

Quintana Tejera, Luis María

El cuento en la frontera de lo insólito: Enrique Vila-Matas
Culturales, vol. II, núm. 2, julio-diciembre, 2014, pp. 109-128
Universidad Autónoma de Baja California
Mexicali, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69432742005>



Culturales,
ISSN (Versión impresa): 1870-1191
revista.culturales@uabc.edu.mx
Universidad Autónoma de Baja California
México

El cuento en la frontera de lo insólito: Enrique Vila-Matas

*The story in the border of the unusual:
Enrique Vila-Matas*

Luis María Quintana Tejera
Universidad Autónoma del Estado de México

Resumen: Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) es un escritor catalán que destaca por la precisión de su estilo y por propuestas novedosas en el ámbito de los estudios literarios. Hemos escogido para llevar a cabo este análisis, el libro titulado *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos* (2011), en el cual el autor ofrece conceptos novedosos en lo que se refiere al arte de la novela y a la recreación del cuento desde una nueva perspectiva. Fundamentalmente a través del relato extenso “Chet Baker piensa en su arte”, el catalán, basado en numerosos aportes intertextuales —Joyce y Simenon, entre otros—, ofrece un panorama renovador en el contexto de la literatura que sirve como guía a las nuevas generaciones para entender mejor el proceso creador. Seleccionamos para este artículo los cuentos “Una casa para siempre” y “El arte de desaparecer”. Analizaremos en ellos: temas, alcances semánticos, narradores, voces del relato, propuestas y búsquedas de ese narrador inquieto que genera Vila-Matas. El ensayo presenta una introducción, la razón del título, el análisis pormenorizado de cada uno de los relatos ya mencionados, las conclusiones y la bibliografía.

Palabras clave: insólito, narrativa contemporánea, muerte, estilo literario.

Abstract: Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) is a Catalan writer noted for the precision of his style and innovative proposals in the field of literary studies. We have chosen, to conduct this analysis, the book *Chet Baker thinks about his art, selected stories* (2011), in which the author offers novel concepts as to what that refers to the art of the novel and the short story. Primarily through the extensive story “Chet Baker thinks of his art”. The Catalan, based on numerous intertextual contributions —Joyce and Simenon, among others—, offers a refreshing outlook in the context of literature that serves as a guide to the new generations to understand better the creative process. We selected the stories for this article “A house forever” and “The art of disappearing”. Analyze them: issues, semantic scope, narrators, narrative voices, proposals and restless narrator searches that generated Vila-Matas. The article presents an introduction, because of the title, detailed analysis of each of the aforementioned reports, conclusions and bibliography.

Keywords: unusual, contemporary fiction, death, literary style.

•Culturales•

Época II - Vol. II - Núm. 2 / julio-diciembre de 2014
ISSN 1870-1191

Luis María Quintana Tejera (qluis11@hotmail.com)

Mexicano. Doctor en letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y maestro en filosofía por la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, a la que actualmente está adscrito. Sus áreas de investigación son en literatura hispanoamericana contemporánea y literatura europea de la antigüedad grecorromana, edad media y renacimiento. Entre sus publicaciones se encuentran: las reseñas de: *Travesuras de la niña mala*, de Mario Vargas Llosa, en *Escritos*, núm. 42, Puebla, julio-diciembre 2010, y *El sueño del celta*, de Mario Vargas Llosa, en *Culturales*, vol. 8, núm. 15, Mexicali, UABC, enero-junio 2012; el artículo “La conciencia atormentada de un monstruo abandonado. ‘La casa de Asterión’, Jorge Luis Borges”, en *Culturales*, vol. 7, núm. 14, Mexicali, UABC, julio-diciembre 2011; así como los libros: *Las novelas del siglo XXI de Mario Vargas Llosa*, México, Eón/The University of Texas at El Paso, 2011; *El buen decir de la palabra*, Eón/The University of Texas at El Paso, México, 2011; *Los olvidados* (cuentos), México, Miguel Ángel Porrúa, 2011; *Espejos y palabras* (novela), México, Miguel Ángel Porrúa, 2012, y *Cuicatl y tlahtolli. Ciclo de vida de la mujer común nahua*, en coautoría con Argelia del C. Montes, Eón/The University of Texas at El Paso, 2012.

Introducción

Enrique Vila-Matas es un escritor catalán nacido en 1948. Se trata de uno de los literatos contemporáneos más destacados, aunque no tan leído como los autores aparentemente ya canonizados, como es el caso de Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez, entre otros. Ha recibido numerosos premios literarios, lo cual no alude necesariamente a su calidad, sino más bien a su ubicación en el universo literario. No es lo mismo haber nacido en una provincia venezolana o argentina que en la Europa inquieta y creadora y, más aún, en la arrogante Cataluña, con una condición social destacada y un deseo de llevar a cabo nuevas búsquedas con las que muchos podrán no estar de acuerdo, pero que involucra el deseo de abrir brechas novedosas que no todos han llegado a concebir. También su incansable espíritu creador le ha permitido ganarse un lugar en las letras continentales.

De su vasta producción hemos escogido para llevar a cabo un estudio parcial el volumen *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos*. Plantearemos el análisis literario de algunos cuentos explicando en cada uno de ellos los recursos formales, la temática de lo insólito en la medida en que sea pertinente, el intertexto como fundamento literario, las obsesiones de los personajes y los *leitmotiv* que marcan el decir de la poética de Vila-Matas, al mismo tiempo que trazan caminos narrativos algo diferentes a los que hemos podido observar en muchos relatos de los dos últimos siglos: XX y XXI.

Leer a Vila-Matas puede representar una experiencia dolorosamente reconfortante, si se me permite el oxímoron. Aclaro que mi opinión nace de un crítico de la vieja escuela, de aquella que se formó en la década de 1970 en Montevideo, y que fue aprendiendo de forma paralela con el surgimiento de los grandes movimientos críticos posteriores al impresionismo de las postimerías del siglo XIX.

De igual manera, he aprendido que el camino de la *doxa* griega es trascendente al mismo tiempo que lo es la *episteme*. Apoyado en ambas —opinión y ciencia— recreo los discursos de otros, como lo llevo a cabo con los cuentos de este volumen de Vila-Matas.

Retomo la idea anterior y recuerdo que en aquella época conocí a Kristeva, a Rilfaterre y a Gérard Genette, y quiero confesar que no estaba confundido, sino aturdido por ese extraño rumor que Europa dejaba escapar en la dirección de América Latina. Nos habían acostumbrado a leer y a interpretar con las herramientas insuficientes que la literatura de ese entonces nos daba pero, de pronto, todo había cambiado.

Y no es que alguno de los teóricos mencionados resolvieran el problema de la valoración creadora; simplemente lo ordenaron, aportaron nomenclatura a compo-

nentes literarios que habían permanecido con denominaciones genéricas imperfechas hasta ese momento.

Al comienzo al menos me resistí, porque pensé que esta sistematización no era necesaria. Pero, como sucede con frecuencia, esos modelos se impusieron y, de un día para otro, hablábamos de ellos como si siempre los hubiéramos conocido.

En fin, todo esto para agregar que el panorama crítico o, mejor aún, la visión estética, se ha complicado y tergiversado en los pocos años que llevamos del siglo XXI.

Título del volumen

Uno de los cuentos, el más extenso, da título al libro. En éste se yergue una crítica dirigida a la narrativa tradicional, y el escritor toma como modelo de un nuevo decir a varios autores, entre los que destacan Robert Musil, Jorge Luis Borges, Franz Kafka, Vladimir Nabokov, Laurence Sterne, Robert Louis Stevenson, Fernando Pessoa, Georges Perec y, principalmente, James Joyce y Georges Simenon. De Joyce escogerá su obra *Finnegans Wake*, y de Simenon, *La prometida de monsieur Hire*.

Esta propuesta se fundamenta en el intertexto, el cual será motivante y rico en la medida en que, al adentrarnos en las obras de los grandes del siglo XX, se revisen proposiciones y se intente dar un salto hacia un futuro diferente en donde la narrativa adquirirá un nuevo rostro. “La novela del futuro” tendrá como fundamento la recreación de dos mundos en donde Finnegans, curiosamente, asumirá el rostro de Hire:

Y también la demostración de que, un día, el doctor Finnegans y monsieur Hire, tan opuestos en todo, podrían llegar a constituir —de hecho estas líneas se dirigen hacia ese objetivo— una sociedad muy equilibrada, incluso una idílica unidad familiar. (Vila-Matas, 2011: 282)

Esta síntesis de las dos enormes obras de un pasado reciente permitirá diversificar no sólo el mensaje que se pretende transmitir, sino también la técnica renovada de la nueva novela. En ésta, el buen decir ya no se expresa mediante claves extrañas o en alternativas en que todo resulte aparentemente resuelto —en el plano narrativo— como Simenon supuestamente lo hace, sino que está fundamentado en que ni Simenon es tan fácil ni Joyce tan hermético; ni Joyce es el que descubre —en la confusión del lenguaje— la luz que conduce al lector a nuevos encantos, ni Simenon es el realista transparente que reserva las claves del discurso para que otros las utilicen. En todo caso es preciso no olvidar —como decía Balzac en *Eugenia Grandet* (Balzac, 2003:349)— la adecuación; y esto es lo que hace precisamente Vila-Matas en ese monólogo abierto que representa “Chet Baker”, y a través

del cual propone una “crítica ficción” que llegue a despojar a esa misma crítica de tanto bagaje teórico inútil, para centrarse en una revisión analítica de la literatura que se nutra a sí misma; esto es, los principales teóricos son los propios autores de ficción, quienes con sus propuestas conducen al lector al terreno de la casi perfecta asimilación del enunciado literario.

Este modo de hacer crítica literaria es una forma moderna, es la contemporaneidad que nos otorga el siglo XXI, todo ello sin involucrarnos con adulaciones innecesarias y con juicios de valor que sólo recogen lo que aquellos acólitos de siempre han venido señalando cuando se sientan frente a un teclado para hablar del escritor que los premios literarios le han puesto a su alcance y que la inmediatez de sus miradas no les permite ir más allá de lo mismo que otros ya han dicho.

Análisis de cuentos

Pero vayamos por partes. Los relatos que analizaremos son: “Una casa para siempre” y “El arte de desaparecer”.

“Una casa para siempre”

El comienzo de este relato es in medias res:¹ “De mi madre siempre supe poco” (Vila-Matas, 2011:9). La narración se presenta en primera persona, esto es, en focalización interna fija (Genette, 1972:245) y con claves que si bien se ocultan al comienzo, van adquiriendo relevancia a medida que avanza el cuento. Simultáneamente, la voz que cuenta los hechos es autodiegeta (Genette, 1972:300), lo cual equivale a subrayar el carácter parcial y subjetivo de lo contado debido a lo que el propio Genette denomina “restricción de campo”. Este hecho nos apoyará en las reflexiones que hagamos al final del análisis del presente cuento.

Los temas que deberán desentrañarse son:

- La madre lejana.
- Su muerte misteriosa.
- El relato del padre desde su lecho de moribundo.
- Las claves de lo insólito.

Ella murió dos días después de haber nacido el personaje, y el tiempo que ya ha transcurrido —en ese presente tiene 20 años de edad— le permitirá conocer la na-

¹ Expresión latina que significa “en medio de la acción”. Se usa con referencia a las narraciones que comienzan de este modo (Moliner, 2007:1649).

rración de su padre, quien desde el lecho de muerte le confiesa la verdadera historia o, por lo menos, eso le es dado suponer al lector.

Como consecuencia de tal revelación, este relato se circunscribe en el alcance semántico del término griego “*anagnórisis*”,² desde el momento en que el hijo recibe con explicable asombro la noticia de que su madre fue asesinada por su propio padre.

En una suerte de reversión del planteamiento esquiliano de “*Agamenón*” (Esquilo, 1978:11-39), es ahora el progenitor quien acaba con la existencia de la madre enajenada. Pero todo sucede en el marco de un trazado que desde el comienzo es más ficción de lo que parece.

El estilo Finnegans unido al planteamiento Hire cumple un curioso papel en el marco del relato, y conduce al lector por una narración que, en primera instancia, parece ser real, para concluir con la negación de esa misma realidad en términos de ficción y farsa.

Si Finnegans constituía el antirrelato y Hire representaba la posibilidad de leer linealmente la anécdota, al unirse ambos esquemas tenemos un poco de cada uno y, como consecuencia, un estilo que no sólo es literario por la farsa que conlleva, sino también lúdico y en constante movimiento, que nos conduce al encuentro de una realidad más profunda que la realidad misma.

Dice el narrador:

Pensé de inmediato en un asesino a sueldo y, pasados los primeros instantes de perplejidad, comencé a dar por cierto lo que mi padre estaba confesando. (Vila-Matas, 2011:9)

Enfrentarse a la revelación de un moribundo implica asumir que sólo dirá la verdad y jamás se nos orilla a suponer que pueda estar mintiendo. Esto es lo que hace el hijo al otorgar crédito a las palabras del progenitor, cuando en realidad el narrador nos pretende dar a conocer que se trata únicamente de un juego de ficción e irreabilidad en el cual se halla involucrado el padre por su afición a la literatura y en donde intenta incluir a su hijo.

La *anagnórisis* del final nos señala que el personaje de 20 años de edad descubre la supuesta verdad de la mentira del padre. Curiosamente, Boccaccio, en el cuento

² Etimológicamente significa “reconocimiento”. Como recurso literario se refiere al momento en que dos personajes de un relato se vuelven a encontrar al cabo de un tiempo (De Bustos Tovar, 1985:24). En este caso lo aplicamos como el reconocimiento inconsciente de una situación que tímidamente se presentía o se sospechaba, aunque el verdadero reconocimiento se dará en las postimerías del relato cuando el hijo asuma que lo narrado por su padre es aparentemente ficción.

“La confesión de San Ciappelletto” (Boccaccio, 1960:93-106), plantea una situación semejante cuando Ciappelletto —un hombre corrupto, irreverente y maldito— engaña a un santo religioso con una falsa confesión en el momento de morir y, después de haber sido en vida un individuo de pésimas costumbres y de una deplorable axiología, en la muerte es reputado por santo y muchos fieles lo venerarán como San Ciappelletto. He aquí una forma de narrar un acontecimiento falso que, en el caso de Boccaccio —a diferencia del cuento de Vila-Matas que estamos analizando—, nunca se descubre la verdad; sólo el narrador omnisciente la sabe. De este modo, el fenómeno del intertexto en Vila-Matas es no únicamente con especial referencialidad a los autores citados, sino que también, a modo de guiño de ojo al lector, se ofrece como un intertexto callado en donde se plantean situaciones narrativas que ya habían sido ofrecidas por otros escritores de otras épocas; nada mejor que esto para fundamentar la universalidad del mensaje en donde la originalidad que tanto busca el catalán parece disfrazarse de diferentes máscaras sin alcanzar nunca su objetivo. Y aunque en este punto llegamos a comprender cuáles son las diferencias entre los relatos de ambos escritores, las semejanzas son las que nos confunden y nos dejan pensando.

Además, del mismo modo que aparecen huellas intertextuales en los relatos del autor aquí comentado, también sucede que, de forma peculiar, sus aportaciones son retomadas por otros escritores. No sé si de manera consciente o no, el literato estadounidense Daniel Wallace publica en 1998 —diez años después de “Una casa para siempre”— su novela *El gran pez*, que sería llevada al cine con gran éxito en 2003 por el director Tim Burton y el guionista John August. En esta novela, Wallace recrea la relación entre un padre y un hijo, rescatando el carácter mitómano del padre que se dedica de forma apabullante a contar historias, mientras su hijo, que lo ha escuchado toda la vida, se manifiesta desconforme con su progenitor. En el lecho de muerte del primero, el hijo le escucha narrar la última leyenda que lo reconcilia con él llegando a comprender el inmenso tesoro que representaban esas diégesis ofrecidas por su padre. De este modo comprobamos que el intertexto siempre ha existido, y también acotamos que su presencia no altera para nada la originalidad del relato.

Continúa diciendo el personaje:

Me habían hecho idealizar la figura paterna y forjar la imagen mítica de un hombre siempre levantado antes de la aurora, en pijama, con los hombros cubiertos por un chal, el cigarrillo entre los dedos, los ojos fijos en la veleta de una chimenea, mirando nacer el día, entregrándose con implacable regularidad y con monstruosa perseverancia al rito solitario de crear su propio lenguaje a través de

la escritura de un libro de memorias o inventario de nostalgias que siempre pensé que, a su muerte, pasaría a formar parte de mi tierna aunque pavorosa herencia. (Vila-Matas, 2011:9-10)

En este fragmento se ofrece un retrato del padre a través de la imagen que el hijo había ido cultivando de su progenitor; lo había idealizado y había forjado la figura fabulosa de un hombre con disciplina y entrega a su trabajo.

Paralelamente, en *Carta al padre* (Kafka, 2004:729-758), el autor se plantea una situación antitética, puesto que en el marco de sus vivencias, su padre es alguien que nunca llegó a comprenderlo y con quien desea alcanzar un acuerdo de paz y reconciliación tardía; y esto lo lleva a cabo aun sabiendo que el autor de sus días nunca tuvo conciencia del mal que engendró en él, y en el bien entendido que es el hijo quien se atreve a decírselo mucho tiempo después. De todas formas, en el autor checo podemos dimensionar de qué modo la imagen de su padre adquiere un carácter doloroso por el grado de incomprendión que los abismó.

En el cuento de Vila-Matas ese padre es valorado en abierta oposición con los hechos que él mismo va a relatar.

Pero ¿qué se puede rescatar de ese progenitor lejano? En primer lugar, la figura paterna se había idealizado hasta llegar a forjar el retrato mítico de un hombre y sus costumbres: madrugador, abrigado apenas con un chal sobre los hombros, el cigarrillo humeante entre los dedos... pero, lo más importante, entregado al rito solitario de crear su propio lenguaje escribiendo lo que el narrador llama “Un libro de memorias o inventario de nostalgias”.

Antes de comentar este aspecto quiero insistir en dos parejas de términos: “implacable regularidad” y “monstruosa perseverancia”, con los cuales se refiere a la actitud constante e inquebrantable del padre escritor. Ambos binomios dibujan la figura del oxímoron³ aunado a la hipérbole.⁴ Los dos, oposición aparente y exageración declarada, revelan un modo de ser, una manera de encarar la propia vocación que tiene como objetivo prioritario —regresamos al punto anterior— elaborar un “libro de memorias o inventario de nostalgias”. Las memorias desnudarán el secreto de una existencia y se transformarán —obsérvese la metáfora⁵— en “in-

³ El oxímoron es una intensificación de la cataresis y consiste en unir dos ideas que en realidad se excluyen: “[...] La amarga dulzura [del amor], su dulce amargura, la muerte viva, la vida muerta, el sol sombrío” (Kayser, 1961:153).

⁴ La hipérbole es un tropo o figura retórica que consiste en el cambio de expresión de lo real a lo figurado; es una de las figuras más frecuentes en el lenguaje familiar: ya te dije mil veces, al paso de la tortuga, en un abrir y cerrar de ojos (Kayser, 1961:152).

⁵ La figura más poética del lenguaje “impropio” ha sido considerada siempre la metáfora, es decir, el desplazamiento de significado de una zona a otra que le es extraña (Kayser, 1961:152). Es decir,

ventario de nostalgias”. Sólo en el lenguaje figurado se puede llegar a captar ese modo de expresión en donde la nostalgia se ofrece como una sucesión de acontecimientos en la cual estriba un sentimiento de añoranza profunda.

Y termina diciendo: “que siempre pensé que, a su muerte, pasaría a formar parte de mi tierna aunque pavorosa herencia”.

Su progenitor, al morir, le heredaría un recuerdo doloroso; esa herencia sería “pavorosamente tierna”—nuevo oxímoron— porque la recibiría como hijo de un padre que fue, por un lado, su ejemplo, pero que, por otro, le enseñó a frecuentar los siniestros laberintos de la ficción, en donde la razón y la lógica parecen estar ausentes. Como heredero de esa misma ficción actuará en las postrimerías del relato:

Pero aquel día de cumpleaños, en Port de la Selva, se fugó de esa herencia todo instinto de ternura, y tan solo conocí el pavor, el terror infinito de pensar que, junto al inventario, mi padre me legaba el sorprendente relato de un crimen cuyo origen más remoto, dijo él, debía situarse en los primeros días de abril de 1945, un año antes de que yo naciera, cuando sintiéndose él todavía joven y con ánimo de emprender tras dos rotundos fracasos, una tercera aventura matrimonial, escribió una carta a una joven ampurdanesa que había conocido casualmente en Figueras. (Vila-Matas, 2011:10)

No debemos perder de vista que el relato se mantiene en dos vertientes diferentes: una es lo que puede deducirse de lo que un moribundo cuenta; y la otra, del entronizamiento de la ficción como un recurso importante para alcanzar la verdadera transmisión del mensaje poético.

De acuerdo con la primera de esas vertientes, el hijo siente que la imagen de ese progenitor disciplinado y austero se ha derrumbado; todo instinto de ternura ha desaparecido al enfrentarse a un padre asesino nada menos que de la propia madre. Esa carta escrita a la joven ampurdanesa es el inicio del camino que lo conducirá al tercer matrimonio, y es también el comienzo de la tragedia aparente de una vida:

Había que tener en cuenta que su primera esposa, por ejemplo, le había mutilado, en un insólito ataque de furia, una oreja. Mi padre había sido tan desdichado en sus anteriores matrimonios que a nadie debe sorprenderle que, a la hora de buscar una tercera mujer, quisiera que ésta fuera dulce y servil. (Vila-Matas, 2011:10)

estamos hablando de un tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita. (RAE, 2001: 149) Podemos agregar también que una metáfora denomina, califica o describe una cosa a partir de su analogía (semejanza) con otra que la sustituye.

Instrumenta un modo de justificación de su ascendiente quien ha debido sufrir —en sus matrimonios anteriores— desencuentros y torturas. Por ello ha buscado los brazos de una mujer diferente a las anteriores; ésta era dulce y servil.

Pero, comienza en seguida el relato de las manías de su esposa que se presenta como justificación de los hechos ulteriores, entre los cuales se incluían los siguientes insólitos motivos:

En primer lugar, le gustaba colecciónar panes a tal grado que cuando llegaron a la ciudad de Estambul —el otro destino sería El Cairo— advirtió el padre la anomalía de su madre, ya mencionada. Y el personaje filial aclara que él también se dio cuenta de la primera incoherencia de su padre cometida en el marco del relato, porque no fueron estas dos ciudades las visitadas, sino París y Londres. Esto fundamenta también el grado de ficción de lo contado y la opción de alterar lo dicho a la luz de otras posibilidades narrativas que desde el comienzo habían quedado postergadas.

En segundo lugar, era sonámbula y el padre llegó a verla bailar frenéticamente después de abandonar el lecho conyugal y la escuchó en seguida dar órdenes como si fuera un general de la Legión Extranjera: —“A formar”—, gritaba imperativamente.

Si no conociéramos el final de la anécdota podríamos pensar que estamos ante una narración fantástica o, al menos, extravagante y loca. Según esto, se manifestaba así la doble personalidad de Diana, su esposa, quien durante el día era un modelo de mujer, para transformarse en las noches en alguien enajenada y fuera del espacio y del tiempo en que le había tocado vivir.

Agrega el relator de los hechos:

En el viaje de regreso a Barcelona, mi madre mandaba ya con tal autoridad que él acabó confundiéndola con un general de la Legión Extranjera, y lo más curioso fue que ella pareció, desde el primer momento, identificarse plenamente con ese papel. (Vila-Matas, 2011:15)

En el regreso a Barcelona se acentuó, hasta la enajenación, aquella tendencia de la cónyuge a mandar como un general del ejército; y lo peor era el convencimiento que tenía de tales hechos.

Corresponde observar que en el marco del relato del moribundo, éste pretende alcanzar la verosimilitud de los acontecimientos para convencer a su interlocutor de que todo lo contado es cierto. Por ello complementa:

—Tu madre era un general —concluyó mi padre—, y no tuve más remedio que ganar la batalla contratando a alguien para que la matara. Pero eso sí, aguardé a que nacieras, porque deseaba tener un descendiente. Siempre confié en que, el día en que te confesara el crimen, tú sabrías comprenderme (Vila-Matas, 2011: 16).

No podemos dudar que el relato del padre llega a su clímax: la ha mandado matar. Y remata diciendo en una dilogía⁶ innegable: “El día en que te confesara el crimen tú sabrías comprenderme”. Una de las opciones es la comprensión que el padre asesino solicitaría a su hijo; y la otra es la comprensión que el autor ficcional reclama de sus lectores, mejor aún, a su oyente, su propio hijo y confidente de años, en estas cosas de la literatura. Y el hijo reflexiona en voz alta llegando a ser así un auténtico discípulo del padre moribundo:

Lo único que yo, a estas alturas del relato, comprendía perfectamente era que mi padre, en una actitud admirable en quien está al borde de la muerte, estaba inventando sin cesar, fiel a su constante necesidad de fabular. (Vila-Matas, 2011:16)

Entiende a su padre quien, a pesar de hallarse al borde de la muerte, sigue fiel a su capacidad constante de imaginar que lo había caracterizado en la vida. Surge de este modo un acercamiento “simpático”⁷ entre ambos, como no podía ser de otra manera, dado que el padre amoroso lo había educado en el marco de una literatura que era vida y realización a pesar de los hiatos y desfases que a cada momento había caracterizado a esta misma literatura.

Tuve la impresión de que deseaba legarme la casa de la ficción y la gracia de habitar en ella para siempre. Por eso, subiéndome en marcha a su carroaje de palabras, le dije de repente: —Sin duda me confunde usted con otro. Yo no soy su hijo. (Vila-Matas, 2011:16)

En este momento la narración adquiere un carácter muy particular y profundamente simbólico: el padre le ha legado la casa de la ficción y la gracia de habitar en ella para siempre. Esto representa la mejor herencia que un progenitor puede dejar a su hijo, mejor aún, que un maestro puede legar a su discípulo desde el momento en que le ha de otorgar nada menos que la capacidad de crear y de moverse en el mundo de la ficción como lo hacía el ave marina de Baudelaire (1973:33) en el universo infinito; le ha legado la intuición y el carisma que todo creador debe poseer, cumpliéndose así el segundo momento, el más trascendente, de la anagnórisis señalada supra:

⁶ Uso de una palabra con dos significados distintos dentro del mismo enunciado (RAE, 2001:824). En este caso, los términos en cuestión son: “sabrías comprenderme”.

⁷ Con el sentido griego de *συμπαθεία*, esto es, inclinación afectiva entre personas, generalmente espontánea y mutua (RAE, 2001:2067). Se diferencia de la acepción normal de “simpatía”, como sinónimo de cariño y, en el caso analizado, aunque son padre e hijo, esta simpatía nace de un lazo más profundo que los une.

Junto al inventario de nostalgias, acababa de legarme la casa de las sombras eternas. (Vila-Matas, 2011:16)

Al mismo tiempo, en una suerte de iluminación fugaz, pero auténtica, el hijo comprende que esa herencia es positiva únicamente en el sentido de transformarse en un elegido, aun cuando ese elegido tiene responsabilidades que cumplir. Por ello, junto con el inventario de añoranzas le ha legado también la casa de las sombras. Se trata de asumir que todo creador vive en un universo propio en donde el habitante principal es la soledad: el retiro y el aislamiento han de ser sus compañeros primordiales.

Debemos entender que no todo poeta debe ser solitario socialmente hablando, pero sí lo es en ese mundo propio, íntimo y profundo en que ha decidido habitar. Requiere siempre de alguien que lo comprenda y lo apoye; de un oído que esté dispuesto a escucharlo e interpretarlo, y esto sucede en el mejor de los casos.

Normalmente el creador se mueve solo en ese cosmos de cerrazones extrañas, y cuando se acerca a los hombres que lo rodean, le sucede como al albatros que es menoscambiado, ofendido y atacado. Únicamente allá arriba, en ese “arriba” que otorga la ficción y lo arcano, podrá desenvolverse como un ser libre, pero a pesar de esa libertad alcanzada, no dejará de habitar en “la casa de las sombras eternas”.

La infinitud de esas penumbras se concibe no sólo en la permanente herencia que él dejará a otro/s, sino también en la posibilidad definitivamente cierta de que su mensaje poético trascenderá las fronteras del tiempo y será repetido durante siglos enteros por quienes sabrán apreciar la estética profunda de un discurso veraz. Al parecer esto no sucede en todos los casos, pero tarde o temprano lo dicho en el pasado regresa en cada presente con una iluminación peculiar que nos permite comprender que la eternidad fáustica del instante (Goethe, 1985:43) está allí y puede apropiarse del futuro sin inconveniente alguno.

Y concluye el discurso del narrador focalizador interno fijo:

Mi padre, que en otros tiempos había creído en tantas y tantas cosas para acabar desconfiando de todas ellas, me dejaba una única y definitiva fe: la de creer en una ficción que se sabe como ficción, saber que no existe nada más y que la exquisita verdad consiste en ser consciente de que se trata de una ficción y, sabiéndolo, creer en ella. (Vila-Matas, 2011:16)

La reflexión se centra nuevamente en esa herencia intelectual que ha recibido de su progenitor. El padre fue durante su vida un ejemplo de quien creyó en muchas cosas para acabar desconfiando de todas. Su pensamiento llevó a cabo el mismo

recorrido de todas las conciencias: al comienzo tuvo cierta fe en el conocimiento que la vida ponía frente a él, pero luego se fue decepcionando hasta sepultarse en un escepticismo lógico en donde la única explicación que quedaba para abarcar a ese mundo inventado era la duda permanente en torno a los alcances y capacidades de ese mismo universo.

Curiosamente le deja la posibilidad de creer en aquello en lo cual no corresponde-ría creer: en la ficción. Pero ése es el verdadero cosmos de los sabios que refugiados en su duda constante deberán asumir que sólo existe esa misma irrealidad y abrazar de lleno la “exquisita verdad” de saber que contamos únicamente con esa casa en la que podremos habitar para siempre, como lo dice el título del cuento analizado.

Conclusiones parciales

Al llegar al final del comentario de este relato quedan muchas dudas para aclarar, de las cuales rescató tan sólo las que tienen que ver con los posibles finales o con el denominado final abierto.

El narrador, que es parcial y subjetivo como lo explicábamos supra, cede su lugar a un narrador en focalización externa (Genette, 1972:245-246),⁸ el cual permite que sus personajes ofrezcan los respectivos desenlaces: el hijo da por hecho que su padre está ficcionalizando; el padre acepta emocionado que tal posibilidad es real.

Pero será así. ¿No habrá mandado matar a la madre realmente? O ¿cómo y cuándo murió la progenitora? Todas estas dudas quedan pendientes para que el lector, recurriendo a su propia lógica o imaginación, las resuelva. De este modo se ofrece un curioso juego de muñecas rusas —aquellas que se contienen sucesivamente—, según el cual el padre educa a su hijo en la ficción, mientras el narrador, o quizás debiera decir el escritor, ilustra y enseña a su lector para que también él, nosotros, aprendamos que la literatura es un universo infinito que pide a gritos ser habitado por mentes abiertas a la irrealidad y al ensueño.

⁸ Genette entiende por *focalización externa* “el relato popularizado entre las dos guerras [...] en que el héroe actúa ante nosotros sin que en ningún momento se nos permita conocer sus pensamientos ni sus sentimientos. [...] En la novela de intriga o de aventuras, en que el interés nace de la existencia de un misterio, el autor no nos dice de entrada todo lo que sabe” (Genette, 1972:245).

En el caso de Vila-Matas y el final de este cuento, el autor se reserva la opinión en lo referente al desenlace, y si bien proporciona un final, esto lo deja más bien a cargo de sus personajes.

“El arte de desaparecer”

El cuento está relatado desde una focalización cero (Genette, 1972:245), y a través de este modo de contar, el relato se presenta como heterodiegético (Genette, 1972:300-302), es decir, que el narrador no participa de la historia que cuenta; sólo les cederá la voz narrativa a sus personajes cuando lo considere necesario.

Una situación bastante repetida en el contexto de la existencia de cualquier ser humano tiene que ver con el hecho de que todos anhelamos protagonizar, cumplir un rol en la vida, responder a las exigencias que día con día el mundo en que vivimos nos presenta. *¿Acaso Aquiles, en la lejana Grecia y desde el discurso hermosamente contagioso del narrador de Homero, no escogió una vida breve, pero llena de gloria rechazando la otra opción de una existencia larga, pero sin mérito alguno?* Así lo menciona brevemente su madre Tetis cuando le habla respondiendo a su súplica de justicia (Homero, 1971:42). Él lo quiso así porque su propia naturaleza heroica se lo exigía. *¿No pasa igual con todos nosotros, modestos sucesores del pelida glorioso?*

Por todo lo anterior, nos resulta sospechoso que en “El arte de desaparecer” Anatol elija ser un hombre gris y con horizontes ocultos. Yo mismo conozco varios de esta especie y muchos son como él, pero no lo son porque así lo hayan decidido a priori, sino porque la vida se comportó ingratamente con ellos o, mejor aún, porque no supieron responder a los retos de un universo exigente y severo.

En el desarrollo de este relato hay un día clave: el de su jubilación. Quizás el filósofo Jaspers diría que esa jornada representaba una “situación límite” “como el acaso, la culpa, la muerte y la desconfianza” (Jaspers, 1985:19). Y es una situación límite porque anteriormente, entregado a la vorágine del vivir cotidiano, Anatol no había tenido el tiempo suficiente para replantearse el tema que representó su obsesión durante toda su vida: “Siempre le había horrorizado la idea de llegar a tener éxito en la vida” (Vila-Matas, 2011:69).

Era un hombre normal, pero guardaba dos secretos: el primero, se hacía pasar por extranjero en su propia tierra: la isla de Umbertha, para que ninguno de sus compatriotas le diese la opción de destacar. El segundo, había escrito siete novelas que guardaba celosamente escondidas en un baúl heredado de sus abuelos. Estas novelas versaban en torno al tema del funambulismo. Sin duda alguna, Anatol representaba mejor que nadie la actitud funambulesca por haber desarrollado el “arte de desaparecer” y por haber llevado hasta sus últimas consecuencias la habilidad innata en él, de desenvolverse sin problemas entre diversas tendencias u opiniones, como lo hizo con el editor que publicara sus novelas y con el amigo que le pidió una introducción

para el libro de fotos que pensaba editar: se negó primero, luego consideró que los podría engañar y, por último, aceptó colaborar con los dos personajes mencionados; y sin otro remedio para él, debió asumir las consecuencias de sus actos, que cualquier lector interesado podrá encontrar en la segunda parte del relato.

Era un auténtico acróbata de circo como lo expresa la palabra funambulesco en su primera acepción, y escondía a la vista de todos sus verdaderas intenciones. Había aprendido a sacarle el cuerpo a cualquier situación que no se ajustara a las auténticas demandas de su persona.

Por otro lado, el narrador sostiene que esta actitud del personaje no es tan auténtica como parece y, aunque lo considera un hombre modesto, lo tilda de cínico, porque su justificación en torno a no publicar sus novelas giraba alrededor de un tema en el que ni siquiera él creía: “¿Por qué dar a la imprenta mis textos si en lo que escribo sospecho que no hay más que una ceremonia íntima y egoísta, una especie de interminable y falsificado chisme sobre mí mismo destinado, por tanto, a una utilización estrictamente privada?” (Vila-Matas, 2011:70).

Se negaba, así, a entregar al gran público su mensaje, porque lo veía excesivamente privado como para compartirlo con los demás. A su vez, sus razones son las que podría esgrimir cualquier escritor preocupado por esta inevitable invasión a su intimidad. Y, por otro lado, los hechos posteriores demostrarán que el personaje no se hallaba para nada exento de la vanidad que a los hombres en general caracteriza.

Anatol tiene una esposa y cinco hijos. Es una familia feliz a la cual le hace falta un padre que en realidad esté convencido del papel que la vida le ha asignado.

Curiosamente, mientras el personaje no llega a la conclusión de que ha vivido equivocado y que su negativa al protagonismo es falsa, deambula por la existencia como por inercia y da la apariencia de ser un padre entregado a sus deberes y feliz por poseer aquello que el destino le ha dado.

El día en que sus alumnos se reunieron para festejar su retiro, comenta el narrador que: “Vio peligrar por vez primera en cuarenta años su rechazo total del sentimiento de protagonismo, pues notó que en el fondo no le desagradaban nada todas aquellas muestras de afecto ni tampoco el sentirse (aunque fuera tan sólo por algunas horas) el centro de atención de aquel instituto en el que, sin él buscarlo, se había convertido en toda una institución (Vila-Matas, 2011:71).

Al retomar contacto con sus alumnos de siempre, éstos no ofrecieron a sus ojos la misma apariencia. Vio que el mundo no era realmente como él lo había pensado hasta este momento; después de cuarenta años de sostener su teoría del aislamiento descubría —cual anagnórisis profunda— que no le desagradaban en lo más mínimo todas aquellas muestras de afecto.

A partir del momento en que empieza a darse cuenta de que no está vacunado contra la arrogancia, lo invade un terror explicable y huye de todos: de la sociedad, de la familia, de los amigos, del entorno que lo había protegido hasta ese instante.

El reconocimiento de su verdadera condición se produce en el instante en que redacta la introducción que su amigo le pide para el ya citado álbum de fotos. Su compañero Bompharte considera que después de haber ejercido por varios años como profesor de educación física, lo puede hacer muy bien, y le dice: “Siempre me has parecido un escritor secreto” (Vila-Matas, 2011:73).

He aquí una verdad que el amigo ha pronunciado sin creer en ella y que precisamente ha dado en la clave al acertar la verdadera condición de Anatol.

La introducción resulta redactada de una forma estilísticamente bella y, por más que intentó disfrazar ese mismo estilo, no lo consiguió, al prevalecer en él la capacidad de narrar como ya lo había demostrado en las ocultas novelas:

Y además él pensaba que era cierto eso de que cada hombre lleva escrito en la propia sangre la fidelidad de una voz y no hace más que obedecerla, por muchas derrogaciones que la ocasión le sugiera. (Vila-Matas, 2011:74)

Si los griegos hablaban del destino humano en el contexto de la tragedia, los contemporáneos no se quedan atrás, y en el marco de este relato el personaje asume como una verdad irrefutable que cada hombre debe obedecer a esa voz interior que le indica el lugar que tiene que ocupar en este mundo.

Al respecto, José Enrique Rodó hablaba de un llamado del espíritu para que el individuo conquistara en el universo el sitio que su vocación le mostraba (Rodó, 1953:208). Así, se había manifestado el poeta que había en él, y en el marco de una simple introducción mostró su verdadera capacidad para el relato:

El resultado final fue un texto compacto y muy osado, hermoso y casi genial, una muy equilibrada y espectacular reflexión sobre el equilibrio humano y también sobre el mundo de los pasos en falso en el vacío del cielo de Umbertha. (Vila-Matas, 2011:74)

Ese texto compacto y osado que llegaba a ser “casi genial” le permitió abrirse al mundo, por fin; y hablar del equilibrio humano posiblemente lo haya llevado a pensar que él no lo tenía, pero que estaba luchando por recuperarlo. Lo que en verdad desconocía es que cual nuevo Gregorio Samsa al abrir el velo del pasado, se encontraría con un hombre distinto a lo que él creía que era y, jamás después de esta revelación, ninguno de los personajes volvería a ser el mismo.

La introducción llegó a manos de Lampher Hvulac, el gran poeta y editor umberthiano (Vila-Matas, 2011:74); su sobrina favorita aparecía muchas veces en segundo plano en las fotografías de los duelos de esgrima.

El editor llega a reconocer lo oculto en Anatol; llega a descubrir al autor que hay en él; poseía un “tremendo olfato literario” que le impedía equivocarse”, y por ello prácticamente lo obliga a entregarle algunos de los manuscritos que ha elaborado. Primero es una traducción que funcionó como pantalla para ocultar a las novelas; en segundo término y después de muchas vacilaciones, se atrevió a llevarle a Hvulac una de sus novelas. El prestigioso editor, al recibirla, le dijo:

Quisiera que supiera que mi experiencia de autor reconocido confirma su presentimiento de que se trata de una aventura siniestra. Entre otras cosas porque el escritor que consigue un nombre y lo impone, sabe muy bien que hay otros hombres que hasta tal punto son solo escritores que precisamente por eso no pueden conseguir este nombre. (Vila-Matas, 2011:77)

He aquí la diferencia notable entre ser escritor y querer serlo realmente. El misterio radica en asumir la condición de creador. Anatol no lo ha conseguido todavía, pero cuando lo haga, el sentimiento de espanto que lo invadirá lo orillará a abandonar este universo cotidiano en que vivía.

Los acontecimientos se suceden y Hvulac descubre, con cierto asombro, que el contenido de la novela resultaba particularmente conflictivo, porque dejaba a los habitantes de Umbertha bastante mal parados. En realidad lo que Anatol había hecho era expresar en esa novela todo su desconcierto y rechazo hacia el ambiente en el que le había tocado actuar durante tantos años. Pero el osado editor igual ha decidido publicar esta obra en el bien entendido de que ellos —los editores— son bastante liberales y se arriesgan con un autor desconocido, porque descubren en él el talento.

Es en este momento cuando el personaje decide lo que hará con el resto de su cosmos literario y con él mismo. Le dice a Hvulac:

—Hallará la puerta de mi casa abierta, amigo Hvulac, mi mujer se la franqueará con sumo gusto, encontrará todas las estancias iluminadas, y en una de ellas, en la que hasta el día de hoy fue mi estudio, hallará la llave que abre el baúl en el que descansa el resto de mi obra secreta. El baúl es suyo. La isla es bella. En mi escritorio hallará un documento que atestigua que el baúl es suyo y de la isla entera (Vila-Matas, 2011:82)

Esta donación de su obra que hace Anatol, se inspira en la idea de recuperar la paz y el equilibrio que por algunos momentos había perdido. Si durante tanto tiempo tuvo terror al protagonismo, cuando éste surge y con tal fuerza, el escritor no desea estar presente.

En las palabras y juicios del narrador se oculta una crítica al ansia de destacar de muchos escritores y un guiño de ojo al hacer un llamado para que la arrogancia se transforme en modestia. Además, y creo que es lo más importante, el autor, cuando da por terminada una obra, debe desaparecer para no influir en los juicios que sus desconocidos lectores pueden alcanzar.

La ausencia del creador de carne y hueso es fundamental y se ofrece como telón de fondo en el cuento que hemos comentado. Por ello, Anton abandona a su familia, a su tierra y a su obra. Se aleja para siempre dejando como única prueba el testimonio silencioso de sus siete novelas.

Conclusiones

Definitivamente, el arte de Vila-Matas es intertextual y no original como él lo pretende. Se trata de un escritor profundo y visionario que recrea en su obra a los grandes del siglo XX.

En la primera parte del presente ensayo hablamos de la razón del título y de manera somera hicimos alusión a “Chet Baker piensa en su arte” como un cuento-ensayo en donde el autor, a través de su personaje, nos muestra el mundo controvertido y caótico de la crítica literaria e intenta hallar el camino para acceder a un nuevo modo de encarar el fenómeno llamado “literatura”.

Joyce y Simenon, unidos y reconciliados al fin en el planteamiento de Vila-Matas, abren las puertas para llevar a cabo un nuevo enfoque de esta misma literatura en el que las fuerzas contrarias se retroalimentan.

Por su parte, en “Una casa para siempre” se enfoca el infinito arcano de la donación poética efectuada de padre a hijo. Se incluyen dos relatos paralelos: el del supuesto asesinato de la madre y el oculto misterio de lo que en verdad sucedió con esta mujer. El relato avanza desde lo terriblemente oculto hasta lo que el hijo cree hallar como clave de lo que en realidad su padre le está contando.

Planteamos la opción del final abierto con que culmina el cuento y de qué modo el narrador focalizador interno fijo cede su lugar a un focalizador externo.

Hemos documentado de qué modo el intertexto actúa en el desarrollo de este relato, no sólo por nuestra cita de Boccaccio, sino también por lo que los continuadores de Vila-Matas llevan a cabo; entre ellos, el que hemos citado es Wallace, con *El gran pez*, lo cual demuestra que el mundo de la literatura es un cosmos abierto en donde vasos comunicantes actúan.

Por otro lado, en “El arte de desaparecer” el narrador propone el tema del funambulismo como una alternativa para establecer el modo paralelo entre el relato y la vida del personaje central: Anatol. Éste reclama su derecho a ser nadie en este universo caótico en el que vivimos. Las circunstancias lo van orillando a reconocer que no le es posible mantener a buen resguardo su secreto, y cuando entrega al editor sus últimas seis novelas, todo ha acabado.

El renunciamiento del protagonista es total. Cuando se sube en ese barco que lo conducirá a la nada, han quedado atrás su familia, su obra y la nueva existencia que le aguardaba como jubilado en el espacio de los suyos. Ha optado por renunciar y, en ese mismo renunciamiento, se descubre el altruismo de no querer protagonizar como lo hacen la mayoría de los hombres. Anatol ha muerto para la sociedad, pero seguirá vivo a través de los relatos de sus obras.

Referencias

- Balzac, Honoré (2003), “Eugenio Grandet”, *Obras completas*, tomo I, Madrid Santillana.
- Baudelaire, Charles (1973), *Las flores del mal*, trad. de Edmundo Gómez Mango, Montevideo Banda Oriental.
- Boccaccio, Giovanni (1960), *El Decamerón*, prólogo de Giovanni Papini, Buenos Aires, El Ateneo.
- De Bustos Tovar, José de Jesús (coord.) (1985), *Diccionario de literatura universal*, Madrid, Anaya.
- Esquilo (1978), “Agamenón”, *Teatro griego: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Tragedias completas*, trad. Enriqueta de Andrés Castellanos et al., Madrid, Aguilar.
- Genette, Gérard (1972), *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen.
- Goethe, Wolfgang (1985), *Fausto*, trad. de U.S.L., México, Origen/OMGSA.
- Homero (1971), *La Ilíada*, tomo I, trad. de Luis Segalá y Estalella, Buenos Aires, Losada.
- Jaspers, Karl (1985), *La filosofía*, trad. de José Gaos, México, FCE.
- Kafka, Franz (2004), “Carta al padre”, trad. de Joan Parra Contreras, *Obras completas*, tomo II, Madrid, Aguilar.

- Kayser, Wolfgang (1961), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, versión española de Mouton y García Yebra, Madrid, Gredos.
- Moliner, María (2007), *Diccionario de uso del español*, tomo I, Madrid, Gredos.
- Real Academia Española (RAE) (2001), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe.
- Rodó, José Enrique (1953), “Ariel”, *Obras completas de José Enrique Rodó*, Madrid, Aguilar.
- Vila-Matas, Enrique (2011), *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos*, Barcelona, Random House Mondadori.

Fecha de recepción: 2 de abril 2013

Fecha de aceptación: 18 de diciembre de 2013