde entonces, toda la poética de la ficción de Vila-Matas⁶.

¹ En el curso de mis investigaciones sobre Enrique Vila-Matas, a quien dediqué mi tesis de doctorado, titulada *El universo literario de Enrique Vila-Matas: fundamentos teóricos y análisis práctico de una poética posmoderna*, y que defendí en la Universidad Complutense de Madrid en 2007, pude hacerle una entrevista inédita de la que procede esta semblanza.

² La novela por la que le concedieron en Venezuela el XII Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos fue *El viaje vertical*, Barcelona, Anagrama, 1999.

³ La primera novela publicada por Vila-Matas data de comienzos de los años setenta. Se trata de *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, Barcelona, Tusquets, 1973.

⁴ Por esta obra obtendría el Premio Ciudad de Barcelona (2001) y, en Francia, el Prix du Meilleur Livre Étranger (2002) y el Prix Fernando Aguirre-Librailire (2002).

⁵ Como leemos al comienzo de la novela: «Hace tiempo ya que rastreo el amplio espectro del síndrome de Bartleby en la literatura, hace tiempo que estudio la enfermedad, el 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, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre». *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000, p.12.

⁶ Para un análisis de la poética vilamatiana, véase Irene ANDRÉS-SUÁREZ y Ana CASAS (eds.), *Enrique Vila-Matas. Cuadernos de narrativa*, Neuchâtel y Madrid, Universidad de Neuchâtel y Arco Libros, 2007, 2ª edición. Más recientemente se han organizado en Puebla, México, y en Perpiñán dos grandes congresos en torno a la obra de Vila-Matas que han dado lugar a dos publicaciones importantes: Felipe A. RÍOS BAEZA (ed.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, México D. F., Ediciones Eón y Universidad Benemérita de Puebla, 2012. Y Alain BADIA, Anne-Lise BLANC y Mar GARCIA (dirs.), *Géographies du vertige dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas*, Perpignan, PUP, 2013.

En las siguientes páginas me propongo analizar *Bartleby y compañía* desde esta perspectiva del «margen» y la «marginalidad». Mi objetivo será mostrar cómo se elaboran tales nociones en la novela y cómo apuntan a una comprensión de la historia literaria desde aquello que se sitúa en la periferia de la misma: sus espacios en blanco, sus márgenes, sus fronteras. La figura del ágrafo, el uso de la nota al pie de página y el personaje de Marcelo serán los elementos privilegiados en mi análisis, pues, como veremos, estas instancias colaboran para construir lo que podría denominarse una auténtica «poética del margen». El pensamiento de Walter Benjamin, autor citado a menudo por Vila-Matas, se revelará esencial para acercarnos a dicha poética y resultará muy iluminador para comprender la visión alternativa de la historia literaria que *Bartleby y compañía* nos ofrece.

Son varios los motivos que hacen de *Bartleby y compañía* una obra clave en el conjunto de la producción vilamatiana. El primero de ellos tiene que ver con el lugar que, desde su publicación, pasó a ocupar el propio Vila-Matas en el canon literario español⁷. Hasta esa fecha, eran muy pocos los trabajos académicos en los que sus libros aparecieran estudiados o citados⁸. De hecho, la investigadora mexicana Margarita Heredia, editora de la recopilación crítica *Vila-Matas portátil*, advertía en el prólogo de esta obra que, a mediados de los años noventa, apenas había libros de Vila-Matas en la Biblioteca Nacional de España. Y, en cuanto a la Biblioteca de la Universidad Complutense, se encontró «con enorme sorpresa, que Vila-Matas no existía ahí»⁹.

Sin duda, el panorama cambió mucho con la publicación de *Bartleby y compañía*. «Una década después, la obra de Vila-Matas ha multiplicado sus resonancias», constata la propia Heredia en su prólogo, escrito en 2007¹⁰. Y es que, a partir del año 2001, Vila-Matas dejó de ser un escritor de minorías, más leído y estudiado en América latina que en España, para convertirse en el autor central, *canónico*, que es a día de hoy. Sin duda, el Rómulo Gallegos contribuyó a llamar la atención del mundo literario sobre este autor *excéntrico* que, si bien parecía recién descubierto en esa fecha, ya había publicado más

⁷ Sobre la incorporación de Vila-Matas al canon literario, véase Javier AVILÉS, «De la periferia al borde del abismo: a propósito de “Exploradores del abismo”», *Quimera*, nº 295, 2008, p. 41-45.

⁸ A comienzos del siglo veintiuno, cuando apareció *Bartleby y compañía*, Vila-Matas ya había publicado otros muchos títulos relevantes, como, por ejemplo, *Impostura*, Barcelona, Anagrama, 1984; *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama, 1985; *Suicidios ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 1991; *El viajero más lento*, Barcelona, Anagrama, 1992; *Recuerdos inventados*, Barcelona, Anagrama, 1994; *Lejos de Veracruz*, Barcelona, Anagrama, 1995, entre otros.

⁹ Margarita HEREDIA (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Editorial Candaya, 2007, p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

de quince títulos por aquel entonces; pero su entrada en el canon también le debió mucho al hecho de que, en ese mismo año propiciatorio, Vila-Matas acabara de publicar, justamente, una obra tan personal como *Bartleby y compañía*¹¹.

La otra razón por la que este libro marca un antes y un después en la trayectoria de Vila-Matas está relacionada, precisamente, con este carácter «personal» de *Bartleby y compañía*. Con este adjetivo me refiero a que, a mi modo de ver, existen dos obras en las que vemos surgir con nitidez el «mundo de escritor»¹², personal e intransferible, de Vila-Matas. Estas obras son *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) y *Bartleby y compañía*. A pesar del tiempo que las separa y lo diferentes que puedan resultar, ambas novelas toman la propia historia de la literatura como marco para la acción narrativa y ambas crean unos personajes –los *shandys* y los *bartlebys*– que se mueven, cada uno a su manera, «en el margen» de dicha historia. Este interés hacia escritores raros, marginales y excéntricos se convertirá, sobre todo desde la aparición de *Bartleby y compañía*, en un rasgo inconfundible de la poética vilamatiana. Una marca de la casa que cautivará desde entonces a miles de lectores de todo el mundo. Montano o Pasavento, personajes de obras posteriores, estarán habitados por esa misma pasión hacia el margen de la escritura, la también llamada «pulsión del No».

Renovar la novela desde sus márgenes, desde su afuera, desde su imposibilidad. Tal es la tarea, en definitiva, que veremos plantearse en *Bartleby y compañía*:

[...] una tendencia que se pregunta qué es la escritura y dónde está y que merodea alrededor de la imposibilidad de la misma y que dice la verdad sobre el estado de pronóstico grave –pero sumamente interesante– de la literatura de este fin de milenio¹³.

2. Escrituras del margen

Todos conocemos a los bartlebys, son esos seres en los que habita una profunda negación del mundo. Toman sus nombres del escribiente Bartleby, ese oficinista de un relato de Herman Melville¹⁴.

A mediados del siglo diecinueve, Herman Melville escribió una novela corta de lo más desconcertante: «Bartleby, el escribiente»¹⁵. Desconcertante porque en ella vemos

¹¹ Sobre la recepción de *Bartleby y compañía*, véase José Antonio MASOLIVER RÓDENAS, *Voces contemporáneas*, Barcelona, Acantilado, 2004.

¹² Ana RODRÍGUEZ FISCHER, «Las novelas peligrosas de Enrique Vila-Matas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 635, 2003, p. 85-92.

¹³ *Bartleby*, op. cit., p. 13.

¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

anunciarse, con más de cincuenta años de antelación, el personaje literario que más tarde consolidarían las obras de Kafka, Musil, Robert Walser o Beckett. Me refiero a un tipo de héroe «marginal» que se caracteriza principalmente por una no adecuación al medio en el que vive, rasgo del que se deriva su visión extrañada, alienada, del mundo.

La historia que cuenta el relato de Melville podría resumirse más o menos como sigue: la tranquilidad reinante en una oficina de abogados de Wall Street es violentamente perturbada con la llegada de un copista pálidamente pulcro, enternecedoramente respetable, irremisiblemente desamparado. Es Bartleby, enigmático hombrecillo sin referencias ni particularidades que, cuando le dan cualquier orden en el trabajo, responde obstinadamente «preferiría no...». Esta misteriosa fórmula altera de tal modo al jefe y a los demás empleados que, ante la negativa de Bartleby de abandonar el edificio, se ven obligados a mudarse. Bartleby ocupa la oficina y se queda a vivir escondido en ella. Sin embargo, no le permitirán permanecer allí para siempre. Primero será expulsado al descansillo y luego encarcelado. Incansable, él continuará contestando en los interrogatorios «preferiría no...». En prisión, le dejarán vagar libremente entre pasillos y corredizos y, en un patio abierto al cielo, finalmente, morirá.

El narrador-protagonista de *Bartleby y compañía* es Marcelo, un gris oficinista aquejado por la agrafia que, tras solicitar una baja por depresión en el trabajo, decide dedicarse a rastrear la historia de los escritores que no escriben, ya sea porque no pueden o porque «prefieren no hacerlo»¹⁶. Son los afectados por el síndrome Bartleby, una enfermedad que, tomando prestado el nombre al escribiente de Melville, se manifiesta como una intensa negación del mundo y la escritura. Tomas de Quincey, Hofmannsthal, Rulfo, Robert Walser o Rimbaud son algunos de ellos, ágrafos trágicos que componen, en forma de casos clínicos a pie de página, el tratado del No elaborado por Marcelo.

Los escritores del No que desfilan por las páginas de *Bartleby y compañía* heredan dos cualidades del personaje de Melville: su obstinada lógica negativa («preferiría no...») y su pasión por desaparecer. La mezcla de ambas les vuelve seres al margen de la sociedad, adictos al anonimato y a la página en blanco, y la mera idea de

¹⁵ Herman MELVILLE [1853], «Bartleby el escribiente», Gilles Deleuze y otros, *Preferiría no hacerlo*, Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 11-56. Este volumen también incluye ensayos seminales sobre el personaje de Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo.

¹⁶ Como leemos en la novela: «Porque he simulado en la Seguridad Social una gran depresión y he logrado que me dieran la baja por tres semanas (como tengo vacaciones en agosto, no tendré que ir a la oficina hasta septiembre), lo que va a permitirme una dedicación completa a este diario, voy a poder dedicar todo mi tiempo a estas queridas notas sobre el síndrome de Bartleby». Enrique VILA-MATAS, *Bartleby*, *op. cit.*, p. 21.

alcanzar la fama o el reconocimiento público les produce verdadero horror. Marcelo comparte con ellos dicha condición marginal, pues no olvidemos que también él es un ágrafo trágico: «[...] a causa de un trauma que ya explicaré, no había vuelto a escribir, pues renuncié radicalmente a hacerlo, me volví un bartleby, de ahí mi interés desde hace tiempo por ellos»¹⁷.

Los personajes de Vila-Matas no quieren perdurar en el tiempo o hacerse inmortales a través de la fama, desean ser escritores ocultos, marginales, y de ahí que elijan vivir escondidos, desempeñando en secreto su actividad literaria. Se trata de un tipo de anti-héroe que se insinúa desde sus primeros libros; así, por ejemplo, lo vemos anunciarse en la figura de Vidal Escabia, escritor ágrafo de *La asesina ilustrada* (1977), y reaparecer en la mayoría de sus obras, como *Al sur de los párpados* (1980), *Recuerdos inventados* (1994), *El mal de Montano* (2002), *Doctor Pasavento* (2005) o *Aire de Dylan* (2012), todas ellas novelas en las que los personajes están habitados por esa misma pulsión del No, la misma tendencia a negar el mundo y la escritura.

En este sentido, hay que señalar la huella que ha dejado en la obra de Vila-Matas el pensamiento de Maurice Blanchot, autor que encontramos citado repetidamente. Su influencia es reconocible en el *leitmotiv* que recorre *Bartleby y compañía*: ¿cómo haremos para desaparecer? Para el escritor francés, la voluntad de desvanecerse que caracteriza la obra de escritores como Mallarmé se debe a que el poeta ya no goza del favor de los dioses, pues estos, tal y como anunciaba Hölderlin, están ausentes. Si los dioses se han ido, tanto el escritor como el héroe, antiguos seres privilegiados por la divinidad, se ven abandonados en un mundo dominado por el silencio, y por ello carece de sentido seguir hablando de inmortalidad artística o de genio creador¹⁸. El *gran estilo* de un Balzac o de un Tolstói explota en los infinitos códigos, neutros y transparentes, que caracterizan la poética de Robert Walser o Mallarmé. A este estadio al que la literatura es conducida Roland Barthes lo denomina «el grado cero de la escritura»: arte hecho de ausencia, de vacío y de silencio¹⁹.

¿Por qué escribir?, ¿cómo empezar y cómo terminar la obra proyectada?, estas son algunas de las preguntas que atraviesan las páginas de *Bartleby y compañía*, eco de otro interrogante esencial, aquel que cuestiona la posibilidad misma del arte y la escritura. Desde esta perspectiva, *Bartleby y compañía* es, además de una novela, un tratado de

¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸ Maurice BLANCHOT [1955], *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.

¹⁹ Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

poética y una historia de la literatura alternativa a la que leemos en los manuales oficiales. Historia hecha de textos invisibles y de páginas en blanco, y cuyos protagonistas son los escritores que, situándose en el margen, prefirieron guardar silencio.

3. El margen de la escritura

Escribiré notas a pie de página que comentarán un texto invisible, y no por ello inexistente, ya que muy bien podría ser que este texto fantasma acabe quedando como en suspensión en la literatura del próximo milenio²⁰.

Robert Walser, Juan Rulfo, Felipe Alfau, Arthur Rimbaud, Sócrates, Wittgenstein, Mallarmé, Hölderlin, Pepín Bello o Marguerite Duras son algunos de los escritores cuyos casos rastrea Marcelo en *Bartleby y compañía*. Todos ellos están dominados por la pulsión del No, por la agrafia, aunque cada uno de ellos desarrolle la enfermedad –el síndrome Bartleby– por motivos diferentes. Porque se murió el tío Celerino que era quien le contaba las historias (Rulfo), porque aprender inglés le complicó la vida (Felipe Alfau), porque tenía una imaginación demasiado poderosa (Rimbaud), porque cayó preso de la locura (Hölderlin) o porque consideraba que él no era nadie (Pepín Bello) son sólo algunas de las razones que, como si fueran casos clínicos, revisa Marcelo a lo largo de las 86 notas que componen el libro.

La utilización del paratexto como parte del material de ficción es un rasgo común en la literatura posmoderna²¹ que encontramos también presente en la obra de otros autores, como Jorge Luis Borges o Vladimir Nabokov, que Vila-Matas cita y homenajea a menudo. Se trata de una estrategia que contribuye a desplazar el texto narrativo por su contexto (prólogos, epílogos, índices, notas), lo que acaba modificando la propia naturaleza del primero: el significado se dispara en múltiples direcciones.

«Un tapiz que se dispara en múltiples direcciones» es precisamente el título de un ensayo, aparecido originalmente en *Desde la ciudad nerviosa*²², en el que Vila-Matas explica la importancia que tuvo para él *Bartleby y compañía*, pues la escritura de esta

²⁰ Enrique VILA-MATAS, *Bartleby*, *op. cit.*, p. 13.

²¹ Sobre el empleo del paratexto en la literatura posmoderna, véase Linda HUTCHEON [1988], *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London and New York, Routledge 1996; así como Brian MCHALE [1987], *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge, 1996.

²² Enrique VILA-MATAS, *Desde la ciudad nerviosa*, Barcelona, Anagrama, 2000. El ensayo también se encuentra incluido en *Aunque no entendamos nada*, Santiago de Chile, J.C Sáez Editor, 2003, en *El viento ligero en Parma*, México D.F, Sexto Piso, 2004 y en el volumen recopilatorio *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*, Barcelona, DeBolsillo, 2011.

novela en forma de notas a pie de página le permitió encontrar una estructura narrativa nueva que transformó su comprensión de la propia escritura:

Hay un antes y un después de *Bartleby y compañía*. [...] En ese antes hubo una organización cuidadosa de la trama del libro, de su estructura. Busqué y encontré una estructura hecha de reglas rigurosas (inventadas por mí y, por tanto, al mismo tiempo arbitrarias) que concedieron a mi diseño general una fuerza centrífuga de gran libertad textual y con notable tendencia –no prevista por mí– al acto de creación continuo, inagotable, infinito; infinito al quedar delegado el acto de creación en los lectores pues, una vez terminado el libro, la estructura o diseño elegido para acoger la trama se me reveló de pronto inacabable, es decir, descubrí que el libro no se había acabado al acabarlo yo, sino que quedaba en manos de los lectores; en el momento de escribir esto, los lectores se dedican a complementarlo, a enviarme mensajes telefónicos o cartas con nuevos *bartlebys*. Veo al libro como el cuento de nunca acabar, el libro de la creación inagotable, el nuevo libro de arena²³.

Esta concepción de la creación literaria como un tapiz que se dispara en múltiples direcciones es deudora de la «poética del fragmento» que también cultivan otros escritores finiseculares muy cercanos a Vila-Matas, como Claudio Magris (*El Danubio*), Sebald (*Los anillos de Saturno*) o Antonio Tabucchi (*Dama de Porto Pim*). El fragmento –en nuestro caso las notas a pie de página que van componiendo el libro– permite ensamblar textos diferentes, como la reflexión autobiográfica, la anécdota ficcional o las notas documentales. Al igual que la red, el tapiz «teje fragmentos», pues se trata de un espacio potencialmente infinito e inacabado, en perpetuo proceso, que «hace estructura al andar»²⁴. En este sentido, *Bartleby y compañía* vendría a dismantelar la supuesta unidad de la obra literaria. No hay *un* texto, como tampoco hay *un* autor o *un* lector de la misma. Lo que se afirma es la multiplicidad de lecturas y escrituras, la red de autores, el tejido de textos, el mosaico de lecturas²⁵: «Porque el pasado siempre resurge con una vuelta de tuerca. [...] la *red* existió siempre. La red con la que los pescadores atrapaban a los peces ahora no sirve para encerrar presas sino para abrirnos al mundo»²⁶.

Pero «¿estamos ante una novela [...] ante un libro misceláneo que escapa a las categorías preestablecidas, ante un diario de vida del autor, ante un entrelazamiento de crónicas periodísticas?», se preguntaba Roberto Bolaño en la reseña que escribió para el

²³ Enrique VILA-MATAS, *Bartleby*, *op. cit.*, «Un tapiz que se dispara en múltiples direcciones», p. 193-194.

²⁴ *Ibid.*, p. 206.

²⁵ Sobre la figura de la red en la literatura vilamatiana, véase José María POZUELO YVANCOS, «Vila-Matas en su red literaria», *Ventanas de la ficción*, Barcelona, Península, 2004, p. 264-276.

²⁶ Enrique VILA-MATAS, *Bartleby*, *op. cit.*, p. 34.

Diari de Girona cuando apareció publicada *Bartleby y compañía*²⁷. Interrogantes que sin duda provocaba la extraña estructura de la novela y que le llevaban a responderse a sí mismo con estas palabras:

La respuesta, la única respuesta que por el momento se me ocurre, es que estamos ante otra cosa, que puede ser la mezcla de todas las anteriores, y que tal vez estamos ante una novela del siglo XXI, es decir una novela híbrida, que recoge lo mejor del cuento y del periodismo y la crónica y el diario de vida²⁸.

Ideas parecidas a las que ha comentado el propio Vila-Matas en *Vila-Matas, pile et face*, una larga conversación con su traductor francés, André Gabastou, publicada en forma de libro en 2010²⁹. Cuando éste le pregunta por qué, en lugar de un ensayo, escogió escribir una novela sobre autores que dejan de escribir, Vila-Matas responde que de esta manera estaba inscribiéndose en una vía de exploración de la novela contemporánea –que practicarían también otros autores como por ejemplo Claudio Magris, Sergio Pitol o Sebald– caracterizada por incorporar el ensayo dentro de la narración. «Novelas pensantes», en palabras de Gonzalo Sobejano, un género híbrido que se distinguiría por mezclar autobiografía, reportaje y ficción y que vendría a ampliar las fronteras del género novelesco³⁰.

Sin embargo, la dispersión del sentido no es la única consecuencia que acarrea la utilización de las notas a pie de página como estructura novelesca y la movilización de distintos tipos de discursos. Puede mencionarse otra fundamental que consiste en borrar las fronteras entre realidad y ficción. En efecto, tradicionalmente las notas al pie de página son lugares discursivos «marginales» reservados a la credibilidad y la autoridad argumental. Normalmente, el autor se sirve de ellas para ampliar informaciones o aportar aclaraciones que puedan resultar útiles para el lector. Por ello la historiografía, los artículos científicos o los ensayos emplean este recurso comúnmente.

A partir del momento en que un texto de ficción se apropia de este espacio discursivo marginal y lo convierte en el material narrativo primario, las fronteras entre realidad y ficción se desestabilizan profundamente y la tradicional credibilidad atribuida al paratexto se desvanece. En *Bartleby y compañía* la hibridación es radical: las notas a pie de página conquistan y ocupan todo el espacio literario.

²⁷ Roberto BOLAÑO, «El último libro de Vila-Matas», Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas, op. cit.*, p. 179-181.

²⁸ *Ibid.*, p. 181.

²⁹ Enrique VILA-MATAS, *Vila-matas, pile et face. Rencontre avec André Gabastou*, París, Argol, 2010.

³⁰ *Ibid.*, p. 136.

4. Marcelo: entre el archivero borgiano y soltero de Kafka

Antes de seguir adelante, concentrémonos unos instantes en Marcelo, el narrador protagonista de nuestra novela. Tratemos de dilucidar qué formas de marginalidad convoca este original personaje vilamatiano.

Lo primero que podríamos decir de Marcelo es que el lector sabe muy pocas cosas sobre él. Sabe, simplemente, que trabaja en una oficina pavorosa, que hace años escribió un libro sobre la imposibilidad de amor, que pasó un tiempo en París durante su juventud³¹, que trata de huir de la influencia paterna, que soporta una deformidad física, que carece de familia y que no tiene éxito con las mujeres. Poco más. Así lo leemos en las primeras líneas de la novela: «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»³².

El lector sabe, eso sí, que Marcelo ha pedido una baja en el trabajo para recluirse en su casa y poder dedicarse a tiempo completo a su investigación sobre los bartlebys. Este encierro, si bien le deja todo el día para dedicarse a su diario del No, acentúa también su aislamiento:

No ir a la oficina aún me hace vivir más aislado de lo que ya estaba. Pero no es ningún drama, todo lo contrario. Tengo ahora todo el tiempo del mundo, y eso me permite fatigar (que diría Borges) anaqueles, entrar y salir de los libros de mi biblioteca, siempre en busca de nuevos casos de bartlebys que me permitan ir engrosando la lista de escritores del No que he ido confeccionando a través de tantos años de silencio literario³³.

Tampoco parece tener Marcelo muchos amigos. Su soledad sólo la interrumpen las conversaciones telefónicas con su amigo Juan, los recuerdos de su época parisina y su falsa correspondencia con el supuesto escritor francés Derain. En todo caso, no parece que Marcelo viva su marginalidad de forma dramática, sino que la acepta con estoica ironía y sentido del humor:

Hoy es 17 de julio, son las dos de la tarde, escucho música de Chet Baker, mi intérprete favorito. Hace un rato, mientras me afeitaba, me he mirado al espejo y no me he reconocido. La radical soledad de estos últimos días me está

³¹ La estancia en París de un escritor joven puede considerarse casi un tópico de la literatura vilamatiana. Se encuentra anclado en su propia experiencia biográfica, pues él mismo residió en esta ciudad entre 1974 y 1976, como ha relatado con detalle en la novela autobiográfica *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama, 2003.

³² Enrique VILA-MATAS, *Bartleby*, op. cit., p. 11.

³³ *Ibid.*, p. 37.

convirtiéndolo en un ser distinto. De todos modos, vivo a gusto mi anomalía, mi desviación, mi monstruosidad de individuo aislado³⁴.

En definitiva, Marcelo es un personaje del que las pocas cosas que sabemos son todas negativas, e incluso su nombre³⁵ aparece en muy contadas ocasiones³⁶. En línea con esta débil caracterización, podemos añadir que tampoco su psicología se desarrolla o progresa en un sentido tradicional a lo largo del relato.

Marcelo es, en pocas palabras, un personaje debilitado, que habría que situar en las antípodas del héroe bien fundamentado de la novela realista. Su naturaleza es, simultáneamente, colectiva y anti-heroica: en la medida en que su identidad se construye a partir de los bartlebys sobre los que investiga, su voz es colectiva³⁷, pero también es un anti-héroe, pues, como ellos, está habitado por la pulsión del No, esa fuerza negativa que les conduce a la agrafía.

¿Qué paradigmas de soledad se encuentran detrás de este peculiar «héroe sin atributos»? ¿En qué tradición podemos insertar a Marcelo, tan extraño personaje? ¿Qué marginalidades convoca este solitario extravagante que dedica sus días a rastrear la historia de los bartlebys?

A mi modo de ver, existen dos modelos literarios detrás del personaje de Marcelo. Dos figuras paradigmáticas que surgen en el siglo veinte y que condicionan gran parte de la literatura posterior. Me refiero a dos versiones contemporáneas del héroe solitario: el creado por Borges y el de paternidad kafkiana. El primero puede identificarse con la figura del archivero y su marginalidad responde a la soledad propia del «hombre de letras», del bibliófilo o del *letraherido*; el segundo, en cambio, lo reconocemos en el soltero empedernido de Kafka, cuya soledad procede de la imposibilidad de salir del asfixiante universo familiar paterno y de la que se deriva su incapacidad patológica para adecuarse al mundo en el que vive.

³⁴ *Ibid.*, p. 53.

³⁵ Aunque en ningún lugar encontramos una explicación, es posible que el nombre del narrador esté motivado por dos creadores que aparecen en la novela y que forman parte del «panteón» vilamatiano: Marcel Duchamp y Marcel Schwob.

³⁶ Reproduzco aquí un breve fragmento en el que el narrador aparece nombrado: «—No —dijo María—, con la misma alegría de antaño y también con su deje de tristeza—. No me había enterado. Quizás debería ahora inscribirme en alguna asociación de víctimas del terrorismo. Pero, en cualquier caso, eso no cambia ya nada. Además, está muy bien que fueran unos estafadores, dice mucho en su favor, porque a mí me encanta el fraude en el arte. Y ¿para qué engañarnos, Marcelo? Aunque quisiera, ya no podría escribir», Enrique VILA-MATAS, *Bartleby*, *op. cit.*, p. 52.

³⁷ «Soy sólo una voz escrita, sin apenas vida privada ni pública, soy una voz que arroja palabras que de fragmento en fragmento van enunciando la larga historia de la sombra de Bartleby sobre las literaturas contemporáneas. Soy Casi Watt, soy mero flujo discursivo», *Ibid.*, p. 53.

En efecto, Marcelo se encuentra a medio camino entre un *letraherido* borgiano, perdido en el laberinto de los libros, y un soltero kafkiano que vive recluido y reconoce en la literatura el único lugar en el que salvarse de la influencia paterna³⁸. En este sentido, Marcelo es un personaje «marginal» por partida doble: por un lado, padece la enfermedad literaria que le hace preferir los libros a las personas, la literatura a la vida; por otro, su destino es convertirse en un «hijo sin hijos»³⁹, incapaz de fundar su propia familia, recluido en una asfixiante y metafórica casa paterna de la que trata de escapar construyendo otra morada: la escritura.

Esta doble marginalidad –libresca y vital– no es exclusiva de Marcelo sino que va a reaparecer en otros personajes de Vila-Matas. Así, por ejemplo, la enfermedad literaria que padece Marcelo y que le lleva a preferir los libros a las personas, la vemos radicalizarse en *El Mal de Montano*⁴⁰, su siguiente novela, en la que el narrador contempla el mundo «como si fuera la continuación de un interminable texto», síndrome intertextual que le lleva a creerse un hombre-relato, como en la novela de Ray Bradbury *Fahrenheit 451*:

¿Sabes lo que significa hablar en libro?
Me he quedado unos segundos pensando [...] (no queriendo que creyera que todo un crítico literario como yo no sabía contestar a lo que ella me ha preguntado): «Hablar en libro es leer el mundo como si fuera la continuación de un interminable texto»⁴¹.

En cuanto a la soledad kafkiana –vital y familiar–, hay también otro personaje muy querido de Vila-Matas que encarna de forma radical este tipo de marginalidad: los *hikikomoris*. «*Hikikomori*» es el nombre que reciben actualmente los adolescentes reales que se encierran en su habitación durante largos periodos de tiempo, años incluso. En

³⁸ «La literatura era precisamente –como le ocurría a Kafka– lo único que yo tenía para tratar de independizarme de mi padre», *Ibid.*, p. 15.

³⁹ No querer ser padre es otro tópico de la literatura vilamatiana que incluso da título a su obra *Hijos sin hijos*, Barcelona, Anagrama, 1993.

⁴⁰ A propósito de las enfermedades librescas de Marcelo y Montano, Scott Esposito sostiene que a pesar de que sus vidas giren en torno a los libros, estos personajes contemplan la literatura con gran ambivalencia. Aunque leen con disciplina y enorme respeto, Marcelo y Montano son también conscientes de que su profundo amor hacia los libros supone también un peso enorme. La literatura se vincula con la enfermedad «and one gets the sense that the narrators have paid a sizable amount for their lifelong intimacy with the written word. They have paid it in terms of obsession, loneliness, and alienation, and perhaps they are living with the dreadful suspicion that they would be better off without books» [se tiene la sensación de que dichos narradores han pagado una cantidad nada desdeñable por su larga intimidad con el mundo escrito. Han pagado en términos de obsesión, soledad, y alienación, y quizás viven con la terrible sospecha de que estarían mejor sin los libros]. Scott ESPOSITO, «The fruits of parasitism: unraveling Enrique Vila-Matas's *Bartleby & Co.* And Montano's Malady» [ensayo electrónico], *The Quarterly Conversation*, [consultado el 8 de diciembre de 2014], <URL: <http://quarterlyconversation.com/enrique-vila-matas-bartleby-c>>.

⁴¹ Enrique VILA-MATAS, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 54-55.

Japón padecen esta enfermedad más de un millón de personas. Los varones entre quince y treinta años, que rechazan al mundo y a su familia, especialmente la figura del padre, son el perfil típico de un *hikikomori*, a quienes también les identifica la preferencia por los juegos electrónicos y el mundo virtual de internet.

En *Dietario voluble* (2008), *Dublinesca* (2010) y en algunas contribuciones para la prensa, Vila-Matas ha escrito sobre los *hikikomoris*. Veamos la descripción que hace de ellos en un artículo aparecido originalmente en *El País*:

Mientras que algunas personas padecen agorafobia, el *hikikomori* reacciona con un completo aislamiento social para evitar toda presión exterior. Suelen normalmente ser jóvenes japoneses, varones la mayoría, que se encierran en una habitación de la casa de sus padres durante periodos de tiempo prolongados, generalmente años. Sienten tristeza y apenas tienen amigos, y la gran mayoría duermen o se tumban a lo largo del día, y ven la televisión o se concentran en el ordenador durante la noche. En Japón les llaman también *solteros parásitos*⁴².

No parece descabellado ver en Marcelo un *hikikomori*, figura kafkiana donde las haya. Al igual que para ellos, el mundo carece completamente de sentido y prefiere pasar su vida encerrado en su cuarto, deambulando por ese mundo virtual que es la historia literaria del No. Es más: ¿no son acaso todos los bartlebys unos *hikikomoris avant la lettre*, escritores ocultos que comprenden la actividad literaria –o su interrupción– como una forma de rechazo del mundo? ¿No es ésta, precisamente, la dolencia que padecen? ¿No será el síndrome Bartleby, que afecta a personajes tan dispares como Sócrates o Marguerite Duras, la versión literaria de la «enfermedad *hikikomori*»?

Quizás sea Scapolo, otro personaje creado por Vila-Matas en *Bartleby y compañía*, quien mejor encarne este espíritu *hikikomori*, su naturaleza marginal y extraña, su modo de mirar el mundo y negarlo, su irreductible soledad:

Scapolo es un ser extraño a nosotros, mitad Kafka y mitad Bartleby, que vive en el filo del horizonte de un mundo muy lejano: un soltero que a veces dice que preferiría no hacerlo y otras, con la voz temblorosa de Heinrich von Kleist ante la tumba de su amada, dice algo tan terrible y al mismo tiempo tan sencillo como esto:

-Ya no soy de aquí⁴³.

«Ya no soy de aquí». Ésta es la frase que susurra Scapolo. «Ya no soy de aquí, ya no soy de aquí»⁴⁴. Y la repite como si fuera un conjuro o una oración. Scapolo: mezcla del

⁴² Enrique VILA-MATAS (15 de abril de 1997), «Hikikomoris blues» [columna], *El País*, [consultado el 8 de diciembre de 2014], <URL: http://elpais.com/diario/2007/04/15/catalunya/1176599243_850215.html>.

⁴³ Enrique VILA-MATAS, *Bartleby*, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁴ *Id.*

Soltero de Kafka y del Bartleby de Melville, ser híbrido, tierno y tembloroso. Así son los *hikikomoris*, pero también Marcelo y los bartlebys: seres perplejos, dominados por la turbación, seres, en definitiva, que ya no son de aquí.

Pero esta certidumbre, la de saberse extranjero en casa propia, nunca es sinónimo de renuncia o resignación. En esa «morada de la escritura», espacio *al* margen y *en* los márgenes, Vila-Matas construye un mundo especial para seres extraños y extranjeros, como Scapolo⁴⁵.

Y es que, como escribe a menudo Vila-Matas citando a Francis Scott Fitzgerald, no somos de aquí y sólo la literatura se hace cargo de nuestro desamparo.

5. Márgenes de la historia

¿Qué imagen de la historia de la literatura nos propone *Bartleby y compañía*? ¿Qué concepción del pasado afirma? ¿A dónde nos conduce, en definitiva, la investigación de Marcelo, historiador *sui generis*, sobre autores *hikikomori*, en el margen de la cultura oficial?

Para poder responder a estas cuestiones, las más profundas que plantea nuestra novela, querría traer ahora a colación la figura de Walter Benjamin, quien no sólo aparece citado a menudo en las obras de Vila-Matas⁴⁶ sino que también influye considerablemente en la concepción del pasado y la historia que vemos dibujarse en ellas.

En la obra de Walter Benjamin –extremadamente rica y compleja– encontramos una reflexión fecunda sobre la imagen del pasado. Tanto en sus ensayos literarios como en sus textos filosóficos, se plantea de forma recurrente la pregunta sobre el modo en que

⁴⁵ A propósito de Kafka y Melville, los dos escritores de cuyo cruce nace el Scapolo de Vila-Matas, Gilles Deleuze escribe: «Kafka para Centroeuropa, Melville para América del Norte presentan la literatura como la enunciación colectiva de un pueblo menor, o de todos los pueblos menores, que sólo encuentran su expresión en y a través del escritor. Pese a que siempre remite a agentes singulares, la literatura es disposición colectiva de enunciación». Gilles DELEUZE, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 15.

⁴⁶ En *Historia abreviada de la literatura portátil*, por ejemplo, encontramos la siguiente descripción de Walter Benjamin, quien aparece en la novela como un personaje fundamental para la fundación de la conspiración *shandy*: «Por los mismos días [...], Walter Benjamin diseñó con notable éxito esa máquina risueña de pesar libros que lleva su apellido y que todavía hoy nos permite detectar, con absoluta precisión, cuáles son las obras literarias que resultan insoportables y por tanto, aunque traten de disimularlo, intransportables. [...] Walter Benjamin era también un alma gemela de Marcel Duchamp. Ambos fueron a la vez vagabundos, siempre de camino, y exiliados del mundo del arte al tiempo que coleccionistas cargados de cosas, es decir, de pasiones. Ambos sabían que miniaturizar es hacer portátil, y que ésta es la forma ideal de poseer cosas para un vagabundo o un exiliado». Enrique VILA-MATAS, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Anagrama, Barcelona, 1985, p. 11.

una determinada época piensa su relación con lo que ha ocurrido, con el pasado. En otras palabras: la visión que tiene de la historia.

La Modernidad –época que Benjamin no se cansa de desmitificar– se distingue por pensar el pasado desde la noción de progreso. Así, tanto el historicismo como el idealismo histórico, conciben la historia como un *continuum* que avanza triunfalmente sobre la base de un tiempo vacío y homogéneo:

L'idée d'un progrès de l'espèce humaine à travers l'histoire est inséparable de celle d'un mouvement dans un temps homogène et vide. La critique de cette dernière idée doit servir de fondement à la critique de l'idée de progrès en général⁴⁷.

Desde este punto de vista, los hechos considerados históricos son aquellos que «encajan» en la historia, pretendidamente universal, pero que en realidad coincide siempre con la de los vencedores, pues son ellos quienes la escriben:

[...] on se demande à qui précisément l'historiciste s'identifie par empathie. On devra inévitablement répondre: au vainqueur. Or ceux qui règnent à un moment donné sont les héritiers de tous les vainqueurs du passé. L'identification au vainqueur bénéficie donc toujours aux maîtres du moment⁴⁸.

Según Benjamin, la historia de la literatura no escapa a este «falso universalismo propio del método de la historia cultural»⁴⁹. La división de ésta en grandes periodos es esclava de esta misma lógica moderna de la continuidad, y a lo máximo a lo que podría aspirar tal historiador de la literatura es a realizar un comentario filológico sobre el contexto de aparición de las obras.

Sin embargo, según Benjamin, la tarea de la filosofía de la historia y de los estudios literarios debería ser otra. Debería consistir, para empezar, en mostrar el carácter mítico de la noción de progreso y de tiempo, vacío y homogéneo, sobre la que se levantan. Es así como ambas podrían volverse críticas. Y es que, como apunta Juan Mayorga, la experiencia que Benjamin tiene de la modernidad –y de sus proyectos universalistas– «es, ante todo, experiencia de lo excluido por el proyecto moderno. De los muertos de la modernidad»⁵⁰.

Porque ¿qué ocurre con los hechos que no «encajan» en la historia?, ¿los huecos?, ¿los márgenes?, ¿los olvidados? En otras palabras: ¿cómo hacerse cargo de la tradición

⁴⁷ Walter BENJAMIN, «Sur le concept d'histoire», *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 439.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 432.

⁴⁹ Walter BENJAMIN, «Histoire littéraire et science de la littérature», *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 277.

⁵⁰ Juan MAYORGA, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelona, Anthropos, 2003, p. 259.

de los oprimidos, las víctimas de la historia del progreso, cuya memoria ha sido borrada en aras de esa visión triunfal y homogénea del pasado?

La manera de responder a tal tarea sería, en palabras de Benjamin, separarse lo máximo posible de la lógica continuista de transmisión del pasado propia de la Modernidad. Buscar la verdad en «las tradiciones interrumpidas [...] aquello en que la tradición se quiebra»⁵¹. Tratar de «cepillar la historia a contrapelo»⁵². La manera sería, pues, interrumpir la línea causal propia del progreso, atender a los olvidados de la historia, sus márgenes, atender a esa otra «imagen irrecuperable del pasado que amenaza con desvanecerse»⁵³:

L'historicisme se contente d'établir un lien causal entre divers moments de l'histoire. Mais aucune réalité de fait ne devient, par sa simple qualité de cause, un fait historique. Elle devient telle, à titre posthume, sous l'action d'événements qui peuvent être séparés d'elle par des millénaires. L'historien qui part de là cesse d'égrener la suite des événements comme un chapelet. Il saisit la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure⁵⁴.

Volvamos ahora a *Bartleby y compañía*. ¿Acaso el personaje del ágrafo y la utilización de las notas al pie de página no nos invitan a pensar, precisamente, la historia de la literatura desde sus márgenes? ¿Los bartlebys no nos proponen una imagen del pasado que interrumpe la historia oficial? ¿Acaso el diario de Marcelo –historiador *sui generis*– no es esa versión *crítica* de la historia de la literatura con la que soñaba Walter Benjamin?

6. Leer desde el margen: la voz del fantasma

Frente al historiador idealista e historicista –que sólo recupera del pasado aquellos hechos que «encajan» en su relato continuista y homogéneo– Walter Benjamin evoca la figura del cronista. Éste no hace abstracciones previas, sino que rescata del pasado todos los acontecimientos, sin distinguir si son «grandes» o «pequeños». De este modo, señala Benjamin, el cronista es fiel a una verdad: que nada de lo que ha tenido lugar se pierda para la historia⁵⁵. Que nada se olvide. Que nada desaparezca. En este sentido, el cronista se parece al coleccionista, para quien su colección siempre está abierta y cualquier objeto que cumpla sus reglas inmanentes puede formar parte de ella. La colección se

⁵¹ *Ibid.*, p. 271-272.

⁵² Walter BENJAMIN, «Sur le concept d'histoire», *op. cit.*, p. 433.

⁵³ *Ibid.*, p. 430.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 443.

⁵⁵ Walter BENJAMIN, «Sur le concept d'histoire», *op. cit.*, p. 429.

opondría así al museo, del mismo modo que el cronista se opone al historiador del historicismo. Ambos –cronista y coleccionista– afirman una visión abierta del pasado. Una visión inmanente y en proceso.

Marcelo es un cronista y un coleccionista. Con sus notas quiere recuperar ese texto invisible y fantasma que es la historia de los bartlebys. Colecciona citas, fragmentos, anécdotas. Opone a la historia de la literatura oficial una historia alternativa, situada en los márgenes de nuestra cultura. Una historia «fantasma» que recorre los cimientos de ésta y la cuestiona. Como siempre hacen los espectros.

Su carácter alternativo radica en que se sitúa en otro espacio, en otra escritura, en otro lugar desde el que leer. Se trata, como hemos visto, del espacio del margen, de la periferia, de las páginas en blanco de la literatura. Sus interrupciones, sus huecos, su afuera. Marcelo, los bartlebys, los *hikikomoris* o Scapolo son seres marginales a mitad de camino entre el archivero borgiano, el oficinista de Melville y el soltero de Kafka. Para ellos sólo la morada de la escritura –aunque sea una escritura del No– puede, paradójicamente, salvarnos.

Y es que no debemos dejarnos engañar del todo: la novela, que aparentemente trata sobre la imposibilidad de escribir, es también una elegía a la literatura en el horizonte mismo de su desaparición. Pues si la literatura –el fantasma– ha de ser salvada es porque ella misma nos salva. ¿De qué? Del silencio absoluto, de la indiferencia, del olvido radical:

La literatura, por mucho que nos apasione negarla, permite rescatar del olvido todo eso sobre lo que la mirada contemporánea, cada día más inmoral, pretende deslizarse con la más absoluta indiferencia⁵⁶.

Bartleby y compañía es el testimonio de un cronista que se adentra en un nuevo siglo. La nota al pie de página que ocupa el margen de nuestra cultura oficial, que la recorre, cuestiona y hace que se tambalee. Es *otra* historia de la literatura: la que escribieron todos esos seres marginales –bartlebys, marcelos, scapolos, *hikikomoris*– en el margen de los libros que pueblan nuestras bibliotecas. *Bartleby y compañía* es, en definitiva, el fantasma de nuestra cultura, la palabra no escrita que hace memoria, la voz ausente que también nos funda.

⁵⁶ Enrique VILA-MATAS, *Bartleby*, *op. cit.*, p. 35.