

## *BARTLEBY Y COMPAÑÍA*: LA LITERATURA DE LA IMPOSIBILIDAD COMO EXTREMA EXIGENCIA

**Olalla CASTRO HERNÁNDEZ**

Universidad de Granada

olalla\_castroh@yahoo.es

No puede existir ya buena literatura si en ésta no hay implícita de fondo una reflexión que cuestione incluso la posibilidad o la noción misma de la literatura.

Enrique Vila-Matas

Aquí acaban las palabras. Aquí finaliza el mundo que conozco.

Raúl Brandão

### **E**l temblor del lenguaje y la crisis de la Modernidad

Sin duda, la materia narrativa de *Bartleby y compañía* es esa pérdida de fe en las posibilidades del lenguaje para representar el mundo y en la transparencia que la filosofía racionalista otorgaba a la palabra. La música de fondo que se escucha por debajo del teclear de Vila-Matas en esta novela, está orquestada por ese «giro lingüístico» que se produce, tanto en la filosofía como en la literatura, en el siglo XIX y que se convierte, como advierte Bloom, en una auténtica obsesión acerca del lenguaje que recorre por entero el siglo XX. De hecho, ese temblor del lenguaje recorre de forma transversal gran parte de la literatura vilamatasiana:

Toda su literatura es fiel ontología de nuestros convulsos días, el ser y el lenguaje (todos los lenguajes lingüísticos y estéticos) como materia de investigación, la expresión como batalla por la significación, la insuficiencia de los lenguajes para la traducción del mundo. Interior sin exterior de la mudez que arde y se interroga mirándose en el espejo de otros autores, otros laberintos, otras escrituras del naufragio, para intentar decir lo que se niega a ser dicho. Sólo es posible encontrar el ser en la ficción, con este hallazgo Vila-Matas supera la tragedia del ser en el tiempo (Otxoa, 2007: 31).

El contexto en el que escriben o, más bien, dejan de escribir, los ágrafos que Marcelo registra en sus notas a pie de página, es, pues, ese contexto de crisis de la idea de Modernidad que había triunfado definitivamente en la Ilustración: esa *Modernidad normativa*, burguesa, patriarcal y etnocentrista denunciada por los maestros de la sospecha, que apuntalaba el nuevo sistema socio-económico (naturalizando y elevando a verdades universales e incuestionables una serie de interpretaciones históricas e interesadas del mundo y del yo) al configurar el inconsciente ideológico y libidinal

capitalista desde todas las producciones simbólicas a su alcance: la filosofía, la ciencia, las artes, la literatura...

Marcelo, con su lista de «escritores del No», explora las consecuencias que en el terreno de la creación verbal tiene esa crisis de la racionalidad moderna y subraya su profunda imbricación con la desconfianza en el lenguaje que deviene tras la toma de conciencia de la *lingüisticidad* del ser humano por parte de la filosofía alemana y el estructuralismo francés y con la conciencia del yo como ficción, como texto. Desde el auge de lo que Adorno llamó «estética de la negatividad» a las poéticas del silencio; desde lo que Mèlich denomina novelas de deformación —las narrativas de la Viena de Wittgenstein— al teatro del absurdo; desde la poesía simbolista a las vanguardias históricas y las neovanguardias, gran parte de la escritura occidental (en nuestra opinión, la más vibrante y sugestiva) desde finales del siglo XIX, está atravesada por ese temblor que recorre el lenguaje y hace tambalearse a las palabras, amenazadas constantemente por el vacío, por el silencio<sup>1</sup>.

La literatura, desde mediados del siglo XIX y durante todo el siglo XX, como consecuencia de esa crisis de la *Modernidad normativa* y de la noción de lenguaje que ésta había pergeñado, se hace eco, bajo distintas propuestas, de la necesidad de interrogarse sobre sus propias posibilidades de *ser*, una vez asumidos los límites de una Razón elaborada a partir de un horizonte lingüístico que está ya ahí cuando somos arrojados al mundo (como señaló Heidegger). La escritura que reflexiona sobre su propia condición de posibilidad, que se analiza a sí misma como producción simbólica desde dentro del enunciado literario, representa una cara más de la compleja crítica que se lleva a cabo a esa *Modernidad normativa* desde el corazón mismo de lo moderno. La escritura del no, las poéticas del agotamiento y del silencio, la desconfianza de los escritores en el lenguaje, son imprescindibles en la puesta bajo sospecha de la racionalidad moderna y de su Sujeto. La fragmentación del yo, la crisis del sujeto moderno entendido como unidad y mismidad, es consecuencia directa, en gran medida, de ese «giro lingüístico» o hermenéutico del pensamiento:

A partir de una distinción neta entre lenguaje referencial y literatura, Mallarmé acepta la imposibilidad de decir, la ausencia de una palabra exacta y ajustada estrechamente a la verdad, la cual también sufre su propia disolución: *mucho, por cierto, mienten los poetas*, escribió Nietzsche; y Baudelaire: *hipócrita lector, hermano y semejante del poeta*, también, por tanto, hipócrita. La poética del silencio en Mallarmé es el punto culminante de la asunción de su identidad como ilusión o realidad evanescente (Sánchez Trigueros, 2013: 56).

Es en ese contexto de crisis y desconfianza en el lenguaje cuando el yo comienza a auto-percibirse como un ser arrojado desde siempre a un horizonte lingüístico que, siendo el que le permite interpretar la realidad, pensar el mundo y pensarse a sí mismo, sin embargo, no siente como propio y tiene la impresión de que nada puede decir desde él. El Sujeto se narra a sí mismo con palabras que le son extrañas, de las que no es dueño y que percibe como ajenas, y comienza a sospechar que es el

---

<sup>1</sup> Imprescindible la detallada nómina que el profesor Sánchez Trigueros elabora en *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*, en la que se inscriben las poéticas, narrativas y los distintos discursos teóricos que surgen al albor de esa crisis de la *Modernidad normativa* y que llevan a cabo lo que él llama «el desarme del lenguaje y del sujeto» (Sánchez Trigueros, 2013: 52-62), donde encontramos a Machado, Pirandello, Beckett, Pessoa, Joyce, Jarry, Eco, Barthes, Foucault, Dostoievski, Mallarmé, Artaud..., entre muchos otros.

lenguaje el que «habla» a través de él (de ahí el famoso aserto lacaniano: «El sujeto no habla, sino que es hablado») y no al revés. El yo se sabe atravesado completamente por la alteridad desde el momento mismo en que la palabra, su única morada posible, nunca ha sido suya (su lenguaje está recorrido, atravesado desde siempre por el eco de los otros y, sobre todo, por los intereses de esos otros que tienen el poder de legislar ese lenguaje). Marcelo es muy consciente de que su yo escindido está construido en el lenguaje; un lenguaje que habla a través de él o a través del cual él «es hablado»:

Soy sólo una voz escrita sin apenas vida privada ni pública, soy una voz que arroja palabras que de fragmento en fragmento van enunciando la larga historia de la sombra de Bartleby sobre las literaturas contemporáneas. Soy CasiWatt, mero flujo discursivo [...]. Yo les dejo decir, a mis palabras, que no son mías, yo, esa palabra que ellas dicen, pero que dicen en vano (Vila-Matas, 2002: 65).

Construimos nuestra identidad en el relato (Ricoeur, Taylor)<sup>2</sup>, a través de palabras que nunca fueron nuestras y con las que sentimos que difícilmente podemos expresar nuestro *yo* más profundo<sup>3</sup>. Esa sensación de que las palabras no sirven para designar la *verdad* íntima del poeta aparece ya en los románticos de Jena (para quienes el lenguaje de la Razón invisibiliza, rechaza y reprime lo subjetivo, lo emocional, lo instintivo, todo lo que el ser siente como más íntimo y propio) y se convierte en la clave del simbolismo y las vanguardias históricas<sup>4</sup>. El «Je est un autre» de Rimbaud no sólo anuncia la multiplicidad del ser, resquebrajando al sujeto unitario de la Modernidad, sino que señala que ese yo es otro, precisamente, porque está construido por completo a partir de un lenguaje que no le pertenece. El yo, que tiene que *decirse* a sí mismo en el enunciado lingüístico, está destinado a no pertenecerse, a desposeerse a sí mismo del mismo modo que no posee el lenguaje que *habla* a través de él. Cada vez más, el sujeto siente que su yo es un relato, un texto escrito con las palabras de otros: «La identidad se construye a partir de mecanismos de autopercepción que se inscriben en el lenguaje, en el encadenamiento del relato, en el modo de narrarse a sí mismo y en las formas de narrar el entorno» (Marcús, 2011: 106). De ahí que el escritor sienta su yo como una ficción, como una ilusión.

Pero, además, o sobre todo, el sujeto siente que no es dueño de sí (ni siquiera de su yo más íntimo), en contra de lo que la Modernidad le hizo creer, porque su subjetividad, ese yo construido en el lenguaje, en el relato, es producida y reproducida por una serie de prácticas discursivas que están atravesadas por entero por el poder. El lenguaje no es inocente, y cada horizonte histórico está penetrado por un inconsciente ideológico y libidinal que producen y reproducen los distintos discursos que funcionan en cada momento. Si nuestro inconsciente habla la *lengua del Amo* (Lacan), ni siquiera

---

<sup>2</sup> «Como primera aproximación, se puede afirmar que las identidades (individuales o colectivas) son (auto-)comprensiones de carácter discursivo y creadoras-de-sentido. Es su carácter narrativo el que constituye la “esencia” de la identidad, el que la revela como “unidad abierta” (Melucci, 2001) y como proceso, como continua (re-)construcción discursiva que aspira a una narrativa coherente (Taylor, 1989)» (Engelken, 2005: 188).

<sup>3</sup> «Las palabras ya no sirven para nombrar el mundo. Las palabras ya no son dichas por un sujeto, sino que éste “es dicho” por un lenguaje anterior a él, que lo posee y domina» (Mèlich, 18: 2001).

<sup>4</sup> La crítica al lenguaje de los simbolistas, sin embargo, se hace desde el convencimiento de que existe una verdad originaria, invisible e inefable, que permanece en suspenso para el ser, como un misterio que apenas podemos intuir y del que las palabras nos alejan. Sólo en la poesía, a través de las correspondencias que se establecen entre los símbolos poéticos y lo real (el sí metafísico de las cosas), esa huella de la realidad profunda e inefable, esa intuición, se muestra al ser. La crítica modernista al lenguaje no rompe, ni mucho menos, con el pensamiento metafísico; es, en ese sentido, plenamente moderna.

nuestra intimidad es ya nuestra, pues incluso nuestros deseos y pulsiones están también configurados por el poder:

El sujeto no es sólo el sujeto lingüístico de la frase que afirma su yoidad, sino el sujeto de un discurso que desde el andamiaje de estrategias de poder, diseña posiciones subjetivas que interpelan —que revisten y embisten— al sujeto. Así como la música de una época establece la pauta sonora que moldea la sensibilidad del sujeto —las formas de sentir a través de las formas de expresión musical—, así las estrategias discursivas no sólo tejen el tapete por el cual deambula el sujeto, sino que inscriben una partitura —el tono, la tónica, el modo y el ritmo— en la cual se activa el verbo en diferentes sentidos y sentires del actor social (Leff, 2010: 6).

La conciencia de la *lingüisticidad* del ser y del carácter retórico, histórico y hermenéutico de nuestras verdades (en tanto toda verdad se revela una construcción discursiva) es una pieza clave, pues, del desmontaje del sujeto solipsista y dueño de sí que sostenía la Razón moderna y de su fe ilimitada en la transparencia del lenguaje: «La crisis del signo es ante todo crisis del sujeto, que no sabe situarse como centro jerárquico de la frase, como punto de visión desde donde encuadrar y organizar el mundo» (Magris, 2012: 62). La disolución de la identidad del sujeto, la fragmentación del yo, está, por tanto, inscrita en esa conciencia lingüística que sacude la filosofía desde Nietzsche hasta nuestro tiempo. Como veremos más adelante, uno de los textos que funcionan como referentes en *Bartleby y compañía*, la *Carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal, se erige sobre la conciencia de que la «herrumbre de los signos», como la llama Magris —esa profunda crisis de la noción moderna del lenguaje que recorre las escrituras del siglo XX—, implica también una desconfianza en el Sujeto-Cogito de la *Modernidad central*.

Para Pozuelo Yvancos, la crisis de esa *Modernidad central* y de su Sujeto se convierte en uno de los principales temas de la literatura de finales del XIX, dando a luz dos correlatos (el interés por la imbricación entre el yo y el otro, por la cuestión de la *otredad*, y la conciencia de la *lingüisticidad* del ser, que reduce el mundo a texto), ambos presentes en la trilogía metaliteraria vilamatasiana:

La desconfianza respecto a lo real, que es un tema clave de la Europa de *fin de siècle* (obviamente me refiero al XIX y que anidó en la primera fila de escritores de los que Vila-Matas se siente continuador), tuvo dos correlatos que asoman igualmente en su obra: por un lado, prendió en la conciencia de los escritores un gusto por la cuestión de la *otredad*. Pessoa, Borges y Pirandello fueron los que más atrajeron la atención de Vila-Matas, como Unamuno la de otros. El gusto de los escritores por el desdoblamiento, por la *otredad* se corresponde con el otro correlato: en la teoría literaria de los sesenta cuajó la idea de una *textualidad* omnipresente. La desconfianza en el lenguaje y lo que Derrida llamaría *logocentrismo* de la metafísica occidental llevó a predicar que fuera del texto lo que hay es otro texto. El ciclo literario vilamatasiano que venimos analizando se hace eco de ambos correlatos, y los lleva al eje de cada novela (Pozuelo Yvancos, 2012: 265).

### **Escribir sobre la imposibilidad de seguir escribiendo**

Pero retrocedamos un poco. Por debajo de la nómina de autores que, por variopintos motivos, dejaron de escribir en un momento determinado y abrazaron la «literatura del No», optaron por el silencio, en *Bartleby y compañía* burbujea esa crisis del lenguaje que tiene lugar en plena Modernidad y el consiguiente bloqueo, la parálisis literaria que acarrea irremediabilmente la pérdida de confianza en la capacidad de las palabras para representar o designar la realidad. El silencio literario, la *agrafia*,

es la más radical de las actitudes que el escritor puede adoptar frente a esa crisis del lenguaje y del yo —el silencio «no sería, pues, sino una de las maneras de escenificarse en los textos la ausencia del sujeto» (Sánchez Trigueros, 2013: 58)—. Marcelo se interesa por aquéllos que optaron por el silencio al sentir que la palabra era un campo sembrado de minas, que el lenguaje estaba lleno de taras y de trampas, pero, paradójicamente, al tomar como materia narrativa a esos *escritores del No*, Marcelo vuelve a escribir, consigue salir de su propio silencio.

El narrador de *Bartleby y compañía* convoca, pues, en sus ochenta y siete notas a pie de página, a una serie de escritores que, en un momento determinado y por razones muy dispares, dejaron de escribir (incluso a una serie de escritores que, pudiendo haber escrito, poseyendo una tendencia natural hacia la literatura, nunca lo hicieron). Pero, a pesar de (en realidad, gracias a) centrar su atención en los autores que quedaron, de un modo u otro, paralizados por esa crisis de la palabra, por esa herrumbre de los signos, o que, ante la falta de confianza en el lenguaje, sólo vieron una salida posible en el silencio<sup>5</sup> (y, como el escribiente de Melville, prefirieron no hacerlo); a pesar de rendir tributo a los *escritores del No*, en realidad, Marcelo está apostando claramente por el sí, por la escritura —afirmando, pues, las posibilidades de la literatura y reconociendo, precisamente, en ese interrogarse sobre su propio ser, en ese *decir* su imposibilidad, un nuevo camino a explorar por la palabra, quizás el único punto de fuga en la literatura actual—.

Marcelo nos señala que la literatura, aunque claramente en peligro, asediada por la industria cultural, acorralada por las leyes del mercado, engullida por las convenciones literarias al uso y por fórmulas lingüísticas manidas que se repiten una y otra vez, medio asfixiada en una atmósfera de banalidad irrespirable que parece haberse impuesto en el mundo editorial, tiene todavía una posibilidad de continuidad, de presente y futuro, justamente si se sitúa en un *entre-lugar* crítico con la *Posmodernidad triunfal* y el capitalismo neoliberal y se inscribe en una tradición literaria que viene de lejos y que sin duda tiene más de moderna que de posmoderna, rastreando el pasado en busca de las voces más singulares y renovadoras, más rupturistas y arriesgadas de los últimos dos siglos. El propio Marcelo se inscribe en esa tradición de afirmación de la literatura (aunque sea una afirmación en la negatividad; una afirmación crítica). Escribir, a pesar de todo, y siendo muy conscientes de las limitaciones y peligros connaturales a la concepción moderna del lenguaje (es más, convirtiendo esas limitaciones y dudas acerca del lenguaje en materia narrativa y tratando constantemente de «hacer trampas» a la lengua, de *hurtar* al *Amo* su lenguaje) es la otra cara de la misma moneda, la otra reacción posible ante la crisis de la palabra, que apuesta por abrir caminos nuevos en la literatura, precisamente desde la conciencia de esa herrumbre de los signos y convirtiendo esa conciencia en materia literaria<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> «La crisis de la literatura en la modernidad, cuando se expresa en su forma más autocrítica, desemboca en el silencio» (Ródenas de Moya, 2007: 159).

<sup>6</sup> Porque para Marcelo y para Vila-Matas, el escritor, a pesar de estar atrapado en esa *Lengua del Amo* y sus convenciones, puede aún burlarlas, transgredirlas, y fundar un estilo propio. Es ahí donde le aguarda la única brizna de originalidad posible. Su visión se acerca mucho, en este sentido, a la que ofrece Fernando Cruz en su libro *La derrota de la luz*: «Sujetado a la Lengua y a sus códigos y convenciones, como cualquier animal humanizado, el escritor, especie rara en medio de la compleja fronda humana, tiene por oficio debatirse por fundar una especificidad en el dominio de la Lengua que le ha sido dada como un yugo (...) Es a esta astilla de especificidad arrancada al gran tronco convencional de la Lengua a lo que

Porque, como sabía Walser y nos recuerda Vila-Matas, «escribir que no se puede escribir, también es escribir» (Vila-Matas, 2002: 14). Escribir sobre la *imposibilidad* de la literatura es *hacer posible* la literatura (y quizás sea una de las pocas formas honestas que nos quedan de seguir escribiendo). Para Marcelo, la única literatura interesante y deseable que puede hacerse desde la conciencia crítica contemporánea con respecto al lenguaje, es aquella que, precisamente, traslade al interior del enunciado literario sus sospechas acerca de las palabras, sus dudas razonables sobre la posibilidad de ser de la literatura, convirtiéndolas en su cuestión central:

Me dispongo a pasear por el laberinto del NO, por los senderos de la más perturbadora y atractiva tendencia de las literaturas contemporáneas: una tendencia en la que se encuentra el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria; una tendencia que se pregunta qué es la escritura y dónde está, y que merodea alrededor de la imposibilidad de la misma y que dice la verdad sobre el estado de pronóstico grave —pero sumamente estimulante— de la literatura de este fin de milenio (Vila-Matas, 2002: 13).

La crisis moderna del lenguaje, esa conciencia de la herrumbre de los signos contemporánea, comporta también cierta sensación de agotamiento de la escritura. Esa sensación de agotamiento viene dada por el peso de la tradición literaria en la que cada escritor se inscribe. El concepto de originalidad, que la estética romántica elevó a valor supremo en la obra de arte, emparentado directamente con la noción kantiana de genio<sup>7</sup> (ambos, fruto de la idea moderna del yo como Sujeto), es cuestionado también cuando la *Modernidad normativa* entra en crisis. El escritor contemporáneo es muy consciente ya de que escribe siempre después de otros y el peso de los referentes de la tradición a la que pertenece comienza a sentirse como un lastre tal que en ocasiones aplasta la propia creatividad. Ese nuevo yo fragmentado y múltiple que surge cuando se cuestiona el Sujeto solipsista moderno, sabe que la originalidad, entendida a la manera moderna, es una quimera. El escritor se siente permeado, atravesado por las voces de todos los escritores que le preceden y comienza a sufrir lo que Bloom llama el «síndrome de la angustia de las influencias». Prevalece en él la idea de que todo lo que puede ser dicho en el lenguaje, en ese lenguaje que no le pertenece y que está ya recorrido por todas las voces que le preceden —lenguaje manoseado, gastado, ajado—, ha sido dicho ya, de que todo lo que podía escribirse ha sido ya escrito por los grandes maestros, y que los autores contemporáneos están condenados a repetir lo que otros hicieron antes. Marcelo expone varios casos de escritores que quedaron paralizados por esa angustia de las influencias, al interpretar el hecho de estar recorridos por todas las voces de los grandes escritores que les precedieron como un pesado lastre, como algo que les imposibilita construirse una voz propia. Sin embargo, Marcelo consigue purgarse de la *angustia de las*

---

suele denominarse estilo, originalidad, novedad. Por este motivo esencial que me estoy permitiendo sugerir por anticipado acerca del tema del escritor y de su lucha por la conquista del estilo, podría concluirse que el sujeto humano no puede ser reducido sólo a la idea de la sujeción, aunque tampoco a la idea de la libertad deliberativa, y que más bien debe ser representado por la idea de un permanente estado de tensión y malmaridaje entre estos dos términos binarios que, así como lo dramatizan y lo fragmentan, al mismo tiempo lo constituyen» (Cruz Kronfly, 2007: 66-67). Y eso es precisamente lo que será la obra toda de Vila-Matas, así como la escritura misma para sus personajes: una constante lucha por la conquista del estilo.

<sup>7</sup> Y que, como analiza Adorno en su *Teoría Estética*, surge históricamente imbricado con el inconsciente capitalista moderno: «Si la originalidad ha surgido históricamente, también está enredada con la injusticia histórica: con la prevalencia burguesa de los bienes de consumo en el mercado, que siendo siempre iguales fingen ser siempre nuevos para conseguir clientes» (Adorno, 2004: 231).

*influencias* a fuerza, precisamente, de convocarlas en el texto, reagruparlas, emparentarlas, yuxtaponerlas de tal forma que su texto funcione precisamente como acumulación de referentes, como una enorme orquesta de las voces de los escritores que él reconoce como sus maestros. Esa *polifonía* llevada al extremo, ese concierto de voces tan dispares que, de pronto, suenan a la vez, a veces generando armonías, otras en clara disonancia, constituyen la voz personal del narrador. La voz propia de Marcelo surge al hacer sonar a un tiempo todas las voces que lo pueblan.

Además, para Marcelo, ese agotamiento de la literatura resulta también un estímulo para ensayar escrituras de riesgo<sup>8</sup>. Apostar por el sí desde la conciencia crítica de ese agotamiento de la palabra escrita, tal y como lo hacían las poéticas enmarcadas en la *Modernidad negativa* que él reconoce como la tradición literaria a la que pertenece, es la opción de Marcelo y, qué duda cabe, la del propio Vila-Matas:

Ha ido Enrique Vila-Matas a ese lugar que parece asaltar a los novelistas muy reflexivos, cuando se preguntan por el problema de la figuración: la insuficiencia del lenguaje, la imposibilidad de la palabra para salir de la cárcel de los signos. Esa vivencia sería la salvación y la condena de la literatura, el haz y el envés de su creación. Quizás no haya pensamiento más vilamatasiano que éste, el de la lucha con las palabras, no únicamente con las suyas, sino con las de los grandes modelos en que constantemente se mira y en cuyo rostro contempla el espejo que lo subyuga. En el fondo, la paradoja de la obra final de Vila-Matas, que parecía versar sobre la no escritura o la desaparición, acaba siendo una declaración de amor a la escritura y un diálogo del autor con la tradición de los mejores, aquellos que han sostenido idéntica lucha con las palabras: Borges, Cervantes, Kafka, Juan Ramón Jiménez, Melville, Henry Roth, Hawthorne, J. V. Foix, Rimbaud, Mallarmé, Musil, Walser (Pozuelo Yvancos, 2012: 238).

Para Marcelo (y para Vila-Matas), seguir como si nada escribiendo fruslerías después de esta crisis de la palabra y de la Razón, es digno de imbéciles. La literatura no puede ignorar puerilmente esa conciencia crítica del propio agotamiento del lenguaje, ni esa intuición de que casi todo lo que un autor pueda decir está ya dicho, para seguir repitiendo las fórmulas de éxito según los dictados del mercado. En su personal cruzada contra las convenciones literarias a las que obliga el realismo, como tendencia dominante en la Modernidad y aún en esta etapa supuestamente posmoderna, arremete contra los escritores que se dedican a repetir hasta el bostezo o la náusea lo que otros escribieron ya antes<sup>9</sup>, que siguen usando las palabras como si todavía se pudiera confiar en ellas ciegamente:

Entre la futilidad de la pura creatividad artística y el terrorismo de la negatividad, quizás haya lugar para algo diferente: la moral de la forma, el placer de un objeto bien hecho. [...] Yo diría que para Del Giudice escribir es una actividad de alto riesgo, y en este sentido, al estilo de sus admirados Pasolini y Calvino, entiende que la obra escrita está fundada sobre la nada y que un texto, si quiere tener validez, debe abrir nuevos caminos y tratar de decir lo que aún no se ha dicho (Vila-Matas, 2002: 38).

---

<sup>8</sup> También para Gironde, en *El mal de Montano*, el hecho de saber que no será nunca *original*, porque escribe siempre después de otros, de los que se convierte en *parásito* literario, lejos de ser algo que le produce angustia, le resulta sumamente reconfortante y tranquilizador: «Nada tan confortante como esa idea de Pauls de que una importante dimensión de la obra de Borges se juega en esa relación en la que el escritor llega siempre después, en segundo término, en plano subalterno; llega siempre más tarde ese escritor y lo hace para leer, o comentar o traducir o introducir una obra o un escritor que aparecen como primeros, como originales. Ya decía Gide que tranquiliza mucho saber que original siempre es el otro» (Vila-Matas, 2007: 125).

<sup>9</sup> Vila-Matas nos recuerda que Valéry renunció a escribir novelas porque éstas le obligaban a pergeñar líneas tan banales como «la marquesa salió a las cinco» y que, desde entonces, las novelas siguen llenas de marquesas que salen a las cinco.

Se trata de concebir una poética entre el Sí y el No, es decir, una poética que configure de nuevo un *entre-lugar* que desafíe la lógica dual del lenguaje de la Razón. Es un Sí en la medida en que efectivamente se lleva a término, se convierte en escritura e intenta abrir nuevos caminos (decir lo no dicho), pero es un No en la medida en que su materia apunta hacia la propia imposibilidad de la literatura, está fundada sobre la nada, hace precisamente de esa conciencia del agotamiento de la palabra poética, de esa dificultad, su motivo, su cuestión fundamental. Es, pues, un Sí en el No o un Sí con el No, que estira la propia *lógica opositiva* hasta casi romperla.

El No se convierte entonces en el umbral hacia un Sí distinto. Un Sí que no puede volver a ser el mismo de antes, que no puede ser ya un Sí completo, confiado, inocente (siempre ya un Sí fracturado que trata de volverse a armar, pero que, al recomponerse, coloca ciertas piezas en lugares distintos y deja ver las grietas, las fisuras antiguas que lo hicieron añicos). Es un Sí cuya materia es por entero el No, que surge sólo del hueco que el No previamente ha horadado, que se levanta en el vacío y contra el vacío (contra la muerte, a la postre, pero empapado de muerte, como esas máscaras que se colocan los vivos en México el día de Todos los Santos para parecerse a los muertos, en un ritual que visibiliza aquello que desea repeler, que nombra a la muerte para sacudirse el miedo a que ésta nos alcance), desde la ausencia, más que desde la presencia:

En *Lecturas compulsivas*, Félix de Azúa parece sugerir que sólo desde la más firme negatividad, pero creyendo (o deseando) que todavía no está agotado el potencial de la palabra literaria, nos será posible despertar del mal sueño actual, del mal sueño en la bahía de nadie. Y Guerreiro parece decir algo por el estilo cuando sostiene que en la sospecha, en la *negación*, la mala conciencia del escritor, fraguada en las obras de los autores de la constelación *Bartleby* —los Hofmannsthal, Walser, Kafka, Musil, Beckett, Celan— hay que rastrear el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria (Vila-Matas, 2002: 204).

A pesar de la fascinación que Marcelo siente por Bartleby, el personaje de Melville, él *prefiere*, definitivamente, *hacerlo*. Aunque ese hacerlo no puede ser ya un hacerlo a ciegas y por automatismo, sino que se convierte, gracias a haber rozado, a haber escudriñado el No desde tan cerca, en un Sí con condiciones. Sí, siempre y cuando se intente ir más allá de los lugares comunes visitados ya por tantos. Sí, siempre y cuando el escritor no camine por sendas mil veces transitadas sin apenas conciencia de estar repitiendo fórmulas y argumentos. Sí, mientras que el escritor sepa que es imposible un decir original, que el eco de la tradición literaria en la que se inscribe siempre lo acompaña y que escribir significa jugar a mezclar de forma diferente las palabras de otros. Sí, sabiendo que el lenguaje es una cárcel y una trampa y sin entregarse a él con complacencia. Sí, teniendo claro que podría ser No, que tal vez lo más sensato fuera el No, el extremo terrorista del silencio, pero que se quiere, se necesita seguir escribiendo a pesar de todo y que, para escribir con honestidad, hay que nombrar ese No que planea sobre nosotros como una sombra incómoda, hay que hablar de él y de los fantasmas que convoca. Hay que representar a esos fantasmas e intentar, con la literatura que de ellos surja, con ese Sí que escribe sobre el No, llegar un poco más lejos de lo que se ha llegado antes, más lejos o más cerca, no se sabe: en cualquier caso, a algún espacio aún inexplorado, intransitado todavía. Todo esto se dibuja claramente en una de las notas de Marcelo, dedicada al autor apócrifo Marcelo Maniere y a

la obra de teatro que éste planea escribir, aunque aún no lo haya hecho. En ella, el SÍ y el NO dialogan de la siguiente manera:

NO: Se ha dicho todo —de lo que era importante y sencillo de decir— en los milenios que los hombres llevan pensando y desviviéndose [...], hoy en día ya sólo nos cabe repetir. Sólo nos quedan unos pocos 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.

SÍ: ¿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 (Vila-Matas, 2002: 177).

En un determinado momento de nuestra historia, pues, se adquiere esa conciencia de la imposibilidad del lenguaje de decir la vida en su fluir constante y en su singularidad irreductible, y los escritores comienzan a desconfiar de las palabras. Sin embargo, y esto es lo que reivindica Marcelo, decir que no se puede decir lo que se quiere decir o, directamente, que nada puede ser dicho, comporta ya un decir nuevo, supone decir lo hasta entonces no dicho y, por tanto, abrir un camino inexplorado en la creación literaria. Ese sentimiento de orfandad con respecto al lenguaje que experimentan los escritores contemporáneos, busca ya un modo propio de expresarse y, en esa búsqueda, genera algo distinto y nuevo. Al nombrar esa herida del yo contemporáneo (huérfano ya de la palabra, pero también del mundo como totalidad perfecta y plena de sentido que se suponía que la palabra había de representar; receloso ya de la propia posibilidad de hallar en nuestra existencia un fundamento estable o un sentido último e inseguro de su propia identidad), la escritura halla una senda nueva por la que transitar. Poder nombrar esa herida es la única manera posible de curarnos de ella y de seguir adelante:

Ya se han perdido todas las ilusiones de una totalidad representable, hay que reivindicar nuestros propios modos de representación [...] Es tan posible que aún debamos atravesar túneles muy oscuros como que el rastreo del único camino abierto que nos queda —el que, en su negatividad, han abierto *Bartleby* y *compañía*— nos conduzca a una serenidad que algún día habrá de merecerse el mundo: la de saber que, como decía Pessoa, el único misterio es que haya quien piense en el misterio (Vila-Matas, 2002: 205).

### ***Bartleby el escribiente* y la *Carta de Chord Chandos*, dos hitos de la literatura del No**

*Bartleby y compañía* se escribe al cobijo de dos referentes literarios conectados por completo con este diálogo entre el Sí y el No en la literatura. Su sombra planea sobre Marcelo, nuestro compilador infatigable de escritores del No, constantemente. El primero de esos referentes, y el más obvio, es el relato *Bartleby el escribiente* de Melville, del que Marcelo toma el nombre de su personaje protagonista para convertirlo en un tipo o mito de escritor. Los *bartlebys* serán, desde ahora, todos aquellos escritores que abrazaron el silencio literario en un determinado momento, por decisión propia o porque, apabullados por el clima general de desconfianza en el lenguaje que recorrió el siglo XX, quedaron literalmente paralizados, «ágrafos trágicos», guardando silencio para siempre. El otro referente literario de las notas a pie de página de Marcelo es la *Carta de Lord Chandos* de Hoffmansthal, enmarcada en plena crisis de la *Modernidad normativa* y recorrida de punta a cabo por esa desconfianza en el lenguaje típica del pensamiento del «giro lingüístico».

Ambos textos se inscriben en esa tradición de la *Modernidad negativa* de la que Vila-Matas es un claro descendiente, un hijo tardío cuya escritura traza esa línea de continuidad entre la Modernidad crítica y este tiempo en teoría dominado por los nuevos aires huracanados de la Posmodernidad neoliberal. La escritura intersticial vilamatasiana vuelve a situarse, también en lo que respecta a su reflexión sobre el lenguaje, en un curioso *entre-lugar*, en ese emplazamiento de cruce e intercambio que termina por generar un *Tercer Espacio* que desafía la lógica dual de la Modernidad (lógica no superada, a la postre, por las versiones complacientes de la Posmodernidad que han acabado triunfando, ni por la propia dialéctica Modernidad/Posmodernidad que defensores y detractores de lo posmoderno ponen en juego). Vila-Matas vuelve a situarse en un umbral que no está ni dentro ni fuera ya de la Modernidad y la Posmodernidad normativas (conectada con los imaginarios marginales y periféricos de una y otra discursividad) y que, sin embargo, es capaz de rescatar de ambas fábulas del mundo, de ambos *metarrelatos*, los elementos que precisa y que, una vez traídos hasta ese *Tercer Espacio* no pueden poseer ya ni el mismo valor ni el mismo significado (generan, por tanto, algo nuevo).

El propio personaje de Melville, tal y como explica Deleuze en *Bartleby o La Fórmula* (texto que también conoce y cita el propio Marcelo en sus notas a pie de página), con ese «Preferiría no hacerlo» que utiliza como respuesta recurrente ante cualquier interpelación de los demás, se sitúa en un curioso *entre-lugar* que burla también la lógica del sí y del no, esa lógica dicotómica (las *oposiciones metafísicas* del lenguaje de las que hablaba Derrida) propia del *logocentrismo* moderno. Deleuze analiza la reacción de los personajes que giran alrededor de Bartleby en el relato melvilleano y la razón por la que la frase «I prefer not to» causa estupor en todo aquél que la escucha, paralizándolo, desactivándolo por completo. La frase comodín de Bartleby llega a convertirse en una fórmula, su Fórmula: «La Fórmula prolifera y se ramifica. En cada una de sus apariciones, alrededor de Bartleby se instala el estupor, como si se hubiese oído lo Indecible o lo Imprevisible; y el silencio de Bartleby opera como si lo hubiese dicho todo, como si hubiese agotado todo el lenguaje de una sola vez» (Deleuze, 2011: 62).

La fórmula «Preferiría no hacerlo» funciona, pues, a modo de mecanismo que desactiva el lenguaje mismo en su totalidad, de ahí que imposibilite cualquier respuesta, que bloquee de manera tan rotunda a los interlocutores de Bartleby. El hecho de que Bartleby responda siempre a cualquier tipo de pregunta o petición con esa fórmula *agramatical*, al margen de la propia lógica lingüística, y que todo lo demás en él sea silencio, que nadie sea capaz de arrancarle una sola frase o palabra más, deja claro que Bartleby, además de comenzar renunciando a copiar, es decir, a llevar a término su trabajo para, al final del relato, terminar renunciando a ejecutar cualquier acción, incluso las estrictamente necesarias para sobrevivir —comer, dormir—, ha renunciado, sobre todo, al lenguaje (no en vano el trabajo de Bartleby consiste en copiar; no en vano Bartleby trabaja como escribiente, reproduciendo el lenguaje). Si la fórmula «I prefer not to» y el silencio que la rodea implican un claro rechazo al lenguaje, renunciar a hacer su trabajo como copista es también para Bartleby otro modo de renunciar al lenguaje. Lo único que separa a Bartleby del silencio total, de la renuncia absoluta y radical

a la palabra, es ese «Preferiría no hacerlo» que desafía completamente la propia lógica lingüística en que se inscribe:

La fórmula I PREFER NOT TO excluye toda alternativa, sepulta todo aquello que pretende conservar al mismo tiempo que descarta cualquier otra cosa; implica que 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, un amigo bienintencionado puede hacer preguntas o un hombre de fe puede prometer [...] Bartleby ha inventado una nueva lógica, la *lógica de la preferencia*, que se basta para minar los presupuestos del lenguaje. Tal y como lo ha subrayado Mathieu Lindon, la fórmula «desconecta» las palabras de las cosas, pero también lo actos de las palabras: priva al lenguaje de toda referencia [...], funciona como una expresión auténticamente agramatical (Deleuze, 2011: 67).

Esa fórmula de Bartleby inscrita en el lenguaje, que sin embargo lo desactiva por completo, podría considerarse un ejemplo de los desplazamientos a los que aludía la deconstrucción derridiana. Lo que resulta claro es que Melville escribe su relato inserto en ese clima de desconfianza en la palabra que empapa la literatura contemporánea. *Bartleby el escribiente* es una muestra brillante de los intentos de ciertos escritores que, desde esa tradición de la *Modernidad negativa*, buscan la manera de zafarse de los límites del lenguaje racional, empujados por ese deseo de transgresión que pretende forzar la sintaxis, la gramática, la palabra, para llevarlas un poco más allá, hasta sus propios límites. Ciertamente, la fórmula de Bartleby desactiva el lenguaje mismo y, sobre todo, imposibilita cualquier acto de habla en sus interlocutores, cualquier intento de respuesta o reacción, por lo que abre ese vacío en el lenguaje del que hablaba Deleuze, esa *zona de indeterminación* en la que el lenguaje de los otros, inscrito por completo en la *lógica dicotómica* racional, no puede entrar. Cada vez que el abogado se acerca a Bartleby con la intención de pedirle que deponga su actitud, de rogarle que vuelva a hacer su trabajo, de ordenarle que deje su despacho, de obligarlo a que haga su trabajo, por más determinado que esté antes de enfrentarse al copista y por más que trate de anticiparse a ese «Preferiría no hacerlo», urdiendo posibles respuestas y ensayando reacciones, fracasa estrepitosamente una y otra vez. Nada hay que el abogado pueda hacer o decir para desactivar esa pequeña bomba que estalla cada vez que Bartleby pronuncia su «Preferiría no hacerlo», justamente porque con su frase el escribiente ha cruzado una frontera que lo deja fuera del mundo de los otros (se cumple así el aserto wittgensteiniano). El personaje de Melville ha traspasado los límites del mundo de los demás oyentes y hablantes, en tanto es un determinado lenguaje —el lenguaje del racionalismo moderno— lo que los demarca, por lo que se convierte en alguien que queda por completo fuera del alcance de los otros (ni tan siquiera al final, cuando Bartleby es encerrado en prisión, la realidad de los demás, el mundo de los otros, consigue doblarlo). Bartleby ha encontrado la manera de no pertenecer más al mundo de los otros, de estar aparte, más allá o más acá; en cualquier caso, fuera de esa sociedad cuyo nexo se entreteje por completo en el lenguaje.

Como estamos viendo, ese «I prefer not to» es una fórmula que, por su ambivalencia, por la manera en que desafía la lógica dual del sí y del no (contiene a la vez una afirmación y una negación) desactiva cualquier respuesta, sencillamente porque quiebra la *lógica opositiva* inscrita en nuestro lenguaje. La Fórmula de Bartleby no sólo confunde y desorienta a sus interlocutores las primeras veces

que éstos la escuchan, como sucede con muchos otros enunciados que pretenden desplazar las categorías lógicas del lenguaje; incluso cuando todos están preparados para oírla, cuando la están esperando, cuando están completamente seguros de que el escribiente volverá a pronunciarla, sigue surtiendo el mismo efecto paralizante, angustiante, desorientador y exasperante (de hecho, la fórmula funciona más bien por acumulación, y su efecto es mayor cuantas más veces se repite a lo largo del relato). Con su «I prefer not to» el copista consigue permanecer fuera del alcance de los demás y de sus actos de habla, y es así como logra sobrevivir al mundo de los otros, que permanentemente lo acosa y amenaza, a ese mundo al que ya no pertenece y en el que, sin embargo, sigue físicamente atrapado, a la par que será, al final del relato, lo que le lleve a morir. Bartleby cruza una línea de frontera que los demás no pueden traspasar y, con ese paso al frente que lo arrastra más allá del mundo y del lenguaje de los otros, se sitúa en un no-espacio inhabitado hasta el momento, pero también a la larga inhabitable. Una vez traspasados ciertos límites, una vez situado al otro lado del lenguaje, ya no hay regreso posible. Esa imposibilidad de volver al lenguaje y al mundo de los otros, una vez cruzado el umbral que lo mantiene a distancia de todo, es la que lleva finalmente a Bartleby a morir. En la lectura deleuziana, sin embargo, es precisamente esa fórmula a través de la que Bartleby consigue separarse, distanciarse del mundo y de los demás, la que lo mantiene vivo durante gran parte del relato. El «Preferiría no hacerlo» de Bartleby funciona en sí mismo también, en este sentido, con una cierta ambivalencia que desplaza la lógica de la Razón; es lo que separa al copista del mundo hasta el punto de inhabilitarlo para la vida misma en ese mundo al que ya no pertenece, a la vez que constituye su única forma de resistir en él:

Se ha observado que la fórmula, *I prefer not to*, no es una afirmación ni una negación. Sería un alivio para el abogado si Bartleby no quisiera hacer algo, pero Bartleby no se niega, solamente niega algo preferido [...] Se le presiona para que diga sí o no. Pero, si dijese que no (que no coteja las copias, que no hace recados...), o si dijese que sí (copia), sería inmediatamente vencido, considerado inútil, y no sobreviviría. No puede sobrevivir más que envolviéndose en esa suspensión que mantiene a todo el mundo a distancia (Deleuze, 2011: 63).

*Bartleby el escribiente*, al fin, analizado todo esto, constituye un paradigma de la literatura inscrita en la crisis moderna del lenguaje, en la inauguración de la angustia o el vértigo del sentido, de la «época de la postpalabra» (tal y como la denomina Steiner), a pesar de no tener por materia narrativa estrictamente la reflexión sobre el lenguaje, como sí la tiene la *Carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal, el otro gran referente literario de *Bartleby y compañía*. A pesar de que, aparentemente, el relato melvilleano no haga explícita esa desconfianza en el lenguaje que reina en la literatura contemporánea, como hemos visto, la introducción del absurdo y esa fórmula de Bartleby (en quien, por otro lado, todo lo demás es silencio), que abre un vacío en el lenguaje y quiebra su sintaxis y su lógica dual, evidencian la ruptura con el imaginario moderno de la fe ilimitada en el Sujeto, la Razón y su lenguaje.

Pero el referente literario de Marcelo que realmente muestra el indiscutible protagonismo en *Bartleby y compañía* de todas las cuestiones relacionadas con la crisis del lenguaje y con el «giro lingüístico» del pensamiento, es la *Carta de Lord Chandos* o, para ser exactos y justos, la lectura que

Magris hace del texto de Hofmannsthal, pues, como veremos, casi todas las reflexiones de Marcelo al respecto de la *Carta* coinciden con las que lleva a cabo Magris en *El anillo de Clarisse*, hasta el punto de existir momentos en que Marcelo está claramente parafraseando el texto magrisiano.

El siglo XX, escribe Marcelo, comienza con la *Carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal, que se convierte en ejemplo paradigmático de esa escritura que, aun consciente de la «herrumbre de los signos», aun impregnada de la crisis del lenguaje, empapada del recelo y la decepción de quien creyó una vez que era posible nombrar el mundo (que el mundo mismo podía pensarse como una totalidad representable)<sup>10</sup>, no puede o no sabe resistirse a buscar las palabras para *decir* ese malestar, ese fracaso. Hofmannsthal tiene la necesidad, a pesar de todo, de escribir sobre el sentimiento de orfandad que le recorre al saber o intuir que la vida no puede nombrarse con palabras. Así es como la imposibilidad de la literatura se convierte, paradójicamente, en literatura: «Nuestro siglo se abre con el texto paradigmático de Hofmannstahl (la *Carta de Lord Chandos* es de 1902), en el que el autor vienés promete, en vano, no escribir nunca más una sola línea. Franz Kafka no deja de aludir a la imposibilidad esencial de la materia literaria, sobre todo en sus *Diarios*» (Vila-Matas, 2002: 27).

Ese sentimiento de orfandad metafísica, esa herida del lenguaje que punza al ser contemporáneo, se convierte en materia narrativa o poética y recorre el siglo XX con su martilleo insistente. Todos los *bartlebys* de la lista de Marcelo están emparentados, de una forma u otra, con el Lord Chandos de Hofmannsthal. Sin embargo, Marcelo rastrea el inicio de ese síndrome de desconfianza en el lenguaje como instrumento de aprehensión y expresión del conocimiento y deja claro que esa sospecha de que la palabra es insuficiente para representar el mundo viene de lejos, de tan lejos que ya estaba presente en Virgilio. Aunque desde presupuestos metafísicos que daban por hecha la existencia de un mundo de las esencias, para Virgilio el conocimiento verdadero nos está vedado precisamente en la medida en que nuestro lenguaje no sirve para expresarlo y su búsqueda de un lenguaje que permita a los sentidos captar la unidad cognitiva, un lenguaje más allá de la palabra, incluso más allá de la música, comparte ciertas inquietudes con la poesía simbolista que surgirá siglos después:

Virgilio, al final de su vida, descubre que penetrar hasta el conocimiento más allá de todo conocimiento es tarea reservada a potencias que se nos escapan, reservada a una fuerza de expresión que dejaría muy atrás cualquier expresión terrena, que atrás dejaría también un lenguaje que debería estar más allá de la maleza de las voces y de todo idioma terreno, un lenguaje que sería más que música, un lenguaje que permitiría al ojo recibir la unidad cognitiva (Vila-Matas, 2002: 122).

Sin embargo, aunque los *bartlebys* puedan encontrarse, si se buscan con detenimiento, en todos los tiempos, es en el momento en que la *Modernidad normativa* es puesta bajo sospecha y entra claramente en una etapa crítica con respecto a sus propias esperanzas, utopías y certezas, cuando los escritores del No proliferan. Una vez que los fuegos de artificio de la Ilustración han dejado de brillar en el horizonte y el optimismo en las verdades universales e indiscutibles de la filosofía y la ciencia ha mostrado su volátil condición de espejismo, la literatura es poblada a menudo por el absurdo, el

---

<sup>10</sup> Dándose cuenta ahora de que el mundo esencial, de existir, jamás podrá nombrarse, y de que nombrar es siempre inventar la realidad y, precisamente por eso, supone también alejarnos de ella.

extrañamiento con respecto al mundo, el sentimiento trágico de pérdida de sentido... La atomización de la vida y la fragmentación de un yo descentrado que ya no se siente dueño y señor de sí, la insuficiencia del lenguaje y la Razón para constituirse en fundamentos de la existencia y el conocimiento, sacuden la literatura. Así, Marcelo reconoce esa «literatura del No» como un fenómeno esencialmente contemporáneo y lo localiza sobre todo en el siglo XX. Por eso para él la *Carta de Lord Chandos* es tan significativa, porque abre un siglo que estará marcado por entero por esas sospechas con respecto a la palabra, por esas dudas y esa desconfianza hacia el lenguaje, por esa conciencia de que el mundo se ha disuelto en un magma informe, de que no hay totalidad representable ni lenguaje capaz de nombrar la complejidad y la singularidad de la vida.

Sin embargo, Hofmannsthal inaugura también una manera de afrontar esa conciencia de la *lingüística* del ser humano y de la caída de la idea del mundo como totalidad aprehensible, que es, a la postre, la misma forma en que la enfrenta el propio Marcelo. La pérdida de confianza en el lenguaje como instrumento de expresión de la conciencia (indisolublemente ligada a la caída misma de la noción de conciencia, de Razón, como la llave a través de la que accedemos de manera directa al conocimiento) se vive trágicamente, en tanto nuestras sospechas nos alejan de toda aspiración a la Verdad esencial a la que la Modernidad nos había dicho que teníamos acceso privilegiado a través de la Razón; nos alejan de una vida que no puede ser comprendida ni representada (siempre nos faltarán las palabras para designarla con exactitud). Ese sentimiento trágico, sin embargo, no lleva al Lord Chandos de Hofmannsthal a renunciar al lenguaje y a la literatura (tampoco, obviamente, a Marcelo) sino a enunciar su renuncia y sus sospechas, su decepción y su desconfianza, en una carta; esto es, a través de la misma escritura cuyas taras y fisuras denuncia. Lord Chandos piensa que el silencio es la salida más honesta y toma la firme decisión de no volver a escribir, pero, paradójicamente, en lugar de simplemente callar, siente la necesidad de *despedirse* de la literatura, de la palabra escrita, escribiendo.

Algo, por otro lado, y como nos recuerda Marcelo, que le ocurre al propio Wittgenstein, cuya influencia en las narrativas y poéticas de la Viena de finales del siglo XIX en la que se alinea Hofmannsthal es evidente. No sin una dosis extrema de ironía, Marcelo caricaturiza a un Wittgenstein que escribe cientos y cientos de páginas tratando de explicarnos que el lenguaje resulta insuficiente para nombrar la vida y que estamos condenados a no poder cruzar los límites que nos impone, porque «sobre lo que no se puede hablar, hay que callar»<sup>11</sup>. Ni Lord Chandos ni Wittgenstein, pues, se resisten a la seducción del lenguaje, ni siquiera cuando todo lo que tienen que decir es que aquello que desearían decir no puede ser dicho: «La *Carta de Lord Chandos* es un protocolo de la bancarrota de la poesía, un relato que narra la imposibilidad de relatar y denuncia, con una turbación noblemente mesurada, la incapacidad de contener en la palabra el flujo de la vida, que hace añicos las palabras mismas» (Magris, 2012: 52).

Es una determinada concepción del lenguaje la que se está poniendo en jaque con la filosofía del «giro lingüístico» y la literatura que surge a su abrigo. Es esa noción universal y totalizante del lenguaje como instrumento capaz de decir la vida. La *Carta de Lord Chandos*, en clara filiación con la crítica

---

<sup>11</sup> «Para semejante viaje no hacían falta tantas alforjas», escribe Marcelo (Vila-Matas, 2002: 173).

al lenguaje nietzscheano, denuncia que los significantes, como abstracciones generales, no pueden nombrar lo singular, lo particular, ni decir una vida que cambia a cada instante:

En su calidad de verdadero poeta moderno, Lord Chandos no puede creer en el significado y su comunicabilidad, porque se da cuenta de que el significado unívoco y claro es fruto de una universalidad del concepto en la cual se pierde la epifanía irreplicable de la experiencia. Desconfía de la palabra, puesto que las palabras expresan solamente los significados abstractos y genéricos (Magris, 2012: 51).

Es esa noción moderna del lenguaje como instrumento de la conciencia la que se pone en entredicho y, con ella, la propia creencia racionalista en la conciencia como algo anterior al habla. En la línea de la filosofía alemana del lenguaje, de la tradición Hamann-Herder-Humboldt, Hofmannsthal observa que en las particularidades de cada lengua se configura el mundo de una determinada manera, lo que hace imposible pensar el lenguaje en términos de universalidad y totalidad. El lenguaje nombra de manera sesgada la vida y es incapaz, además, de dar cabida a lo particular, a lo singular de cada objeto o experiencia. Para Marcelo, el texto de Hofmannsthal es la cumbre de la literatura del No y el paradigma de esa crisis del lenguaje que aparece a finales del siglo XIX y recorre con su temblor todo el siglo XX:

Esta *Carta de Lord Chandos* sintetiza lo esencial de la crisis de expresión literaria que afectó a la generación del fin del siglo XIX vienés y habla de una crisis de confianza en la naturaleza básica de la expresión literaria y de la comunicación humana, del lenguaje entendido como universal, sin distinción particular de lenguas (Vila-Matas, 2002: 115).

Aunque la *Carta de Lord Chandos* comparte con el último Nietzsche ese sentir de orfandad con respecto a un lenguaje que no nos permite hablar de la vida, en tanto la petrifica en conceptos abstractos y generales, Hofmannsthal se aleja del filósofo alemán en algo esencial. Si Nietzsche terminaba por negar, a través de su crítica al lenguaje, la noción metafísica de Verdad (para él no hay verdad esencial, porque la propia dicotomía entre apariencia y esencia es insostenible y detrás de la máscara hay siempre una nueva máscara: el rostro verdadero es un vacío, un hueco), Lord Chandos sigue creyendo en la existencia de una esencia indecible, una esencia para la que nuestro lenguaje no tiene palabras y que, sin embargo, se intuye o se siente de algún modo impreciso. El suyo sigue siendo un pensamiento metafísico, que confía en la existencia de un sentido último, oculto e inenarrable, de la vida, que se nos escapa a los hombres precisamente por el hecho de que nuestra comprensión está atrapada en los límites de un lenguaje insuficiente y engañoso, el lenguaje de una razón instrumentalizada. Hay en Lord Chandos, y en gran parte de esa crítica a la *Modernidad normativa* que sigue siendo profundamente moderna, un anhelo metafísico, un deseo de hallar la verdad esencial y el sentido último de la vida, aunque se sepa tarea imposible:

En la *Carta de Lord Chandos* Hofmannsthal persigue la esencia indecible, el sentido inhallable y oculto, aun a sabiendas de la vanidad de la búsqueda. Hofmannsthal comprende a fondo la feliz contradicción de la gran vanguardia de fin de siglo, que —mientras vive expresa de forma coherente el exilio de lo esencial— expresa su desaparición, evoca por contraste y por negación el sentido ausente, padece y denuncia, asumiéndola, la reducción del lenguaje a mera funcionalidad. Hofmannsthal advierte que las afirmaciones de la inefabilidad de la vida o autonomía del signo, tan frecuentes en la literatura de fin de siglo, no son una definición rigurosa y tranquila de las capacidades del lenguaje, sino que expresan una pugna entre los límites de esas capacidades y la nostalgia de sobrepasarlos (Magris, 2012: 50).

La *Carta de Lord Chandos* está impregnada de ese sentimiento trágico de pérdida de sentido típico de la *Modernidad negativa*, de ese deseo de sobrepasar los límites del lenguaje para acercarnos un poco más a algo esencial que, aun escapándose siempre a nuestro nombrar, nos espera más allá del lenguaje. La conciencia de que nuestro mundo está hecho de palabras y de que esas palabras nada pueden decir de la vida en su fluir incesante, nada pueden decir de la verdad profunda e inefable de las cosas, no implica una renuncia a la búsqueda de esa verdad que se nos escapa.

Lo que los estructuralistas llamarán después la «liberación del significante», que tanto Derrida, desde los presupuestos de la deconstrucción, como Baudrillard o Lyotard, en su elaboración teórica de la Posmodernidad, vivirán gozosamente, como una auténtica emancipación del yo de las estructuras de poder (como una liberación de esa *Lengua del Amo* lacaniana) que atraviesan el lenguaje, es sentida, sin embargo, por Lord Chandos, con gran angustia. La pérdida de un sentido último no se celebra como apertura a la multiplicidad de sentidos. La imposibilidad de una unidad o una totalidad organizadoras del caos en favor de lo disperso, lo indistinto, la pluralidad irreconciliable, la atomización de la vida y el yo, no son vividos como algo liberador y digno de celebración:

Lord Chandos persigue la epifanía de la vida, pero sufre la bancarrota de la representación lingüística. Para él la crisis de la lengua no es una infracción liberadora, como lo será para muchos escritores posteriores, que verán en la liquidación de las reglas del discurso la emancipación de la esclavitud social, reproducida y organizada en la gramática y la sintaxis dominante. No se siente complacido, sino angustiado por el desmoronamiento del lenguaje (Magris, 2012: 56).

Lord Chandos lamenta no poder seguir creyendo en el lenguaje y la búsqueda de sentido sigue siendo su aspiración fundamental. Ha perdido la confianza en ese *Metarrelato* de la Razón con que la *Modernidad normativa* pretendió explicarlo todo y a través del que concibió su utopía emancipadora de lo humano, porque es capaz de ver sus trampas, sus límites, y sabe que en su ansia de totalidad oculta, invisibiliza, rechaza y reduce aspectos de la realidad (se convierte, pues, en totalitaria). Sin embargo, aspira aún a la emancipación del ser, a la utopía, a la verdad, desde presupuestos por entero metafísicos. Sospecha que la búsqueda de fundamentos estables será siempre infructuosa, dada la naturaleza fugaz y cambiante de las cosas y la tendencia a petrificar la vida de los signos que poseemos para aproximarnos a ella mediante el lenguaje, pero saberlo no lo lleva a abandonarse a la aceptación resignada de la imposibilidad de hallar un sentido ni mucho menos a festejar su pérdida. Por el contrario, lo que Magris llama la «herrumbre de los signos» se deja sentir como una ausencia irreparable y angustiante, como un vacío que hemos de tratar de llenar, aun sabiendo que nunca podremos hacerlo: «Lord Chandos vive en la nostalgia del sentido de la vida y de una palabra que pueda nombrarlo, aunque sepa que es imposible hallarla; quisiera sonsacar al disiparse de los fenómenos una esencia no fugaz, sin encerrarla en un signo muerto y convencional del lenguaje, ni tampoco abandonarla a lo indistinto» (Magris, 2012: 58).

Para Lord Chandos, como para muchos otros escritores de finales del siglo XIX y del siglo XX, existe un camino, una posibilidad aún para la literatura, que consiste precisamente en nombrar ese

vacío del lenguaje, esa ausencia de la vida en la palabra, esa herrumbre de los signos. El escritor tiene que conformarse con señalar esa incapacidad del lenguaje de decir la vida:

Poesía y retórica, vida y forma se escinden. El significante —la palabra— no logra ya evocar el sentido de las cosas ni las fantasías de la mente; la obra concluida no corresponde jamás a esa nostalgia de forma que impulsara al escritor a componer la obra. Como para Wittgenstein o Fritz Mauthner, también para Lord Chandos existe una verdad última irreductible a la expresión, y él debe resignarse a hablar, no de la vida, sino solamente de su incapacidad de nombrarla (Magris, 2012: 55).

Para Marcelo, la *Carta de Lord Chandos* es la más alta expresión de esa crisis de la palabra que sacude la Europa de finales del siglo XIX y el comienzo de una tradición de la *literatura de la negatividad* que se extiende por las letras contemporáneas hasta alcanzarnos. Marcelo menciona a Robert Musil, Bruno Schulz, Elias Canetti u Oscar Wiener, como escritores que siguen la estela de esa *Carta de Lord Chandos* y, al hacerlo, lo que quiere conseguir no es otra cosa que colarse en la foto de familia de los escritores del No a los que ama. Marcelo pretende, a fuerza de escribir sobre determinada tradición literaria, que su propia escritura dé continuidad a esa tradición, porque confía en que el único camino posible para la literatura sigue siendo hoy el que abrió Hofmannsthal a principios del siglo XX: «Esa *Carta de Lord Chandos*, cumbre de la literatura del No, proyecta su bartlebyana sombra a lo largo y ancho del siglo XX» (Vila-Matas, 2002: 115).

Pero, la *Carta de Lord Chandos*, y esto es algo que no podemos dejar de subrayar, no es sólo el intento más paradigmático de expresar desde la literatura esa crisis del lenguaje de la Razón moderna que sacude el pensamiento occidental desde el siglo XIX, sino que, sobre todo, es una brillante visibilización de la imbricación de esa conciencia de la herrumbre de los signos, de la atomización y disgregación de la vida (de ese fluir constante e indistinto de las cosas que no puede ser atrapado en la red del lenguaje), con la caída del Sujeto fuerte, unívoco y cerrado de la *Modernidad normativa*. Hofmannsthal pone en relación ese «giro lingüístico» de la filosofía y la literatura con la crisis del Sujeto, con el yo múltiple y descentrado que protagoniza la trilogía vilamatasiana Bartleby-Montano-Pasavento:

La obra de Hugo von Hofmannsthal aparece como la primera muestra de la disolución del sujeto en la literatura del siglo XX. En Hofmannsthal descubrimos la íntima relación entre la crisis de la palabra y la disolución de la subjetividad. El «yo» ya no es un sujeto tradicional, substancial, dueño y señor del lenguaje y del conocimiento, sino un sujeto herido, fragmentado y roto, un agregado de elementos simples, de átomos. La identidad del «yo» está amenazada. La palabra entra en crisis y ya no sirve al ser humano para dar cuenta de la vorágine de la vida cotidiana. Lord Chandos desconfía de la palabra que ya no puede comprender la multiplicidad y las transformaciones de la realidad (Mèlich, 1998: 177).

Lord Chandos siente que el yo, inmerso en ese magma informe y cambiante que es la vida, en esa realidad atomizada y fragmentada, no puede proclamarse ya Sujeto de una pieza, pequeño dios dotado del poder de reunificar a través del verbo el mundo, unidad que sirve de medida de todas las cosas. La identidad es concebida desde ahora como algo provisorio, en precario equilibrio, siempre a punto de disolverse en un lenguaje que no es capaz de nombrar la vida ni la propia experiencia del ser:

Ciertamente, Hofmannsthal no retorna a ninguna fe positiva y consoladora [...] El yo que intenta darse una identidad en el límite plástico no es un individuo tradicional que reafirme su unidad compacta; no es un

Cogito, un sujeto señor y creador, cuya soberanía sobre la *res extensa*, sobre la extensión de la materia quiera restaurar Hofmannsthal, sino que en cambio el sujeto individual —como sucede en la *Carta de Lord Chandos*— está a punto de perderse y disolverse en ella. La unidad del yo se presenta hendida, reducida a un agregado divisible y provisional de elementos simples, de átomos sueltos y centrífugos. Inseguro y fluctuante en su identidad, Lord Chandos teme ser tragado y absorbido por el informe flujo vital, no logra distinguirse del bullicio de la vida. En su carta, en la que describe el naufragio de su identidad, intenta por última vez dominar su dispersión representándola (Magris, 2012: 45-46).

Marcelo es plenamente consciente de esa interrelación entre la crisis del lenguaje, la desconfianza en la palabra, y el desvanecimiento de la ilusión moderna del Sujeto como Cogito. El yo como mismidad y unidad, el yo cerrado y centrado que guarda el orden del universo en su propia cohesión y coherencia internas, salta por los aires cuando crecen sus sospechas de los límites de cada lengua particular para nombrar el mundo y de la insuficiencia de la palabra para contener en ella la vida y la experiencia. Esa vida que fluye inapresable y rebasa los límites del lenguaje, esa vida que escapa a la palabra y no puede ser representada por ella, amenaza también la propia representación que el Sujeto se ha hecho de sí mismo a través del lenguaje: «La *Carta* constituye el grado cero, no ya de la escritura, sino de la poética del propio Hofmannsthal. *La Carta* constituye un manifiesto del desvanecimiento de la palabra y del naufragio del yo en el fluir convulsionado e indistinto de las cosas, ya no nominables ni dominables por el lenguaje» (Vila-Matas, 2002: 113).

Sin embargo, ese naufragio del yo moderno en el caos de una realidad en constante cambio que se resistirá siempre a todo intento de representarla a través de la palabra, de re-unificarla (precisamente porque nunca estuvo unida, porque todo intento de presentarla como totalidad coherente y cerrada fue siempre un ejercicio «humano, demasiado humano», un empeño que respondía a las propias necesidades de subsistencia de la especie humana y nada tenía que ver con ninguna esencia o naturaleza universales), aunque vivido con angustia por el propio Lord Chandos, dota de sentido al silencio. A partir de ahora, cuando el ser humano calle estará señalando esa brecha entre la vida y los signos, esa realidad inefable que late más allá del lenguaje, irrepresentable:

A través de la hendidura que impide al todo cerrarse de forma definitivamente compacta brilla el sentido de la vida, íntegra porque no ha sido empobrecida de sus posibilidades, de su capacidad de tornarse continuamente distinta, aun manteniéndose fiel a sí misma [...] El vacío y la ausencia de lo definitivo son lo que permite a la vida revelar su sentido a despecho de los signos enmohecidos; la crisis de la palabra y su enmudecimiento establecen las bases del gran estilo en lugar de generar su ruina, crean o recrean ese silencio —violado por el rumor de la literatura— necesario a la esencialidad de la poesía. El gran estilo, escribe Hofmannsthal, es ante todo arte de callar (Magris, 2012: 79).

### **La imposibilidad de la literatura como exigencia extrema**

Es el tiempo de las poéticas del silencio, de la literatura como rumor, como balbuceo, como murmuración contra la propia palabra confiada en su poder, contra la vanidad del signo que se proclama transparente y de su arquitecto por excelencia: el Cogito moderno. Para Marcelo, como también para Lord Chandos, sólo queda ya hacer de la imposibilidad de la literatura, de esa insuficiencia del lenguaje, la materia central de su propia escritura (de ahí el texto ausente de Marcelo, de ahí que construya su discurso mediante notas a pie de página, para mostrar ese vacío en el lenguaje,

esa imposibilidad de la literatura como presencia fuerte y plena). A pesar, pues, de sentirse huérfanos ya con respecto a la vieja ilusión de la concordancia entre los signos y la vida, a pesar de intuir que el mundo que tratan de designar con la palabra rebasará siempre todas las palabras que inventemos para nombrarlo, no abandonan el lenguaje, sino que lo utilizan para obligarlo a señalar sus propias fallas, a revolverse contra sí, a reconocer su propio fracaso. En lugar de renunciar radicalmente a la lengua y abrazar el silencio, Marcelo y Lord Chandos, desafiando la lógica dual del propio lenguaje, deciden in-filtrarse en él, dinamitarlo desde dentro. Utilizan el lenguaje para visibilizar su quiebra:

Aunque el síndrome ya venía de lejos, con la *Carta de Lord Chandos*, la literatura quedaba ya del todo expuesta a su insuficiencia e imposibilidad, haciendo de esta exposición —como se hace en estas notas sin texto— su cuestión fundamental, necesariamente trágica. La negación, la renuncia, el mutismo, son algunas de las formas extremas bajo las cuales se presentó el malestar de la cultura (Vila-Matas, 2002: 116).

Marcelo escribe sobre las consecuencias, más o menos radicales, de esa crisis del lenguaje, de esa imposibilidad de la literatura. La parálisis literaria, la agrafia, el mutismo, la salida del lenguaje al precio del silencio, se configura como la actitud más radical ante esa pérdida de confianza en la palabra. Los *bartlebys* de Marcelo sufren, de un modo u otro, el mal del No, la pulsión negativa que sacude la literatura del siglo XX. Algunos quedan paralizados al ser conscientes de que jamás podrán escribir la «obra total» con la que sueñan. Otros optan por el silencio como un acto consciente de terrorismo contra un lenguaje en el que ya no creen. En unos, el silencio se convierte en una acción voluntaria y elegida. En otros, se presenta en forma de bloqueo, de parálisis involuntaria y angustiante que tratan de superar inútilmente.

La propia crítica y la teoría literaria en torno a la imposibilidad de la escritura que se prodigas en el siglo XX, llevan a María Lima, una vieja amiga de Marcelo, a un bloqueo de décadas que ya no superará en toda su vida (Vila-Matas, 2002: 53-62). Marcelo narra la parálisis literaria de su amiga María Lima Mendes, obsesionada con escribir una novela desde los parámetros del *choisisme*. La ironía con la que Marcelo alude a *Tel Quel*, al *Nouveau Roman* de Robbe-Grillet y a las teorías de la *Nouvelle Critique* (Barthes, Kristeva, Sollers) es demoledora. Es la propia teoría literaria que denuncia esa imposibilidad de representar el mundo a través del lenguaje, la que paraliza todo intento de hacer literatura. La crítica estructuralista y postestructuralista, con su rechazo total al argumento y a cualquier viso de realismo, con su anuncio de la muerte del autor y de la obra, paralizan a una María Lima que no sabe cómo hacer una literatura acorde a la teoría de Barthes y los suyos, porque, además, ni siquiera está segura de entender lo que esos textos teóricos proponen. En el fondo, Marcelo ironiza sobre un tipo de discurso crítico que, al querer ir más allá del lenguaje para desestructurarlo, para quebrar su lógica, a veces se vuelve críptico y difícil de entender. Es genial esa ironía de cómo María queda bloqueada, entre otras cosas, porque no comprende qué es lo que proponen esos críticos que la instan a escribir sin perder de vista que es imposible escribir:

Por mucho que se armara de paciencia a la hora de analizar la construcción de los escritos de Sollers, Barthes, Kristeva, Pleyne 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 esos 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 (Vila-Matas, 2002: 59).

Marcelo alude también a otra estrategia típica de las literaturas que surgen de la conciencia de ese derrumbe del lenguaje. Se trata de los textos que se proponen dinamitar el lenguaje desde y en el lenguaje: retorcer las palabras, quebrar la sintaxis, acabar con ese lenguaje metafísico de la Razón moderna. Pero renunciar al lenguaje de la Razón supone en muchos casos renunciar a la Razón misma, adentrarse en el terreno pantanoso del absurdo, del sinsentido, que en ocasiones conduce a la propia locura. Lo que queda más allá, en el extremo del lenguaje y de la Razón, sólo puede ser silencio o balbuceo: «La forma extrema por excelencia fue la que llegó con la Segunda Guerra Mundial, cuando el lenguaje quedó encima mutilado y Paul Celan sólo pudo excavar en una herida iletrada en tiempo de silencio y destrucción [...] Si viniera un hombre al mundo hoy sólo podría balbucir» (Vila-Matas, 2002: 116-117).

El propio Marcelo siente peligrar su escritura al adentrarse en esa reflexión sobre la imposibilidad de la literatura. Cuantos más bartlebys compila, cuanto más profundiza en las razones e intuiciones por las que otros antes de él decidieron dejar de escribir, más cercadas están sus palabras por el síndrome del No que sus notas persiguen. Cuanto más consciente es Marcelo de que el lenguaje no es herramienta para designar el mundo, sino todo nuestro mundo posible, en tanto moradores del lenguaje, más acechado se siente por la literatura del No:

Pienso en un tigre que es real como la vida misma. Ese tigre es el símbolo del peligro cierto que acecha al estudioso de la literatura del No. Porque investigar sobre los escritores del No produce, de vez en cuando, desconfianza en las palabras, se corre el peligro de revivir la crisis de Lord Chandos cuando vio que las palabras eran un mundo en sí y *no decían la vida* (Vila-Matas, 2002: 163).

Al comienzo de *El mal de Montano*, Gironde habla de cómo su hijo Montano, tras publicar un libro sobre escritores que dejan de escribir, cae él mismo en la parálisis literaria que había rastreado en los demás:

A finales del siglo xx, el joven Montano, que acababa de publicar su peligrosa novela sobre el enigmático caso de los escritores que renuncian a escribir, quedó atrapado en las redes de su propia ficción y se convirtió en un escritor que, pese a su compulsiva tendencia a la escritura, quedó totalmente bloqueado, paralizado, ágrafo trágico (Vila-Matas, 2007: 15).

El ejercicio de *autoficción* es obvio, ya que el propio Vila-Matas ha explicado en varias entrevistas y artículos cómo después de publicar su *Bartleby y compañía*, se sintió bloqueado, sin saber sobre qué escribir su siguiente novela. Afortunadamente, en una estrategia típica de él, Vila-Matas superó su parálisis, precisamente, explorando la otra cara del síndrome que aquejaba a sus *bartlebys*. *El mal de Montano* es una especie de síndrome de la literatura del No invertido: es el mal del que todo lo analiza, lo interpreta, en términos literarios, de quien reniega de la realidad para vivir en la literatura. No se trata, pues, de una inversión del bartlebysmo que retorne a la lógica moderna y a la confianza en la palabra como herramienta para designar el mundo, sino que, por el contrario, se trata de llevar hasta el extremo esa conciencia típica del «giro lingüístico» de que todo el mundo de los hombres es

lenguaje y, por tanto, toda nuestra realidad es fábula, relato, ficción. En lugar de optar por la ficción convenida por todos como mundo, Gironde-Montano prefiere vivir en las ficciones literarias, porque en ellas encuentra, dice, más verdad y autenticidad que en esa otra fábula impuesta como «realidad». En lugar de vivir de forma trágica esa imposibilidad del lenguaje de dar cuenta de lo real inaprensible, de nombrar lo que quiera que sea la vida en su esencia, Gironde vive como una liberación la conciencia de su *lingüística*: se siente liberado de eso que llaman realidad y verdad los demás, de ese terreno en el que no sabe moverse con soltura, y encuentra la excusa perfecta para analizarlo, comprenderlo, interpretarlo y vivirlo todo desde la literatura, donde sí se siente a salvo y en casa. Los límites entre realidad y ficción se diluyen, precisamente, cuando se tiene conciencia de que todo es lenguaje y que la propia dicotomía entre la literatura y la vida, entre realidad y ficción, es un invento más de los hombres, una construcción simbólica (Gironde afirmará, en la página 124 de *El mal de Montano*: «Yo diría que existe todo lo que se nombra»). Si, como decía Nietzsche, todo es relato ya, todo es fábula, Gironde-Montano se abandona al placer de vivir en sus ficciones favoritas, de dejar a un lado la «realidad» en favor de la literatura. También para Andrés Pasavento resulta imposible hallar ese sentido último de la metafísica. Él cree que, en realidad, tal vez no entendamos el mundo y nunca vayamos a hacerlo, pero nos queda la literatura para inventar sentidos y mundos a la medida de nuestra imaginación: «En realidad siempre quise ser escritor para explicar que, aunque no entendamos nada, la literatura le da sentido a todo» (Vila-Matas, 2005: 319).

La literatura, como discurso que lleva al límite esa conciencia de que la palabra es capaz de armar el mundo, se dedica a explorar en las capacidades del lenguaje de crear realidades, de imaginar mundos posibles, fábulas diferentes, con la libertad que le confiere el no tener que mirar hacia afuera, el no estar obligada a representar el exterior del lenguaje, del mundo de los objetos, de la *res extensa*. La literatura, como discurso que se sabe «mentira» y puro espejismo, que no pretende adecuarse a la realidad material ni convertirse en instrumento para designarla; la literatura como discurso autónomo donde los mundos se levantan a golpe de palabras y no precisan ser demostrados ni encontrar correlato fuera de ellos mismos, está liberada de las servidumbres del conocimiento «objetivo» y escapa a la instrumentalización de los discursos de la ciencia y el conocimiento modernos, que responden a esa necesidad del ser humano de sobrevivir como especie generando una única verdad, una fábula unívoca sobre el mundo, que permita ordenarlo, interpretarlo como totalidad comprensible y aprehensible, actuar sobre él (controlarlo, al fin).

El problema del mundo como un texto, de nosotros como hermeneutas (Nietzsche, Heidegger, Barthes...) es una de las claves del pensar contemporáneo: si la realidad es ya fábula, relato, todo es literatura. No hay una realidad o una vida «auténtica» frente a la ficción literaria porque, en el momento en el que todo lo percibido pasa en nosotros por el filtro del lenguaje para ser explicado y comprendido, somos fabuladores, cuentistas, literatos. Transformamos constantemente la vida en literatura al narrarla (la diferencia es que unas narraciones son compartidas y aceptadas por una comunidad interpretante determinada, como es el caso de los discursos de la ciencia, mientras otras, como las literarias, no buscan ese consenso intersubjetivo, porque nadie les demanda certificados de validez, adecuación o

verdad). El tejido de la realidad está ya urdido desde siempre por la palabra, en la palabra; la diferencia es que hay discursos que tratan de ajustarse, de aproximarse lo más posible a ciertos parámetros de objetividad que aún funcionan en el conocimiento (que dependen, al fin, de lo real, que están dirigidos hacia un afuera que tratan de designar e interpretar el mundo de los objetos al que tratan de adecuarse), mientras que el discurso literario mantiene su autonomía con respecto a lo que damos en llamar «realidad», responde a criterios de verosimilitud que dependen de la propia lógica que cada texto configura desde su interior, y no a criterios de verdad.

El «giro lingüístico», y esto es lo que tratamos de decir, da al traste con el pensamiento de las esencias, de la verdad, de la realidad, que había elaborado el Cogito moderno. El planteamiento vilamatasiano se hermana con Nietzsche. Si no hay una esencia en ese mundo de los objetos que nuestra razón sea capaz de captar y expresar a través del lenguaje, menos aún existe una esencia en la literatura. Aun así, y atrapados como estamos dentro de la lógica de nuestro lenguaje, que es el lenguaje de la racionalidad moderna, tratamos de perseguir esa esencia imposible. Pero Marcelo, expresando el sentir de los escritores contemporáneos, no vive ya la conciencia de perseguir una quimera a la manera trágica en que lo hacía Lord Chandos en su carta, sino a la manera postmetafísica de Blanchot. Precisamente en la ausencia de una esencia de la literatura es donde radica la inagotable potencia literaria que pone a salvo a la literatura misma de los constantes anuncios de su defunción, quiebra y desaparición. Esa esencia que perseguimos y que constantemente sentimos que se nos escapa, que intuimos incluso que no existe, que jamás existió fuera de nuestra mente, es la que hace que persistamos incluso sabiendo que no podremos alcanzarla (o precisamente por saberlo). Y es gracias a que esa esencia de la literatura es, cada vez que se la busca, distinta a sí misma, escapando a cualquier intento de determinarla o estabilizarla, que la literatura puede continuar abriendo caminos, intentando descubrir lo que jamás podrá ser descubierto. Y así es como la literatura de la imposibilidad, la que es capaz de decir su propia ausencia esencial, se convierte en una extrema exigencia para la pervivencia de la literatura misma.

### **Bibliografía citada**

- ADORNO, TH. W. (2004): *Teoría Estética*. Trad. Jorge Navarro. Madrid, Akal.
- ANDRÉS-SUÁREZ, I., y CASAS, A. (2007): *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas, 2-3 diciembre 2002*. Madrid, Cuadernos de Narrativa, Arco Libros.
- CRUZ KRONFLY, F. (2007): *La derrota de la luz: ensayos sobre modernidad, contemporaneidad y cultura*. Cali, Universidad del Valle.
- DELEUZE, G., AGAMBEN, G., y PARDO, J. L. (2011): *Preferiría no hacerlo*. Trad. José M. Benítez Ariza. Valencia, Pre-textos.

- ENGELKEN, M. (2005): «La metáfora de lo uno-múltiple: Una (re-)conceptuación dialógica de la identidad personal (una crítica al reduccionismo ‘posmodernista’)», *Athenea Digital*, 7, pp. 114-132, en: <http://atheneadigital.net/article/view/185> (última consulta, 1-12-2014).
- LEFF, E. (2010): «El desvanecimiento del sujeto y la reinención de las identidades colectivas en la era de la complejidad ambiental». *Polis (Santiago)*, IX, 27, pp. 151-198.
- MAGRIS, C. (2012): *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Trad. María Pilar Estelrich i Arce. Pamplona, Eunsu.
- MARCÚS, J. (2011): «Apuntes sobre el concepto de identidad», *Intersticios. Revista sociológica de pensamiento crítico*, 5/1.
- MÉLICH, J.-C. (1998): «La disolución del sujeto en las novelas de deformación», *Ars Brevis*, 4, pp. 171-183.
- (2001): «El ocaso del sujeto (La crisis de la identidad moderna: Kleist, Nietzsche, Musil)», *Educação & Sociedade*, XXII, 76, pp. 47-62.
- OTXOA, J. (2007): «Juego y laberinto en la obra de Enrique Vila-Matas», en ANDRÉS-SUÁREZ y CASAS, eds. (2007), pp. 29-32.
- POZUELO YVANCOS, J. M.<sup>a</sup> (2012): «La “tetralogía del escritor” de Enrique Vila-Matas», en RÍOS BAEZA, ed. (2012).
- RÍOS BAEZA, F., ed. (2012): *Enrique Vila-Matas, los espejos de la ficción*. México, Eón.
- RÓDENAS DE MOYA, D. (2007): «La novela póstuma o el mal de Vila-Matas», en ANDRÉS-SUÁREZ y CASAS, eds. (2007), pp. 141-158.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (2013): *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- VILA-MATAS, E. (2002): *Bartleby y compañía*. Barcelona, Quinteto.
- (2005): *Doctor Pasavento*. Barcelona, Anagrama.
- (2007): *El mal de Montano*. Barcelona, Anagrama.