

SOBRE *BARTLEBY Y COMPAÑÍA*, DE ENRIQUE VILA-MATAS Y LA NOVELA DE SU GENERACIÓN

por JUAN A. SÁNCHEZ
(Universidad Carolina de Praga)

Recientemente se ha traducido al checo¹ esta novela de Vila-Matas, escritor nacido en Barcelona en 1948, lo cual nos proporciona la excusa necesaria para publicar esta reflexión acerca de la novela y de sus relaciones con el contexto literario en el que surge.

Vila-Matas publica su primer libro en 1977: *La asesina ilustrada*. Después viene un silencio literario casi como ésos de los que habla en su *Bartleby* y no vuelve a sacar un libro hasta 1984. Y a partir de entonces, con un ritmo bastante intenso, ha venido publicando activamente en los años ochenta y noventa y en la primera década del dos mil. Siguiendo un criterio meramente cronológico, se le podría incluir en la generación de narradores españoles que, desde mediados y fines de los setenta, reaccionan contra la novela experimentalista de los sesenta (Goytisolo, Benet) y, aunque admirando las grandes obras de esos maestros, vuelven a un tipo de narrativa más lineal y más clásica. En esa nueva ola de escritores están, entre los más significativos con Eduardo Mendoza y Juan Marsé, que tienen la función de enlazar con la estética anterior, Muñoz Molina (*Belenebros*, 1989), Javier Marías (*Todas las almas*, 1989), Juan José Millás (*El desorden de tu nombre*, 1988), Miguel Sánchez-Ostiz (*La gran ilusión*, 1989), Luis Landero (*Juegos de la edad tardía*, 1989). Entre paréntesis van indicadas sólo algunas de sus obras más trascendentes de finales de los ochenta, aunque todos empiezan a escribir antes, algunos ya en la década anterior.

Muchas obras de estos novelistas –y de otros que me dejo para no aburrir– abandonan el experimentalismo y recuperan una linealidad narrativa para contar sus historias. En ese sentido, puede hablarse de un giro clásico o de un nuevo clasicismo en sus propuestas. Es interesante reconocer que en la lírica de estos años pasa exactamente lo mismo. Después de los novísimos, poetas neovanguardistas, experimentalistas e iconoclastas que empiezan a publicar a mediados de los

sesenta, como son Pere Gimferrer, Guillermo Carnero o Leopoldo María Panero, y cuya estética decadentista, exagerada e intensa predomina hasta mediados de los setenta, empiezan a aparecer, después de la muerte de Franco –1975–, una serie de poetas que hablan directamente de sentimientos, siguen las normas sintácticas y cuentan más sencillamente lo que pasa. Es la generación de los postnovísimos o, con García Montero como poeta destacado, el grupo de la nueva sentimentalidad. Algo ha pasado en España con el cambio de régimen. Quizá, una generación luchadora que engendró una literatura contestataria y rebelde – Gimferrer, aunque con una poesía muy metafísica y metalingüística, hablaba en referencia a ella de una lucha política y una condena social²– ha sido sustituida poco a poco por otra que ya no tiene contra qué luchar, y que vive en un mundo en el que cualquier iniciativa se encuentra con aporías que es incapaz de dejar atrás, es decir, un mundo que los más taimados tacharían de postmoderno, que podríamos conectar con el pensamiento débil

¹ Enrique Vila-Matas, *Bartleby a spol.*, trad. Lada Hazajová, Praha, Garamond, 2006.

² “Toda poesía que no persiga la contravención expresa o tácita del sistema represivo de la sociedad, debe ser considerada como cómplice del sistema”, citado en *Poesía española contemporánea*, ed. Fanny Rubio y José Luis Falcó, Madrid, Alhambra, 1984, p. 79. Es evidente que el lenguaje, como medio de expresión, sumaría ese sistema, que los novísimos contravenían; cf. Andrew Debicki, *Historia de la poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1997, p. 202: “(los novísimos) subvirtieron la noción del lenguaje como univalente y autoritario –una noción que había servido de base tanto para el lenguaje poético de la dictadura franquista como el de la poesía social que se le oponía– y también, hasta cierto grado, de la poesía de la alta modernidad de los 20”.

de Vattimo³, pero que no tiene necesariamente por qué contemplarse de forma pesimista como si fuera una degeneración de otro pensamiento fuerte llamado modernidad.

Sin embargo, y volviendo al contraste vanguardista-clásico que se puede observar tanto en poesía como en novela en el filo de 1975, la cosa no es tan sencilla. Porque el giro clásico de los narradores lo mismo que de los poetas no significa una total y limpia vuelta a discursos meramente representativos e inocentes (la narrativa occidental es, desde Cervantes, cualquier cosa menos inocente). Al reaccionar contra el excesivo experimentalismo, la nueva generación ha interiorizado, no obstante, las condiciones que lo hacían posible —la problematización del símbolo, la desmitificación del yo, la reducción al absurdo del concepto de narratividad, la desvalorización de todos los valores— y, con la consciencia de que toda discursividad depende de unos presupuestos que sólo son válidos en su propio uso y no son extrapolables nunca a otros, es decir, que toda narratividad es ficcionalidad y que todo uso del lenguaje implica un desplazamiento significativo, es como si volvieran a escribir “como se ha escrito siempre” pero sólo porque en realidad ya no hay nada que escribir, porque en el fondo falta el fundamento sobre el que se puede apoyar lo mismo una crítica que una apología. Las palabras van en carrusel sin encontrar su centro; cualquier dispositivo retórico —el experimentalismo barroco de Goytisoló, la pretensión de dar una idea testimonial de la historia de la poesía social, el realismo crítico y consciente de Delibes, etc.— equidista igualmente de un punto de fuga en el que hay un vacío que no puede ocupar la construcción llamada verdad. Por eso después de los novísimos, que problematizan la relación yo-palabra —siguiendo la estela de, por ejemplo, Valente— los postnovísimos parece que hablan de sus sentimientos, pero el resultado es como si los sentimientos mismos y la posibilidad de sentir fuera una ficción —al referente que hay más allá del poema es imposible llegar. Y después de las magníficas novelas laberínticas de Benet, por ejemplo, en el que el lector no sabe muy bien qué pasa, y en realidad no importa, leer a Marías es muy fácil, pero sus personajes son como irrales, y el lector tampoco sabe muy bien qué les pasa y ellos mismos están perdidos y no saben por qué están viviendo. La vuelta clásica, por tanto, de la literatura de los ochenta es una especie de vuelta clásica “postmoderna”.

Por eso la generación que ha recuperado la linealidad narrativa puede engendrar un producto tan curioso como las novelas del escritor Vila-Matas, que sería, dentro de ese grupo neoclásico o neotradicional, en los términos expresados, el menos tradicional y, como dice él hablando de Melville en el cap. 48 de *Bartleby y compañía*, bastante “inquieto y raro, rarísimo”, y quizá el que presenta las propuestas literarias más sugerentes. En plena década de los ochenta, cuando se estaban produciendo obras típicamente “lineales” y narrativas, Vila-Matas publica, por ejemplo, *Historia abreviada de la literatura portátil*, 1985, que es una novela con forma de ensayo, un poco como lo que le pasa a *Bartleby y compañía*; textos que, a simple vista parecen cualquier cosa menos una novela —aunque ya dijo Cela que una novela es un libro que debajo y con letras chiquititas pone novela. Y a pesar de que Vila-Matas sea un escritor inquieto que busca una forma original y que escribe a veces con presupuestos desconcertantes, de todas formas, cuando introduce un microrrelato en esas novelas-ensayo, o cuando se dedica a una novela más “novelística”, como en el caso de *El viaje vertical*, 1999, su forma de contar lo que pasa a los personajes es relativamente tradicional, respeta criterios cronológicos y da una imagen del mundo creada desde la perspectiva de un narrador que ve las cosas por fuera y explica como deben ser en la mente de los protagonistas, o sea, más o menos lo mismo que uno se encuentra en una novela de Balzac o Galdós. Por eso me parece un escritor que cuadra —en términos generales, claro— con los presupuestos de su generación, pero que, por otra parte, supone uno de sus extremos y uno de sus casos más originales.

Los personajes de las novelas de esta generación, o, en otras palabras, los de muchas novelas de los años ochenta y noventa en España, tienen algo en común con los personajes de Vila-Matas: son seres solipsistas e incapaces de relacionarse orgánicamente con su entorno y su sociedad; es decir, lo mismo que uno se puede encontrar en novelas del ámbito decimonónico, como por ejemplo en *Under western eyes*, de Conrad, 1911, o en obras españolas de los años sesenta, como pasa con el narrador-protagonista de *Reivindica-*

³ Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.

⁴ Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2002 (2000), p. 132.

ción del Conde don Julián, de Juan Goytisolo, 1970, o con los solitarios emblemáticos de Benet como el Numa, que hay que leer con el trasfondo de Frazer. La diferencia es que estos ejemplos tematizan la formación de la consciencia del individuo en conflicto con su entorno y por oposición a él, por eso el resultado es una personalidad solitaria pero crítica, y que, en su aislamiento y renuncia a la sociedad, lanza contra ella terribles gritos sordos que la descomponen. Lo mismo podría decirse de las novelas del magnífico escritor austriaco Thomas Bernhard (1931–1989), a quien, curiosamente y a pesar de su proclividad al solipsismo y al silencio y de su condición de “tío raro”, Vila-Matas no cita en *Bartleby y compañía*⁵. Y a diferencia de este modelo de personalidad diferente y crítica, heredera sin duda de la novela picaresca y cervantina, y reforzada y aquilatada en las bibliotecas románticas, en la novela española de los ochenta y noventa el personaje es un solitario pero sin embargo está perfectamente integrado en su sociedad, es cualquier cosa menos un rebelde y es incapaz de posturas críticas (aunque hay excepciones, como el *Galindez* de Moltalván). Lo que vemos en estas novelas son seres que se presentan en su vida cotidiana y anodina donde, en el fondo, no hay nada que hacer, llevando una existencia vacía de robots acomodaticios –por ejemplo en obras como la de Marías, *Corazón tan blanco*, de 1992.

Lo que le pasa todos los días a la gente normal es, a menudo, el tema de esta generación, cuyas creaciones, como el narrador de *Bartleby y compañía*, tienen experiencias tan absolutamente normales que no vale la pena vivirlas; se aburren, van y vienen de la oficina, sienten estereotipadamente, y además lo saben, etc.; y sin embargo, son incapaces de romper con sus ataduras y sobreponerse. El mito de la novela española de los ochenta y noventa es *el personaje débil*, un ente del que está formada una sociedad que funciona y que incluso es un éxito pero que por dentro está vacía, carece de cohesión y camina hacia la desintegración de su estructura. Éste es el mensaje que nos quieren dar estos novelistas –en el mejor de los casos y en la lectura más benevolente–, que sí podría verse en algunos casos como un mensaje crítico. La vida cotidiana que viven estos caracteres es tan normal que es absurda (Vila-Matas, *El viaje vertical*: “Ese hombre asistía, día tras día, a un gotear de jornadas desprovistas de sentido”⁶), y cuando los leemos tenemos una sensación como que todo el mundo se ha vuelto loco, y nosotros

también, y vivimos en una sociedad que no tiene sentido y ha perdido su orientación, pero es imposible intentar cambiarla. Ese “absurdo cotidiano” hace que un escritor como Kafka sea tan querido a Vila-Matas o a un escritor catalán de la misma generación, en el que yo veo de una forma todavía más intensa este desquiciamiento y sinsentido de nuestra vida normal: Quim Monzó, como se puede comprobar muy claramente en sus cuentos⁷ o en *La magnitud de la tragedia*, 1989.

El absurdo de la vida de esos personajes, con todo, es planteado en términos postmodernos, es decir, desde el presupuesto de que toda repropiciación de la “esencia” está descartada de antemano; por tanto, el estado de alienación social no es desviación de otro estado “correcto”; la insignificancia del hombre no es patológica; la deshumanización no es enfermedad respecto de un estado de salud que sería la posesión de la “humanidad”, la realización del individuo. Toda reapropiación y toda realización se produce en términos aceptables sólo en determinadas circunstancias que tienen que ser primero esclarecidas; ya no son vivencia, sino artilugio retórico. Son el resultado de un proceso ideológico y quizá una excusa para la promoción de dicha ideología. Como dice Vattimo, el ser no es pensable en términos de presencia. Los personajes de la novela de los 90 viven en alienación, pero esa alienación no es sentida dramáticamente. El drama se produce por el sentimiento de tensión que causa la consciencia de despojamiento frente a la esperanza de recuperación. Estos personajes “débiles” no quieren recuperar nada, como efectivamente se ha impuesto en las ideologías actuales y se respira en la sociedad, por eso su nostalgia es difusa, como la de uno que ya no recuerda por qué la siente.

El narrador-protagonista de *Bartleby y compañía* es uno que decide escribir una especie de diario, pero en vez de ser un diario sobre las cosas que le pasan, más bien es un diario sobre sus

⁵ En una entrevista que realicé al escritor, publicada en el diario *Právo* (“Ne naděje, ale humor pohne světem”, 30-11-2006), me confesaba que Bernhard fue demasiado importante para su generación, motivo por el cual él personalmente había preferido no leerlo.

⁶ E. Vila-Matas, *El viaje vertical*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 148.

⁷ Q. Monzó, *Vuitanta-sis contes*, Barcelona, Quaderns Crema, 1999.

lecturas, porque su vida, en realidad, no ofrece mucha materia literaria. Escribe notas a un texto que no existe o a un texto que es el conjunto de todos los textos de la literatura occidental desde el romanticismo; por tanto, la novela *Bartleby y compañía* tiene la forma de una colección de notas de crítica literaria. La vida de este personaje son sus lecturas, y de eso es de lo que habla y poco más, casi siempre experiencias relacionadas con su vivencia de la literatura. Y sin embargo, es una novela, porque nos da la imagen de una personalidad y la posibilidad de reflexionar acerca de su relación con un mundo, con lo que construye en sí un mundo (ficticio). Lo que pasa es que es una novela formada con muchos elementos reales o “poco ficcionalizados”, elementos que nos podemos encontrar en los manuales de crítica literaria, llena de “autores de verdad”, como Blanchot, Barthes, Rimbaud o Melville. En esto coincide quizá con una ultimísima tendencia de la novela española más reciente, la llamada *novela real*, que trabaja casi con un método ensayístico –porque ¿qué diferencia hay entre historia y ficción después de Lyotard?– y de investigación documental, uno de cuyos buenos ejemplos sería la reciente *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, 2001 –una tendencia que en definitiva parte de Borges, que es capaz de escribir un cuento como si fuera un ensayo, o al revés, con *Pierre Menard, autor del Quijote*, que apareció por primera vez en la revista *Sur* en 1939, aludido quizá en *Bartleby y compañía*, capítulo 1⁸.

Las notas que forman el diario que es la novela que leemos tratan el tema de los que han abandonado la literatura antes o después de practicarla. Es un homenaje al silencio y una fascinación por él, al mismo tiempo que una especie de certificación de que ya no se puede escribir o que nunca se pudo o que quizá se escribe precisamente a pesar de ello. Las razones de que sea imposible hacerlo van desde que el universo es demasiado complejo para que la palabra lo represente, como dice Hofmannsthal⁹, y como podría haberse citado a Borges, *El idioma analítico de John Wilkins*, pasando por que la literatura es una tradición y por tanto una convención que impide la libertad, o que la literatura está en crisis, como sugiere –equivocándose– la famosa frase de Adorno de que después de Auschwitz ya no se puede escribir poesía (aunque Vila-Matas no la cita), a que el verdadero genio en realidad abandona la literatura para pasar a un medio de expresión más perfecto y místico que es el silencio. Y la novela va pre-

sentando casos muy interesantes desde el punto de vista del ensayo literario de escritores o artistas que han abandonado, por crítica, cansancio, asco o chulería, toda actividad artística, haciendo de su opción por callarse una nueva forma de decir lo que quieren decir, un mensaje en clave para el que lo quiera leer.

Pero, a pesar de la magnificación y mitificación del silencio, tal y como lo demuestra el capítulo 63, el autor del diario por lo que realmente está fascinado es por la literatura y por el genio, siendo él mismo incapaz de escribir. Lo que precisamente le atrae es la forma negativa, romántica y autodestructiva de la literatura –pero de la literatura, no de su ausencia. Por eso prefiere los dos libros que escribió Rulfo al libro imposible de Wittgenstein. Y también se refleja esto claramente en la historia de Pineda en el capítulo 57: un compañero de clase que decide escribir-dejando-de-escribir y parece genial, pero acaba convirtiéndose en un imbécil notario, lo que parece insinuar por parte del autor del diario que a pesar de todo hay que escribir, o que no-escribir, pero en contacto con la literatura, ya sea en su forma positiva o negativa.

Al autor del diario le hubiera gustado ser un escritor genial para inmediatamente abandonar la literatura por lo que tiene de cosa común y compartida con los demás (como dice Chamfort en el capítulo 27), por lo que tiene de fe en un público que sólo puede estar compuesto por una amalgama de mediocridades, por lo que tiene de tonta inocencia de uno que quiere construir algo sin ser capaz de afrontar la verdad terrible de la vanidad de todas las cosas; y así habría pasado a asimilarse con sus amados poetas y escritores malditos. Lo que habría querido el autor del diario es ser un fracasado genial, cuyo silencio, como el de Bartleby, el personaje de Melville, es el envés de una obra nunca escrita, pero que igualmente y como por sustracción evoca la riqueza y profundidad de una personalidad paralizada porque ha contactado con el numen o con lo profundo. Sin embargo el autor del diario no es un fracasado genial, sino un fracasado a secas, o sea, un verdadero fracasado sin atenuantes –y que lo sabe–, y por eso, uno de esos personajes débiles tan típicos de la novela de la generación de Vila-Matas.

⁸ E. Vila-Matas, *op. cit.*, 2002, p. 16.

⁹ E. Vila-Matas, *op. cit.*, 2002, p. 113.

No está entre los que poseen la Literatura y por eso la abandonan, sino entre los que no la tienen y la desean. Por mucho que le gustan los que dicen No a la literatura, él en realidad ha dicho Sí de entrada, y es incapaz del sacrificio del genio, que es alguien que, después de haber alcanzado un hito en la creación, o bien lo deja atrás renunciando a él porque reconoce la vanidad de su intento o de todo intento, o bien porque se aburre porque su vida es mucho más interesante que sus adquisiciones, es decir, que ya no hace arte porque vive artísticamente, porque su propia vida es una obra de arte. En contraste con ello, la vida del protagonista no tiene nada de artístico; lo único que hace es mirar la literatura como si fuera un ídolo y reconocer su propia insignificancia, o sea, que es un verdadero pobre hombre. Es uno que ama cosas que lo rechazan —la literatura y las mujeres—; es uno cuyo libro a lo mejor es interesante por que es absolutamente carente de interés, porque no es un libro, y con su retrato y su anti-literatura, Vila-Matas ha conseguido escribir un libro —él sí— en el que a lo mejor podemos ver la crónica de la impotencia mental de nuestra sociedad tanto como de las condiciones que hay que asumir para superarla —o a lo mejor no quiere en absoluto superarla—, pero las condiciones son ésas.

En esta historia de renunciaciones y silencios sonoros —a los que se podría haber añadido por ejemplo los de Fernando de Rojas, el gran olvidado de la literatura española según Gilman, o Pau Casals— lo que está claro es que el discurso artístico desde más o menos el final del barroco, en occidente, es un discurso crítico y que avanza siempre “contra corriente”. El que renuncia a escribir lo hace porque el escribir, en tanto que ya existe una tradición larguísima de gente que escribe, no puede ser tan original que no haga lo que han hecho otros, y muchos, antes que él. La ruptura ya no rompe con nada, porque, como dice Octavio Paz, la literatura moderna es precisamente la “tradición de la ruptura”¹⁰. Así

que la forma más radical de protestar y de escribir es, paradójicamente, no escribiendo. Yo, sin embargo, y el autor del libro creo que también, creo que no obstante hay que escribir —aunque sea a través de la gran contradicción incomprensible que estrangula y sacude el lenguaje de la literatura moderna en occidente. Lo que está claro es que por lo menos hay que escribir para que exista una obra. Lo demás son bagatelas. Consecuentemente, la única pregunta es ¿cómo escribir?, pero no ¿por qué escribir? o ¿por qué mejor no escribir? Las preguntas dos y tres son prehistóricas, es decir, están en la prehistoria del acto de escribir, pero ya se ha respondido a ellas que sí, se ha dicho que sí al escribir; son las que, haciéndoselas originariamente el escritor, debe llevarlas siempre en la mente, como la leibniziana ¿por qué algo y no más bien nada?, pero ya ha contestado a ellas: ¿por qué escribir? o ¿por qué mejor no escribir?: no se sabe, pero escribiendo. El que deja de escribir se aprecia su gesto por lo que ha escrito, y de esto es de lo que habla Vila-Matas. Y tanto él, como su personaje ¿escriben o no? Sí escriben. Hay que escribir, pero, como sugiere el autor, hay que hacerlo, o por lo menos hay quienes lo hacen, con la consciencia de su problemática —y éstos, los no-inocentes, son los que le gustan. El autor del diario no es inocente, pero no es el que escribe, sino el que podría haber escrito; es una víctima de su no-genialdad. Y al dejarnos ver precisamente esto, la novela de Vila-Matas lo que está haciendo es contestar o ensayar una contestación a ¿cómo escribir? a estas alturas.

No creo que sea imposible escribir en nuestra época, como en ninguna, aunque existan circunstancias que ayuden poco a la creación de grandes obras —pero eso ha pasado muchas veces. Lo demuestra Vila-Matas escribiendo —escribiendo a pesar de todo— una novela detrás de la novela, un tapiz que se mira por el envés, como los edificios postmodernos que no ocultan sus vigas, sus tubos de ventilación y sus desagües, sino que los exhiben —y además así es más barato.

¹⁰ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix-Barral, 1974.