



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**La poética del silencio en *Bartleby y compañía*:
una metáfora de la negación manifiesta en sus escritores
ficticios**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS

Presenta
José Luis Rangel Gasperín

Asesora: Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay

Ciudad Universitaria,
Ciudad de México, 2021.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*¿Para qué buscar de nuevo palabras,
si he renegado de ellas?*

Hugo von Hofmannsthal,
Carta de Lord Chandos

Agradecimientos

En el marco de los *Martes de lectores y lecturas* celebrados en la Unidad de Servicios Bibliotecarios y de Información (USBI) de la Universidad Veracruzana fui invitado por la Dra. Olivia Jarvio y la Mtra. Celina Márquez para dar una plática sobre un autor que en ese entonces apenas conocía. La cita fue el 8 de octubre de 2013, fecha en que impartí la conferencia: “Enrique Vila-Matas: cultivando el arte de la insolencia”. Gracias a ese evento descubrí *Bartleby y compañía*, uno de mis libros amuleto. Sin la generosidad de ambas académicas este trabajo no se hubiese concebido.

Agradezco a mis sinodales por su atenta lectura del trabajo. En primer lugar, al Dr. Hugo del Castillo por haberme permitido entregarle un ensayo final sobre *Bartleby y compañía* en el que esbozaría las ideas iniciales que desencadenarían esta tesis. A la Dra. Ainhoa Vásquez Mejías le agradezco sus observaciones puntuales, el acompañamiento durante la pandemia así como sus enseñanzas en el Seminario de titulación. A la Dra. Claudia Cabrera y al Dr. José María Villarías, su lectura cuidadosa del trabajo para llevar a buen puerto esta propuesta.

A mi asesora, la Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay, le agradezco el haber dirigido esta tesis y el haberme incluido en otros proyectos que fueron de gran ayuda para mi formación. Estoy en deuda con su apoyo y presencia durante el diseño de este escrito y su escucha en otros momentos que también fueron importantes para mí.

La conclusión de los estudios universitarios implica algo más que la defensa de una tesis. Fueron muchos los nombres de gente a la que conocí y a quienes agradezco infinitamente su amistad y su afecto (ustedes saben quiénes son).

Las escenas son muchas; el sentido es el mismo. ¡Gracias!

Esa misma palabra quisiera regalarle a mi familia, pues sin su apoyo total en esta empresa nada hubiera sido posible. A ellos debo mis estudios profesionales, junto con muchos otros aspectos de mi formación como ser humano. Mi gratitud hacia ellos, pues forman parte esencial de mí y son lo que más estimo en mi vida.

La presente tesis fue realizada con apoyos del proyecto PAPIIT (IN403220) “Las ciudades invisibles. La literatura como refugio en contextos de violencia” dirigido por el Dr. Rafael Mondragón Velázquez, a quien agradezco el apoyo con los trámites burocráticos y sus clases y enseñanzas durante toda la licenciatura.

Índice

Introducción	6
I. Orígenes y consolidación de la poética del silencio	16
II. Bartleby como metáfora de la negación: las posibilidades del silencio literario ...	25
2.1. “Bartleby el escribiente”: las instancias del copista	25
2.2. Los otros Bartlebys: el oficinista y el soltero.....	31
2.3. Otras formas de decir “Preferiría no hacerlo”: la imposibilidad, la locura y la desaparición	40
III. El narrador en <i>Bartleby y compañía</i> : un primer escritor ficticio.....	49
3.1. La hibridez genérica en <i>Bartleby y compañía</i>	49
3.2. El paradigma del fracaso: el caso Marcelo.....	57
3.3. Dialogando con nadie: la intervención de Robert Derain.....	65
IV. El Laberinto del No: una constelación de escritores ficticios	71
4.1. Marcelo y sus escritores ficticios	71
4.1.1. Perder ficciones, perder teorías: la escritura asfixiada de María Lima Mendes	73
4.1.2. Luis Felipe Pineda y su archivo de poemas abandonados	79
4.2. Los escritores ajenos al narrador: el texto dentro del texto.....	83
4.2.1. Marcel Maniere o la incomunicabilidad de las palabras	86
4.2.2. La desesperación de Paranoico Pérez: a la sombra de Saramago	89
4.2.3. Clément Cadou o el escritor que quiso ser un mueble.....	93
Conclusiones.....	98
Bibliografía	103

Introducción

Desde la aparición de *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973), ahora reunida en el volumen titulado *En un lugar solitario* y que incluye sus primeros cinco libros, Enrique Vila-Matas ha elaborado numerosas ficciones asociadas con el papel del escritor en los últimos tiempos. No obstante, hasta la publicación de *Bartleby y compañía* (2000) estos personajes adquirieron una forma más definida y relacionada con ciertas patologías: escritores que dejan de escribir, enfermos de literatura por leer demasiado, editores que proclaman el fin de los libros, personajes en busca de su propia desaparición. Autores sumamente excéntricos, y sin embargo, en ellos se manifiesta una locura muchas veces lúcida, un camino en el cual hasta el acto de desaparecer resulta válido.

Bartleby y compañía no es la excepción: se trata de una exploración en torno a la actividad literaria donde la negación se manifiesta a través del silencio. A partir de un género híbrido que oscila entre la novela y el ensayo se desglosarán un conjunto de notas al pie sobre el dejar de escribir y la posición de los autores respecto a su propio silencio; en ellas, realidad y ficción se mezclan en un ejercicio sumamente sugerente. En tales postales surgen gran cantidad de autores conocidos; en ella aparecen siete personajes ficticios que de igual modo sufren del silencio literario y pululan por el gran laberinto del No.

La poética vila-matiana, a partir de *Bartleby y compañía*, se inscribe de manera directa en el afán anhelado por Walter Benjamin: elaborar un libro a base de puras citas ajenas; es decir, se inscribe en una propuesta metaliteraria, definida por Rodríguez de Arce como “la apuesta de la voz narrante por poner en práctica una modalidad de acción comunicativa capaz de incorporar al lector a un acto de construcción textual”¹. En esta colección de escritores del No confluyen constantemente alusiones y referencias literarias, varias de ellas inventadas con el propósito de seguir hilvanando una historia continua sobre extraños autores que reciben la etiqueta de Bartlebys.

“Hay un antes y un después de *Bartleby y compañía*”, nos confiesa Vila-Matas al reflexionar sobre su obra². *Bartleby y compañía* será el inicio de una prolongada discusión en la obra de Vila-Matas sobre la dificultad de la escritura. La inserción de citas auténticas e inventadas es un recurso que ya aparecía en *Historia abreviada de la literatura portátil*; sin embargo, en *Bartleby y compañía* se observa un incremento sin precedentes, como si se buscara confundir o enloquecer al lector. No es casualidad que *El mal de Montano*, escrita poco después, tenga como tema la enfermedad por un exceso de literatura ni que *La asesina ilustrada*, uno de los primeros textos del barcelonés, aborde en su argumento la historia de un libro que asesina a sus lectores.

Es notorio el deseo de Vila-Matas por mostrarnos el mundo de los escritores como un espacio en el que son posibles los excesos; de ahí que en *Bartleby y compañía*, por momentos, el silencio se muestre como uno de sus recursos con mayor

¹ Rodríguez de Arce, Ignacio. “*Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas: centralidad y ficcionalidad del discurso de escolta”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2009. En línea: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/bart_vm.html

² Vila-Matas, Enrique. *El viento ligero en Parma*, Sexto Piso, 2008, p. 65.

significación; por lo anterior, conviene dar cuenta de lo que ha señalado la crítica en torno a *Bartleby y compañía* dentro de la obra metaliteraria de Enrique Vila-Matas.

El libro de Margarita Heredia, *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*, repasa las reseñas y comentarios sobre la obra del barcelonés a través de revistas culturales. La compilación de Heredia refleja la relevancia de *Bartleby y compañía*, además de evidenciar la primera recepción de la obra de Vila-Matas en América Latina tornándose el más latinoamericano de los escritores españoles; en palabras de Heredia “había sido leído con fortuna por autores latinoamericanos como Álvaro Mutis, Augusto Monterroso y Sergio Pitol, y los jóvenes críticos mexicanos comenzaban a verlo como un significativo renovador de la literatura española”³. Aunado a lo anterior, Sergio Pitol en *El mago de Viena* se mostraba sumamente entusiasta tras la publicación de *Bartleby y compañía*, pues lo consideró como “el más perfecto de todos sus libros, una absoluta obra maestra”⁴.

Juan Antonio Massólviver Ródenas habla de “el laberinto sin centro” al referirse al libro de Vila-Matas, y agrega que por su hibridez genérica “*Bartleby y compañía* ha sembrado un enorme desconcierto, y es bueno que así sea”⁵. Señala que la novela española ha sido, por muchas razones, convencional y predecible. El ejercicio de Vila-Matas, por el contrario, le resulta “un texto donde lo único que hay en el centro es el absurdo y donde el placer no está en el viaje al centro de la fábula sino en el recorrido por caminos que surgen del sueño, del desvarío, de la extrañeza y que sólo podemos

³ Heredia, Margarita. *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Candaya, 2007, p. 9.

⁴ Pitol, Sergio, *El mago de Viena*. En *Obras reunidas V: Ensayos*, p. 333.

⁵ Masólviver Ródenas, Juan Antonio. “*Bartleby y compañía*, de Enrique Vila-Matas”. *Letras Libres*, 31 de agosto de 2000. En línea: <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/bartleby-y-compania-enrique-vila-matas>

captar como iluminaciones”⁶. Lo anterior nos deja ver la gran sorpresa que causó el texto de Vila-Matas dentro de la crítica literaria y cultural reciente.

En el ámbito académico se han publicado tres tesis en torno a la obra de Enrique Vila-Matas por la Universidad Nacional Autónoma de México. De ellas dos son de licenciatura: Irene González Mendoza elaboró un estudio de la metaficción en *Doctor Pasavento* con énfasis en Robert Walser y Wendy Pérez Hernández realizó una lectura de tres cuentos de *Suicidios ejemplares*. Recientemente Gilberto Salazar Escalante elaboró su tesis doctoral donde compara textos ensayísticos de Sergio Pitol, Martín Caparrós y Enrique Vila-Matas –*Dietario voluble*–. Las tesis anteriores hacen referencia a *Bartleby y compañía*, pero no se dedican a analizar su contenido de manera pormenorizada.

Al igual que Pérez Hernández, Guillermo Carrera elaboró su tesis de maestría sobre *Doctor Pasavento*, publicada como libro por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. En 2019 Araceli Bermúdez Callejas, de El Colegio de México, publicó una tesis sobre *Aire de Dylan*. Fuera del país, también han surgido trabajos de titulación como los siguientes: Óscar Gutiérrez Muñoz exploró los mecanismos metatextuales de la desaparición tanto en *El mal de Montano* como *Bartleby y compañía*. Por otro lado, Laura Pache escribió “La heterodoxia de las formas narrativas breves en Enrique Vila-Matas” y Felicidad Juste “Ficciones para una teoría de la novela: la poética de la conjunción en Enrique Vila-Matas”.

Cristina Oñoro recientemente publicó el estudio *Enrique Vila-Matas: juegos, ficciones, silencios*, donde distingue cuatro momentos en la obra del escritor: el

⁶ Masoliver Ródenas, Juan Antonio. *Ibidem*.

periodo inicial donde el autor utiliza un estilo lúdico y experimental (1973-1984); un segundo momento donde Vila-Matas empieza a cuestionarse el valor de la ficción como producción artística (1988-1999); el periodo del silencio y de la nada en la escritura que inicia con la publicación de *Bartleby y compañía* (2000-2005) y un último momento donde las obras de Vila-Matas revisan el tema de la ligereza a raíz de un colapso físico (2006-2014)⁷. Además de ello, Pozuelo Yvancos ha considerado que Vila-Matas sirve como un “escritor-bisagra” cuya obra conecta con *diversidades* discursivas y mantiene el diálogo entre la literatura moderna del siglo XIX y la vanguardia⁸.

Destaco los estudios de Julia González de Canales, quien en reiteradas ocasiones ha considerado la obra de Vila-Matas como una “poética menipea” basada en la ironía y el humor presentes como recursos para esbozar temas como la desaparición a partir de lo absurdo⁹. Otra de sus categorías resulta muy útil con los intereses del presente trabajo, pues considera que Vila-Matas ha esbozado una “poética de la negatividad”, la cual va estrechamente relacionada con el tema del silencio en *Bartleby y compañía*¹⁰.

Por otro lado, para Francisca Noguero, Vila-Matas ha desarrollado arquetipos literarios perfectamente identificables para su lector: los *shandys* y *bartlebys* son los más representativos, pero también incluye a los *montanos*, los *pasaventos* y los

⁷ Oñoro Otero, Cristina. *Enrique Vila-Matas. Juegos, ficciones, silencios*. Visor, 2015.

⁸ Pozuelo Yvancos, José María (2007): “Vila-Matas en su red literaria”. En Andrés-Suárez, Irene y Casas, Ana, *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas*, 2-3 diciembre 2002. Madrid: Arco Libros, pp. 33-48.

⁹ González de Canales, Julia. “La poética menipea de Enrique Vila-Matas”. En Walsh, Anne L. *Telling Tales. Storytelling in Contemporary Spain*. Cambridge Scholars Publishing, pp. 268-283.

¹⁰ González de Canales, Julia. “Cuestión temática: la poética de la negatividad en la narrativa de Enrique Vila-Matas”. *Romance Studies*, vol. 33, No. 3-4, noviembre de 2015, pp. 258-269.

*oblomovs*¹¹. Teresa Gómez Trueba también elabora un estudio general de la obra narrativa con hincapié en *Bartleby y compañía*. Para ella, el libro no sólo dialoga con el silencio sino que paradójicamente lo hace también con el absoluto; lo anterior se refleja en la estructura del texto y en las apelaciones a la dificultad del comienzo y el afán por querer decirlo todo en una novela¹². En ese sentido, *Bartleby y compañía* se observa como un texto vinculado con la imposibilidad de la literatura; juega de manera explícita con dos importantes textos cercanos a la poética del silencio: “Bartleby el escribiente” de Herman Melville y la *Carta de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal.

Olalla Castro Hernández señala que en ambos textos aparece un diálogo ambiguo a partir de la crisis de la modernidad. Coincide con Gómez Trueba en cuanto a que la poética del silencio sirve como un mecanismo de expresión; en consecuencia, *Bartleby y compañía* deambula de la negación hacia el infinito, o en sus propias palabras “El No se convierte entonces en el umbral hacía un Sí distinto”¹³; es decir, el de la novedad y el de la sorpresa. Conviene recordar que en *Bartleby y compañía* las notas a pie de página pretenden descubrir por medio de los escritores del No una literatura renovadora y vanguardista digna del cambio de época a partir del fin del milenio.

Las ochenta y siete notas a pie de página que conforman el texto de *Bartleby y compañía* presentan un carácter híbrido entre la novela y el ensayo. De acuerdo con

¹¹ Noguerol Jiménez, Francisca. “Lecturas casuales: Enrique Vila-Matas y sus vínculos transatlánticos”. *Atenea (Concepción)*. *Revista de ciencias, letras y artes*, no. 514, 2016, pp. 174.

¹² Gómez Trueba, Teresa. “La obra narrativa de Enrique Vila-Matas entre la poética del silencio y la escritura infinita”. *Bulletin Hispanique*, vol. 110, no. 2, 2008, p. 551.

¹³ Castro Hernández, Olalla. “*Bartleby y compañía*: la literatura de la imposibilidad como extrema exigencia”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 25, 2016, pp. 199-200.

Pozuelo se trata de “un libro haciéndose”, pues también funcionan como las entradas del diario del narrador en su anhelo por rastrear Bartlebys¹⁴. Las alusiones directas a Marcelo, narrador en *Bartleby y compañía*, podrían entenderse como microrrelatos autónomos; según Wentzlaff-Eggebert su carácter fragmentario le otorga una función paratáctica donde los episodios se subordinan de manera digresiva creando un efecto laberíntico y totalizador¹⁵.

De las fuentes que se refieren específicamente a *Bartleby y compañía* existen pocos acercamientos al análisis de los escritores ficticios insertos en el Laberinto del No. La alusión a los mismos se da únicamente de manera referencial y episódica; así, García Aceña habla de Roberto Moretti tan solo como “una divertida parodia del Instituto Benjamenta”¹⁶ sin centrarse en la red narrativa que puede distinguirse a partir de Robert Walser y Jorge Luis Borges. Por otro lado, la mención de otros autores ficticios como Clement Cadou, María Lima Mendes, Robert Derain o Paranoico Pérez pasa de lado, a pesar de ser uno de los episodios más ingeniosos del libro.

En consecuencia, mi propuesta considera que los escritores ficticios, al pertenecer a la red del Laberinto del No, tienen igual o mayor relevancia que los demás episodios de *Bartleby y compañía* aun cuando estos se han ignorado casi por completo por la crítica literaria. Por ello, pretendo elaborar una propuesta de lectura en torno a los escritores ficticios a partir de la poética del silencio y cómo ésta, tema y

¹⁴ Pozuelo Yvancos, José María (2007): “Vila-Matas en su red literaria”. En Andrés-Suárez, Irene y Casas, Ana, *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas*, 2-3 diciembre 2002. Madrid: Arco Libros, pp. 38.

¹⁵ Wentzlaff-Eggebert, Christian. “El microrrelato como fragmento de un amplio conjunto narrativo en *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas”. *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, vol. 8, no. 9, 2007, p. 121.

¹⁶ García Aceña, Ángel Luis. “La frontera del silencio. Casos y causas del «síndrome de Bartleby» en la literatura”. *Mil Seiscientos Dieciséis*, 2006, Vol. XI, p. 276.

desencadenante de los recursos estilísticos en *Bartleby y compañía*, vuelve verosímiles a los escritores ficticios frente a otros que también aparecen en la colección.

Para ello, conviene explorar la tematización del silencio, metáfora de la negación, a partir de los casos expresos en *Bartleby y compañía* de acuerdo con la siguiente clasificación: el silencio, la imposibilidad y la desaparición; reflexionar a su vez sobre Marcelo como narrador infidente y sus posibles desdoblamientos a partir del inventario que realiza en su diario; evidenciar que la hibridez de *Bartleby y compañía* forma parte de un recurso estilístico para combinar realidad y ficción; finalmente estudiar de manera pormenorizada a los escritores ficticios a partir de la poética del silencio, eje rector en *Bartleby y compañía*.

A continuación daré cuenta de la estructura del presente trabajo: en el primer capítulo abordaré los antecedentes de la poética del silencio y cómo a partir de la crisis del lenguaje durante el siglo XX se potenció una escritura basada en el comentario sobre el comentario. Para ello, se recurrirá a los primeros capítulos de *Lenguaje y silencio* de George Steiner así como a algunas nociones de *Gramáticas de la creación* para abordar las dificultades de la literatura ante su necesidad de originalidad; lo anterior para estudiar a un autor como Enrique Vila-Matas, quien constantemente cita y alude a otros autores con un fin metaliterario.

El segundo capítulo se centrará en la importancia de “Bartleby el escribiente”, relato de Herman Melville, para caracterizar el problema de la escritura a través del silencio literario, es decir, se mostrarán los elementos en común entre el amanuense de Wall Street y el resto de los escritores del inventario de *Bartleby y compañía*. Para ello, será necesario dar cuenta de dos características esenciales del personaje: su labor

como oficinista y su soltería, pues ambas demuestran su fracaso y su difícil relación con la escritura. A su vez, se distinguirá la tematización del silencio en los diversos personajes del libro a través de la imposibilidad, la locura y la desaparición.

El tercer capítulo revisará a Marcelo como narrador de *Bartleby y compañía*; es decir, ya se aborda el análisis del primer y más importante de los escritores ficticios, aquel que construye a través de un diario de notas a pie de página las alusiones al Laberinto del No. Para ello será necesario dar cuenta de la hibridez genérica en el texto, la cual potencia la aparición de los autores ficticios y que éstos se entremezclen con los reales. Por otro lado, se analizará la experiencia de Marcelo mencionada en algunas entradas en relación con Bartleby el escribiente. Finalmente, se dará cuenta de la intervención de un segundo escritor ficticio, Robert Derain, quien participa en la creación de algunas notas del diario de Marcelo por medio de sugerencias y citas que le envía a través de un par de cartas.

En el cuarto y último capítulo se analizará al resto de escritores ficticios: me refiero a María Lima Méndes y Luis Felipe Pineda, quienes conocen al narrador en cuestión, así como Marcel Maniere, Paranoico Pérez y Clement Cadou, otros escritores ficticios que aparecen en el texto de Vila-Matas y son completamente inventados. Para el estudio de los mismos se evidenciará su origen en textos anteriores de Enrique Vila-Matas así como su formulación como un ejercicio de crítica metatextual, lo cual posiciona a *Bartleby y compañía* como una ficción influida por aquellos episodios del *Quijote* en los que se ejerce una crítica literaria dentro de la misma historia. Es decir, da cuenta del carácter crítico de *Bartleby y compañía* y cómo estos episodios de autores ficticios dan pie a las posiciones literarias del propio Enrique Vila-Matas,

quien libro con libro va resolviendo y enredando de nueva cuenta la misma madeja, pero sin hacer a un lado sus mismas afinidades literarias de las que nos ha hecho partícipes y que cada vez nos resultan más familiares.

I. Orígenes y consolidación de la poética del silencio

George Steiner ha sugerido que la crisis del lenguaje se instauró a partir de la llegada de la modernidad, pues surgió debido a una profunda desconfianza entre la relación palabra-cosa dentro de las disciplinas humanísticas así como dentro de una época marcada por una profunda aceleración en sus transformaciones; es decir, las palabras se mostraban insuficientes para relatar aquello que vivían los seres humanos. Las poéticas del silencio surgieron durante finales del siglo XIX a través de la expresión poética como resultado de la crisis del lenguaje, aun cuando en la historia literaria hay numerosos ejemplos que aluden al silencio como motivo literario:

Desde la poesía latina medieval hasta Mallarmé y los simbolistas rusos, se halla con frecuencia el tema de las necesarias limitaciones de la palabra humana. Junto con éste va el atisbo de lo que reside fuera del lenguaje, de lo que aguarda al poeta si infringe los límites del discurso humano. Por ser, dada la naturaleza de su oficio, un buscador, el poeta debe cuidarse de llegar a ser, en el sentido fáustico, un buscador excesivo.¹⁷

En términos filosóficos se ha relacionado al silencio con la iluminación, como si el mutismo llevase a un camino diferente al de la palabra en sí¹⁸, o tomando las palabras de Steiner, “el poeta busca refugio en el mutismo”¹⁹. Cierta tradición literaria trata de ahondar en la novedad a través de los límites del lenguaje, y es aquella que considera al silencio, al vacío dentro del texto literario como una potencia creadora

¹⁷ Steiner, George. *Lenguaje y silencio*, p. 56.

¹⁸ Nogueroles, Francisca. “Espectrografías: minificción y silencio”, p 3.

¹⁹ Steiner, George. *Ibidem*, p. 57.

frente a la infinitud de temas ya antes esbozados por la literatura. En ese sentido, la pregunta que se hace Steiner resulta bastante pertinente: “¿cómo puede el habla transmitir con justicia la forma y la vitalidad del silencio?”²⁰.

La autoridad del silencio y su potencialidad creativa responde a la misma crisis del lenguaje, pues éste se mostraba incapaz de expresar la totalidad de las manifestaciones humanas, o en palabras de Steiner:

lo inefable está más allá de las fronteras de la palabra. Sólo al derribar las murallas de la palabra, la observación visionaria puede entrar en el mundo del entendimiento total e inmediato. Cuando se logra ese entendimiento, la verdad ya no necesita sufrir las impurezas y fragmentaciones que el lenguaje acarrea necesariamente.²¹

Hubo en dicha época poetas dispuestos a “restaurar en el lenguaje un estado fluido, provisional; esperaban a la palabra el poder de encantamiento, es decir, de conjurar lo que no tiene precedente”²². El abandono de la palabra por otras vertientes se debe principalmente al hito producido por dos poetas que revolucionaron la palabra escrita a través de su silencio: Arthur Rimbaud y Friedrich Hölderlin. Ambos elaboraron una revolución poética en sus respectivos idiomas además de haber sido forjadores del espíritu moderno. A partir de ellos, el escritor estaba dispuesto a abandonar la escritura, a quedarse sin temas, a renunciar a la obra literaria. Como recuerda Steiner:

tan importante como la obra misma es la vibrante posteridad de Hölderlin y de Rimbaud en la mitología, en las metáforas vivas de la condición literaria moderna. Más allá de los poemas, casi más vigorosos que éstos, está el hecho de la renuncia, el silencio elegido.²³

²⁰ *Ibíd.*, p. 29.

²¹ *Idem.*

²² *Ibíd.*, p. 44.

²³ *Ibíd.*, p. 65.

La obra de ambos significó una revolución poética y dio aliento a las nuevas expresiones literarias; sin embargo, el paradigma de Hölderlin reflejó que la actividad literaria puede llevar a la locura, mientras que la vida de Arthur Rimbaud significó la renuncia a la literatura. En ese sentido, como sugiere Steiner, “los mitos del lenguaje y función poética del silencio son nítidos y constituyen un legado fecundo”²⁴, como si abordasen una nueva manera de expresarse.

El silencio no solamente responde a la vertiente literaria que potencia una escritura distinta; se observa en el sacrificio del escritor, quien hace a un lado la vida para ponerse a escribir. El camino comprende un vacío, la ausencia de miles de posibilidades que se dejan de lado. Dicha cuestión será abordada por autores en lengua alemana como Franz Kafka, Rainer María Rilke, Hermann Broch, Hugo von Hofmannsthal, Arnold Schönberg, entre otros – así como el pensamiento de Ludwig Wittgenstein, cuya relación se muestra sucinta en el siguiente comentario de Steiner:

Wittgenstein comienza preguntándose si hay una relación verificable entre la palabra y el hecho. Lo que llamamos hecho podría ser acaso un velo tejido por el lenguaje para alejar al intelecto de la realidad. Wittgenstein nos obliga a preguntarnos *si puede hablarse* de la realidad, si el habla no será solo una especie de regresión infinita.²⁵

La poética del silencio conduce a temas como la nada y el vacío, lo cual sin duda permite ahondar un amplio tema en torno a la creación literaria y su pertinencia. Se relaciona con la dificultad en la escritura y el afán profético del escritor por abarcar un tema novedoso. Según Francisca Nogueroles los estudios filológicos han valorado que el silencio funciona como signo dentro de un texto; es decir, otorga un significado y aporta un contenido aunque se piense lo contrario o se crea que éste aboga por la

²⁴ *Ibidem*, p. 65.

²⁵ *Ibid.*, p. 38.

anulación del lenguaje²⁶. En consecuencia, en literatura el silencio se ha asociado al carácter de *negatividad*, razón por la cual es común hablar de manera análoga de ambas poéticas.

La poética del silencio se elabora con un propósito dentro del texto: la estructura fragmentaria otorga un ritmo azaroso y espaciado donde el uso del silencio sirve como tema para potenciar la escritura²⁷. Por otro lado, según Nogueroles el tema del silencio es proclive a la creación de espectros o fantasmas en la obra de Vila Matas²⁸. Susan Sontag también señala que el silencio representa una articulación del discurso y condiciona una forma de diálogo particular²⁹.

Otra forma de abordar la poética del silencio es por medio de *la borradura*; es decir, valorarla como una parodia o pastiche que asume la existencia de un texto que no se ha escrito. Nogueroles de inmediato asocia este procedimiento a la escritura de *Bartleby y compañía*, puesto que su tema es el silencio decisivo en algunos escritores³⁰.

Dicha postura nos hace pensar en este comentario de Steiner:

No digo que los escritores deban dejar de escribir. Esto sería fatuo. Me pregunto si no están escribiendo demasiado, si el diluvio de letra impresa a través del cual luchamos por abrirnos paso, aturdidos, no representa por sí mismo una subversión del significado [...] en la que la inflación constante de la moneda verbal ha devaluado de tal modo lo que antes fuera un acto numinoso de comunicación que lo válido y lo verdaderamente nuevo ya no pueden hacerse oír.³¹

La poética del silencio responde a una nueva necesidad de expresarse; se torna un vehículo para combatir la dificultad en la escritura. Dicho tema resulta sumamente

²⁶ Nogueroles, Francisca. "Espectrografías: minificción y silencio". *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, no. 3, 2011, p 3. (pp. 1-15).

²⁷ *Ibid*, p. 8.

²⁸ *Idem*.

²⁹ Citado en *Id*.

³⁰ *Ibidem*, p. 6.

³¹ Steiner. *Op. cit.*, p. 71.

interesante al observarse en la literatura contemporánea; sin embargo, más bien pareciera que el exceso de palabras conlleva por otro lado al silencio. De ahí que esta poética tenga como un texto clave la carta que elaboró Hugo von Hofmannsthal para confesar su renuncia a la escritura, aspecto que lo une con las propuestas antes elaboradas por Hölderlin y Rimbaud de abandonar la literatura, pues para ellos ésta ya no comunicaba lo suficiente.

Publicada el 18 de octubre de 1902 la *Carta de Lord Chandos* fue un texto muy relevante dentro de la poética del silencio. En ella un escritor ficticio de nombre Lord Philip Chandos escribe una carta dirigida a Francis Bacon donde le confiesa sus motivos para abandonar la literatura. El texto es un referente fundamental para *Bartleby y compañía* no sólo porque instauro la poética del silencio a manera de narración sino por ser un texto constantemente aludido debido a su importancia dentro de las letras contemporáneas³².

Abundan testimonios sobre la *Carta* como una confesión del mismo Hugo von Hofmannsthal por abandonar la poesía. Según comenta a su amigo Leopold von Andrian, la *Carta* se trataba más de una sensación personal que de una ficción en estricto sentido³³. Hofmannsthal siente una crisis en su propio lenguaje tras haber escrito varias colecciones de poemas y varias piezas teatrales en verso³⁴; es decir, no

³² La nota número 34 de *Bartleby y compañía* ahonda en la posición que defiende Hugo von Hofmannsthal en su *Carta de Lord Chandos* y en el comentario crítico de Claudio Magris titulado como "La herrumbre de los signos". Para Castro Hernández, este texto resulta casi tan importante como "Bartleby el escribiente" para la elaboración del texto de Vila-Matas. Cfr. Castro Hernández, Olalla. "Bartleby y compañía: la literatura de la imposibilidad como extrema exigencia". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 25, 2016, p. 200.

³³ Muñoz Millanes, José. "Introducción" en Hofmannsthal, Hugo von. *Una carta (de Lord Philip Chandos a Sir Francis Bacon)*. Prólogo de Claudio Magris. Valencia: Pre-textos, 2008. p. 15.

³⁴ Según apunta George Steiner, el tema de su desconfianza por el lenguaje lo seguirá abordando en la comedia *El dificultoso*. Cfr. *Lenguaje y silencio*, p. 69.

era un novato en el arte literario, sino alguien que después de explorar la forma se ha quedado sin temas y sin recursos. En ese sentido, recuerda al episodio del precoz Rimbaud, quien decide renunciar a la escritura para encaminarse a la vida.

Hofmannsthal recurre a la voz del autor ficticio Lord Chandos como una máscara que provoca distancia frente a las sensaciones auténticas del poeta, quien se muestra descontento y afligido con la palabra. La diégesis de la *Carta* se centra en el periodo isabelino, época convulsa y marcada por una crisis de valores semejante a la que se experimentaba en Viena dentro del imperio Austrohúngaro a principios del siglo XX. Por ello y por la manera en que confluyen sus temas y se mezclan las inquietudes de dos épocas análogas, Claudio Magris la ha calificado como una “ficción anacrónica”³⁵.

La *Carta* planea el abandono de la escritura, o en otras palabras, el derecho a permanecer en silencio, pues como apunta Claudio Magris:

A Lord Chandos lo vence no el silencio o la insignificancia de la realidad, sino la simultánea multiplicidad de sus voces, la intensa y enervante epifanía que lo asalta por todas partes. El fluir de la vida se apodera hasta tal punto de él que se extravía completamente en los objetos, en una revelación del Todo que destruye la unidad de su ser en una estremecedora mudanza de emociones.³⁶

La *Carta de Lord Chandos* considera el problema del escritor en relación con su realidad. Las palabras producen malentendidos, no comunican del todo aquello que rodea al mundo. En palabras de Magris, la *Carta* expresa que “el desmoronamiento del lenguaje le produce angustia, no complacencia”³⁷, pues éste se muestra inútil para representar la experiencia del poeta, quien apunta desde la mirada del niño lo ajeno,

³⁵ Magris, Claudio. “La herrumbre de los signos” en Hofmannsthal, Hugo von. *Una carta (de Lord Philip Chandos a Sir Francis Bacon)*. p. 77.

³⁶ *Ibid*, pp. 85-86.

³⁷ *Ibíd*em, p. 83.

lo onírico, lo fantástico, un mundo aparte y más allá de las palabras; en ese sentido, se trata de una ficción que potencia la expresividad frente al marco del silencio y de la inexpresión.

Se ha asociado a la *Carta de Lord Chandos* con la multiplicidad de voces, incluso con cierta esquizofrenia en el intento del yo-lírico por comunicar los sentidos de las palabras más allá de sí mismas. Claudio Magris da una explicación en torno a la naturaleza del texto y cómo éste conecta con los temas futuros de la literatura del siglo XX donde

el yo se halla mermado en su unidad, una unidad que ahora no es sino la suma provisional y escindible de elementos simples, de átomos inconexos y centrífugos. Por las dudas e incertidumbres que tiene sobre su identidad, Lord Chandos teme ser devorado y absorbido por el informe flujo vital, no lograr distinguirse del bullir de la vida. Con su carta, en la que describe el naufragio de su identidad, procura dominar por última vez, representándola, su dispersión.³⁸

El tema se conecta con otra vertiente sugerente en torno a la actividad artística: la enfermedad y la creación, la escritura como un mal implacable³⁹. La *Carta* también responde a la preocupación por no comunicar aquello que espera el poeta y que la realidad trascienda sin que las palabras sirvan de medio ni conducto. “Una vez más las palabras me abandonan” escribe Hofmannsthal en la *Carta de Lord Chandos*⁴⁰. En ese sentido, la crisis de Lord Chandos se nutre de la poética del silencio, pues como escribe Hofmannsthal:

Todo se me fraccionaba y cada parte se dividía a su vez en más partes y nada se dejaba ya sujetar en un concepto. Las palabras flotaban libres a mi alrededor: se coagulaban en ojos que me miraban fijamente y a los que yo

³⁸ *Ibid.* p. 67.

³⁹ Como señala José Muñoz Millanes “el silencio comunicativo y creador permite a Lord Chandos concentrarse mejor en la reflexión en torno a las limitaciones expresivas de las palabras. Favorece el típico rumiar del melancólico”. “Introducción, pp. 31-12.

⁴⁰ Hofmannsthal, Hugo von. *Una carta (de Lord Philip Chandos a Sir Francis Bacon)*, p. 129.

debo devolver la misma mirada fija: son torbellinos que me dan vértigo al contemplarlos, que giran sin cesar y a través de los cuales se arriba al vacío.⁴¹

Para Claudio Magris, su renuncia a la escritura “constituye la disolución del sujeto como principio ordenador de la realidad, y, por ende, la crisis del sujeto poético”⁴²; no obstante, también se relaciona con la esquizofrenia y el mal de la escritura como si ésta reflejase cierta locura. De ahí que numerosos estudios encuentren una estrecha relación entre enfermedad y creación. Lo cierto es que las palabras en sí mismas carecen de transparencia, son limitadas, pues como señala Magris en “La herrumbre de los signos”:

El vacío y la ausencia de lo definitivo son lo que permiten a la vida descubrir su sentido no obstante los signos herrumbrosos; la crisis de la palabra y su enmudecer no ponen fin al gran estilo, sino que lo inauguran, creando y recreando el silencio –violado por el ruido de la literatura– que requiere la esencialidad de la poesía. Como escribe Hofmannsthal, el gran estilo es, ante todo, el arte de callar.⁴³

De ahí la importancia que tiene la *Carta de Lord Chandos para Bartleby y compañía*, texto que pretende reunir el arte de los escritores que prefieren guardar silencio. Dentro de la literatura se encuentran males propuestos que sirven como paradigmas: entre ellos se encuentran la quijotización, el bovarismo, y en un futuro cercano el síndrome de Bartleby, relacionado con el silencio en la escritura que se observa desde la *Carta* de Hofmannsthal. El libro de Vila-Matas pareciera demostrarnos que el silencio se muestra como un mal que detiene o que paradójicamente arrastra directamente a la escritura.

En palabras de Enrique Vila-Matas “la *Carta* constituye un manifiesto del desfallecimiento de la palabra y del naufragio del *yo* en el *fluir* convulsionado e

⁴¹ Hofmannsthal, *Ibid*, p. 128.

⁴² Magris, *Ibid*, p. 87.

⁴³ Magris, *ibíd.*, p. 117-118.

indistinto de las cosas, ya no nominables ni dominables por el lenguaje”⁴⁴. La importancia que tiene el texto de Hofmannsthal radica en que se trata de una ficción que requiere de un escritor ficticio para comunicar su poética de la negatividad, aspecto que será primordial para el presente trabajo que estudia, precisamente, los escritores ficticios en *Bartleby y compañía*.

La *Carta de Lord Chandos* junto con “Bartleby el escribiente” “fundó la más innovadora, inteligente y perturbadora tendencia de la literatura de este siglo”⁴⁵, es decir, la poética del silencio que se desglosará paulatinamente en el libro de Vila-Matas con la alusión a numerosos escritores que renuncian a la escritura. En ese sentido, la *Carta de Lord Chandos* resulta una influencia importantísima para *Bartleby y compañía*, donde el silencio es un elemento clave que desencadena el texto literario y la creación de los escritores ficticios.

⁴⁴ Vila-Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*. Anagrama, 2000, p. 113.

⁴⁵ Vila-Matas, E. “Preferiría no hacerlo”, en *El viajero más lento*, Seix Barral, 2011, p. 112.

II. Bartleby como metáfora de la negación: las posibilidades del silencio literario

2.1. “Bartleby el escribiente”: las instancias del copista

Hasta 1853, poco se había escrito sobre los amanuenses. Dicha figura no sería advertida sino gracias a Herman Melville, autor escasamente reconocido en su tiempo, quien al inicio de un relato publicado de manera anónima en *Putnam's Magazine* exploraría los extremos de un peculiar personaje. “Bartleby el escribiente”, reunido en *The Piazza Tales* tres años después, relata la historia de un oficinista grisáceo empeñado en cumplir sin interrupción su labor de copista. Ensimismado en un texto ajeno, ante cualquier interrupción o solicitud que le haga detener su escritura, Bartleby escucha la propuesta de los otros y responde sin emoción aunque con firmeza: “Preferiría no hacerlo”⁴⁶.

De manera similar, en 1999 poco se había escrito sobre los bartlebys; de ahí que Vila-Matas imagine una constelación de autores cuya principal característica radica en el silencio literario, pues aquellos que renuncian a la escritura responden, de manera implícita, con la misma frase que el personaje de Melville. En su libro *Bartleby y compañía* una voz narrativa nos conduce hacia lo que califica como el Laberinto del

⁴⁶ Si bien la frase al español nos suena completamente entendible, en la versión original se trata de una construcción gramatical atípica, lo cual refuerza su carácter enigmático y extravagante: *I would prefer not to*. Además de lo anterior, la traducción al castellano es inexacta, pues debería decir tan solo “Preferiría que no”.

No, pues considera que “sólo de la pulsión negativa [...] puede surgir la escritura por venir”⁴⁷.

Bartleby y compañía se compone de ochenta y seis notas a pie de página sobre un texto invisible donde se glosan las razones por las que ciertos autores dejan de escribir. Dichos apuntes, por otro lado, funcionan como el diario de un oficinista que prefiere recluirse para encontrar esa nueva vertiente literaria que tanto ansía obtener. Su narrador se muestra como un escritor que decide retornar a la escritura a partir de su deseo de rastrear bartlebys.

La suya es una obsesiva labor por encontrar escritores apóstatas, un acto extremo que en lugar de reflejar la vida del personaje, acaba por anularla por completo, pues en su afán por rastrear la experiencia de otros autores, el narrador prefiere no escribir la novela que tanto ha anhelado con la finalidad de transformar el paradigma de las letras contemporáneas. El lector tiene únicamente las glosas con las cuales puede adentrarse en lo que el narrador de *Bartleby y compañía* llama el mal endémico de las letras contemporáneas. En el contexto del libro, la literatura se encuentra en una etapa oscura, alejada de novedades; de ahí que el conjunto de Bartlebys dicten los nuevos códigos de las obras del nuevo milenio. Dicha actividad se relaciona con un proceso de lectura constante donde el uso de citas y alusiones a otras obras será de gran importancia.

La estrategia del texto de Vila-Matas se sustenta en un mundo enteramente libresco donde la confusión entre citas recordadas e inventadas, entre los límites de un personaje con otro provocará para su lector un sendero pocas veces explorado en

⁴⁷ Vila-Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*. Anagrama, 2000, p. 13.
A partir de aquí, utilizaré las siglas “BC” para referirme al *corpus* a estudiar.

las historias literarias. Su exploración se nutre de otras literaturas que se confunden y proyectan en el narrador hasta imitar y tratar de ser los personajes aludidos. La primera de todas las búsquedas se da con el personaje de Melville, primer eslabón de una red en la que se incluirá a una multitud de escritores que abandonan la escritura o coquetean en su obra con la negación y el silencio.

Bartleby el escribiente representa la cerrazón hacia el mundo y sus confines por el cumplimiento de una misión personal dominada por el deber; sin embargo, también simboliza la anulación total del uno frente al otro. Actúa de manera distinta al resto de los oficinistas: es un completo excéntrico, no sólo por la extrañeza de su respuesta, sino porque su afán le lleva al aislamiento y al abandono de su propia vida⁴⁸. Después de copiar incansablemente documentos legales, un buen día decide renunciar incluso a su labor administrativa; no obstante, nunca se atreve del todo a escapar de la oficina. Ante cualquier propuesta ajena a su voluntad se muestra esquivo, ensimismado entre una tristeza inconfesable y la oscuridad de su propio existir.

En ese sentido, Bartleby se intersecta con la escritura creativa, pues todo autor, para generar una realidad propia a través de la ficción, debe a su vez sacrificar

⁴⁸ Bartleby resulta un personaje excéntrico debido a la ambigüedad de sus intenciones. De acuerdo con Gilles Deleuze la expresión repetida por Bartleby refleja algo más que la negación; la suya es una fórmula que excluye cualquier alternativa. Más que buscar una respuesta, pretende causar sorpresa y estupor. De ahí que su “Preferiría no hacerlo” pertenezca a esas respuestas que no pretenden la continuación de un diálogo, sino meramente marcar una interrupción lo suficientemente significativa como para desarticular al otro, o en palabras de Deleuze “Bartleby deja de copiar, es decir, de reproducir palabras; inaugura una zona de indeterminación en la cual las palabras ya no se distinguen; abre un vacío en el lenguaje. Pero al mismo tiempo, desactiva aquellos actos de habla mediante los cuales un jefe puede dar órdenes [...] ha inventado una nueva lógica, la *lógica de la preferencia*, que se basta para minar los presupuestos del lenguaje” (Deleuze, *Preferiría no hacerlo*, p. 61). Para un análisis más pormenorizado en torno a los comentarios de Deleuze presentes en *Bartleby y compañía*, véase Castro Hernández, “*Bartleby y compañía*: la literatura de la imposibilidad como extrema exigencia”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 25, 2016, pp. 201-204.

experiencias que vulneran su voluntad literaria. En el oficinista de Wall Street la vida transcurre mientras éste queda encerrado entre la tinta y la palabra, motivado por la obsesión absurda y estéril que se observa en el siguiente fragmento:

Al principio, Bartleby realizó una extraordinaria cantidad de escritos. Parecía hartarse con mis documentos, como si durante largo tiempo hubiera padecido un ayuno de algo que copiar. No hacía pausa para la digestión. Trabajaba día y noche, copiando bajo la luz del sol o a la luz de las velas. Me habría deleitado con su dedicación en caso de ser un trabajador alegre. Pero escribía en silencio, pálida y mecánicamente⁴⁹

Bartleby el escribiente se niega a su propia vida por el afán obsesivo de escribir textos ajenos. Se utiliza, además, al silencio como un elemento caracterizador del personaje. Algo semejante ocurre en el texto de Vila-Matas. Su narrador, llamado Marcelo, se presenta como un coleccionista de seres cuya característica principal, en principio, radica en el abandono de la escritura. Para un lector interesado en la vida de los escritores y sus dificultades a la hora de enfrentarse con la página en blanco, éste será el señuelo perfecto para sumirse en la lectura de sus notas.

Los desertores de la escritura son el *McGuffin* ideal de *Bartleby y compañía*⁵⁰, pues el silencio literario es una metáfora de la negación que se tematizará de manera distinta en cada una de las viñetas presentadas, creando así un efecto de multiplicidad entre los integrantes del No. En ese sentido, *Bartleby y compañía* se asocia con muchos otros textos literarios que dialogan con el silencio en la escritura⁵¹. En dichas

⁴⁹ Melville, Herman. "Bartleby el escribiente" en *Cuentos de la veranda*, 1997.

⁵⁰ En *Kassel no invita a la lógica*, Vila-Matas explicaría con mayor detalle su afinidad por el *McGuffin*, un recurso presente en *El halcón Maltés* y en varios filmes de Hitchcock que busca captar la atención del espectador con un asunto que tendrá finalmente poca relevancia con el contenido total de la obra: "parece tan importante y acaba resultando irrelevante en la trama. Sin embargo, cumple con la función de dejarnos atentos a la pantalla el resto de la película" (p. 10).

⁵¹ Entre otros, recuerda a las conferencias publicadas póstumamente por Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Quesada Gómez (p. 86) hace referencia a la coincidencia entre *Bartleby y compañía* y la sexta conferencia que habría de incluirse en el texto de Calvino, donde escribiría sobre el personaje de Melville; sin embargo, esta última conferencia queda sin escribirse ante la muerte de su

alusiones se despliega un inventario de renunciaciones con motivaciones múltiples con el propósito de encontrar la singularidad en la literatura, aquella que precisamente caracterizará los intereses y novedades del fin de milenio.

En su afán por rastrear la negación literaria, el narrador de *Bartleby y compañía* encontrará una gran cantidad de escritores que se enfrentaron a la dificultad de crear una historia, con lo cual esbozará un canon literario que, paradójicamente, permita con la exposición de tales experiencias el realce de una nueva literatura. En ese sentido, el libro resulta una cartografía literaria que explora, por medio de pequeñas viñetas, una inmensidad de proyectos que van más allá del silencio literario. En palabras de Mario Aznar, Vila-Matas “reúne a escritores de todo el mundo y crea linajes más o menos insospechados en una suerte de comunidad anárquica y autosuficiente a la que rebautizar como tradición”⁵².

El título “Bartleby y compañía” nos remite al despliegue de conexiones literarias surgidas a partir de las características del amanuense de Wall Street; sin embargo, también dicha caracterización será asumida por el narrador. Marcelo se ve marcado por dos paradigmas que determinan también al personaje de Melville: el oficinista recluso y el soltero⁵³. Ambas, junto con el silencio literario de Bartleby,

autor. La anécdota suena bastante sugerente como un preámbulo a la génesis del libro de Vila-Matas, continuador de la búsqueda de Calvino en esa conferencia no escrita; sin embargo, se trata solo de una sugerencia interesante.

⁵² Aznar Pérez, Mario. “Cosmopolitismo e intertextualidad: el factor Borges en la poética de Enrique Vila-Matas”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, p. 336.

⁵³ El interés por el soltero como arquetipo ya había sido abordado anteriormente en *Historia abreviada de la literatura portátil*. Para entrar a la cofradía de los *shandys* –artistas vanguardistas de la segunda década del siglo XX– era indispensable la ausencia de pareja, pues comprometía las intenciones creadoras: “Como niños irresponsables se comportaron siempre los escritores portátiles y, ya desde el primer momento, establecieron como requisito indispensable para entrar en la sociedad secreta shandy el permanecer soltero o, al menos, actuar como si uno lo fuera, es decir, funcionar como una máquina soltera” (1985, p. 12).

serán características de los escritores que Marcelo rastreará para tratar de responderse cómo será la literatura del futuro.

El mismo Marcelo será un primer Bartleby en evidenciarse. El narrador se asume como un escritor desertor cuando la literatura le resultaba el único campo donde era realmente libre. Adquirirá nuevamente la soltura de su escritura a través de esta búsqueda que radica en el “No” rotundo de la literatura:

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 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 (BC, 12).

La parálisis de Marcelo se explicaría a continuación: después de escribir una novela sobre la imposibilidad del amor, durante veinticinco años no volvió a utilizar la pluma. Su condición bartleby se manifiesta tras una pelea con su padre, quien le obligó a copiar una dedicatoria. A partir de entonces, la literatura deja de ser el espacio de libertad en que creía para tornarse en uno más de los territorios cercados por la figura paterna. El personaje se ve opacado por la influencia de una autoridad, y ante tal hecho, prefiere abandonar la escritura. El personaje se identifica con Kafka:

mi padre, al sentirse molesto por entender que en mi libro había un memorial de 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 [...] 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 (BC, 16).

Agregaría, por otra parte, que la primera caracterización de Bartleby el escribiente en Marcelo se encuentra vinculada con un silencio cercano a la negación, puesto que el personaje repite su conocida frase únicamente para declinar una

posibilidad. Los escritores bartleby, como el amanuense de Melville, no caen en un silencio deliberado sino metafórico, producto de la inacción empeñada en que nadie interrumpa sus actividades de escritura. Así, la Constelación del No atraerá sus motivos para negar algo, inspirados en el silencio del oficinista de Wall Street. El propio Marcelo ansía imitarlo en muchos momentos:

Yo, que estaba afilando lápices, me daba cuenta de que no iba a tardar nada en ocultarme detrás de una columna. Esa columna me recordaba al biombo tras el que se ocultaba Bartleby cuando habían desmantelado ya la oficina de Wall Street en la que vivía (BC, 20).

Al escribir sobre *Bartleby y compañía* Alejandro Toledo apunta algo aparentemente trivial: “el protagonista de la novela corta *Bartleby* (1856) no es exactamente un literato: labora como amanuense o copista judicial”⁵⁴, mientras que Marcelo sí es un lector al menos empeñado en encontrar otros escritores que renuncien a la escritura. El exceso de literatura le vuelve, contra lo esperado, una criatura repleta de palabras, aunque no por ello sabia o instruida. La literatura le dirige hacia una nueva parálisis que, en lugar de conducirlo hacia la creación literaria, lo perderá entre las voces de otros renuentes que sólo encuentran en la negación una respuesta. La búsqueda de Marcelo se encontrará sin respuestas, más bien pululando entre la negatividad y las palabras de Bartleby y sus seguidores renuentes.

2.2. Los otros Bartlebys: el oficinista y el soltero

Otra manera de hablar de *Bartleby y compañía* es por medio de la categoría de lector devoto, “aquel que atribuye cualidades trascendentales a una obra y a su autor”⁵⁵ y

⁵⁴ Toledo, Alejandro. “El clan Bartleby”. En *El hombre que no lee libros*, p. 77.

⁵⁵ Lambarry y Rosado Marrero, “Augusto Monterroso, Sergio Pitol y Enrique Vila-Matas: un proyecto literario desde la figura del lector devoto”. *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015, p. 139.

que prefiere utilizar su vida para exprimir la totalidad de un texto a vivir sus propias experiencias. El vínculo lector de *Bartleby* el escribiente no le permite nutrirse por la lectura, sino que lo encierra y lo asfixia sin él darse cuenta. Lo mismo ocurre con el resto de personajes descritos por Marcelo. Éste, a su vez, absorbido por la dificultad literaria, ha preferido atragantarse de palabras ajenas en lugar de dedicarse a la creación misma.

El segundo paradigma de *Bartleby* remite a la soltería. Dicho eslabón se relaciona con la vida de Kafka en cuanto a su rechazo al matrimonio con Felice Bauer debido a que éste lo alejaría de su obsesiva actividad literaria. En una carta de 1912 le escribe: “Mi vida, en el fondo, consiste y ha consistido siempre en intentos de escribir, en su mayoría fracasados”⁵⁶. Kafka, por otro lado, se relaciona con *Bartleby* porque comparten ambos el trabajo de oficinistas. Marcelo los compara constantemente: “Imposible no relacionar esa oficina del inventor de *Bartleby* con la de Kafka y con aquello que éste le escribió a Felice Bauer diciéndole que la literatura le excluía de la vida, es decir, de la oficina” (*BC*, 137)⁵⁷. Marcelo incluso cita un comentario de Deleuze sobre la relación entre *Bartleby* y Kafka donde se menciona

que el copista de Melville es el vivo retrato del Soltero, así con mayúscula, que aparece en los *Diarios* de Kafka, ese Soltero para el que «la felicidad es comprender que el suelo sobre el que se ha detenido no puede ser mayor que la extensión cubierta por sus pies», ese Soltero que sabe resignarse a un espacio para él cada vez más reducido; las dimensiones exactas de cuyo ataúd, cuando muera, serán justamente lo que necesite (*BC*, 83-84).

⁵⁶ Kafka, Franz. *Cartas a Felice*, Nórdica Libros, p.40.

⁵⁷ Hannah Arendt escribe un ensayo relacionado con los intentos de Kafka de ser libre únicamente a través de la escritura; de ahí las quejas del escritor respecto al trabajo de oficina: “se negaba férreamente a someterse a destino alguno. Lo que buscaba era un mundo posible, construido por seres humanos, en el que las acciones del hombre dependieran exclusivamente de él, de su propia espontaneidad” (“Franz Kafka, revalorado”. En Kafka, Franz. *Obras completas 1: novelas*. Edición de Jordi Llovet, prólogo de Hannah Arendt, p. 192.)

La vida de Kafka se acerca en varios puntos con la labor del copista, pues él mismo, al conocer a Felice Bauer, queda sorprendido de que ella trabaje como amanuense de Max Brod. Kafka se sorprenderá de tener ante él a una copista a la que pueda enviarle sus intuiciones literarias. Allí iniciará uno de los episodios más relevantes de la literatura contemporánea vinculado directamente con la comunicación humana: las preguntas sobre por qué se escribe y si verdaderamente un autor puede transformar al otro adquieren gran relevancia en Kafka a partir del intercambio epistolar con Felice Bauer⁵⁸.

En dicha correspondencia, nos recuerda Elias Canetti, Kafka asume que su libro de relatos *Contemplación* se ve notoriamente influido por Robert Walser⁵⁹. Ese mismo comentario coincide con una de las asociaciones en *Bartleby y compañía*, donde también se menciona a un personaje de Nathaniel Hawthorne que presenta tintes kafkianos pese a haber sido escritos varios años antes al nacimiento del autor de *La metamorfosis*:

Wakefield y Bartleby son dos personajes solitarios íntimamente relacionados, y al mismo tiempo el primero está relacionado, también íntimamente, con Walser, y el segundo con Kafka [...] Vidas paralelas. Durante los últimos años de su vida, Melville, al igual que Bartleby, «última columna de un templo en ruinas», trabajó de oficinista en un destartalado despacho de Nueva York. (BC, 137).

⁵⁸ El comentario que elabora Vila-Matas sobre este largo episodio epistolar me parece revelador pues remite al problema del soltero en *Bartleby y compañía*: “Me acordaba de aquello tan sencillo y candoroso que se había preguntado Kafka en alguna ocasión: « ¿Será cierto que uno puede atar a una muchacha con la escritura?» Pocas veces se ha formulado con tanta ingenuidad, tanta precisión y tanta hondura la esencia misma de la literatura. Y la tarea misma que Kafka le iba a fijar a la escritura en general y a su escritura en particular. Porque contrariamente a lo que creen tantos, no se escribe para entretener, aunque la literatura sea de las cosas más entretenidas que hay, ni se escribe para eso que se llama «contar historias», aunque la literatura está llena de relatos geniales. No. Se escribe para *atar* al lector, para adueñarse de él, para seducirlo, para subyugarlo, para entrar en el espíritu de otro y quedarse allí, para conmocionarlo, para conquistarlo” (Vila-Matas, *Kassel no invita a la lógica*, p. 44).

⁵⁹ Canetti, Elias. *El otro proceso de Kafka*, Nórdica Libros, 2019, p. 34.

El Bartleby de Vila-Matas no es sino producto de la experiencia de Melville, quien también fue oficinista en Nueva York; sin embargo, también se nutre de otras escrituras. En principio, los autores que se relacionan directamente con Bartleby son Kafka, Walser, y Wakefield, personaje de Hawthorne que un buen día decide abandonar a su esposa sin razón aparente y volver muchos años después para notar si ella ha cambiado con su ausencia. Nuevamente resulta una apelación a la soltería: el fantasma de Bartleby permanece en dichas conexiones librescas. La asociación digresiva permite este vínculo entre poéticas alejadas temporalmente pero que temáticamente se tocan y se entrecruzan como si perteneciesen a un mismo linaje o a una misma intención comunicativa: la del silencio y la negación.

Robert Walser, leído por Kafka, nuevamente se relaciona con la principal característica de Bartleby: tornarse copista. Compararlos supone la revelación de esa negatividad disimulada que se encuentra en el silencio, como se observa en esta cita de Roberto Calasso que se menciona en el texto de Vila-Matas:

copian, transcriben escrituras que los atraviesan como una lámina transparente. No enuncian nada especial, no intentan modificar. No me desarrollo, dice Jakob von Gunten. No quiero cambios, dice Bartleby. En su afinidad se revela la equivalencia entre el silencio y cierto uso decorativo de la palabra (BC, 15).

Destaco que en el texto quien habla no es el propio Walser, sino el personaje que habitará el Instituto Benjamenta en la novela *Jakob von Gunten*: el texto, en forma de diario, donde el joven Jakob nos contará cómo ingresó al Instituto tras huir de la casa de sus padres, personajes acomodados en la alta burguesía. Al ingresar, resintió completamente los cambios: él, caprichoso y rebelde, no pudo comportarse de manera

idónea ante el director del Instituto, Herr Benjamenta. Con el paso del tiempo, irá transformando su conducta.

Este personaje será el motivo para que surja el primer texto ficticio mencionado en *Bartleby y compañía*. Ello supondrá la fusión de Jakob von Gunten con uno de los cuentos imprescindibles de Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, que naturalmente también es un texto vinculado con la copia textual⁶⁰. La asociación entre Walser y Borges remarca dos fuertes influencias de Vila-Matas. El afán por la negación es un rasgo distintivo de la poética walseriana mientras que el carácter libresco de *Bartleby y compañía* le debe muchísimo al escritor argentino. Los autores y obras ficticias de Vila-Matas son el reflejo de los primeros cuentos de Borges que, inspirados en el esfuerzo de Thomas Carlyle por escribir notas sobre libros inventados, pretenden narrar una historia inexistente salvo en la misma ficción⁶¹.

A partir de dicha mezcla, Marcelo propondrá la primera ficción alterna a la realidad, una mezcla entre la ficción anteriormente mencionada sobre Walser y el texto de Borges. Aquí la alusión a ella:

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 [...] Creo que la risa y diversión que me proporcionó la lectura de *Instituto Pierre Menard* me ayudó a preparar el terreno para mi decisión de cancelar el viejo trauma y volver a escribir (BC, 15-16).

Sobra decir que *Instituto Pierre Menard*, atribuida a un tal Roberto Moretti, es un libro inventado perteneciente a *Bartleby y compañía*. No se agrega ningún otro dato

⁶⁰ En *El mal de Montano* (p. 113) Vila-Matas escribirá una Nota parásita donde aludirá nuevamente al texto de Borges con una cita de Alan Pauls: “Pierre Menard corona una larga serie de sumisiones literarias escribiendo de nuevo unos capítulos del *Quijote*, ¿qué es Pierre Menard sino el colmo del escritor parásito, el iluminado que lleva la vocación subordinada a su cima y a su extinción?”.

⁶¹ También podría enriquecer la influencia del argentino en *Bartleby y compañía* el siguiente fragmento, pues alberga uno de los temas de la narrativa de Vila-Matas, el ensimismamiento: “Bioy sugiere que el hecho de inventar autores y obras fue en Borges producto de su timidez para hablar en primera persona” (Olaso, E., “Sobre la obra visible de Pierre Menard”, p. 64).

en torno al autor, pero sí de la trama: la historia de un colegio donde sus estudiantes acabarán “convertidos en consumados y alegres copistas” (BC, 16).

En consecuencia, se distingue al inicio de *Bartleby y compañía* la preocupación por esbozar el paradigma del copista, primera característica indistinguible del personaje de Melville, quien incluso abandona su casa con tal de seguir transcribiendo en la oficina. Marcelo lo hará de forma opuesta: huirá de la oficina para recluirse en el hogar. A raíz de lo anterior, es posible notar cómo Bartleby el escribiente es el centro de una red narrativa que conectará muchísimos polos y temas de la literatura contemporánea en busca de ese libro novedoso y permanente, digno del fin de milenio⁶².

Lo anterior será un tema recurrente en la obra de Vila-Matas: En “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones” recordará las escenas de la película de Stanley Kubrick *El resplandor* donde Jack Torrance simula escribir una novela cuando en realidad durante meses sólo ha repetido y copiado hasta el cansancio una misma frase⁶³. Resulta, además de una representación de la locura del escritor por transgredir una literatura donde todo parecería ya haberse escrito, una imagen asociable con las actitudes de Bartleby. En consecuencia, la copia –otra manera de leer– se observa como una práctica desesperada, motivada en el afán de pertenecer al círculo de nombres encumbrados de la literatura contemporánea.

⁶² Ya Augusto Monterroso había sugerido en *Movimiento perpetuo* algunas consecuencias de leer la obra de Borges; entre ellas se encuentra el “dejar de escribir”. La asociación con “Pierre Menard, autor del Quijote” resulta indiscutible: no hay manera de emprender una nueva vertiente literaria sin acercarse a lo ya elaborado por otros: pareciera que ya todo se ha dicho y el esfuerzo no es más que una simple repetición, la copia de otros textos. Cfr. Monterroso, A. “Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges”. *El paraíso perdido. Antología tímida*, 2013, p. 80.

⁶³ Vila-Matas, E. *Desde la ciudad nerviosa*, Alfaguara, 2004, pp. 192-202. Para un análisis comparativo entre el ensayo de Vila-Matas y un ensayo de Roberto Bolaño donde ambos escriben sobre Jack Torrance véase Gómez Trueba, Teresa. *Op. cit.*, p. 538.

El acto de copiar, semejante al acto de la escritura de ficción, será la piedra angular de la Constelación Bartleby, auspiciada por otra parte en la negación y la renuncia de los primeros autores. Es decir, será solo el principio del viaje pues a partir de ese primer hurto es posible hacer mayores asociaciones literarias. Marcelo se muestra como un *flâneur* de la biblioteca: desea perderse en ella sin motivo. Al descubrir esta red de perseguidores de la literatura, es visible su entusiasmo al pertenecer a esa extraña y nueva estirpe:

Ser copista no tiene nada de horrible. Cuando uno copia algo, pertenece a la estirpe de Bouvard y Pécuchet (los personajes de Flaubert) o de Simon Tanner (con su creador Walser a contraluz) o de los funcionarios anónimos del tribunal kafkiano. Ser copista, además, es tener el honor de pertenecer a la constelación Bartleby. Con esa alegría he bajado hace unos momentos la cabeza y me he abismado en otros pensamientos (*BC*, 20).

Su esfera alcanza a autores latinoamericanos como el ya mencionado Monterroso o Juan Rulfo, ambos caracterizados en *Bartleby y compañía* como amanuenses nerviosos y tímidos antes de tornarse en los afamados escritores que fueron. En la versión de Vila-Matas se muestran temerosos “porque pensaban que el jefe no quería despedirse de ellos sino *despedirles* para siempre” (*BC*, 17).

Como bien es sabido, Rulfo alcanza el éxito literario gracias a sus dos libros breves; lo mismo le ocurre en algún momento a Arthur Rimbaud. De ahí que el narrador de *Bartleby y compañía* asocie a ambos autores y considere la actividad del copista como potencialmente creativa; no son sino comentarios irónicos en torno al canon y sus posiciones: Rimbaud aparecerá no como el poeta prematuro que revolucionó la poesía francesa, sino como un mero transcriptor de sus propias

alucinaciones⁶⁴. Lo mismo ocurrirá con Ptolomeo al ordenar que se copiaran los libros de toda nave que descansara en el puerto de Alejandría para erigir una de las más formidables bibliotecas. A su vez, Platón copiaría en sus diálogos los pensamientos de Sócrates, quien irónicamente pertenece a la constelación Bartleby porque jamás se atrevió a escribir una sola línea.

El copista se deja llevar por un dictador, de la misma manera que el que escribe atiende en su ejercicio a una voz ajena a él⁶⁵. Al amanuense, como al narrador de una historia, lo guiará una voz ajena a sí misma, la verdadera hacedora de la actividad literaria. Surge el afán creador, semejante a la actividad de Dios, a partir de la réplica de la acción divina. En *Bartleby y compañía* tal discusión surge a partir del siguiente fragmento:

¿Quién envía a esos hombres? No lo sé [...] Pero Dios no cambia nunca, me digo yo. Es bien sabido que Dios calla, es un maestro del silencio, oye todos los pianos del mundo, es un consumado escritor del No, y por eso es trascendente. No puedo estar más de acuerdo con Marius Ambrosinus, que dijo: «Según mi opinión, Dios es una persona excepcional» (BC, 27).

Nuevamente, la voz ficcional recurre a un escritor ficticio del que no ahondará en detalles. El arte y la creación literaria, nos explica George Steiner, es una traslación del presupuesto teológico. Nuestras convenciones estéticas han surgido a partir de la existencia de Dios; sin embargo, en un periodo cercano a la muerte de Dios pareciera que la misma actividad artística haya perdido su fondo. Ante la falta de un creador del

⁶⁴ Paralelamente a *Bartleby y compañía* Paul Auster en su novela *El libro de las ilusiones* (2002) se detiene a hablar de autores que abandonan la escritura; entre ellos, incluye a Dashiell Hammett y a Laura Riding. El ensayo ficticio que aparece en la ficción decide llamarlo «La ruta de Abisinia» en alusión a Rimbaud. Cfr. García Aceña, Ángel Luis. “La frontera del silencio. Casos y causas del «síndrome de Bartleby» en la literatura”. *Mil Seiscientos Dieciséis*, 2006, p. 277.

⁶⁵ Nos recuerda Ernst Robert Curtius en *Literatura europea y Edad Media latina* (p. 441) que “una de las fases de la escritura es el dictado, y esta actividad llega a pasar asimismo al lenguaje metafórico. Dios es el *dictator*, y los santos varones copian sus palabras”. El efecto de estas palabras resulta significativo en relación con lo propuesto por los personajes copistas.

mundo el ser humano se encuentra sin creación, o en palabras de Steiner: “Lo que el libro ha intentado mostrar es cómo el recurso de tales analogías puede convertirse en una convención vacía, quizá corrosiva, cuando se rechazan los postulados de la fe y de una metafísica trascendental”⁶⁶. Lo anterior resulta relevante al considerar que *Bartleby y compañía* se erige sobre un personaje que, con su afirmación, rechaza la copia de textos, aspecto que en otro momento había sido su actividad primordial. Concluye el asunto de manera afirmativa para situar el comienzo del Laberinto del No a partir del mundo de los copistas, elemento indistinguible del personaje de Melville. La imposibilidad de la literatura se muestra como asunto frecuente, cercano a la interrupción y a lo inconmensurable de ciertos propósitos.

El afán por caracterizar al copista como un ente creativo forma parte de la propuesta de esta poética metaliteraria donde se sugiere que, dado que los temas universales ya se han abordado de manera innumerable, la nueva literatura no puede sino surgir de esos mismos puntos. En ese sentido, todo proyecto literario, al hablar de las experiencias humanas, se encuentra suspendido como posibilidad cualquiera. Es decir, cualquiera puede escribir, pero sólo un número reducido de personas lo consigue. Entrar a ese mundo, nos sugiere Marcelo, es posible por medio de la participación en la constelación Bartleby. Pertenecer a esa inmensa red de negación que se ha tematizado y multiplicado a través del silencio.

⁶⁶ Steiner, George. *Gramáticas de la creación*, p. 341.

2.3. Otras formas de decir “Preferiría no hacerlo”: la imposibilidad, la locura y la desaparición

Enrique Vila-Matas desarrolla una poética a partir de la dificultad de la literatura por crear un mundo auténtico e independiente en la obra misma. Rodríguez de Arce afirma que *Bartleby y compañía* esboza “lábilas fronteras entre lo real y lo ficcional a través de la tematización extrema y paradójica de la identificación última entre vida y escritura”⁶⁷. Considero que, si bien ése es uno de los temas del texto y de la poética vila-matiana, realmente la tematización queda manifiesta en la cuestión negativa y sus múltiples posibilidades. El silencio, en todas ellas, aparece como una metáfora de la misma negación proteica que se dirige hacia varias direcciones.

Pensar una metáfora es dirigirse a un medio alterno para construir un sentido. Borges apunta que para elaborar una metáfora se requiere, por lo menos, de dos elementos diferentes que se unan en una comparación; de ahí que, en la historia universal haya modelos metafóricos recurrentes: el sueño con la muerte, la guerra y el fuego, los ojos relacionados con las estrellas⁶⁸. Uno de estos modelos, tan evidente como los anteriores, se encuentra en las notas a pie de página que conforman *Bartleby y compañía*: el silencio en relación con la nada. En *Bartleby y compañía* el silencio será la manera de materializar conceptos abstractos como la negación, el vacío y el absoluto. Lo anterior se relaciona, a su vez, con una reflexión de Marcelo sobre la obra de Jacques Vaché:

me descubrió que la opción de ciertos autores por el silencio no anula su obra; por el contrario, otorga retroactivamente un poder y una autoridad adicionales a aquello de lo que renegaron: el repudio de la obra se convierte

⁶⁷ Rodríguez de Arce. *Op. cit.* s.p.

⁶⁸ Borges, Jorge Luis. “La metáfora” en *Arte poética*. Crítica, 2001, pp. 37-59.

en una nueva fuente de validez, en un certificado de indiscutible seriedad (*BC*, 88).

En el caso de *Bartleby y compañía*, el silencio se mostrará como un término amplio que abarcará varias vertientes de la pulsión negativa en la literatura contemporánea; es decir, cumplirá con una función metafórica que evidenciará diferentes tematizaciones de la negación⁶⁹. Algunas de ellas, aunque abstractas en esencia, se revelarán a partir de los ejemplos específicos de escritores inventados y auténticos.

Abandonar el acto de escribir resulta muy semejante a negarse uno mismo. La condición de los escritores del No radica muchas veces en hacerse a un lado. En el deseo de encontrar la otredad, acaban anulándose como si fuesen nada:

De repente, la melancolía de la escritura del No se ha reflejado en una de las lágrimas de cristal de la lámpara del techo de mi estudio, y mi propia melancolía me ha ayudado a ver reflejada en ella la imagen del último escritor, de aquel con quien desaparecerá –porque, tarde o temprano, eso ha de ocurrir–, sin que nadie pueda presenciario, el pequeño misterio de la literatura. Naturalmente, este último escritor, le guste o no a él, será escritor del No [...] le he visto oyendo callar en sí esa palabra –la última de todas– que morirá para siempre con él (*BC*, 169).

Un Bartleby prototípico, de acuerdo con la búsqueda del narrador de la novela, sería un escritor que abandona de repente la escritura; representan, en ese sentido, el *McGuffin* del Laberinto del No⁷⁰. El texto no solamente remite a la condición de dejar

⁶⁹ Julia González de Canales se refiere a la poética de la negatividad en Vila-Matas, la cual se manifiesta a través de diversos ejes: la desaparición, el fracaso, la inactividad y el carácter imposible de la escritura. Su estudio elabora una revisión de la obra del barcelonés a partir de *Bartleby y compañía*, pues desde ese libro Vila-Matas esboza una trilogía denominada la Catedral Metaliteraria, que incluye *El mal de Montano* (2002) y *Doctor Pasavento* (2005). Yo agregaría sus textos biográficos *París no se acaba nunca* (2003) y *Dietario voluble* (2008) así como su novela *Dublínscas* (2010) como parte de ese afán de adentrarse en las complicaciones de la creación literaria. *Bartleby y compañía* y su potencial indagación del silencio le permitirá explorar las problemáticas del escritor a lo largo de toda una década de escritura.

⁷⁰ El señuelo o *McGuffin* de *Bartleby y compañía* gira en torno a conocer las razones de la renuncia a la escritura de Juan Rulfo, Arthur Rimbaud, J.D. Salinger, los bartlebys más célebres del texto de Vila-Matas y que comparten, además, la escritura de un limitado número de libros. Otros tan sólo

de escribir por deseo, por sorpresa, por desgana, sino también porque existe un medio literario sumamente hostil dispuesto a devorar a sus víctimas menos preparadas.

En palabras del propio Vila-Matas, *Bartleby y compañía* “manejaba una amplia lista de dandys o elegantes creadores que habían optado por la no-creación, personas que habían realizado obras para sí mismos en lugar de hacerlas para la lógica industrial”⁷¹. Sin embargo, de todas las notas al pie únicamente habrá un número limitado de autores que se tornan ágrafos en comparación con todo el inventario de escritores incluidos, que no necesariamente abandonan la escritura sino que de alguna u otra manera comparten similitudes con Bartleby o alguna de sus ramificaciones.

El silencio se tematiza en diferentes aspectos. Un escritor bartleby pasará de ser un escritor que abandona la escritura a reflejar posibles razones por las que deja de escribir, aunque esto no se haya dado de manera parcial ni definitiva. A partir de Juan Rulfo y su anécdota de la muerte del tío Celerino –justificación para abandonar la escritura– se expondrán excusas para no escribir, las cuales irán acompañados del respectivo silencio aunque en el fondo el autor no haya dejado de hacerlo realmente. Se sugerirá únicamente una posible razón para abandonar la escritura, aspecto donde se tematiza el silencio en las posibilidades para desertar. La justificación suele ser

abandonarán la escritura en algún momento de su vida: Oscar Wilde, Juan Ramón Jiménez, Guy de Maupassant, Emilio Adolfo Westphalen, Enrique Banchs, y el menos conocido Edmundo de Bettencourt.

⁷¹ Vila-Matas se muestra afín al dandysmo a partir de la obra de Baudelaire, quien empezó a vestir trajes oscuros como señal de luto y elegancia; era un excéntrico que en sus escritos conseguía divertirse solo. “Llegó a divertirse tanto en soledad que, con sus escritos y poemas, fundó la modernidad”. En consecuencia, los escritores bartleby también con su poética de la negatividad pretenden mostrar las características de la literatura cercana al fin de milenio y las condiciones de la escritura por venir pese a que no coinciden con las pautas del mercado, sino con sus inquietudes propias. *Cfr.* Vila-Matas, E. “La estética de Baudelaire” en *Revista de libros*, Segunda época, no. 34, octubre de 1999. Consultado en: https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=92&t=articulos. La cita en la que Vila-Matas compara a los escritores bartleby con dandys viene de *Fuera de aquí*, p. 211.

excéntrica, creativa. De otra manera la Constelación Bartleby sería todo menos la genealogía que sacaría a flote la literatura del fin de milenio.

Entre los escritores bartleby se distinguen tres grupos: en primer lugar la tradición latinoamericana, puente de identificación con Vila-Matas al considerarla una vertiente más innovadora en comparación con la tradición hispánica asentada durante el franquismo –a la cual, en cierto sentido, pertenece el propio Vila-Matas, aunque él mismo la rechace de múltiples maneras⁷²–. En segundo lugar, la tradición alemana que innovó de manera notoria la expresión del siglo XX: narradores y ensayistas como Kafka, Musil, Broch, Walser, Canetti, etc. Dicha simpatía se mezcla con la afinidad por los polacos, herencia de Sergio Pitol, quien tradujo al español autores mencionados constantemente por Vila-Matas, como Witold Gombrowicz, Bruno Schulz, etc. En tercer lugar, escritores inexistentes que habitan ficciones escritas por otros o algunos que han sido inventados por Vila-Matas para poblar el Laberinto del No⁷³.

Una de ellas resulta clave para entender el entramado del libro. Me refiero a *La educación del estoico*, escrita por el Barón de Teive, heterónimo de Pessoa; se trata de una voz que aparece repentinamente con ese único libro a diferencia de otros

⁷² Vila-Matas se ha identificado como un escritor universal que pretende separarse de una nacionalidad para mejor valorarse como ciudadano del mundo; esto ha llegado a mostrarse en él incluso como una pose. En *Bartleby y compañía* las alusiones a escritores hispánicos generalmente abarcan la tradición latinoamericana o a los de su propia generación; es decir, autores ajenos al franquismo y al modelo naturalista que pretende retratar los «traumas» de la Guerra Civil Española y de la dictadura. En su poética, Vila-Matas se muestra afín a la vanguardia y a la persecución de lo novedoso, mostrándose ajeno a la tradición española del momento.

⁷³ Algunas de las ficciones aludidas en *Bartleby y compañía* son *La obra de arte desconocida* de Balzac, *Paludes* de Andre Gide, *Monsieur Teste* de Valéry y *Los elixires del diablo* de Hoffmann. Las obras que contienen una nota en particular son “Petronio” de Marcel Schwob, “Historia de una historia que no existe” de Antonio Tabucchi, y, por supuesto, la *Carta de Lord Chandos*, con más de un comentario. Es importante atender estas alusiones literarias, pues de ellas se erige la verosimilitud de los escritores ficticios que pululan en *Bartleby y compañía* como si en efecto fuesen casos presentes en el canon formal y no invenciones del narrador.

heterónimos permanentes como Ricardo Reis o Álvaro de Campos. La manera en que Marcelo comenta el texto me parece una clave para entender su *Bartleby y compañía*:

La educación del estoico es un libro extraño y algo conmovedor. En sus pocas páginas, el barón, hombre muy tímido y desgraciado con las mujeres –como yo, sin ir más lejos–, nos explica cuál es su visión del mundo y cuáles habrían sido los libros que habría escrito de no haber sido porque prefirió no escribirlos (BC, 110).

De acuerdo con García Aceña la principal causa por la cual se desarrolla el síndrome Bartleby es la falta de ideas⁷⁴; es decir, quedarse sin trama, navegar por el silencio como única vertiente pues ya se ha dicho todo. A través del silencio *Bartleby y compañía* despliega la posibilidad del libro nunca escrito que yace en nuestro interior. Habría una biblioteca de libros incompletos e inacabados porque, si bien existen dentro de nosotros nunca más serían leídos porque no han sido escritos. Por eso las metáforas del silencio son poderosas: esa incertidumbre vivida en la ficción podría trasladarse a la propia vida, donde la imaginación presupone futuros, pero la ejecución de los mismos depende de muchos otros factores. *Realizar*, etimológicamente hablando, es volver algo posible, tornarlo real.

Ante la imposibilidad de atraer a nuestra realidad aquello que imaginamos, surge la desesperación como una causa del fenómeno Bartleby. Hay, en el lenguaje literario, una imposibilidad comunicativa: por un lado, presenta un conjunto finito de opciones a través de la red de palabras; dicho campo pertenece al lado de la imaginación y de lo irreal, como si su marco de acción correspondiese únicamente a un mundo propio y ajeno a la vez. Muchos proyectos quedan inacabados por esa misma variedad del lenguaje. Por otra parte, hay una serie de autores bartleby que

⁷⁴ García Aceña, Ángel Luis. *op. cit.*, p. 271.

coquetean con la idea del infinito lector⁷⁵. Entre ellos, me parece representativo este fragmento:

¿se impuso realmente Wittgenstein silencio a sí mismo? Habló poco, pero habló. Empleó una metáfora muy extraña al decir que si algún día alguien escribiese en un libro las verdades éticas, expresando con frases claras y comprobables qué es el bien y qué es el mal en un sentido absoluto, ese libro provocaría algo así como una explosión de todos los otros libros, haciéndolos estallar en mil pedazos. Es como si estuviera deseando escribir él mismo un libro que eliminara a todos los demás (BC, 173).

La propuesta de esta nota me parece especialmente significativa porque une los dos polos temáticos de *Bartleby y compañía*: la nada y el absoluto. El primero de ellos aparece como *McGuffin* al inicio de la novela y es al que mayor hincapié se le pone; sin embargo, según Teresa Gómez Trueba, las notas a pie de Vila-Matas pertenecen al proyecto utópico e inalcanzable que muchos escritores plantearon en sus obras. El libro infinito se muestra como un acto de imposibilidad marcado por la desesperación de querer decirlo todo, aspecto abordado desde la obra de Mallarmé.⁷⁶

No resulta extraño que, a partir de lo anterior, los artistas se reflejen como sujetos desesperados y enloquecidos por el afán creador. Los gestos y las muecas son representativos en *Bartleby y compañía*; hay una gestualidad que evidencia el afán de elaborar algo imposible. El carácter excéntrico se evidencia en estos personajes hasta desencadenar en actos de locura que rayan en lo irónico y desconcertante. Las notas a pie de página presentan a autores reales en anécdotas inverosímiles o que, por su

⁷⁵ Además de Wittgenstein se incluye a Georges Simenon, Robert Musil, Carlo Emilio Gadda y Laurence Sterne con su *Tristram Shandy* como autores que semejan a los *Bartlebys* por su afán de querer abarcarlo todo, un acto desesperado que acaba por conducirlos inevitablemente al silencio.

⁷⁶ Otra forma de adentrarse en el abismo del lenguaje y de la dificultad en el oficio de la literatura es a través de los comentarios sobre Stéphane Mallarmé. Sobre él ha señalado Steiner (*Gramáticas de la creación*, p. 207) que su obra invita al desciframiento de algo oculto, puesto que su idea de *Livre* implica la idea de armar un libro total e infinito que abarcara todo los temas. Para Gómez Trueba (*op. cit.*, p. 556) esto nos evidencia que la novela de Vila-Matas, a partir de ese silencio proteico, “se nos revela como una estructura infinita que deambula por un intrincado laberinto, abriendo y cerrando puertas sin cesar en torno al viejo asunto del futuro de la novela y el problema de la representación literaria”.

contenido, perturban al lector. El episodio sobre Thomas Pynchon refleja las anomalías en el comportamiento de los escritores tildados por el signo del No, cuando el profesor Messent, experto en su obra, decide entrevistarlo por primera vez; sin embargo, el segundo encuentro será muy distinto:

Los años pasaron y cuando Messent se había convertido ya en el prestigioso profesor Messent –autor de un gran libro sobre Hemingway– fue invitado, en Los Ángeles, a una reunión de íntimos con Pynchon. Para su sorpresa, el Pynchon de Los Ángeles no era en absoluto la misma persona con la que él se había entrevistado años atrás en Nueva York, pero al igual que aquél conocía perfectamente incluso los detalles más insignificantes de su obra. Al terminar la reunión, Messent se atrevió a exponer la duplicidad de personajes, a lo que Pynchon, o quien fuere, contestó sin la menor turbación: –Entonces usted tendrá que decidir cuál es el verdadero (BC, 201).

La locura es un tema que constantemente se mezcla con el afán de desaparecer. Como escribe Elias Canetti sobre Kafka “cuando no bastaba o fracasaba, él se ejercitaba en la *desaparición*”⁷⁷. Ambos temas se proyectan hacia la vertiente negativa por medio del rechazo inicial de la obra escrita y posteriormente de la experiencia misma.

Nunca se sabe lo que guarda un hombre en su interior. De B. Traven, dice el texto de Vila-Matas, nunca se supo gran cosa: hubo suposiciones sobre su origen o las razones por las que prefirió radicar en México; sin embargo, era una persona escapista que más bien cambiaba constantemente. Como otros escritores, su excusa radicaba en el derecho a la privacidad, a no ser mirado por el resto como un ente raro por el simple acto de escribir ficciones. Traven firmaba con más de diez nombres distintos y se hacía pasar por otro ante los demás, al punto que cambiaba de nombre y se hacía llamar, por ejemplo, Hal Croves. Marcelo escribe sobre este escapista:

⁷⁷ Canetti, Elias. *El otro proceso de Kafka*, p. 118.

«La historia de Traven es la historia de su negación» [...] Negando todo pasado, negó todo presente, es decir, toda presencia. Traven no existió nunca, ni siquiera para sus contemporáneos. Es un escritor del No muy peculiar y hay algo muy trágico en la fuerza con la que rechazó la invención de su identidad (BC, 211).

La desaparición, el ocultamiento y el hecho de abandonar la escritura tras haberla abrigado radica en el carácter de los escritores del No como aquellos que encuentran un placer en la escritura, pero a pesar de ello, algo les impide continuar con ella y prefieren darle una estoica despedida; eso mismo hará Marcelo para cerrar sus notas a pie de página y desaparecer, pues poco a poco, como en un libro de Robert Derain, su voz irá eclipsándose hasta confundirse entre las asociaciones, no sin antes recordar a un último autor y anexarlo en su numeroso inventario de Bartlebys.

En el caso de Traven ocurre algo parecido. Para el rodaje de *El tesoro de la sierra madre* se hizo pasar por Hal Croves, un traductor experto en la obra de Traven. Su identificación con el síndrome Bartleby se manifiesta por el deseo, no de dejar de escribir novelas, sino abandonar su vida misma y replicarla en otros:

Uno de los que intentaron escribir su biografía, Jonah Raskin, por poco se vuelve loco en el intento. Contó con la colaboración, desde el primer momento, de Rosa Elena Luján, pero pronto empezó a comprender que la viuda tampoco sabía a ciencia cierta quién diablos era Traven. Una hijastra de éste, además, contribuyó a enredarlo ya de forma absoluta al asegurar que ella recordaba haber visto a su padre hablando con el señor Hal Croves. [...] Raskin optó por abandonar las investigaciones cuando se dio cuenta de que estaba arriesgando su salud mental; había comenzado a vestirse con la ropa de Traven, se ponía sus gafas, se hacía llamar Hal Croves... (BC, 215-216).

La nota de Traven representa la penúltima de los esbozos literarios de Marcelo para finalmente hablar sobre la muerte de Tolstoi. Se hace referencia a la última frase que el autor de *Guerra y Paz* escribe en su diario, un proverbio francés que da unidad a todo el contenido de *Bartleby y compañía* pues la frase queda incompleta, pero permite completarse gracias a la última nota a pie de página del texto.

El diario de Tolstoi mantiene la frase inconclusa de un proverbio célebre francés: “*Fais ce que dois adv...*”. Representa la marca de la interrupción, el fin de la vida y por ende de la literatura. Lo que hubiese sido legible en el diario de Tolstoi después de morir de frío en una estación de ferrocarril tras escapar de su hacienda Yasnaia Poliana era simple pero conciso: “haz lo que debes pase lo que pase”.

Que el libro de Vila-Matas finalice con Tolstoi nos remite al fin de una literatura que pretendía abarcarlo todo, la novela total que engullía sus alrededores a través de una historia. Sobre tal labor obsesiva ha sugerido Vila-Matas:

Escribir lleva siempre a un desazonante túnel sin final, porque jamás se llega a la satisfacción plena, nunca se llega a escribir la obra excepcional que siempre confiamos en que haríamos algún día, y eso produce la más grande de las desazones. Antes se aprende a morir que a escribir.⁷⁸

La respuesta surge clara ante la mirada del lector: la negación del mundo por ciertos escritores no es producto del deseo, sino más bien un deber. Forma parte de la condición necesaria que algunos deben mantener porque algo los ha cambiado por completo, aunque el silencio nunca dure para siempre. Antes se da el fin, que mata incluso al silencio. O en palabras de Marcelo, las últimas: “Muchos años después diría Beckett que hasta las palabras nos abandonan y que con eso queda dicho todo” (BC, 218).

⁷⁸ Vila-Matas, Enrique. “Mastroianni-sur-mer”. En *El viento ligero en Parma*, p. 35.

III. El narrador en *Bartleby y compañía*: un primer escritor ficticio

3.1. La hibridez genérica en *Bartleby y compañía*

En *El silencio de los libros* George Steiner escribe sobre las diferentes tradiciones que nutrieron el canon occidental; entre ellas, se detiene en el pensamiento de los clásicos y la tradición hebraica. Al explayarse en torno a la importancia del *Eclesiastés*, elabora la siguiente afirmación: “La manera que tenemos de intentar cuestionar, refutar o falsificar un texto es escribir otro. Texto sobre texto. De aquí esa lógica del comentario interminable y del comentario sobre el comentario”⁷⁹. Pareciera digno de mención a la hora de abordar una obra como *Bartleby y compañía*, que más de una vez se ha presentado, tomando algunas frases del propio Vila-Matas, como un tapiz que se dispara en muchas direcciones o como un laberinto sin centro.

Bartleby y compañía se caracteriza por su estructura fragmentaria. Lo nutre una inmensidad de citas dispersas de autores pertenecientes al ya personal canon del autor. El carácter metaliterario de su obra se ve con especial énfasis por la alusión exagerada de voces que, paradójicamente, apelan al silencio literario. Lo que tiene el lector frente a sí es un comentario inmenso sobre un repertorio de fragmentos que se entrecruzan y pierden a través del paradigma de Bartleby el escribiente. Será el

⁷⁹ Steiner, George. *El silencio de los libros*. Traducción de María Condor, Siruela, 2015, p. 19.

recurso para expresar una red creativa de autores mediativos con la escritura y a su vez, potenciará la creación de un conjunto de escritores ficticios.

Para ahondar en el análisis de dichos escritores es necesario detenerse en el tejido que los constituye. Me refiero a la estructura híbrida de *Bartleby y compañía*. Para ello tenemos que distinguir lo siguiente: el conjunto de notas a pie de página que completarán el texto invisible funge, a su vez, como el diario personal del protagonista. Casi nos hace pensar en una escritura automática, propia del presente en que el lápiz atraviesa el cuaderno; sin embargo, también el diario de un escritor supone un proceso creativo anterior al texto literario; en él se proyectan planes, exploraciones periféricas, rastreos y búsquedas que circunscriben la obra de ficción.

El diario funge como “el intento de transitar entre lo más íntimo y la creación de la obra”⁸⁰, pues en él se da un proceso hermenéutico en relación con otras ficciones leídas. Las notas que componen el diario representan un apunte literario producto del afán de Marcelo por escribir un texto novedoso y trascendental; sin embargo, no dejan de ser los esbozos, las llamadas de atención a un texto invisible que debería contener la obra que dignifique a la literatura de fin de milenio.

Bartleby y compañía será la narración de un aspirante a escritor así como sus comentarios en torno a los textos que resuenan con la estética de Bartleby. La opinión de Vila-Matas sobre el ensayo como género da mucha luz al respecto:

Ensayar debería volver a significar arriesgarse a pensar algo nuevo, probar, aventurarse en un tipo de texto en el que, siguiendo las pautas de la invención de Montaigne, quepan las dudas, los comentarios, las experiencias e incluso las anécdotas, pues no hay que olvidar que, en su origen, los ensayos permitían la

⁸⁰ Blanchot, Maurice. *El libro por venir*, Trotta, p. 16.

entrada de *lo narrativo*, basta con recordar cómo intercalaba en sus escritos de vez en cuando Montaigne frases como “hagamos sitio aquí a una historia”.⁸¹

La literatura de Vila-Matas, a partir de *Bartleby y compañía* se inscribe en un género híbrido que oscila entre la narración y el ensayo. Él mismo aborda el tema en sus conversaciones con Gabastou, donde califica su obra como narrativa pensamental. El término fue ideado por Gonzalo Sobejano, quien se inspira en Miguel de Unamuno para abarcar la obra de autores como Javier Marías y Vila-Matas, la cual contiene “un género híbrido que se caracteriza por ser una mezcla de autobiografía, reportaje e invención”⁸². Dicha narrativa pensamental incluye reflexiones metaliterarias, aspecto que se entrelaza con los momentos de formación de Vila-Matas y su relación con la obra de Miguel de Unamuno⁸³.

La obra de Unamuno oscila entre el ensayo y la novela filosófica; sin embargo, es de las pocas influencias de Vila-Matas del canon hispánico en esa directriz. Más bien se ve encaminado por obras como *Tristram Shandy*, novela digresiva de Laurence Sterne. La digresión inserta le permite elaborar una novela “que es un auténtico ensayo con un tenue hilo de narración”⁸⁴. Vila-Matas, por otro lado, se ha mostrado afín hacia escritores excéntricos alejados del canon y comprometidos con la obra literaria. De ahí su simpatía hacia Sergio Pitol y Roberto Bolaño, quienes han sido

⁸¹ Vila-Matas, Enrique. en Manguel, Alberto. *El libro de los elogios*, Universidad Veracruzana, 2004, p. 8.

⁸² Vila-Matas, E. *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*. Galaxia Gutenberg, 2013, p. 134.

⁸³ En *París no se acaba nunca* (p. 26), novela en la que Vila-Matas rememora sus años de formación como escritor, recuerda la importancia que tuvo la obra de Unamuno para elaborar *La asesina ilustrada*, una de sus primeras ficciones: “la novela se proponía matar a quien la leyera, matar al lector segundos después de que éste la diera por terminada. Fue una idea inspirada por la lectura de *Cómo se hace una novela*, un ensayo de Unamuno [...] que me había llamado la atención por el título, pues pensé que hablaba de lo que precisamente yo no sabía hacer. Pero no, hablaba de todo menos de cómo se escribía una novela”.

⁸⁴ Quesada Gómez, Catalina. “Apostillas a *Bartleby y compañía*. La comunicación literaria vinculada a la novela digresiva”. *La novela digresiva en España*. Fundación Luis Goytisolo, 2005, p. 91.

autores de una gran voracidad lectora, pero que también han dedicado su vida al viaje y a vivir experiencias peculiares y comprometidas con lo literario.

Al pensar en ambos autores Vila-Matas constantemente elabora reflexiones sobre el ensayo: al hablar sobre Sergio Pitol se pregunta qué distancia hay entre el ensayo y la creación donde la textualidad a su vez confunde realidad e invención⁸⁵, mientras que al escribir sobre Bolaño Vila-Matas se muestra afín a un valor propuesto por Calvino en sus conferencias póstumas: la levedad. Estos aspectos dan pie a una propuesta donde la anécdota trivial, en lugar de ser mero engrudo literario, adquiere consistencia por su carácter azaroso y repentino⁸⁶. En ambos autores distingue una posibilidad de interpelación literaria, pues se encuentran preocupados por la literatura y en ellos ve a modelos con los cuales compararse.

Entre su poética y la de Roberto Bolaño, por ejemplo, distingue que su obra se caracteriza por la brevedad. Este recurso, por otra parte, resulta afín a la obra de Augusto Monterroso, quien al inicio de *La letra e: fragmentos de un diario*, se pregunta: “¿Qué hace que uno deje de pronto y para siempre de escribir, de pintar o de componer música? A esto contesté pronto y sin vacilaciones y razonada y claramente, como siempre lo hace uno cuando responde a una pregunta cuya respuesta no existe”⁸⁷.

Indirectamente, las historias autónomas que se dan sitio en *Bartleby y compañía* tratan de responder a la pregunta que Monterroso se formuló en su diario: las variadas y extravagantes maneras de abandonar la escritura. En *Bartleby y*

⁸⁵ *El viento ligero en Parma*, p. 194.

⁸⁶ Vila-Matas, *Desde la ciudad nerviosa*, pp. 137-138

⁸⁷ Monterroso, A. “Dejar de escribir”. *El paraíso perdido. Antología tímida*, 2013, pp. 168-169.

compañía se dan sitio numerosos episodios que oscilan entre el ensayo y la narración. Dicha hibridez potenciará la confusión entre realidad y fantasía; de ahí que aparezcan escritores ficticios entre las notas sobre Salinger, Rimbaud o Juan Ramón Jiménez⁸⁸. El orden de las notas radica en la similitud de cierto autor con Bartleby el escribiente y planteará la comparación de dos escritores afines; dos elementos en comparación que se hilarán posteriormente hasta desarrollar esa red conocida como el Laberinto del No.

Las estructuras binarias se unirán al modo de una telaraña infinita que contradice la poética del silencio y pretende elaborar una creación implícita a través de las notas. Lo anterior produce cierto caos en el texto, una confusión experimentada por el lector entre tantas alusiones y pocas respuestas. La confusión, en ocasiones, toca a la misma voz narrativa:

Estas frases parecen hablar de lo que me pasa en este diario por el que voy a la deriva, navegando por los mares del maldito embrollo del síndrome de Bartleby: tema laberíntico que carece de centro, pues hay tantos escritores como formas de abandonar la literatura, y no existe una unidad de conjunto y ni tan siquiera es sencillo dar con una frase que pudiera crear el espejismo de que he llegado al fondo de la verdad que se esconde detrás del mal endémico, de la pulsión negativa que paraliza las mejores mentes. Sólo sé que para expresar ese drama navego muy bien en lo fragmentario y en el hallazgo casual o en el recuerdo repentino de libros, vidas, textos o simplemente frases sueltas que van ampliando las dimensiones del laberinto (*BC*, 182).

⁸⁸ Wentzlaff-Eggebert precisa que pese a la aparición de tantos autores “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”. Es decir, los escritores ficticios bien podrían ser minificciones autónomas, pero insertas en *Bartleby y compañía* adquieren un papel más significativo, pues entran dentro del Laberinto del No. *Cfr.* Wentzlaff-Eggebert, Christian. “El microrrelato como fragmento de un amplio conjunto narrativo en *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas”. *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, vol. 8, no. 9, 2007, p. 106.

Si algo ha caracterizado a los lectores contemporáneos, precisa Steiner, es su incredulidad ante las expresiones que pretendan abarcarlo todo⁸⁹. Decirlo “todo” resulta verosímil a partir de la mención de lo breve, lo interrumpido; sólo así se logra un efecto convincente. La forma fragmentaria, de ida y vuelta, permite a narraciones contemporáneas focalizar su atención en puntos inconexos que, paradójicamente, desarrollan una estructura mucho más compleja.

En *Bartleby y compañía* importa más lo que no se dice: el texto ausente resulta una completa invitación al silencio y a las razones por las que se da dicha pausa. Este diálogo sin duda produce una polifonía que es más cercana a una voluntad creativa y al afán de hallar cierta originalidad⁹⁰. A través de las notas de Marcelo observamos, por un lado, el paso de sus días que se ven modificados a través de la lectura; por otra parte, la reflexión metaliteraria en torno al proceso creativo, los pasos en falso para dar pie a la creación de un texto propio de la literatura del fin de milenio; finalmente, una escritura cercana al ensayo como exploración.

A pesar de ello, sabemos poco de Marcelo. Las únicas pistas para adentrarnos en él son sus anotaciones, muchas de ellas contradictorias y cercanas a la imitación de otros personajes literarios; es decir, lo que observamos es el comentario de ciertos fragmentos⁹¹, y en otras ocasiones incluso el comentario del comentario, como ocurre

⁸⁹ Steiner, G. *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 31.

⁹⁰ Steiner, G. *Gramáticas de la creación*. Siruela, 2005, p. 25.

⁹¹ En *Bartleby y compañía* puede leerse esta cita del italiano Roberto Bazlen: “Yo creo que ya no se pueden escribir libros. Por lo tanto, no escribo más libros. Casi todos los libros no son más que notas de pie de página, infladas hasta convertirse en volúmenes” (BC, 36).

al hablar de *La herrumbre de los signos* de Claudio Magris⁹² o en la siguiente observación sobre J. Rodolfo Wilcock:

un escritor al que admiro mucho, J. Rodolfo Wilcock, un gran narrador que a su vez admiraba mucho a Walser. Acabo de encontrarme, guardada entre las páginas de uno de sus libros, una entrevista en la que Wilcock hace esta declaración de principios: «Entre mis autores preferidos están Robert Walser y Ronald Firbank, y todos los autores preferidos por Walser y Firbank, y todos los autores que éstos, a su vez, preferían» (BC, 33).

Como menciona Vila-Matas, su obra podría servir como una enciclopedia de la negación, con lo cual la fila de autores va aumentando a partir de un elemento en común. Como señalan Karina Lemes y Angélica Renaut “Bartleby en el texto no es solamente un personaje; se instituye como una serie”⁹³, una reiteración de posibilidades enmarcadas a partir del oficinista de Melville.

Antes de elaborar un análisis más exhaustivo sobre Marcelo, primer escritor ficticio y narrador de *Bartleby y compañía*, quisiera exponer la forma en que, según el propio Vila-Matas fue elaborándose este texto híbrido que oscila entre novela y ensayo. Aunque confiesa que su ensayo «Preferiría no hacerlo» prefigura el libro *Bartleby y compañía*, el libro híbrido también se nutre de la conferencia “Mastroianni-sur-Mer”, un texto de estructura fragmentaria y estilo digresivo en el cual por medio de asociaciones explicaba los motivos por los cuales decidió ser escritor.

En “Mastroianni-sur Mer” aborda, entre otras cosas, el miedo a desperdiciar la vida a partir de un comentario sobre la novela de Kazuo Ishiguro *Lo que queda del día*.

En ella, su protagonista es un mayordomo dispuesto a servir a su amo sin importarle

⁹² El narrador de *Bartleby y compañía* pone atención a los comentarios de Magris sobre Lord Chandos, de ahí que las notas a pie de página se observan como un comentario del comentario que ahonda en la búsqueda de una literatura a partir del silencio literario.

⁹³ Lemes, Karina Beatriz y Renaut, Angélica Marisa. “La fragmentariedad narrativa en *Bartleby y compañía*”. IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 3 al 5 de junio de 2015, Ensenada, Argentina. Lectores y lectura. Homenaje a Susana Zanetti. En *Memoria Académica*, en línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8671/ev.8671.pdf

en lo más mínimo el desperdicio de su vida; se entrega totalmente a la voluntad de sus jefes. Vila-Matas se preguntará si la vida de un escritor merece la pena ser vivida porque

escribir es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar a traducirte a ti mismo. Escribir es hacerse pasar por otro, escribir es dejar de querer ser un escritor como Mastroianni en una película y ponerse a escribir: es decir, intentar saber qué escribiría uno si escribiera.⁹⁴

Resulta relevante esta conferencia si se considera que de ella pudo haber surgido la idea inicial de *Bartleby y compañía*. Pareciera como si la novela de carácter híbrido coqueteara con la siguiente pregunta: ¿Verdaderamente vale la pena ponerse a escribir?⁹⁵

Bartleby y compañía esboza una red múltiple que coquetea con el silencio mismo del narrador en cuestión, pues promete que bajo esas anotaciones se encuentra un texto invisible que llegará a ser una revelación literaria; sin embargo, éste nunca se despliega. Únicamente conservamos las notas sobre el inventario de Bartlebys. Al no haber noticias sobre tal texto, pareciera que en esos espacios en blanco entre los fragmentos se encuentra el más profundo silencio, la parálisis literaria, razón por la cual afirmamos que Marcelo es un primer escritor dominado por el síndrome de Bartleby.

⁹⁴ Vila-Matas, E. *El viento ligero en Parma*, p. 35. Este fragmento muestra la afinidad de Vila-Matas con el reciclaje textual donde, en palabras de Antonio Cajero, “el texto reciclado, reescrito o no, pasa a formar parte necesariamente de otro (con)texto”. Dicho recurso, distinguible en la obra de Borges, será aplicado por Vila-Matas como el fragmento anterior que se distingue en dos textos distintos del mismo libro. En *Bartleby y compañía*, se verá en la nota 57 sobre Luis Felipe Pineda, que inserta la característica de un personaje de una de sus obras primerizas. Cfr. Cajero, A. *El texto y sus contextos: Borges recicla a Borges*, El Colegio de San Luis, p. 20).

⁹⁵ En *Bartleby y compañía* no hay una respuesta fija en torno al asunto. Mientras que, por un lado, las historias autónomas que se dan sitio tratan de evidenciar las variadas y extravagantes maneras de abandonar la escritura, también muestran autores que pululan por una escritura infinita. En consecuencia, el comentario dependerá del autor al que se aluda. Por esa razón, en una nota sobre Primo Levi la respuesta en torno al asunto se torna bastante asertiva: “Todos deseamos rescatar a través de la memoria cada fragmento de vida que súbitamente vuelve a nosotros, por más indigno, por más doloroso que sea. Y la única manera de hacerlo es fijarlo con la escritura” (BC, 40).

El protagonista nos ofrece una novela que no está escrita. No obstante, el hecho de navegar por un conjunto de notas que dirigen a un texto invisible que no lleva a ninguna parte resulta bastante sugerente: por un lado, permite la ficcionalización de personajes literarios conocidos y ahonda en el juego de la literatura, aparentar ser otros; por otra parte, mantiene la tensión narrativa y el toque de misterio a su narrador, quien se nos presenta de manera esquiva, pero las pocas veces que escribe sobre sí se traza como un completo fracasado.

3.2. El paradigma del fracaso: el caso Marcelo

El conjunto de notas en *Bartleby y compañía* nos es dado por un narrador jorobado, carente de compañía y con poco éxito frente a las mujeres. Desea ser escritor y en algún momento de su juventud trató de serlo. Poco se sabe sobre él, pese a que escribe un diario y en él elabora su inventario de escritores paralizados por el silencio. El nombre del narrador solamente es mencionado en la nota 15, mientras habla con su amiga María Lima Méndes y ella le confiesa: “a mí me encanta el fraude en el arte. Y, ¿para qué engañarnos, Marcelo? Aunque quisiera, ya no podría escribir” (BC, 61).

Marcelo se muestra como un personaje ambiguo y escapista que se desdibuja a través de las citas de otros autores. Vila-Matas afirma que él y el narrador de *Bartleby y compañía* no son del todo el mismo: de ahí que desde el principio mencione que el oficinista es jorobado⁹⁶. Lo cierto es que ambos se unen y se separan e incluso “el

⁹⁶ La aclaración de Vila-Matas es contundente al respecto: “Yo creo que mis libros deberían ser vistos como lo que realmente siempre han sido: libros escritos por personajes de novela”. En *El viento ligero en Parma*, p. 99.

narrador comparte muchos rasgos con el autor Vila-Matas pero tiene voz y configuración propias”⁹⁷.

Marcelo es el principal Bartleby de la lista, alguien que ha negado su relación con la escritura debido a la imposición de la letra dictada. Su padre le obliga a escribir una dedicatoria y, desde entonces, hasta el 8 de julio de 1999, había abandonado todo quehacer relacionado con la literatura. A partir de su cuaderno de notas a pie de página en el que pretende rastrear bartlebys, decide retomar el ejercicio de escritura; sin embargo, promete que esos apuntes serán la glosa de un texto mucho más relevante, el cual nunca nos llega. En su defecto, tenemos un conjunto de citas y de reiteraciones que parecen llevarnos hacia ninguna parte.

Marcelo, desde luego, nos resulta un narrador antipático, pues nunca da la cara de manera directa sino que pareciera eclipsarse en las voces de otros autores, en los sentimientos de otros para justificar su no-escritura⁹⁸. Sobre sí mismo dice: “Soy como un explorador que avanza hacia el vacío” (*BC*, 183), pues ahonda en el síndrome del silencio literario y a su vez, poco escribe sobre su propia experiencia. Como rastreador del Laberinto de Bartlebys se identifica con ellos y deja entrever su propia insignificancia a partir del medio en que nos da cuenta de su labor:

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 sombra de Bartleby sobre las literaturas contemporáneas [...] Yo les dejo

⁹⁷ Wentzlaff-Eggebert, Christian. “El microrrelato como fragmento de un amplio conjunto narrativo en *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas”. *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, vol. 8, no. 9, 2007, p. 106.

⁹⁸ El lector de las notas a pie suele sentir irritación con la lectura debido a la incomodidad que provoca tanta alusión a otros autores así como el conjunto de listas, un guiño a la obra de Georges Perec, seguido de “los espacios vacíos, las elipsis, las metáforas, la selectiva privación de conectores lógicos, las preguntas retóricas, los finales abiertos, las estructuras zigzagueantes, los personajes malformados y la ausencia de localizaciones fijas” (Lemes y Renaut, “La fragmentariedad narrativa en *Bartleby y compañía*”).

decir, a mis palabras, que no son mías, yo, esa palabra, esa palabra que ellas dicen, pero que dicen en vano (BC, 64-65).

Marcelo no tiene éxito con las mujeres y no es del todo un escritor. En “Mastroianni-sur-mer” –antecedente de *Bartleby y compañía* según su autor– Vila-Matas escribe sobre una película de Antonioni que le hizo tornarse en escritor: “el protagonista de *La notte* era escritor —algo que obviamente yo no era—y tenía mujer, algo que yo no tenía. Y ésas eran las dos cosas que a mí me faltaban en la vida: ser *alguien*”⁹⁹. El narrador de *Bartleby y compañía* carece de estos atributos, razón por la cual resulta un personaje inmaduro y falto de talento. Vila-Matas concluye que “para ser escritor había que *escribir* y [...] escribir —como dice Claudio Magris—significa transformar la vida en pasado, o sea, envejecer”¹⁰⁰.

Marcelo constantemente hace referencia a su notorio fracaso: se ha vuelto un bartleby porque abandonó la escritura y es soltero porque no tiene mujer. Su postura se justifica de la siguiente manera: “me dedico yo también a comentar los comportamientos literarios de otros para así poder escribir y no ser escrito” (BC, 124). Coloca al autor como el protagonista del quehacer literario. *Bartleby y compañía* pondría de nuevo al centro de la discusión la importancia del autor en la producción literaria, razón por la que Marcelo escribe cada nota como una viñeta sobre un escritor y su dificultad a la hora de enfrentarse a la obra escrita.

Marcelo desea reinventar la literatura del siglo veintiuno a partir de sus notas. Su aventura consiste en “escribir sobre la imposibilidad de la literatura para volverla

⁹⁹ Vila-Matas, Enrique. “Mastroianni-sur-mer”. En *El viento ligero en Parma*, Sexto Piso, 2008, p. 26.

¹⁰⁰ *Ídem*.

posible”¹⁰¹; sin embargo, a pesar de que ésa es la finalidad, el centro del texto radica en los otros autores mientras que él mismo se hace a un lado:

El escritor que trata de ampliar las fronteras de lo humano puede fracasar. En cambio, el autor de productos literarios convencionales nunca fracasa, no corre riesgos, le basta aplicar la misma fórmula de siempre, su fórmula de académico acomodado, su fórmula de ocultamiento (BC, 39).

En su constitución de personaje se distingue a la literatura como una forma de sumisión marcada por las influencias y por el deseo de participar, aunque lo que ocurre más bien es que la voz escapa y se esconde entre los demás escritores *Bartleby*.

Oblomov será otro paradigma del fracaso distinguible en Marcelo. El personaje caracteriza el paradigma del vacío, alguien que responde al *spleen* provocado por la crisis de la época moderna. En palabras de Vila-Matas, Oblomov se muestra “incapaz de hacer nada con su vida. Duerme muchas horas, lee de vez en cuando, bosteza sin parar. Encogerse de hombros es su gesto favorito [...] es el indiferente al mundo por excelencia”¹⁰². Su autor, Goncharov, ya había escrito la novela *Una historia común*, donde un joven renuncia a la literatura para volverse oficinista. Pero su final será semejante al de Melville en varios sentidos, pues “Goncharov murió sin saber que su *Oblomov* llegaría a ser uno de los más grandes clásicos de la literatura rusa”¹⁰³.

Marcelo no alude directamente al personaje de Goncharov, aunque sí escribe sobre otros escritores tan fracasados como él: “Siempre me ha funcionado bien este sistema de viajar a la angustia de otros para rebajar la intensidad de la mía” (BC, 109). Sobre Roberto Bazlen apunta que “se pasaba el tiempo ocupándose del vivir ajeno, de

¹⁰¹ *Ídem*.

¹⁰² Vila-Matas, E. *Aire de Dylan*, Seix Barral, 2012. p.33.

¹⁰³ Sergio Pitol elabora un perfil sobre Goncharov y Oblomov semejante al abordado entre Melville y su creación en la nota 48 de *Bartleby y compañía*, donde el fracaso del autor se ve reflejado en su personaje. Cfr. “Goncharov” en *La casa de la tribu*, pp. 109-113.

las relaciones de los otros: en suma, un fracasado que vivía la vida de los demás” (BC, 38). A Herman Melville, creador de Bartleby el escribiente, lo pinta como alguien que ha tenido que vivir por lo menos las mismas grises experiencias de su personaje para poder ganarse la vida. A pesar de trazarlo como un fracasado Marcelo confiesa su admiración por el autor ignorado en vida: “a Melville le perdono todo” (BC, 134).

Marcelo imagina a Scapolo, una criatura híbrida entre el soltero de Kafka y el oficinista de Melville que le recuerda a Robert Walser y a Robert Musil, y lo describe de la siguiente forma:

un soplo de frialdad emana de su interior, donde se asoma con la mitad más triste de su doble rostro. Ese soplo de frialdad le viene de un desorden innato e incurable del alma. Es un soplo que lo deja a merced de una extraña pulsión negativa que le conduce siempre a pronunciar un sonoro NO que parece que lo estuviera dibujando con mayúsculas en el aire quieto de cualquier tarde lluviosa de domingo (BC, 85).

Scapolo representa el paradigma del oficinista y soltero, o bien del fracasado, como el mismo Marcelo, quien al escribir sobre el silencio y la renuncia de otros manifiesta su propia derrota. Como Bartleby, lucha constantemente por dejar de ser un subordinado. Por eso abandona la oficina y se dedica solamente a escribir en su casa, pero en lugar de permitirse a sí mismo expresarse, alude constantemente a otros, atiende a las órdenes de los demás y hace a un lado el propio poder que puede obtener con sus palabras:

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 literario (BC, 43-44).

Marcelo ciertamente habla poco. En sus notas a pie dará cuenta de dos únicos interlocutores para continuar con su escritura: su amigo Juan y el escritor Robert

Derain. El primero de ellos le hace ver la importancia de Robert Musil y de *El hombre sin atributos*; es decir, elabora una defensa del sujeto improductivo. También Juan se muestra afín por los relatos de Felisberto Hernández que emparenta con el Laberinto del No porque “todos los cuentos que escribía los dejaba sin acabar, le gustaba negarse a escribir desenlaces” (BC, 94-95). A pesar de ello, Marcelo siempre interrumpe sus conversaciones con Juan aunque lo considere su único amigo: “He terminado colgándole por sorpresa el teléfono, pues he tenido la impresión de que estaba perdiendo el tiempo con él y que debía volver a mi cuaderno de notas” (BC, 23).

El otro con quien se comunica para aumentar su inventario de Bartlebys es Robert Derain, un escritor ficticio que elaboró un libro de relatos llamado *Eclipses littéraires*. Marcelo le pide apoyo para su inventario de Bartlebys, pero es tal su desesperación que él mismo idea una falsa respuesta haciéndose pasar por Robert Derain: entre las propuestas, se aut nombra como su gran amigo y sugiere incluir en la lista a Marcel Duchamp, a quien considera un completo impostor.

Marcelo prefiere no escribir sobre sí, y cuando lo hace, remite a otros textos. Su experiencia se codifica a partir de ello. Puede observarse lo anterior en la nota 31, donde después de postergarlo en dos ocasiones, finalmente hablará de su encuentro con J.D. Salinger. El episodio resulta significativo para entender a *Bartleby y compañía* como un texto metaliterario. Marcelo se cruzará con Salinger, modelo del escritor oculto que desea mantener su vida privada. Al encontrárselo en un autobús de Nueva York piensa en todo lo que podría decirle, lo que podría preguntarle: “Dios, cómo le amo Salinger, ¿Podría decirme por qué lleva tantos años sin publicar nada?” (BC, 102) justo como en “El corazón de una historia quebrada” uno de los personajes de Salinger

piensa confesarle a Shirley Lester que la ama con una fórmula muy parecida: “Dios, cómo la amo. ¿Tiene algo que hacer esta noche?”¹⁰⁴.

Dicho cuento es también metaficcional: en él un escritor cuenta todo lo que pudo escribir hasta finalmente preferir no hacerlo; podría haber narrado el enamoramiento de Justin Horgenschlag, auxiliar de imprenta, con Shirley Lester, una taquígrafa de veinte años por la que ha perdido el piso; pero el escritor se siente incapaz de narrar la historia; dice que “para escribir una historia realmente buena del tipo chico-conoce-chica es aconsejable hacer que el chico conozca a la chica”¹⁰⁵. Y empieza a idear las posibilidades de ese no-encuentro porque al final no escribe el cuento: se encontrarían en un autobús –o al menos eso pensaría el narrador – como Marcelo el día que viajó a Nueva York y se cruzó con Salinger y también con una mujer hermosa de la que de inmediato se ha enamorado y también llamaría Shirley Lester.

Los diálogos hipotéticos del cuento de Salinger aparecerán sin notables modificaciones en la nota de Marcelo. Duda en saber a quién de los dos hablarle, pues tanto Salinger como Shirley Lester representan el objeto del deseo de sus dos pasiones: escribir y dejar de ser tímido con las mujeres. Finalmente no dice nada, mientras infiere que ambos son pareja y bajarán del camión mientras él queda paralizado con su encuentro.

A continuación, Marcelo contará “un breve inédito de Salinger” (BC, 105) pues al bajarse del camión los escucha platicar. En realidad los personajes dicen los mismos diálogos que en la escena final del cuento “Vecinos” de Raymond Carver, donde una

¹⁰⁴ Salinger, J.D. “El corazón de una historia quebrada”. en *Poesía*, no. 29, otoño-invierno de 1987. Traducción de Javier Marías, p. 28.

¹⁰⁵ *Ídem*, p. 29.

pareja está dispuesta a volver a casa, pero la mujer ha perdido su llave. Mientras ella llora, él la consuela y le responde: “No te preocupes [...] por el amor de Dios, no te preocupes”¹⁰⁶, mismo diálogo que repetirá Salinger a Shirley Lester mientras Marcelo los espía a ambos.

El episodio nos muestra su vocación de copista, pues los diálogos de la nota se nutren de los cuentos de Salinger y de Carver, ambos son figuras clave en la literatura norteamericana. Como Felisberto Hernández, Marcelo no pudo concluir el episodio de Salinger y prefirió insertar un desenlace de Carver. El narrador irónicamente sugiere: “estaba cruzando una frontera, algo así como una línea ambigua y casi invisible en la que se esconderían los finales de los cuentos inéditos” (BC, 106)¹⁰⁷.

Un ejemplo de alusión y no de copia directa se distingue en la nota 66, que demuestra la ambigüedad en Marcelo a través de su escritura. El microrrelato utiliza una estrategia semejante al desenlace de *Molloy* de Samuel Beckett: “Entonces entré a casa y escribí. Es medianoche. La lluvia azota los cristales. No era medianoche. No llovía”¹⁰⁸. En *Bartleby y compañía* Marcelo escribe:

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, qué infeliz soy! ¿Pero qué estoy diciendo? No soy infeliz, no he dejado la pluma, no tengo mujer, no tengo hijos, ni habitación contigua, no tengo dinero suficiente, no anochece (BC, 179).

¹⁰⁶ Carver, Raymond. “Vecinos”. En *Todos los cuentos*, p. 22.

¹⁰⁷ Marcelo se ve imposibilitado en satisfacer ambos caminos en el episodio en Nueva York, pues por más que crea posibles diálogos con Salinger y con Shirley Lester éste quedará sin decir nada. Como apunta García Aceña “a través de ese encuentro con Salinger se nos plantea la incompatibilidad entre la escritura y la propia vida, y al mismo tiempo, nos abre los ojos sobre la funcionalidad de la creación: la literatura permite consumir todos los fantasmas que nos consumen y que nunca llegamos a poner en práctica” García Aceña, Ángel Luis. “La frontera del silencio. Casos y causas del «síndrome de Bartleby» en la literatura”. *Mil Seiscientos Dieciséis*, p. 276.

¹⁰⁸ Citado en Vila-Matas, *El viento ligero en Parma*, p. 133.

Marcelo recuerda a Ferrer Lerín, un escritor barcelonés que “estudia a las aves que se alimentan de carne –de poesía– muerta” (BC, 63). El suyo es un caso notorio de parasitismo literario; se alimenta de otros textos y los habita: su realidad se ve condicionada por ellos. La esquiva voz narrativa de *Bartleby y compañía* recuerda a la larva de los libros que únicamente devora el papel y la tinta pero no digiere lo leído¹⁰⁹. Marcelo imita, plagia, alude otras voces, pero nunca se escucha; suele desdeñarse en sus expresiones. Su fracaso se manifiesta en ello y en el texto invisible que debería aparecer cuando lo único presente en *Bartleby y compañía* son los libros y citas mencionadas del cada vez más amplio Laberinto del No.

3.3. Dialogando con nadie: la intervención de Robert Derain

Como ha escrito Steiner “la fuerza del silencio es la de un negador eco del lenguaje”¹¹⁰. Dicho bloqueo ante cierta polifonía literaria se materializará a partir del conjunto de citas y comentarios hasta dar con la figura del eclipse. Dicha imagen aparecerá gracias a la intervención de Robert Derain, uno de los pocos interlocutores de Marcelo: a lo largo de *Bartleby y compañía* la voz narrativa se irá eclipsando; se alude por primera vez a esta metáfora del silencio literario a partir del libro ficticio de Derain, *Eclipses Littéraires*.

Derain es un escritor bartleby: después de elaborar su libro sobre quienes dejan de escribir renunció por completo a la literatura. Por ello Marcelo decide comunicarse con él para que le proporcione otros autores a su lista: “Le he explicado que este libro va a significar mi vuelta a la escritura después de veinticinco años de eclipse literario”

¹⁰⁹ Cfr. “La larva de los libros: el lector como inventor del mundo” en Manguel, Alberto. *El lector, la torre, la larva: el lector como metáfora*. Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 57-92.

¹¹⁰ Steiner, G. *La poesía del pensamiento*, p. 25.

(BC, 45). Las tres apariciones de Derain –una respuesta inventada así como dos respuestas genuinas– se da por medio de cartas¹¹¹, gracias a las cuales la voz narrativa de *Bartleby y compañía* vuelve a adquirir aliento para continuar con su rastreo. Éstas representan un nuevo aire en la narración, pues dan vuelo a la continuidad de las notas cuando éstas parecen ya por fin detenerse; representan episodios propios de la experiencia de Marcelo y no de la historia de quienes renuncian a la literatura. Los encuentros con Derain permitirán una mayor tematización del silencio literario y que los temas se crucen hasta dar con el Laberinto sin centro.

Robert Derain es el único escritor ficticio que se comunicará con Marcelo mientras éste organiza sus notas. De ahí la rápida suposición de que “Robert Derain es obviamente un invento de Enrique Vila-Matas” aseverada por Christian Wentzlaff y desde luego por otros lectores¹¹². La aparición de Derain como personaje nos hace creer que, en efecto, se trata de un escritor ficticio; sin embargo, no resulta tan obvia tal premisa, pues las notas de *Bartleby y compañía* se encuentran repletas de alusiones a escritores reales. En realidad, están llenas de nombres que aparentemente ayudan a Marcelo a rastrear más y más bartleby literarios.

Según comenta Enrique Vila-Matas, para la elaboración de su libro debió comunicarse con muchísimos amigos que fueron recomendándole autores que coincidieran con las características de su Laberinto sin centro¹¹³. Incluso afirma que en

¹¹¹ En *Una casa para siempre*, Vila-Matas sugiere su afinidad por el silencio literario y uno de sus personajes se comporta a la manera de Robert Derain, pues “dijo que no había contestado a nuestras cartas porque ya no escribía, ya no escribía una sola línea” (p. 115).

¹¹² Wentzlaff-Eggebert, Christian. “El microrrelato como fragmento de un amplio conjunto narrativo en *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas”, p. 117.

¹¹³ Entre ellos se encuentran Ana Rodríguez Fischer, así como Antón Castro, Jean-Yves Jouannais, Jordi Llovet y posiblemente Christopher Domínguez Michael; estos últimos nombres aparecen aludidos en algunas notas de *Bartleby y compañía*.

el nombre de Derain se oculta Jordi Llovet¹¹⁴, quien aparece en una nota de *Bartleby y compañía* al poco de que Marcelo se escribiese su falsa respuesta como Robert Derain. En un suplemento catalán leerá un comentario donde Llovet recuerda haber leído un libro de William Hazlitt que, según él, le salvó la vida. El caso de Llovet aborda la primera ocasión en que un texto rescata a alguien:

Me fascinó tanto el capítulo *Basta ya de escribir ensayos* que perdí el tren. Ese tren descarriló con muchos muertos a la altura de Baltimore. En fin. ¿Por qué leía yo con tanta atención este capítulo? Tal vez ya entonces con la secreta intención de hacerme fuerte en mi vaga voluntad de no escribir nunca más crítica literaria y dedicarme o bien a escribir literatura —utópica ambición en un ser tan falto de imaginación como yo— o bien, sin ir más lejos, a hacer carrera de profesor, de lector y, más que nada, de bibliófilo, que son las cosas que he acabado haciendo en la vida absolutamente irrelevante y simplicísima que llevo (BC, 82).

La verdadera carta de Derain llega hasta la nota 36, donde se incluyen cinco fragmentos que Marcelo comentará posteriormente: una cita de *Monsieur Teste*, una carta de John Keats, el poema “Adieu” de Rimbaud, un fragmento de *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch, una frase de Georges Perec y un texto de Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*¹¹⁵. Los fragmentos asoman luces sobre el eclipse: tanto Keats como Rimbaud hablan del sol, incluso en éste último se habla de un sol negro, mientras que la frase de Broch ahonda de manera profunda en el problema de Marcelo, quien solamente se eclipsa a partir de las voces ajenas¹¹⁶.

¹¹⁴ Jordi Llovet (Barcelona, 1947) es escritor y crítico literario. En 1992 reunió en editorial Anagrama una antología de Kafka titulada *Padres e hijos*, de la cual Vila-Matas idearía el título de su libro *Hijos sin hijos*. Una reciente edición de *La asesina ilustrada* presenta un epílogo de Llovet.

¹¹⁵ En realidad, Vila-Matas escribirá años después que Jordi Llovet le proporcionó tales materiales de gran relevancia para la parte final de su *Bartleby*: “Gracias a estos textos acabé descubriendo cuál era el verdadero tema de fondo del libro, la cuestión que éste, más allá de las anécdotas de los *bartlebys*, planteaba. Se trata de la que tal vez es la cuestión de fondo más relevante de toda la modernidad: ¿quién soy yo para escribir? ¿Y quiénes son los otros para leerme?” (*El viento ligero en Parma*, p. 70).

¹¹⁶ El fragmento citado en *Bartleby y compañía* refiere a la multitud de lenguajes posibles frente al intento de Virgilio de comunicarse en una lengua no hallada: “este caos le asaltaba ahora, a este caos estaba entregado. Oh, cada uno está amenazado por las voces indomables y sus tentáculos, por el ramaje de las voces, por las voces de rama que enredándose entre ellas le enredan, que crecen

Como apunta Mario Aznar “en la literatura vilamatiana no existen países sino escrituras”¹¹⁷. Robert Derain escribe “Viaja y no lo escribas”, un cuento apócrifo de Rita Malú que se da cita en una de las notas a pie de página; en él un viajero llega a la India y un anciano le lee su destino: “le había advertido de un grave peligro, le había querido recomendar que burlara su destino horrible dejando inmediatamente de ser —porque ahí se escondía su futura desgracia— escritor de viajes” (BC, 126-127). La negación de la escritura se mantiene entre los intercambios de Robert Derain y Marcelo. Este último recordará *El eclipse*, película de Antonioni “que hablaría de cuando los sentimientos de una pareja se detienen, se eclipsan (como, por ejemplo, se eclipsan los escritores que de pronto abandonan la literatura)” (BC, 150).

La respuesta final de Derain insta a Marcelo a tomar ese camino, a partir de una última serie de materiales: una frase de Kafka, una opinión de Julien Gracq sobre Rimbaud, unas frases de Schopenhauer, un texto de Melville, una noticia de Carlo Emilio Gadda y un poema de Derek Walcott. Le recomienda Derain dejarse llevar por la figura del eclipse:

De haber querido yo aplastar de un solo manotazo toda su investigación sobre el dichoso síndrome, le habría enviado una frase de Kafka mucho más explícita, una frase que sin duda habría colapsado para siempre su trabajo. ¿Cómo dice? ¿Que quiere saber qué frase es ésa? Está bien, se la transcribo. *Un escritor que no escribe es un monstruo que invita a la locura.* [...] se le invita amablemente a usted a comprender lo absurdo de querer imitar o eclipsar obras maestras y a ver que lo mejor que podría hacer es eclipsarse usted mismo (BC, 180-181).

disparadas, cada una por su lado, y volviendo a retorcerse unas en otras, demoniacas en su individualización, voces de segundos, voces de años, voces que se entrelazan en la malla del mundo, en la malla de las edades, incomprensibles e impenetrables en su rugiente mudez” (BC, 121-122).

¹¹⁷ Aznar Pérez, Mario. “Cosmopolitismo e intertextualidad: el factor Borges en la poética de Enrique Vila-Matas”, p. 330.

Como puede observarse, el intercambio entre Marcelo y Robert Derain adquiere otra significación, pues en efecto el silencio literario vuelve a ser una posibilidad a partir de su llegada. En sus intervenciones se observa el carácter de interrupción y un nuevo hilo conductor cuando las notas parecen ya dar varios círculos entre ellas, sin ir hacia adelante. Pululará el Laberinto del No hacia cierta escritura infinita, razón por la cual Marcelo ahondará ya no en aquellos autores que dicen “Preferiría no hacerlo”, sino en aquellos que no se detienen, como justamente Bartleby no cedía frente a las órdenes de los demás¹¹⁸.

Los personajes literarios conforme avanzan en la novela agonizan, y la forma de agonizar en Marcelo es a partir del silencio de su voz que se va manifestando a partir del eclipse. La voz se escapa y se confunde hasta llegar a desaparecer, anulado por las otras voces que pululan y le han permitido, en apariencia, hacer un apunte sobre la literatura de fin de milenio que llevará, en sus palabras, a buen cauce a la literatura por venir:

Se escondía Traven, voy a esconderme yo, se esconde mañana el sol, llega el último eclipse total del milenio. Y ya mi voz va volviéndose lejana mientras se prepara para decir que se va, va a probar otros lugares. Sólo yo he existido, dice la voz, si al hablar de mí puede hablarse de vida. Y dice que se eclipsa, que se va, que acabar aquí sería perfecto, pero se pregunta si esto es deseable. Y a sí misma se responde que sí es deseable, que acabar aquí sería maravilloso, sería perfecto, quienquiera que ella sea, donde sea que ella esté (BC, 216-217).

La inclusión de Derain permite ahondar en la tematización del silencio así como describir otros rasgos de los escritores ficticios de *Bartleby y compañía*, varios

¹¹⁸ La escritura infinita que surge a partir de la noticia sobre Carlo Emilio Gadda significará una búsqueda poética en la obra de Vila-Matas, pues “para poder continuar me fui al otro extremo del bartlebysmo, me fui al mal de Montano, al mal de los que no pueden dejar de escribir. Pero cuando publiqué este nuevo libro, me dijeron que de nuevo estaba en un callejón sin salida” (En *El viento ligero en Parma*, p. 215).

de ellos semejantes en cuanto a las características del mismo Robert Derain. Su intervención es la que permite dar fin a las notas sin centro de Marcelo, pues como menciona Enrique Vila-Matas, bartleby's pueden encontrarse casi en cualquier parte.

IV. El Laberinto del No: una constelación de escritores ficticios

4.1. Marcelo y sus escritores ficticios

Una de las características de *Bartleby y compañía* consiste en la mezcla de elementos reales y ficticios donde la anécdota auténtica se combina con la invención del autor; el episodio aludido a las palabras de otro, difícil de comprobar y que sin embargo aparece en el texto y otorga significado constituye buena parte del Laberinto del No. Dicha ambigüedad abre el campo para las hipótesis e interpretaciones más diversas, rasgo que enriquece el contenido de los fragmentos de *Bartleby y compañía*, pues en ellos se cruza la invención con la cita directa, aunque en ocasiones dicha mención también resulta apócrifa.

Sabemos de los escritores ficticios en primer lugar porque algunos de ellos son conocidos de Marcelo, narrador de *Bartleby y compañía*, quien en su diario los evoca y los incluye en el Laberinto. Como sugiere Quesada Gómez, lo natural en el lector será rastrear a los escritores que pertenecen al grupo de Bartleby; dar cuenta de cuáles de ellos son auténticos y cuáles no¹¹⁹. De ahí que, en primer lugar, aparezcan frente a él los escritores ficticios que convivieron en algún instante con Marcelo como es el caso

¹¹⁹ Quesada Gómez, Catalina. *op. cit.*, p. 85.

de Robert Derain, quien ocupó un lugar bastante relevante en la conformación de las notas a pie de página.

Una problematización válida en torno a este primer grupo de escritores radica en si verdaderamente lo son, pues su aparición los muestra como aspirantes a escritores que inician un proyecto más que como los creadores de una obra. Ante la falta de recursos para ver triunfar su obra, éstos acaban devorados por su silencio. Más parecería el retrato de *amateurs* en busca de su propia expresión y su fracaso rotundo que la renuncia de autores en forma que rechazan la literatura. La mayoría de los escritores ficticios que ocupan una nota en *Bartleby y compañía* más bien fracasan desde el principio y por eso renuncian a la escritura.

Una historia de fracasados no resulta atractiva para nadie, ni siquiera para Marcelo, quien a pesar de su renuncia a la escritura opina al respecto:

apenas había dicho algo hasta ahora acerca del fracaso literario como causa directa de la aparición del Mal, de la enfermedad, del síndrome, de la renuncia a continuar escribiendo. Pero es que el caso de los fracasados, si lo pensamos bien, no tiene ningún interés, es demasiado obvio, no hay ningún mérito en ser un escritor del No porque has fracasado. El fracaso arroja excesiva luz y demasiada poca sombra de misterio a los casos de quienes renuncian a escribir por un motivo tan vulgar (BC, 134).

Así como los escritores ficticios se encuentran unidos a su aspiración inconclusa, se inspirarán en un modelo de escritor que pretenderán imitar sin los mismos resultados con tal de obtener una posición en el canon literario¹²⁰; en este caso me refiero a María Lima Mendes y a Luis Felipe Pineda: la primera de ellas,

¹²⁰ Enrique Vila-Matas ha escrito muchísimos textos a lo largo de su carrera, pero es notorio cómo se “espejea” con otros escritores; es decir, imita su escritura y la reformula a partir de su conveniencia. En ese sentido, conjura contra la imposibilidad de escribir, como si se tratase de un exorcismo literario. Es una técnica relacionada con la otredad y con el doble, tema relevante en su obra pues como el mismo Vila-Matas ha sugerido, desearía armar un libro con sus fantasmas favoritos para no sucumbir al mutismo. Cfr. Rodríguez Fischer, Ana. “Las novelas peligrosas de Enrique Vila-Matas”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 635, 2003, p. 86.

cercana al *nouveau roman* y a las propuestas de la revista *Tel Quel*, encontrará contradicciones en ambas posturas hasta fracasar en la escritura de su novela. Luis Felipe Pineda, por el contrario, será un aprendiz de escritor que paulatinamente irá resignándose a no finalizar siquiera sus poemas de juventud y que recuerda en muchos sentidos algunos rasgos de la formación como escritor de Enrique Vila-Matas¹²¹. Representa al aspirante a escritor que en la adolescencia disfruta de la literatura para posteriormente, conforme crece, renunciar a ésta de manera definitiva. En ambos casos se presenta la actividad literaria como inalcanzable, ya sea por la falta de pericia o por la falta de voluntad en proseguir un camino.

4.1.1. Perder ficciones, perder teorías: la escritura asfixiada de María Lima Mendes

Marcelo conoce en París a María Lima Mendes. Ella aspira a ser escritora mientras el narrador de las notas a pie de página la anima a que continúe en su camino como novelista. La aparición de esta mujer remite nuevamente al tema de la soltería del protagonista, pues pese a los intentos de éste por enamorarla ella nunca lo acepta del todo. Si bien desde la primera nota al pie de página la voz narrativa describe experiencias personales –la rivalidad con el padre en torno a la novela amorosa y su interferencia en el proceso literario–, el lector no sabrá quién está narrando hasta la nota 15.

¹²¹ Conviene aclarar que, a pesar de que en el análisis de algunos escritores ficticios se recurrirá a la experiencia del joven Vila-Matas como escritor conviene resaltar que *Bartleby y compañía* no debe considerarse como una autoficción, sino una construcción ficcional relacionada con lecturas, asociaciones y notas literarias. Las alusiones biográficas coquetean con el tema del doble y con la potencialidad creativa de la textualidad.

María Lima Mendes iniciará la novela *Le cafard*, cuyo título en francés también es asociable a la obra de Kafka, concretamente al inicio de *La metamorfosis*. Por otra parte, muestra la vida en el Barrio latino en París y el afán de numerosos artistas por formarse en dicha ciudad, pues la autora en ciernes “no ignoraba que sucesivas generaciones de escritores latinoamericanos se habían instalado en ese barrio y allí felizmente habían encontrado las condiciones ideales para ser escritores” (BC, 55). Agregaría además que el propio Enrique Vila-Matas pasó varios años en su formación como escritor en París; pareciera ser este episodio una continuación matizada de sus aventuras como aprendiz del oficio en la buhardilla alquilada a Marguerite Duras como ocurre en su libro *París no se acaba nunca*.

El ambiente de dicho espacio y la tradición latinoamericana no abandonarán a su personaje: María Lima Mendes tiene ascendencia cubana, lo cual le hará pensar constantemente en Severo Sarduy y en el compromiso de escribir algo valioso y así pertenecer a la nueva tradición hispanoamericana que iniciaba en aquel entonces:

[...]No puedes ser indigna de los de antes», se había dicho pensando en los otros escritores latinoamericanos que a la lejanía le habían dado, en las terrazas de esos cafés, consistencia, textura. «Ahora me toca a mí», se decía ella en sus animadas primeras visitas a aquellas terrazas donde se había embarcado en la escritura de su primera novela (BC, 57).

El síndrome de Bartleby es generado en la obra inconclusa de María Lima Mendes a partir del *chosisme*, es decir, “describir con morosidad las cosas: la mesa, la silla, el cortaplumas, el tintero...” (BC, 56). Lo que en la nota se llama *chosisme* consiste en la caracterización desmedida de algún objeto para hacer a un lado el argumento de la novela, instaurado como parte del *Nouveau Roman*, quienes pretendían eliminar a

los personajes y los espacios narrativos en pos de una literatura innovadora y nunca antes vista.

Alain Robbe-Grillet abogó por una caracterización autónoma de los objetos donde estos resulten mucho más significativos a partir de la descripción pormenorizada y detenida:

En la ficción moderna, mantiene el crítico francés, las cosas han perdido su valor como cosas, su autonomía, para rebajarse un papel de simples signos, de medios de interpretación, de símbolos de un universo significativo absurdo. [...] Robbe-Grillet hace una defensa del derecho de las cosas a ofrecérsenos en su forma inmediata, a ser cosas y no transformaciones funcionales.¹²²

El *chosisme* se nutre también del modernismo anglosajón y a las vanguardias distinguibles en la narrativa elaborada por Proust, James Joyce, Virginia Woolf. El ejercicio planteado por Robbe Grillet pretendía alienar la mente para llevar al lector y al personaje hacia estados alterados de conciencia. En ese sentido, fijar la mirada en un solo punto para causar un efecto hipnótico y desencadenante de pensamientos inusuales llevará al desastre el ejercicio de la aspirante a escritora, a pesar de seguir las justificaciones versadas por el exponente del *nouveau roman*.

En consecuencia, el episodio de María Lima Mendes refleja una postura literaria, pues como señala Teresa González Arce la poética vila-matiana “se ha caracterizado por transitar por caminos radicalmente opuestos a la Gran Novela realista del siglo XIX, desmontando sus convenciones por medio de la incorporación de géneros varios en una escritura híbrida, fragmentaria e inacabada”¹²³. En la novela

¹²² Livingstone, León. “El realismo galdosiano ante el «chosisme» francés”. *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Ediciones del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 2013, p. 296.

¹²³ González Arce, Teresa. “Tradiciones comunes, influencias recíprocas y paseos compartidos: Enrique Vila-Matas y la literatura mexicana”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. VI, no. 2, verano 2018, pp. 302.

por escribir de María Lima Mendes, el argumento narrativo funciona hasta cruzarse con una dificultad técnica a la hora de describir sin parar las propiedades de una botella de agua mineral que arruinaría por completo su narración:

a partir del agua mineral se le encalló dramáticamente la novela, pues le dio a ella de repente por practicar el *chosisme*, por rendir culto a la moda. Nada menos que treinta folios dedicó a la descripción minuciosa de la etiqueta de la botella de agua mineral. Cuando concluyó la exhaustiva descripción de la etiqueta y regresó a las olas que rompían suaves sobre la arena, la novela estaba tan bloqueada como destrozada, no pudo continuarla (BC, 57-58).

En palabras de Rodríguez de Arce el episodio de María Lima Mendes “combina perfectamente *imitatio* caricatural y sátira. La dimensión satírica, evidente, fustiga el ridículo enseñorearse de un paradigma estético reducido a una mera moda imperante”¹²⁴. La descripción desmedida y asfixiada de la joven autora hace que todo aquel primer esfuerzo caiga por completo. Paradójicamente, su silencio se manifestaría por escribir demasiado o más de la cuenta¹²⁵.

Este episodio recuerda una anécdota similar abordada por Vila-Matas en el artículo “El arte de no terminar nada”. Nos cuenta un episodio de *chosisme* ocurrido a Carlo Emilio Gadda, de quien también habla en *Bartleby y compañía* como uno de esos autores inspirados en la posibilidad de querer contarle todo porque sus ficciones “se

¹²⁴ Rodríguez de Arce, Ignacio. “*Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas: centralidad y ficcionalidad del discurso de escolta”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2009. En línea: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/bart_vm.html

¹²⁵ Juan Paulo Pérez-Tejada afirma que, además de *Bartleby y compañía*, el término *chosisme* aparece en el libro de Borges y Bioy Casares *Crónicas de Bustos Domecq* como “descripcionismo”. Lo cierto es que en la nota de *Bartleby y compañía* no hay alusión alguna a Borges ni a Bioy sino al mecanismo elaborado por autores como Robbe-Grillet y compañía, quienes tuvieron un limitado éxito en su afán por renovar la novela francesa. El autor del artículo se muestra sorprendido de que esta técnica narrativa sea utilizada por la Search Engine Optimization, como un mecanismo para optimizar las características de ciertos productos en anuncios publicitarios, algo de mayor utilidad que aplicar el *chosisme* como hará María Lima Mendes. Cfr. “Le chosisme: Del *nouveau roman* al SEO”, 22 de junio de 2015, consultado el 7 de octubre de 2020, en línea: <https://ottaviaenredes.com/2015/06/22/le-chosisme-del-nouveau-roman-al-seo/>

le iban desbocando por todas partes y se le convertían en infinitas, lo que le llevaba a la paradójica situación [...] de tener que interrumpirlas y, acto seguido, caer en profundos silencios literarios que no había deseado” (BC, 186). En el artículo antes mencionado Carlo Emilio Gadda será descrito por Vila-Matas como un sujeto proclive a la técnica ejercida por María Lima Mendes:

Parece que fue un neurótico descomunal. Se volcaba enteramente en la página que estaba escribiendo, con todas sus obsesiones. Todo le quedaba incompleto. En un texto breve sobre el risotto alla milanese , por ejemplo, se complicó tanto la vida que acabó describiendo los granos de arroz, uno por uno —incluidos cuando estaban todavía cada uno revestidos por su envoltura, el pericarpio—, y no pudo, por supuesto, acabar nunca lo que había empezado a escribir.¹²⁶

Una vez que María Lima Mendes vio su fracaso al tratar de imitar a los extravagantes autores de la *Nouveau roman* trató de elaborar su propia literatura a partir de las novedosas interpretaciones críticas de la revista *Tel Quel* cuyas investigaciones giraban en torno a la textualidad como el motor principal de lo literario. *Tel Quel* fue un medio que posicionó las ideas de Roland Barthes, Julia Kristeva y Jacques Derrida a la arena de discusión. Con la labor editorial de Philippe Sollers la revista “se propuso como un espacio contradictorio y ecléctico capaz de configurarse como un gran centro generador de importantes y profundas controversias”¹²⁷.

Los autores de *Tel Quel* se interesaron profundamente por la revolución maoísta y durante toda la emisión de la revista abordaron temas relacionados con el uso del lenguaje. La revista tuvo una gran influencia dentro del público

¹²⁶ Vila-Matas, Enrique. *El viajero más lento*, p. 119.

¹²⁷ Bertón, Sonia. “El «espacio Tel Quel» y la configuración de una discursividad vacilante”. *Revista Pilquen*, Sección Ciencias Sociales, núm. 16, Universidad Nacional de Comahue, Viedma, Argentina, 2013, p. 3.

hispanoamericano a pesar de que el comité editorial limitó sus publicaciones a tan solo unos cuantos autores latinos como Jorge Luis Borges, Roberto Juarroz y el ya mencionado Severo Sarduy¹²⁸. Las acaloradas discusiones de la revista en ocasiones contradecían las posiciones de sus teóricos, aspecto que pone la nota en cuestión, pues será el punto de quiebre por el que María Lima Mendes acabará renunciando a la escritura:

Por mucho que se armaba de paciencia a la hora de analizar la construcción de los escritos de Sollers, Barthes, Kristeva, Pleynet y compañía, no acertaba a entender bien del todo lo que esos textos proponían. Y lo que era peor: cuando de vez en cuando entendía lo que querían decir estos escritos, quedaba más paralizada que nunca a la hora de empezar a escribir, porque, a fin de cuentas, lo que allí se decía era que no había nada más que escribir y que no había ni siquiera por dónde empezar a decir eso, a decir que era imposible escribir (BC, 59).

Como apunta Schumkler la propuesta del libro de Vila-Matas pone en el centro al escritor como creador de ficciones¹²⁹, especialmente cuando éste “remite a la discusión que a finales de los sesenta sostuvieron Barthes, Michel Foucault y otros autores respecto a la noción de autor, escritor y obra en el marco del pensamiento postestructuralista”¹³⁰. Por otra parte, la posición de María Lima Mendes tras estas posiciones no pueden resultar sino contradictorias: desde dónde escribir si la voz del autor resulta irrelevante frente a la textualidad misma, cómo empezar un texto si no es a partir de una red inconmensurable de temas. Las posibilidades la limitan, pues si la primera vez escribió demasiado, en la segunda ocasión no tenía ya mucho que decir.

¹²⁸ Silva, María Guadalupe. “Tel Quel en América Latina”. *Zama*, Vol. 3, no. 3, 2011, p. 282.

¹²⁹ Cfr. Schumkler, Enrique. “Bartleby y Compañía: Del mito literario al mito de autor”. En Perla Petrich, Julio Premat, María Llobart, *Les sujets contemporains et leurs mythes en Espagne et en Amérique latine*, Alacant, Université Paris 8 Vincenne-Saint-Denis, p. 6.

¹³⁰ Ríos Baeza, Felipe A. “Leyendo oblicuamente: contrapuntos reflexivos de la literatura latinoamericana en la obra crítica de Enrique Vila-Matas”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. VI, no. 2, verano 2018, pp. 399.

Según Marcelo le cuenta irónicamente los culpables de su silencio literario serán tanto los autores de la revista *Tel Quel* como los autores de la *nouveau roman*, quienes conspiraron hasta acallar el cometido de los novatos escritores. Dicha observación concluye con el fracaso de la escritora, cuyo silencio literario pasa del enfebrecimiento hasta la asfixia, del afán de totalidad hasta las dudas por escribir. En los últimos momentos, María Lima Mendes se presentará a Marcelo como Violet Desvarié, puesto que nunca escribiría nada pero al menos deseaba conservar un nombre de novelista que la mostrara como una celebridad. Además, el nombre nos hace pensar de manera irónica en María Lima Mendes como una persona desvariada por su deseo anterior de escribir. Eran apenas los restos de una decisión; ya era una bartleby consumada.

4.1.2. Luis Felipe Pineda y su archivo de poemas abandonados

En *El viajero más lento* Vila-Matas escribe: “Tengo una tesis. No existen los libros totalmente acabados. Ese concepto de «libro con final» tiene para mí tanto de arcaico como de ilógico.”¹³¹. Su obra se ha mostrado como la muestra de la excentricidad de la escritura, puesto que no importa la superposición de ideas o de citas mientras se siga dando pauta a la textualidad. Para Sara González Ángel sus libros presentan “una continua explosión sensorial vanguardista donde la losa que arrastra el escritor contemporáneo se sobrelleva con un humor mordaz e irónico que arranca sonrisa tras sonrisa en sus lectores”¹³².

¹³¹ Vila-Matas, *El viajero más lento*, p. 114.

¹³² González Ángel, Sara. “De escritores portátiles y bárbaros: Vila-Matas y Bolaño escribiendo historias de la literatura inventadas”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. VI, no. 1, invierno 2018, p. 154.

Marcelo relata un segundo episodio biográfico de su juventud: su amistad con Luis Felipe Pineda, un nuevo alumno del colegio que escribe poemas breves sin concluir. En él se vislumbra la escritura como una actividad efímera y contraria al valor de trascendencia que adquiere con la legitimidad de un canon, apenas y se muestra un afán de juventud que puede desaparecer con el paso del tiempo. El personaje muestra la irreverencia del vestir y que ser un escritor es también tornarse un excéntrico; otra forma de ser extranjero, de habitar el mundo según la propia voluntad y sin seguir otros códigos¹³³. En ese sentido, Luis Felipe Pineda es un personaje asociable con el dandysmo.

El primer encuentro entre Luis Felipe Pineda y Marcelo le hace sentir a éste último cierta inseguridad: soporta con resignación su joroba y lo único que lee son libros de amor, aspiración inalcanzable para él desde entonces. Luis Felipe Pineda se muestra como una promesa brillante, no solamente en el campo de lo literario sino de la vida en su conjunto¹³⁴, aun cuando en esos años se presente esencialmente como un joven poeta:

–Yo, los poemas que escribo, nunca los termino –dijo–. Es más, no paso nunca del primer verso. Ahora, eso sí, tengo, como mínimo, cincuenta escritos. O sea, cincuenta poemas abandonados. Si quieres, ven ahora a casa y te los enseño. No los termino, pero, aun suponiendo que los acabara, nunca hablarían de la soledad, la soledad es para adolescentes cursis y temblorosos, no sé si lo sabías. La soledad es un tópico. Ven a casa y te enseñaré lo que escribo (BC, 154).

¹³³ La actitud de Luis Felipe Pineda con respecto a la forma extravagante de vestir recuerda una práctica del dandysmo donde el disfraz exótico servía como una manera performática de comportarse dentro de los salones aristocráticos de la *Belle Époque*. Según Gallo, Proust ha tratado de evidenciar un sentimiento de extranjería dentro del ambiente de la alta sociedad francesa. Cfr. Gallo, Rubén. *Los latinoamericanos de Proust*, Sexto Piso, p. 188.

¹³⁴ Vila-Matas coincide con Luis Felipe Pineda en sus inicios como escritor cuando poco había leído; precisamente su falta de conocimiento literario le hacía enfrascarse con pasión en la escritura: “De aquellos días en los que más bien era sólo un digno principiante, lo que más recuerdo es que sentirme (sin serlo) escritor me dio una gran confianza, y ésta me permitió empezar a moverme por el mundo con una seguridad que hasta entonces no había nunca conocido” (“Prólogo”, *En un lugar solitario*, p. 27).

En dicha visita Luis Felipe Pineda muestra a Marcelo su colección de poemas incompletos, algunos de ellos compuestos tan solo de un verso; también escuchan a Bob Dylan mientras Luis Felipe le confiesa a Marcelo que no entender el significado de la letra le hacía escribir más poemas. Nos presenta una obra poética construida a partir del instante, sin adquirir un carácter fundacional sino irrelevante, incompleto y espontáneo; su creación se muestra ajena a las exigencias de un canon, más bien como una alternativa de hacer transcurrir el tiempo, como una especie de *hobby*. En realidad, Marcelo pensaba que al acompañarse de Luis Felipe Pineda “nunca me había sentido tan solo” (BC, 155)¹³⁵.

Luis Felipe Pineda le presentará la música de Chet Baker y un libro de Blas de Otero, *Que trata de España*. Dicho acercamiento le servirá a Marcelo para encontrarse y hallar en sí mismo un camino, pues eso le inspirará a estudiar en Filosofía y Letras, mientras que Luis Felipe se inscribiría en Derecho. Los libros y la música recomendados por Pineda le servirían muchísimo más a Marcelo que a su propio descubridor, aun a pesar de las impresiones que tenía sobre su futuro:

Me pareció que Pineda había sido preparado por sus padres para triunfar, iba en todo muy adelantado y era en todo original y, además, le sobraba talento. Yo estaba muy impresionado (y quería ser como él), pero traté de que no se me notara todo eso y adopté un gesto casi de indiferencia al tiempo que le sugería que haría bien en molestarse en terminar aquellos poemas (BC, 156-157).

La nota sobre Luis Felipe Pineda gira en torno al tema del esnobismo y de la inmadurez literaria, pero también del cumplimiento de las apariencias durante la

¹³⁵ Nuevamente el Vila-Matas del pasado narra un episodio semejante y relacionado con el tema de la soledad: “Vivía en cierta intemperie y –dejando aparte que escribiera algún que otro verso sobre la intemperie misma– tenía espíritu de poeta, quizá porque de un modo inconsciente había ya comenzado a sentir mi *íntima necesidad* de escribir y porque seguramente intuía que hacerlo era instalarse en un lugar solitario, pues uno tenía que saber estar solo si quería llegar a algo en la literatura”. *Ibidem*, p. 31.

adolescencia. Más de una vez se mostrará este personaje como un fante, un aparente conocedor de la escritura automática que más bien pretende ser otro. El tema de la escritura de poesía también adquiere relevancia, pues para Enrique Vila-Matas la lectura de poesía fue muy importante en su juventud¹³⁶.

Marcelo se cruzará nuevamente con Luis Felipe Pineda en dos ocasiones; la primera de ellas, éste elabora un poema entero y decide fumárselo ante la inquietud del narrador. “Lo importante es escribirlo”, le dice (*BC*, 159). La acción recuerda mucho a un personaje de *Al sur de los párpados*, tercera novela de Enrique Vila-Matas, quien ejecuta el mismo gesto y también es un aprendiz de escritor: “En un acceso de lucidez, escribió un poema en papel de cigarrillos y después se lo fumó tranquilamente. «Lo importante es crearlo»,”¹³⁷. Este episodio particular resulta un rescate, pues en opinión de Enrique Vila-Matas, la novela *Al sur de los párpados* ha sido de lo peor que ha escrito¹³⁸.

En la nota a pie de página de *Bartleby y compañía* el artista se muestra como un ente alejado del mundo siempre y cuando se le permita; eso será hasta el fin de la juventud y el inicio de otras aspiraciones. En el caso de Luis Felipe Pineda se observa esta transformación en el segundo encuentro con Marcelo muchos años después. Éste

¹³⁶ En su formación como escritor Vila-Matas se inicia como lector de poemas; poco había leído sobre narrativa: “si acaso había leído algo de poesía; calculo que me había acercado a unos treinta poetas y un total de cien poemas” (“Prólogo”, *En un lugar solitario*, p. 16). Su falta de experiencia le indujo hacia cierto estilo lírico que se observa en *Mujer en el espejo contemplando el paisaje. En París no se acaba nunca* (p. 14), comenta irónicamente que para alquilar la buhardilla de Marguerite Duras le confesó que entre sus escritores favoritos se encontraban Federico García Lorca, Luis Cernuda y, desde luego, ella misma.

¹³⁷ *En un lugar solitario*, p. 195.

¹³⁸ Entender las razones por las que elabora esta recuperación nos remite al mecanismo de Vila-Matas por constantemente re-escribir sus mismas obsesiones, o una forma de “revisitar sus escritos del pasado desde el presente”. *Cfr.* Palma Castro, Alejandro, Ramírez Olivares, Alicia V. y Ríos Baeza, Felipe A. “Enrique Vila-Matas, autor de la obra de Enrique Vila-Matas”. En Ríos Baeza, Felipe A. (editor). *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012, p. 454.

se encuentra casado y con dos hijos, se mantiene como notario en Barcelona; poco queda de su excentricidad y de sus afanes poéticos. Al verlo acompañado de su esposa

Marcelo piensa

Me lo imaginé a él cada mañana entrando en el cuarto de baño detrás de ella y esperando a que subiera a la báscula. Me lo imaginé arrodillándose junto a ella con papel y lápiz. El papel estaba lleno de fechas, días de la semana, cifras. Leía lo que marcaba la báscula, consultaba el papel y asentía con la cabeza o fruncía los labios [...] –Si ves por ahí a alguno de tus poetas– me dijo Pineda, tal vez queriendo ser genial, pero con un insufrible tono plebeyo –, te ruego que no saludes a ninguno, absolutamente a ninguno, de mi parte (BC, 160-161).

Para Luis Felipe Pineda las excentricidades que él cometía se debían por influencia del propio Marcelo. La nota se torna como un espejo que devuelve al narrador a su soltería y a su embrollo problemático con la literatura que tanto ha perseguido mientras otros han hecho de su vida algo distinto.

Señala Vila-Matas de su época de juventud: “Lo que a estas alturas me parece evidente es que desde el primer momento fue muy difícil para mí escribir”¹³⁹. El silencio literario de Luis Felipe Pineda se distingue a través del paso del tiempo, otra metáfora de la distancia y del eclipse de algunos sueños, entre ellos el de la música y la poesía, propios del afán de juventud y no de cualquier otra parte.

4.2. Los escritores ajenos al narrador: el texto dentro del texto

En *Gramáticas de la creación* George Steiner escribe: “sea cual sea el impulso que lo activa, sea cual sea la vuelta generadora, los escritores insisten en la autonomía rebelde e incluso amotinada de sus principales encarnaciones”¹⁴⁰. Hay siempre algo enigmático en el inventario de escritores renuentes, o como menciona en un texto que

¹³⁹ *En un lugar solitario*, p. 22.

¹⁴⁰ Steiner, George. *Gramáticas de la creación*, p. 173.

precedió el libro: “de Bartleby no llegamos a saber nada”¹⁴¹. En el fondo esas son sus pretensiones: no saberlo nada y creer en su historia literaria como auténtica. Como un criminal que confiesa su crimen, Enrique Vila-Matas suele relatar en sus obras el porqué de sus obsesiones; es decir, justifica sus engaños y sus creaciones, hace ver al lector las razones de haber antepuesto autores inventados en una constelación de la negación como *Bartleby y compañía*.

Bartleby y compañía se nutre del potencial creativo de *Historia abreviada de la literatura portátil* en muchos sentidos; ambas son visiones de una literatura propia, esbozan genealogías literarias y parentescos caprichosos como mera invención, por el placer de observar la confluencia y la polifonía. Con la creación de estos escritores ficticios se establece un “paradigma narrativo intertextual” motivado por las interrelaciones entre las voces de otros autores que los constituyen¹⁴². En opinión de Gutiérrez Muñoz la obra de *Bartleby y compañía* se rige a través de recursos como el pastiche y la mezcla de géneros literarios para proyectar una constelación literaria guiada por “un exhaustivo y complicado trabajo intertextual, y que propone como poética personal, a partir de la cual produce las exégesis de su pensamiento literario”¹⁴³.

La obra de Enrique Vila-Matas se instituye como una reunión de puntos de vista que crean una visión única, de tal forma que los autores allí reunidos presentarán un matiz diferente, una reformulación, un aspecto surgido con la re-escritura. Apunta Juan Villoro al respecto: “resulta casi imposible asomarse a

¹⁴¹ Vila-Matas, *El viajero más lento*, p. 112.

¹⁴² Gutiérrez Muñoz, Óscar. “Recursos estilísticos en la producción narrativa de las novelas *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas”. *Acta Hispánica*, tomo 20, 2015, p. 64.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 72.

Nabokov, Kafka, Walser, Gombrowicz, o Pessoa desde el mirador de la narrativa hispánica sin revisarlos al modo de Vila-Matas¹⁴⁴; es decir, su versión condiciona la postura del escritor que plagia o secuestra. En ese sentido, su obra nutre a cualquier lector y lo dirige con humor por un camino distinto, pues como recuerda Teresa González Arce un elemento en común entre estos autores es que son “peculiares, extravagantes, vanguardistas o raros”¹⁴⁵

En consecuencia, en *Bartleby y compañía* elabora “un mosaico de biografías fragmentarias en pos de construir un nuevo autor bajo la tutela de aquél, a partir de un pronóstico apocalíptico –el fin de la literatura–”¹⁴⁶, pues la renuncia de la escritura de los autores *bartlebys* no es sino la premonición de un mundo ajeno a las letras. A raíz de lo anterior, destaco la importancia de los autores ficticios: en primer lugar, aquellos que son personajes a la par que Marcelo; en segundo los escritores pertenecientes a algún libro –generalmente ficticio o con cierto grado de ficcionalidad notorio– y que no convivieron con el narrador, aunque él mismo no llegue tampoco a considerarlos invención cuando en el fondo lo son.

Los siguientes autores ficticios –Marcel Maniere, Paranoico Pérez y Clement Cadou– representan en su misma génesis la metáfora del silencio literario, pues indirectamente en ellos está el último aliento de una voz por comunicar algo ficcional

¹⁴⁴ Citado por González de Canales, Julia. ““La obra literaria de Enrique Vila-Matas: escritor transnacional por transgenérico e intertextual”. *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda. Transnacionalidad e hibridez en el ensayo hispánico*, no. 56, 2016, p. 208.

¹⁴⁵ González Arce, Teresa. “Tradiciones comunes, influencias recíprocas y paseos compartidos: Enrique Vila-Matas y la literatura mexicana”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. VI, no. 2, verano 2018, pp. 302.

¹⁴⁶ Lemes, Karina Beatriz y Renaut, Angélica Marisa. “La fragmentariedad narrativa en *Bartleby y compañía*”. IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 3 al 5 de junio de 2015, Ensenada, Argentina. Lectores y lectura. Homenaje a Susana Zanetti. En *Memoria Académica*, en línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8671/ev.8671.pdf

sin que resulte así. Como se ha sugerido anteriormente, el silencio presenta muchas facetas, pero la principal radica en la lucha silenciosa con la propia literatura en busca de una expresión novedosa. En ese sentido, quizá el texto no escrito que pulula en *Bartleby y compañía* sea el retrato de estos autores ficticios que, como en *La literatura nazi en América* de Roberto Bolaño, pretenden existir como si en verdad hubiesen dejado una obra escrita.

Finalmente agrego, para dar pauta a los últimos autores ficticios del texto, que *Bartleby y compañía* es una historia literaria imaginaria, no solo de las renunciadas y de la negación, sino de todo aquello contra lo que luchamos día con día, y que paradójicamente, como una novela que se dispara en muchas direcciones, nos conduce por caminos insospechados hasta llegar a la verdad con el silencio. Como sugeriría el mismo Vila-Matas poco antes de escribir este libro: “alguien escribe un relato breve (al estilo de Bartleby, el escribiente) y termina escribiendo una historia imaginaria de la literatura del siglo xx (al estilo de Moby Dick)”¹⁴⁷. La imaginación y sus límites; yo veo en dicho comentario una premonición de lo que posteriormente sería el Laberinto del No.

4.2.1. Marcel Maniere o la incomunicabilidad de las palabras

Como Robert Derain, Marcel Maniere es el autor de un único libro titulado *Infierno perfumado*. Su construcción no deja de parecer sugestiva en cuanto a que la voz narrativa pareciera que esconde un secreto respecto a la identidad de este escritor, pues rápidamente alude a las constantes imposturas de Maniere al querer hacerse

¹⁴⁷ Vila-Matas, *El viajero más lento*, p. 123.

pasar por otro¹⁴⁸. En la descripción de este escritor, que en mucho se parece al nombre del mismo narrador, apunta:

Da risa pensar que todavía hoy no se sabe quién es Marcel Maniere y que lo único en lo que todo el mundo está de acuerdo es que no es cierto, como él afirma en esa primera frase, que es un escritor que pertenece al OuLiPo, es decir al *Ouvoir de Littérature Potentielle*, el taller de Literatura Potencial, movimiento al que pertenecían, entre otros, Perec, Queneau y Calvino. (BC, 174).

Marcel Maniere resulta en principio un escritor escapista del que no se puede confiar ni el nombre; recuerda, en ese sentido, a la desaparición como camino del silencio literario, aunque también se relaciona con la visión de Enrique Vila-Matas sobre sí mismo como narrador de ficciones¹⁴⁹. En realidad, pareciera comportarse como un espejo dentro del Laberinto del No, pues en el opúsculo *Infierno perfumado*, Marcel Maniere parece realizar una reformulación de algunos temas propuestos en *Bartleby y compañía*.

Marcel Maniere parodia la literatura del No haciéndose pasar por un radical desactivador del potente mito de la escritura. En el primer capítulo, por ejemplo, alaba los méritos de la comunicación no verbal respecto a la escritura. En el segundo, se declara fervoroso discípulo de Wittgenstein y ataca despiadadamente al lenguaje cubriendo de descrédito a las palabras, de las que dice que jamás nos han servido para comunicar algo. En el tercero, preconiza el silencio como valor supremo. En el cuarto, elogia la vida, a la que considera muy por encima de la mezquina literatura. En el quinto, defiende la teoría de que la palabra «no» es consustancial con el paisaje de la poesía y dice que es la única palabra que tiene sentido y, por tanto, merece todos sus respetos (BC, 175).

¹⁴⁸ En palabras de Rodríguez de Arce *Infierno perfumado* “es un artefacto ficcional complejo que transgrede una amplia variedad de modelos textuales precedentes y que se edifica en el paciente y constante ejercicio de la impostura”. El tema de la impostura es recurrente en la obra de Vila-Matas. Convendría mencionar que desde la novela homónima *Impostura* (1984) aborda este tema. Sobre su libro escribe que “ya se empiezan a percibir las primeras señales de una posible leve transformación de lo que escribía” (“Prólogo”, *En un lugar solitario*, p. 50).

¹⁴⁹ Sobre su escritura apunta Vila-Matas: “yo siempre he escrito ocultándome, dando falsas pistas y al mismo tiempo ofreciendo al lector aspectos insólitos de mis diferentes personalidades, todas verdaderas. Nada me molestaría más que saber quién soy, aunque la tensión de mi escritura procede de ahí, pues viene siempre de la empecinada, casi obsesiva, búsqueda de mi identidad más única, también la más próxima a la ficción, aunque al mismo tiempo, paradójicamente, la más cercana a la verdad. *Ibidem*, p. 14.

Su opúsculo se rige por la poética del silencio; de ahí sus comentarios hacia Wittgenstein y la crisis manifiesta en el lenguaje para comunicar, así como el papel totalizante que tiene la palabra “No”.

El opúsculo de Maniere, por otra parte, aborda un breve texto dramático donde se ponen en oposición dos personificaciones: el No y el Sí en una especie de debate; mientras que el primero se ve representado en la voz de Reverdy, poeta relacionado con los movimientos de vanguardia, el segundo lo es en la voz de Cioran, un autor relacionado con los temas del fracaso y la desesperanza. Este ejercicio resuena con el teatro del absurdo y con los intentos de Vila-Matas por incorporar fragmentos representables en sus novelas como un guiño a la obra de James Joyce, pues el capítulo décimo quinto del *Ulises* se encuentra escrito como un texto dramático¹⁵⁰. El breve diálogo del NO es el siguiente:

Se ha dicho todo –de lo que era importante y sencillo de decir– en los milenios que los hombres llevan pensando y desviviéndose. Se ha dicho todo de lo que era profundo en relación con la elevación del punto de vista, es decir amplio y extenso al mismo tiempo. Hoy en día, ya solo nos cabe repetir. Sólo nos quedan unos detalles ínfimos todavía inexplorados. Sólo le queda al hombre actual la tarea más ingrata y menos brillante, la de llenar los huecos con una algarabía de detalles (BC, 176-177).

Dicha consideración remite al copista y al papel del escritor en los últimos tiempos¹⁵¹. Para Rodríguez de Arce “Maniere postula la rebelión del «no» y del

¹⁵⁰ Enrique Vila-Matas es cercano a una tradición literaria ajena al canon español; en ese sentido, se muestra como un extranjero vinculado con las prácticas vanguardistas y con una literatura renovadora. Se muestra afín con escritores latinoamericanos, con la tradición alemana y con autores excéntricos vinculados a la experimentación. En ese sentido, conviene apuntar que estas características se distinguen en sus autores ficticios: tan solo dos de ellos hablan castellano, María Lima Mendes es una cubana en París y Clément Cadou se sospecha que es francés. Los autores ficticios se muestran cercanos en su búsqueda de escribir con la vanguardia y el deseo de llegar a una nueva tradición.

¹⁵¹ Enrique Vila-Matas veía en sus inicios como escritor la preocupación de no tener mucho por decir. Según confiesa, en un escrito fechado el 20 de mayo de 1983, antes incluso de la publicación de su *Historia abreviada de la literatura portátil*, expresa su problema: “la verdad: no me gustaría ser un mero repetidor de lo que ya se ha hecho y dicho. Pero ¿sé algo sobre lo que se ha dicho y hecho? Me dejo

«silencio», la única capaz de quebrar ese prejuicio metafísico que caracteriza a la tradición occidental de reflexión metalingüística¹⁵²; sin embargo, como se trata de un diálogo paródico, resulta importante observar la respuesta del SÍ, que bien se dirige hacia lo contrario:

¿Sí? Que se ha dicho todo, que no hay nada que decir, se sabe, se siente. Pero lo que se siente menos es que esta evidencia confiere al lenguaje un estatuto extraño, incluso intranquilizador, que lo redime. Las palabras se han salvado al fin, porque han dejado de vivir (BC, 177).

Marcelo finalmente considera que *Infierno perfumado* de Marcel Maniere “es, por su carácter paródico, el *Quijote* de la literatura del No” (BC, 177). Esto se debe principalmente por la forma en que cambia la postura de Marcel Maniere, de la misma manera que en el cuerpo total de *Bartleby y compañía* los nuevos renuentes a la escritura son aquellos que no paran de escribir, y precisamente por ello, a pesar de su confianza en las palabras, caerán en el silencio. Algo semejante pareciera contar el opúsculo de Marcel Maniere: la contradicción entre el sí y el no y cómo ambos, a pesar de todo, llevan a la afirmación de la literatura, a la creación por sí misma que resurge al modo de las vanguardias.

4.2.2. La desesperación de Paranoico Pérez: a la sombra de Saramago

Si algo potencia el carácter digresivo de *Bartleby y compañía* es la brevedad de los fragmentos y su autonomía, lo cual haría, en algunos casos totalmente válidos, considerarlos como minificciones autónomas; es el caso del episodio de Paranoico Pérez, que también gira en torno a la originalidad y la copia, pues a pesar de sus

guiar por cuatro lecturas. Benet, Borges, Roussel, Nabokov, Andrei Biely... He leído muy poco, tengo que ser consciente de esto” (*Ibidem*, p. 48).

¹⁵² Rodríguez de Arce,

aspiraciones para ser escritor, cuando planeaba escribir el argumento de una novela en las librerías descubre que justo esa historia ha sido recién escrita por un tal José Saramago.

En realidad Paranoico Pérez es el personaje de un escritor ficticio en *Bartleby y compañía*. Según cuenta Marcelo el relato pertenece a un tal Antonio de la Mota Ruiz, cuyo libro *Guía de lacónicos* contiene el relato de Paranoico Pérez con el título “Iba siempre delante y era extraño, extrañito”. El personaje desata su propia ansiedad ante la escritura, así como lo limitado de los temas a la hora de construir una novela tras sus reiterados incidentes con Saramago:

«Iba por fin a escribir mi primera novela –empieza contándole Paranoico–, una historia en la que había estado trabajando arduamente y que transcurría toda entera, enterita, en ese gran convento que hay en la carretera de Sintra, iba a decir de Sintrita, cuando de repente, ante mi absoluta perplejidad, vi un día, en los escaparates de las librerías, un libro firmado por un tal Saramago, un libro titulado *Memorial del convento*, ay madre, madrecita mía...» [...] se quedó helado, lleno de temores que pronto confirmó cuando vio que la novela de Saramago era «asombrosamente igual, pero que igualita» a la que él había planeado escribir (BC, 165-166).

El episodio semeja nuevamente a lo tratado en “Pierre Menard, autor del Quijote”, pero en él son sucesivas las copias involuntarias de Saramago hacia las ideas de Paranoico Pérez. Éste creerá que el asunto algo tendría que ver con sus mentes, pues la escritura no es otra cosa que escuchar una voz que dicta la historia. El relato, por otra parte, semeja al tema de “La memoria de Shakespeare”, otro relato de Borges donde la mente del autor del siglo XVII se inserta en uno de sus personajes, pues lo que sugiere Paranoico Pérez es que el escritor lusitano leyera sus pensamientos: “era muy posible que todo lo que yo había planeado para mi novela se hubiera trasladado, en forma de voz interior, a la mente del señor Saramago” (BC, 166).

Lo cierto es que Paranoico Pérez enloquecerá al respecto, una vez que observa que sus planes de volver a escribir se frustran tras la publicación de *El año de la muerte de Ricardo Reis*, *La balsa de Piedra* y finalmente *El cerco de Lisboa*, lo cual le provocó la desesperación al ver que sus planes por escribir habían sido capturados poco antes por José Saramago:

Los amigos de Paranoico empezaron a reírse de él y a decirle que buscara excusas más convincentes para justificar que no escribía, Sus amigos comenzaron a calificarle de paranoico cuando él les acusó de pasarle información a Saramago. «No voy a contaros nunca más ninguno de los planes que tenga para escribir una novela» (BC, 167).

Nuevamente surge el tema del porqué dejar de escribir, y la justificación de Paranoico Pérez –que Saramago le roba los argumentos– es casi tan risible e inverosímil como el tío Celerino que Rulfo mencionó para que dejaran de preguntarle sobre su próximo libro. El episodio de Paranoico nos recuerda un tema abordado en *Bartleby y compañía* sobre los cientos de libros que pululan y que buscan a un escritor que los escriba. Otra forma de capturar la historia a través de la escritura, vista como una red para pescar¹⁵³. Paranoico Pérez finalmente se atreve a escribir, no una ficción sino una carta a Saramago donde le reclama sus hurtos involuntarios:

pensaba tomar serias medidas asesinas si su siguiente libro transcurría, como el que tenía él pensado, en la ciudad de Lisboa. Cuando apareció *El cerco de Lisboa*, la nueva novela de Saramago, creyó Paranoico volverse loco y, a modo de protesta contra Saramago, se plantó ante la casa de éste vestido de senador romano (BC, 167).

La alusión final remite a *El evangelio según Jesucristo*, una de las novelas más importantes de Saramago. Paranoico Pérez será recluido en el manicomio al poco de

¹⁵³ Este pasaje se relaciona con el fragmento sobre los textos no escritos que pululan dentro de la literatura como una posibilidad para el lector: “Daría lo que fuera por poseer la biblioteca imposible de Alonso Quijano o la del capitán Nemo. Todos los libros de esas dos bibliotecas están en suspensión en la literatura universal, como lo están también los de la biblioteca de Alejandría, con esos 40.000 rollos que se perdieron en el incendio provocado por Julio César [...]son «el fondo de la nave» de nuestra más íntima imaginación” (BC, 52).

declarar: “Ya que no me deja escribir [...] al menos que me deje ser un personaje viviente de su futura novela” (BC, 168). En consecuencia, el episodio de Paranoico Pérez remite al problema del personaje sin autor, como si al final de la brecha de su expresión anduviese perdido como un personaje de Luigi Pirandello. La ironía de este fragmento llega hasta su parte final, cuando el personaje observa su propio triunfo sobre el autor, pues vaticina que también el síndrome de Bartleby le tocará en la cúspide de su carrera, lo cual no ocurrirá realmente:

«Aunque no soy vengativo –concluye Paranoico–, siento una alegría infinita al ver que, desde que le dieron el Premio Nobel, lleva ya catorce doctorados *honoris causa* y aún le esperan muchos más. Eso le tiene tan ocupado que ya no escribe nada, ha renunciado a la literatura, se ha vuelto un ágrafo. Me satisface mucho ver que, al menos, se ha hecho justicia y han sabido castigarle» (BC, 168-169).

Nuevamente el asunto gira en torno a la capacidad de escribir o ser escrito, vinculada a la pasividad del personaje frente al control de su autor. El episodio podría asociarse incluso con Goncharov, el autor de *Obломov*, quien según Sergio Pitol nos cuenta, tuvo una fuerte rivalidad con Iván Turgueniev después de muchos años de amistad y admiración. Creía que le había plagiado muchas páginas: “al leer cada nueva novela de Turgueniev, encontraba aquellas páginas perdidas como si fueran escritas por él mismo”¹⁵⁴. Lo anterior podría tratarse tan solo de una mera similitud, pero no dejan de resultar interesantes las múltiples asociaciones que provocan el Laberinto del No y sus integrantes.

¹⁵⁴ Pitol, Sergio. “Goncharov” en *Obras reunidas V: Ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 111.

4.2.3. Clément Cadou o el escritor que quiso ser un mueble

Uno de los casos más interesantes, y que pese a su carácter ficcional no pierde fuerza alguna, resulta el de Clement Cadou, un joven aspirante a escritor que ante un hecho que lo sorprende de manera absoluta decide condenarse a un silencio estremecedor. Todos los días lee y es apoyado por sus padres para cumplir su sueño. El cambio en él se produce cuando sus padres deciden invitar a cenar a Gombrowicz, quien por aquel entonces se mostraba como el escritor más relevante para el joven escribiente¹⁵⁵. En lugar de participar en una charla amena, Cadou es condenado a un completo silencio, una desidia total por el acto de escribir y el deseo de expresarse libremente.

Una vez transcurrida la anécdota, abandona para siempre la literatura y las aspiraciones que tenía para sí. Prefiere pintar cuadros donde sólo aparecen muebles¹⁵⁶. Cada uno de ellos lleva el mismo título: *Autorretrato*. Ciertamente, nunca nadie ha escuchado que una silla lea, mucho menos que escriba. Su silencio sería producto del encuentro inesperado con el autor más admirado por él:

Al joven Cadou le impresionó tanto ver a Gombrowicz entre las cuatro paredes de la casa de sus padres, que apenas pronunció palabra a lo largo de la velada y acabó –algo parecido le había ocurrido al joven Marboeuf cuando vio a Flaubert en la casa de sus padres- sintiéndose literalmente un mueble del salón en el que cenaron. A partir de aquella metamorfosis casera, el joven Cadou vio cómo quedaban anuladas para siempre sus aspiraciones de llegar a ser un escritor (BC, 36).

¹⁵⁵ En sus *Conversaciones con Dominique La Roux*, Gombrowicz se muestra como un autor alejado de Borges, pues como confiesa “Borges y yo somos opuestos. Él se haya enraizado en la literatura, y yo en la vida. Yo soy, a decir verdad, antiliterario” (p. 99). Esta observación resulta interesante si se considera el perfil de Clément Cadou, empecinado desde su hogar en cumplir la misión de ser escritor, algo semejante a lo que vivió Borges en sus primeros años.

¹⁵⁶ Entre los personajes de Vila-Matas que se dedican a la pintura se encuentra uno de los hermanos Tenorio en *Lejos de Veracruz* y el hijo menor de Federico Mayol en *El viaje vertical*. La relación entre pintura y literatura se encuentra presente en su obra: “Hoy lo sé: hay en los libros que nos gustan cuadros que nunca olvidaremos, pero a su lado viajan también frases que, como rumor de fondo, habrán de acompañarnos hasta el fin de nuestros días” (*Lejos de Veracruz*, p. 203).

El olvido aparente se distingue en Cadou como la marca inicial de su renuncia a la escritura. Anular su deseo a través de sí mismo lo convierte en uno de los héroes negativos más relevantes del libro de Vila-Matas. El relato surge de otro personaje inventado por el escritor Jean-Yves Jouannais en su libro *Artistes sans oeuvres*. En realidad el episodio de Clément Cadou se torna un homenaje a Jouannais, quien escribió una historia semejante y agregó a su libro algunos episodios de *Historia abreviada de la literatura portátil*¹⁵⁷.

Aun siendo un personaje de ficción, Clement Cadou me parece el arquetipo bartleby por excelencia: alguien que carga con el silencio en carne propia, como signo de su propia identidad a partir de sus propios cuadros¹⁵⁸. Si bien se trata de un caso de ficción, ilustra perfectamente las hostilidades dentro del medio literario. En ese sentido, el proyecto creador de Cadou quedó anulado, o más bien consistió en ser algo más allá de las apariencias: ser un mueble silente. La continuación de su papel debe proseguir hasta la muerte, pues una vez identificado el matiz, una vez descubierto el estilo resulta difícil desaparecer de allí.

Como metáfora del escritor y su postura estilística, me parece un caso sumamente ilustrativo ya que una vez que el escritor pertenece al medio literario, éste cumple con una función dentro del mismo. Difícil salir una vez que se crea la imagen

¹⁵⁷ Jean-Yves Jouannais fue clave para el rastreo de Bartlebys por parte de Vila-Matas: “me aportó información muy valiosa sobre el tema de los del No (así es como llamo en privado a los *bartlebys*), tan valiosa como la de la existencia de esa Biblioteca Brautigan que acoge en Burlington, Estados Unidos, todo tipo de manuscritos rechazados por las editoriales. Mucha gente cree que esa Biblioteca Brautigan es inventada, pero no es así” (*El viento ligero en Parma*, p. 70).

¹⁵⁸ Los cuadros de Clement Cadou sobre muebles recuerdan a los pintados por Vilhelm Hammershøi, quien fue afecto a retratar habitaciones vacías repletas de muebles sin expresión; sobre éstas escribe Vila-Matas en *Dublín*: “En los cuadros de Hammershøi siempre está el pintor, con sus imágenes tenaces dando vueltas alrededor de su insistencia por los espacios vacíos en los que aparentemente no sucede nada [...] No hay acción en sus cuadros. Y a todos ellos, sin excepción, los impregna una actitud muy firme: tras la calma extrema y la inmovilidad, se percibe el acecho de un elemento indefinible y tal vez amenazador” (pp. 156-157).

de autor, por lo que la ficción responderá no tanto a las pulsiones del escritor sino a las que han detectado sus lectores. Me parece interesante que la historia de Cadou se cruce con la experiencia de Witold Gombrowicz, quien nos ha dejado un testimonio sobre sus años juveniles y complicados hasta tornarse en el autor que fue.

En palabras de Dominique La Roux la obra de Gombrowicz se centra en la preocupación por la forma; sin embargo, siempre se ha mostrado en pos de la inmadurez del artista, pues “evoca esos torbellinos en que se mueven los navíos espaciales, la fosa común universal en que sucumbe toda juventud creadora”¹⁵⁹. El escritor polaco se ha mostrado en su obra afín a valores propios de la inmadurez. De ahí que su aparición en la renuncia de Cadou nos resulte especialmente irónica. “Yo no era nada; podía, pues, permitírmelo todo”¹⁶⁰, nos dice Gombrowicz. El autor más de una vez se enfrentó al panorama desolador de la escritura, sin un empleo fijo y en un viaje más bien azaroso que lo mantuvo por lo menos una década en Buenos Aires. Su testimonio semeja al de Cadou en cuanto a la preocupación por la escritura, pues como nos sugiere: “el parto de un libro no es nunca agradable”¹⁶¹; sin embargo, también anota las razones que implican la creación y sus misterios, aspectos que van en consonancia con la reacción inmediata del personaje de Vila-Matas:

Se escribe con la angustia de verse deshonrado por una obra fracasada, y se tiene razón, porque la ruina de una obra es una gran vergüenza personal; pero si la obra está más o menos lograda, no se saca ningún provecho personal, y ni siquiera, osaría afirmarlo, una satisfacción personal. Una obra lograda vive de su propia vida, existe en algún lugar aparte, y no puede ya gran cosa sobre la vida de su autor.¹⁶²

¹⁵⁹ Gombrowicz, Witold. *Lo humano en busca de lo humano. Conversaciones con Dominique La Roux*, p. 15.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 132.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 63.

¹⁶² *Ibid.*, pp. 70-71.

Un deseo irrealizable estorba casi tanto como un mueble. Como expresaba Clement Cadou: “«Es que me siento un mueble, y los muebles, que yo sepa, no escriben»” (BC, 43). Años después Patricio Prón publicaría en *El País* un artículo en defensa de la ficción; según él, lo más importante de *Bartleby y compañía* es que “se mueve entre la erudición y la burla, entre lo real y lo que no lo fue y pudo haber sido”¹⁶³, aun cuando hubiera algunos que al enterarse que Clément Cadou no existía sintieron que el libro perdía relevancia. El artículo, titulado “Pero Clément Cadou sí existe” concluye con que el personaje es tan real como el lector que se metió en el libro.

Difícilmente se observará el rostro de los autorretratos de Cadou para descontento o desilusión del lector; sin embargo, Enrique Vila-Matas nos ha sugerido a través de su página web el único retrato de este escritor ficticio. Publicada un 18 de octubre de 2012, en el pie de página que dice “ClementCadou” aparece un retrato de Enrique Vila-Matas absorto ante la cámara, como si por fin hubiese hecho girar la locura o hubiese explorado el abismo de la textualidad¹⁶⁴. La imagen asalta nuestra curiosidad, pues el texto se erige frente a la realidad con las posibilidades que Internet da en los últimos tiempos, un fenómeno claro de intermedialidad.

Enrique Vila-Matas elabora “una realidad alterna propia, una realidad literaria [...] que nos permitiría comprendernos y comprender el sinsentido que nos rodea [...]

¹⁶³ Prón, Patricio. “Pero Clément Cadou sí existe”. *El País*, 29 de febrero de 2016. Consultado el 9 de noviembre de 2020: https://elpais.com/elpais/2016/02/26/eps/1456486553_822680.html

¹⁶⁴ Para todo aquel que quiera asomarse al emblemático retrato de Cadou-Vila-Matas, lo invito a descubrir quién de ellos escribe y quién de ellos resulta un personaje. La imagen fue consultada el 9 de noviembre de 2020: http://www.blogenriquevilamatas.com/?attachment_id=2620

para él no existe distinción entre ficción y realidad”¹⁶⁵ Y, en efecto, el autorretrato nos confirma lo antes citado. En ese sentido, los escritores ficticios resaltan una realidad alterna: en su lectura se distingue la mezcla entre ficción y realidad. Según afirma George Steiner es real todo aquello que tiene un efecto en nuestras vidas; es decir, los personajes en ocasiones se comportan como agentes que nos influyen muchísimo más que el contacto con una persona. Un personaje literario –piénsese en Hamlet, en Don Quijote, en Emma Bovary– se encuentra tan vivo en nuestras mentes como cualquier otro ser vivo que esté cerca de nosotros¹⁶⁶.

Enrique Vila-Matas crea, con su poética del silencio, una realidad que nos supera: el temor del lector a ser alguien escrito, el temor a quedarse callado, el temor a no existir, pues eso es también abandonar la escritura y quedarse sin palabras, lo cual, como menciona Beckett, es lo último que nos abandona, pero en realidad tanto *Bartleby y compañía* como sus escritores ficticios nos enseñan justamente lo contrario: a confiar plenamente en las palabras y en poder alguna vez actuar al respecto.

¹⁶⁵ Gutiérrez Muñoz, Óscar. “Recursos estilísticos en la producción narrativa de las novelas *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas”. *Acta Hispánica*, tomo 20, 2015, p. 77.

¹⁶⁶ Cfr. Steiner, George. *Gramáticas de la creación*, p. 166.

Conclusiones

Desde mi primera lectura de *Bartleby y compañía* quedé sorprendido por la cantidad de autores y voces que se desencadenaban en el libro a pesar de que su tema principal fuese el silencio literario; me pareció sumamente relevante que un libro sobre el abandono de la literatura estuviese repleto de escritores con posturas excéntricas. Aunado a ello, la estructura híbrida del texto le hacía avanzar hacia varias direcciones en busca de una nueva vertiente literaria; eso desde el principio despertó mi atención, así como el propósito de elaborar un libro renovador nutrido de ideas vinculadas con la vanguardia y la innovación artística.

La gran persecución de Enrique Vila-Matas a lo largo de muchos años fue precisamente la búsqueda de una voz personal. Qué paradójico resulta que a través del silencio literario y de las apelaciones metaliterarias, él haya encontrado su propio camino creativo, puesto que los escritores ficticios en *Bartleby y compañía* son creaciones dentro de su texto, aunque quiera hacernos creer que pertenecen o formaron parte en algún momento de la realidad; de igual forma, sumerge a autores reales en la construcción ficcional, como es el caso de imaginar a un futuro José Saramago mudo o a un Juan Rulfo que dejó de escribir por los libros de los marihuanos. Dicho aspecto nos hace pensar una vez más en las sugerencias de George Steiner: ¿acaso para el lector no pueden ser los personajes de ficción casi tan reales como los hombres de carne y hueso?

Como se ha observado a lo largo de este trabajo, *Bartleby y compañía* representa uno de los momentos más relevantes en la obra de Enrique Vila-Matas; a partir de esta narración el autor esboza una poética metaliteraria centrada en el problema de la escritura y el quehacer de la ficción en los tiempos recientes. *Bartleby y compañía* será el inicio de una serie de obras que abordarán las problemáticas del escritor como personaje literario, por lo que su importancia resulta capital.

El trabajo está centrado en *Bartleby y compañía*, aunque como punto de partida fue necesario distinguir la relevancia de su construcción intertextual así como notar algunos matices en torno a los escritores ficticios. Tanto “Bartleby el escribiente” como la *Carta de Lord Chandos* fueron dos escritos muy importantes para la constitución del libro de Vila-Matas y su estudio permite entender que el libro se centró en el silencio literario bajo ambas influencias: para, en principio, crear a un personaje copista que narrará los acontecimientos, y en segundo lugar, para auspiciar a autores fuera de la realidad que también sufrieron del silencio literario, inspirándose posiblemente en el mensaje que Hofmannsthal imagina en su personaje de ficción.

Entender los mecanismos del libro fue fundamental para poder elaborar un análisis específico sobre sus autores ficticios; de ahí que fuera necesario analizar la estructura híbrida del texto, lo cual reafirma las razones por las cuales se constituyen múltiples formas del silencio literario, pues el género ensayístico permite la digresión y ahondar en muchos más aspectos de *Bartleby*: me refiero a la tematización del silencio en por lo menos tres ejes –la imposibilidad, la locura y la desaparición– que

proviene del comportamiento del personaje de Melville y su respuesta inmediata a la hora de escuchar una orden: “Preferiría no hacerlo”.

Para analizar a los escritores ficticios fue necesario en principio revisar el comportamiento del narrador, quien asimismo compartía características con *Bartleby*, entre ellas su labor como oficinista y su condición de soltero; estos son elementos relacionados con el silencio. A su vez, esos atributos lo hacían cercano a oras voces literarias, como Kafka, Robert Walser, algunos personajes de Hawthorne, Borges, etc.

Se habló del narrador de *Bartleby y compañía* bajo la etiqueta de representar “el paradigma del fracaso” por su historia fallida con la literatura y con su vida personal, a tal punto de que su único consuelo consistía en hacerse a un lado del mundo para reunir a otros escritores deseosos de renunciar a la escritura y a la vida. Para continuar con su empresa, tuvo que hacerse pasar por Robert Derain, autor ficticio que escribió una serie de episodios reunidos en su libro *Eclipses littéraires*. Como se observó a lo largo del texto, la voz de Marcelo se eclipsó a partir de la repetición de numerosas voces que se imbricaron en el Laberinto del No con la finalidad de discutir el tema fundamental del libro: ¿escribir o no escribir?

Finalmente me propuse elaborar un análisis sobre el resto de escritores ficticios que hallé a lo largo de mis lecturas de *Bartleby y compañía*: me refiero a María Lima Mendes, Luis Felipe Pineda, Marcel Maniere, Paranoico Pérez y Clément Cadou. Concluyo que estos escritores no son gratuitos, sino que pertenecen y se relacionan con los propósitos estilísticos de Vila-Matas y responden a las distintas inquietudes del autor respecto a otras corrientes y posturas; sirven como una forma de homenaje

dentro de la misma obra literaria hacia escritores que se muestran afines a los valores vila-matianos.

Dentro de *Bartleby y compañía* me han parecido de gran relevancia los escritores ficticios que se intercalan, puesto que en ellos se observa un ejercicio crítico, así como un proceso de construcción ficcional cercano a la metaficción, al comentario de textos y a la polifonía dentro de la obra literaria. Los escritores ficticios fueron creados en un contexto de numerosas notas a pie de página, lo cual permitió que se desplegaran en el conjunto como auténticos escritores; sin embargo, para el lector se posicionan como ficticios ya sea por su cercanía con el narrador o porque al ahondar un poco más en torno a ellos no se encuentran salvo referencias del propio Enrique Vila-Matas o algunos ecos sobre su obra.

La verosimilitud de dichos escritores depende en buena parte del conjunto de notas en que abundan referencias de autores cercanos al canon personal de Vila-Matas. No todos ellos son *bartlebys* en un sentido estricto, sino que su silencio se tematiza a través de sus diversos problemas con la escritura. Por otro lado, su aparición permite elaborar un comentario sobre diferentes tradiciones literarias y su posición dentro del canon. En consecuencia, el silencio y la renuncia a la escritura se observa como una imposibilidad ante el hecho de imitar otros proyectos ya realizados anteriormente.

Queda como proyecto a futuro elaborar una reflexión en torno a *Bartleby y compañía* y atender algunos otros textos aludidos; escribir, por ejemplo, sobre las ficciones publicadas por editorial Anagrama que aparecen citadas en este libro, ya que el canon de autores va relacionado con los intereses y tendencias propuestos por la

institución que publicara por primera vez este texto. Me interesaría también elaborar una reflexión que ahonde en el diálogo entre *Bartleby y compañía* y el libro de Jean Yves Jouannais, *Artistas sin obra*.

Depende de cada lector decidirse a hacer a un lado la literatura o abrirla como su guarida más próxima, como una definición cercana a la palabra hogar. A fin de cuentas, siempre existe la placentera aunque también abismal frase de Bartleby que carga en sí una profunda negación pero también un estoicismo que no deja de provocar también consuelo: en cada “Preferiría no hacerlo” hay una clave de salvación o de naufragio. Creo que ésa es la gran lección de *Bartleby y compañía*: que más allá de la anulación y el ensimismamiento, siempre existe la posibilidad de regresar a las palabras.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, Deleuze, Gilles y Pardo, José Luis. *Preferiría no hacerlo*. Traducción de José M. Benitez Ariza. Valencia: Pre-Textos, 2011.
- Aznar Pérez, Mario. "Cosmopolitismo e intertextualidad: el factor Borges en la poética de Enrique Vila-Matas". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. VI, no. 2, verano 2018, pp. 327-342.
- Bermúdez Callejas, Araceli. «El teatro dentro de la novela. Recursos dramáticos como estrategias narrativas en *Los puentes de Königsberg* de David Toscana y *Aire de Dylan* de Enrique Vila-Matas». Tesis doctoral, El Colegio de México.
- Bertón, Sonia. "El «espacio Tel Quel» y la configuración de una discursividad vacilante". *Revista Pilquen*, Sección Ciencias Sociales, núm. 16, Universidad Nacional de Comahue, Viedma, Argentina, 2013, pp. 1-10.
- Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Traducción de P. de Place. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- Borges, Jorge Luis. *Arte poética. Seis conferencias*. Traducción de Justo Navarro, prólogo de Pere Gimferrer, edición de Caín Andrei Mihailescu. Barcelona: Crítica, 2001.
- Canetti, Elias. *El otro proceso de Kafka*. Traducción de Carlos Fortea. Salamanca: Nórdica libros, 2019.
- Cajero Vázquez, Antonio. *El texto y sus contextos: Borges recicla a Borges*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2017.
- Carrera, Guillermo. *Crítica portátil: la estructura ausente en Doctor Pasavento: una aproximación narratológica*. Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2013.
- Carver, Raymond. "Vecinos". En *Todos los cuentos*, Traducción de Jesús Zulaika Goicoechea. Barcelona: Anagrama, 2016.
- Castro Hernández, Olalla. "Bartleby y compañía: la literatura de la imposibilidad como extrema exigencia". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 25, 2016, pp. 192-214.

- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Traducción de Margit Frenk y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Gallo, Rubén. *Los latinoamericanos de Proust*. México: Sexto Piso, 2016.
- García Aceña, Ángel Luis. "La frontera del silencio. Casos y causas del «síndrome de Bartleby» en la literatura". *Mil Seiscientos Dieciséis*, 2006, Vol. XI, pp. 269-278.
- Gombrowicz, Witold. *Lo humano en busca de lo humano. Conversaciones con Dominique La Roux*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI Editores, 1970.
- Gómez Trueba, Teresa. "La obra narrativa de Enrique Vila-Matas entre la poética del silencio y la escritura infinita". *Bulletin Hispanique*, vol. 110, no. 2, diciembre 2008, pp. 537-558.
- González Ángel, Sara. "De escritores portátiles y bárbaros: Vila-Matas y Bolaño escribiendo historias de la literatura inventadas". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. VI, no. 1, invierno 2018, pp. 153-166.
- González Arce, Teresa. "Tradiciones comunes, influencias recíprocas y paseos compartidos: Enrique Vila-Matas y la literatura mexicana". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. VI, no. 2, verano 2018, pp. 301-325.
- González de Canales, Julia. "La poética menipea de Enrique Vila-Matas". En Walsh, Anne L. *Telling Tales. Storytelling in Contemporary Spain*. Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 268-283.
- . "Cuestión temática: la poética de la negatividad en la narrativa de Enrique Vila-Matas". *Romance Studies*, vol. 33, No. 3-4, noviembre de 2015, pp. 258-269.
- . "La obra literaria de Enrique Vila-Matas: escritor transnacional por transgenérico e intertextual". *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda. Transnacionalidad e hibridez en el ensayo hispánico*, no. 56, 2016, pp. 203-215.
- González Mendoza, Irene. «El juego de la desaparición. Metaficción en *Doctor Pasavento*, de Enrique Vila-Matas». Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Gutiérrez Muñoz, Óscar. "Recursos estilísticos en la producción narrativa de las novelas *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas". *Acta Hispánica*, tomo 20, 2015, pp. 63-77.

- Heredia, Margarita (prólogo y edición). *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Una carta (de Lord Philip Chandos a Sir Francis Bacon)*. Traducción y estudio introductorio de José Muñoz Millanes, prólogo de Claudio Magris. Valencia: Pre-textos, 2008.
- Juste Mompel, Felicidad. «Ficciones para una teoría de la novela: la poética de la conjunción en Enrique Vila-Matas». Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2019.
- Kafka, Franz. *Obras completas 1: novelas*. Edición de Jordi Llovet, traducción de Miguel Sáenz, prólogo de Hannah Arendt. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 1999.
- . *Cartas a Felice*. Traducción de Pablo Sorozabal. Salamanca: Nórdica Libros, 2019.
- Lambarry, Alejandro y Rosado Marrero, Juan Rogelio. “Augusto Monterroso, Sergio Pitol y Enrique Vila-Matas: un proyecto literario desde la forma del lector devoto”. *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso*. Afnita Editorial y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015, pp. 139-157.
- Lemes, Karina Beatriz y Renaut, Angélica Marisa. “La fragmentariedad narrativa en *Bartleby y compañía*”. IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 3 al 5 de junio de 2015, Ensenada, Argentina. Lectores y lectura. Homenaje a Susana Zanetti. En *Memoria Académica*. Consultado el 17 de noviembre de 2020, en línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8671/ev.8671.pdf
- Livingstone, León. “El realismo galdosiano ante el «chosisme» francés”. *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Ediciones del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 2013, pp. 296-304.
- Manguel, Alberto. *El libro de los elogios*. Prólogo de Enrique Vila-Matas. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2004.
- . *El viajero, la torre y la larva. El lector como metáfora*. Traducción de Víctor Altamirano. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. “*Bartleby y compañía*, de Enrique Vila-Matas”. *Letras Libres*, 2000. Consultado el 14 de junio de 2020, en línea:

<https://www.letraslibres.com/mexico/libros/bartleby-y-compania-enrique-vila-matas>

- Melville, Herman. "Bartleby el escribiente". En *Cuentos de la veranda*, traducción de Vicente F. Herrasti. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- Monterroso, Augusto. *El Paraíso imperfecto. Antología tímida*. Edición de Carlos Robles Lucena. México: Random House Mondadori, 2013.
- Noguerol, Francisca. "Espectrografías: minificción y silencio". *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, no. 3, 2011, pp. 1-15.
- . "Lecturas casuales: Enrique Vila-Matas y sus vínculos transatlánticos". *Atenea (Concepción). Revista de ciencias, letras y artes*, no. 514, 2016, pp. 168-188.
- Olaso, Ezequiel de. *Jugar en serio. Aventuras de Borges*. México: Paidós, 1999.
- Oñoro Otero, Cristina. *Enrique Vila-Matas. Juegos, ficciones, silencios*. Visor, 2015.
- Pache Carballo, Laura. «La heterodoxia de las formas narrativas breves en Enrique Vila-Matas». Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2019.
- Palma Castro, Alejandro, Ramírez Olivares, Alicia V. y Ríos Baeza, Felipe A. "Enrique Vila-Matas, autor de la obra de Enrique Vila-Matas". En Ríos Baeza, Felipe A. (editor). *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012, pp. 443-463.
- Pérez Hernández, Wendy. «La muerte voluntaria como forma de plenitud dentro de la sociedad posmoderna, tres cuentos de *Suicidios ejemplares* de Enrique Vila-Matas». Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Pérez-Tejada, Juan Paulo. "Le chosisme: del nouveau román al SEO". *Ottavia en redes*, 22 de junio de 2015. Consultado en línea el 7 de octubre de 2020: <https://ottaviaenredes.com/2015/06/22/le-chosisme-del-nouveau-roman-al-seo/>
- Pitol, Sergio. *Obras reunidas V: Ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Pozuelo Yvancos, José María (2007): "Vila-Matas en su red literaria". En Andrés-Suárez, Irene y Casas, Ana, *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas*, 2-3 diciembre 2002. Madrid: Arco Libros, pp. 33-48.

- Prón, Patricio. "Pero Clément Cadou sí existe". *El País*, 29 de febrero de 2016. Consultado el 9 de noviembre de 2020: https://elpais.com/elpais/2016/02/26/eps/1456486553_822680.html
- Quesada Gómez, Catalina. "Apostillas a *Bartleby y compañía*. La comunicación literaria vinculada a la novela digresiva". *La novela digresiva en España*. Fundación Luis Goytisolo, 2005, pp. 83-96.
- Ríos Baeza, Felipe A. "Leyendo oblicuamente: contrapuntos reflexivos de la literatura latinoamericana en la obra crítica de Enrique Vila-Matas". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. VI, no. 2, verano 2018, pp. 395-409.
- Rodríguez de Arce, Ignacio. "*Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas: centralidad y ficcionalidad del discurso de escolta". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2009. Consultado el 21 de noviembre de 2019, en línea: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/bart_vm.html
- Rodríguez Fischer, Ana. "Las novelas peligrosas de Enrique Vila-Matas". *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 635, 2003, pp. 85-92.
- Salazar Escalante, Gilberto. «Fronteras autobiográficas en la literatura iberoamericana: Caparrós, Pitol y Vila-Matas». Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Salinger, Jerome David. "*El corazón de una historia quebrada*". en *Poesía*, no. 29, otoño-invierno de 1987. Traducción de Javier Marías, pp. 27-33.
- Schmukler, Enrique. "Bartleby y Compañía: Del mito literario al mito de autor". En Perla Petrich, Julio Premat, Maria Llombart, *Les sujets contemporains et leurs mythes en Espagne et en Amérique latine*, Alacant, Université Paris 8 Vincenne-Saint-Denis. Consultado el 10 de agosto de 2020 en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/bartleby-y-compaa--del-mito-literario-al-mito-de-autor-0/>
- Silva, María Guadalupe. "Tel Quel en América Latina". *Zama*, Vol. 3, no. 3, 2011, pp. 281-285.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Traducción de Miguel Ultorio, Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar. Barcelona: Gedisa, 1991.

- . *Gramáticas de la creación*. Traducción de Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez, Madrid: Siruela, 2005.
- . *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. Traducción de María Condor. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- . *El silencio de los libros*. Traducción de María Condor. España: Siruela, 2015.
- Toledo, Alejandro. "El clan Bartleby". En *El hombre que no lee libros*. Veracruz: Instituto Veracruzano de la Cultura, 2013.
- Vila-Matas, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- . *Una casa para siempre*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- . *Lejos de Veracruz*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- . *El viaje vertical*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- . *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- . *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- . *El viento ligero en Parma*. México: Sexto Piso, 2008.
- . *Dublinesca*. Barcelona; Seix Barral, 2010.
- . *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*. México: Penguin Random House, 2011.
- . *El viajero más lento*. Barcelona: Seix Barral, 2011.
- . *Aire de Dylan*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- . *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- . *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral, 2015.
- . "La estética de Baudelaire" en *Revista de libros*, Segunda época, no. 34, octubre de 1999. Consultado en línea el 12 de agosto de 2020: https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=92&t=articulos.
- Wentzlaff-Eggebert, Christian. "El microrrelato como fragmento de un amplio conjunto narrativo en *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas". *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, vol. 8, no. 9, 2007.