

La novela contra las voces que anuncian el fin de la literatura.

El mal de Montano* de Enrique Vila Matas y una teoría de la novela contemporánea.

Lucas Cadavid Arango**

Lcadavi6@eafit.edu.co

Resumen

A partir de las críticas originadas en el siglo XX al realismo estético de una parte, y de otra al concepto de realidad desde una perspectiva ontológica, se produjo la crisis de la novela como género que hasta ese momento se emparentó con el realismo y con la realidad. El presente artículo procura examinar cómo un autor (Vila Matas) asume la novela contra todas aquellas voces que anuncian el fin de la literatura a partir de la crítica al realismo y a la realidad. Se verá entonces que el autor ha debido formular una teoría de la novela contemporánea para superar la crisis de la novela realista que responde a las teorías ya tradicionales, y a aquellos que anuncian la caducidad del género. Consecuentemente se mostrará cómo esa teoría de la novela se pone en obra en *El mal de Montano*. Teoría de la novela y novela se unen, junto con las reflexiones metaficcionales del autor, para afrontar de una parte, los retos de la crítica, de otra para transformar la novela dándole nuevos aires y nuevas posibilidades, y por último, para rehabilitar tanto la subjetividad como el sentido (categorías degradadas por la teoría literaria y por la crítica filosófica del siglo XX).

Palabras clave

Enrique Vila Matas, *El mal de Montano*, novela contemporánea, intertextualidad, sujeto.

* El presente artículo es presentado como trabajo de grado para optar al título de Magister en Hermenéutica Literaria de la Universidad EAFIT, ha sido desarrollado en el primer semestre de 2015 durante el curso de Seminario de Trabajo de Grado coordinado por el docente Efrén Giraldo.

** El autor es estudiante de Maestría del programa de Hermenéutica Literaria de la Universidad EAFIT, especialista en el mismo campo de saber y de la misma institución educativa, actualmente dedicado a ejercer la profesión de abogado.

The novel against voices announcing the end of literature.

***El mal de Montano* by Enrique Vila Matas and theory of contemporary novel**

Abstract

From the criticism originated in the twentieth century aesthetic realism on one hand and on the other concept of reality from an ontological perspective, came the crisis of the novel as a genre until then became related with realism and with the reality. This article aims to examine how an author (Enrique Vila Matas) assumes the novel against all those voices announcing the end of literature from critical realism and reality. You will there see that the author has had to formulate a theory of the contemporary novel, to overcome the crisis of the realist novel that responds to the traditional theories, and those that speak about the expiration of the genre. Consequently it will show how the theory of the novel begins to work on *El mal de Montano*. Theory of the novel and novel come together with the metafictional reflections of the author, to tackle on one side the challenges of criticism, on the other side transforming the novel giving new life and new possibilities, and finally, to rehabilitate both subjectivity and meaning (degraded categories in literary theory and philosophical on the twentieth century).

Key words

Enrique Vila Matas, *El mal de Montano*, contemporary novel, intertextuality, subject.

Introducción.

¿Es cierto, como dice Blanchot, citado por Vila Matas, que la literatura va hacia sí misma, esto es, hacia su esencia, que es la desaparición? ¿Ha llegado con el fin de siglo el momento de la muerte de la literatura? ¿Es inminente el fin de la literatura? ¿Existe algo así como la esencia de la literatura que está en peligro y que deba ser preservado? ¿Es posible y es necesario emprender una lucha en defensa de la literatura? ¿Quiénes son los enemigos de la literatura? Todas estas preguntas atraviesan la lectura de *El mal de Montano* (2013) de Enrique Vila Matas. Valga decir que no sólo se dirigen al lector sino al mismo narrador personaje, que de alguna manera trata de responderlas. Surge entonces otra pregunta ¿será posible que a partir de la lectura de *El mal de Montano* se dé una respuesta satisfactoria, plena y cerrada a esos interrogantes?

Todas esas preguntas se corresponden a su vez tanto con las objeciones como con la crítica de la literatura en el siglo XX; crítica que de una parte consideró que el realismo, fuente primordial de la novela decimonónica, había caducado, y con ello la novela misma, dejando además de la lado la necesidad de sentido, en tanto que la preocupación recayó sobre las formas o estructuras; y de otra, que ante la crisis de la subjetividad seguida de la crítica de la modernidad la figura del autor necesariamente estaba condenada a perecer.

Vila Matas ha afrontado esa crítica de la literatura, de la novela y de la subjetividad no sólo a través de reflexiones metaficcionales sino a partir de una propia teoría o de una teoría renovada de la novela contemporánea que entiende las objeciones críticas y las condiciones de la época. Esa teoría de la novela, que ha aparecido en un contexto híbrido de realidad y ficción o de teoría y literatura, se pone en obra y es a ello a lo que se aplicará este artículo, esto es, a mostrar cómo una teoría de la composición o cómo una poética renovada para la novela contemporánea es llevada a término en la nouvelle *El mal de Montano*. Ahora bien, es preciso anotar que esa teoría de la novela ha nacido de un contexto determinado, en un tiempo y con unos fines precisos: Se trata de una teoría de la novela formulada en tiempos de lo que se ha llamado “la novela póstuma”, aparecida como una propuesta de renovación del género, y con la finalidad de acallar las voces que anuncian el fin de la novela y la desintegración del sentido y la subjetividad.

Finalmente veremos que la novela trata de algo y ese algo determina la forma de hacerla (la novela) o de concebirla y también al contrario, esto es, una forma de concepción teórica de la novela determina sus temas, argumentos, tramas y sentidos. En otras palabras, los problemas metaliterarios planteados en la novela (el fin de la literatura, la desaparición de lo literario y del sujeto, etc.) se resuelven en el acto de escritura de la novela misma. Lo anterior nos llevará a concluir que en Vila Matas teoría de la novela y novela tienen por finalidad afrontar la crítica de la literatura o las voces que anuncia su fin, y que pretenden a su vez rehabilitar, asumiendo los retos críticos y los de la condición de la época, el sujeto y el sentido de la obra literaria.

1. Las voces del fin de la literatura y la crisis de la novela

El siglo XIX es sin duda el siglo de más amplio desarrollo de la novela. No en vano, en un mismo lapso habitaron el universo literario autores como Stendhal, Balzac, Flaubert, Tolstoi, Dostoievski, Melville, entre muchos otros. A partir de este dato se asoció el desarrollo de la novela al realismo, o más bien, se pensó que toda novela canónica debía ser realista o para serlo debía guiarse por las reglas de verosimilitud de toda novela realista. Pero ¿qué era propiamente el realismo? ¿Con qué alcances ha de entenderse el calificativo? La misma pregunta empieza a plantearse la teoría literaria a principios del siglo XX. Ya en 1921 Román Jacobson señalaba que “(el realismo) es una corriente artística que se ha propuesto como finalidad reproducir la realidad lo más fielmente posible y que aspira al máximo de verosimilitud”, pero advertía : “(...) el empleo desordenado de esta palabra de contenido extremadamente vago ha acarreado consecuencias fatales.”(2007: 71). Para luego indicar que por realismo no se ha designado nunca una sola cosa y que tanto los conservadores como los representantes de vanguardia han creído, a su manera, ser los más fieles representantes del realismo o de la realidad. Y cuestionaba el mismo Jacobson: “¿Acaso podemos preguntarnos sobre el grado de verosimilitud de tal o cual tropo poético? ¿se puede decir que tal metáfora o metonimia es objetivamente más realista que otra? Aun en pintura el realismo es convencional, o sea figurativo” (2007: 72). Así pues que la cuestión de la verosimilitud, de cara al realismo de una expresión verbal, aparece desprovista de sentido.

A esta devaluación del realismo respondieron de manera sucesiva las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, negándose entonces cualquier posibilidad de reproducción de la realidad de manera verosímil o fidedigna. Así interpreta Ródenas este movimiento del realismo a la vanguardia:

ni el lienzo ni el poema ni las probaturas novelísticas de la época buscaban copiar el mundo percibido por los sentidos. La obra de arte tenía que ser una creación pura, sin ataduras en la realidad, libre y autónoma, producto único del genio del artista (...) El descrédito del realismo del siglo XIX y su reemplazo por un entendimiento nuevo de la ficción fue una empresa que llevaron a cumplida realización los escritores del Modernismo, para quienes, en conjunto, la realidad (al menos la realidad de la vida moderna) era incognoscible objetivamente, y en consecuencia, imposible de reproducir como una versión unívoca (...) La inoperancia del arte realista no estribaba ya en la caducidad de esa estética confiada sino en la insostenible falacia en la que se apoyaba: la de que existía una realidad objetiva que reproducía, en todo o en parte, el artista. La realidad como entidad sólida y universalmente verdadera se desplomó (2012: 305 -306).

Tales objeciones al realismo se convirtieron en objeciones a la novela misma, creyendo que, recusado o periclitado el realismo, la novela tocaba a su fin. Así lo entendieron, por lo menos de manera mayoritaria, la crítica y la misma vanguardia literaria, que entonces concluyeron que no quedaba otro camino para el escritor que experimentar formas y técnicas, deviniendo irrelevantes los temas, argumentos, y en resumidas cuentas, el sentido de la obra. Si a lo anterior se suman las pretensiones científicas de la teoría literaria del siglo XX, representadas de manera muy genérica en el Formalismo, el Estructuralismo y la Semiótica, con el común denominador de pretender poder hacer del artefacto literario un objeto de estudio científico, como quiera que en el mismo subyacen estructuras y formas estables y recurrentes, se explica el cansancio, el agotamiento, y por qué no, la percepción de que la novela es un género decadente en situación inminente de extinción, en tanto que todo lo que había que decir ya había sido dicho, y en cuanto que las claves de las estructuras formales recurrentes y estables de los textos narrativos habían sido descifradas.

Pero aparte de esa devaluación del realismo, y con el realismo, la de la novela decimonónica, agréguese al siglo XX la devaluación misma del concepto de realidad. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de realidad? La multiplicidad de respuestas a esta

pregunta, dadas todas desde diferentes ciencias como la antropología, la sociología, la física, y la revisión de la metafísica occidental de Nietzsche a Heidegger y de Heidegger a Zubiri, ponen en cuestión, si no es que recusan irrefutablemente, el concepto de realidad. Por esta misma vía se impugnó el concepto de sujeto como pilar de la modernidad, lo cual se verá más adelante cuando se haga referencia a las categorías de la novela propuestas por Vila Matas.

A partir de estos dos hechos propios del siglo XX, han debido hacerse o rehacerse la novela y la literatura en general: la devaluación del realismo como posibilidad estética de una parte; y de otra, la impugnación del concepto unívoco de realidad en el trasfondo ontológico. Es algo cercano a lo que de manera poética Vila Matas ha denominado un “paisaje moral ruinoso” (2013).

Adviértase que no es Vila Matas el descubridor de esta situación ni el único que de una manera creativa ha tratado de reconstruir las posibilidades de la novela. Fue la segunda mitad del siglo XX el escenario de diversos grupos de vanguardia y de escritores fuera de vanguardia que continuaron el oficio de escribir bajo la certeza o la sospecha de estarlo haciendo sobre un terreno inestable y caduco. A tal momento y a tal expresión, es a lo que Domingo Ródenas de Moya ha denominado la “novela póstuma”, que explica así:

La novela después de la novela, se apartó de la tradición realista por muy diversos vericuetos, desde la supresión de la acción en que se sustenta el progreso argumental o la configuración borrosa, arquetípica o inestable de los personajes, desde la reducción del espacio y el tiempo o su manipulación simbólica (...) pero sobre todo manifestó una acuciante tendencia hacia el autoanálisis y la puesta en cuestión de su propio estatuto literario. La condición problemática de esa novela póstuma empezó a tematizarse desde el propio discurso novelístico, que se hacía reflejo de sí mismo y de las cavilaciones y dudas de su creador, a menudo representado en la obra por medio de un alter ego (2012: 308 – 309).

Vila Matas es uno más de los escritores de la novela después de la novela o de la “novela póstuma” como la llama Ródenas. Su obra se ha hecho a partir de la necesidad experimental que dejó el vacío del realismo, y sobre el trasfondo ontológico incierto que dejó la crítica de la modernidad. De ahí que en su obra narrativa sean omnipresentes los problemas de la escritura, de la posibilidad o imposibilidad de escribir, de la enfermedad de literatura, de la oposición entre realidad y ficción, entre otros.

El tópico que nos interesa entonces es cómo ha afrontado Vila Matas la novela después de la novela, y qué relación existe entre ello y *El mal de Montano*.

2. Vencer las voces: una nueva teoría de la novela y la puesta en obra de *El mal de Montano*

¿Cómo vencer las voces que anuncian el fin de la literatura y la novela? Una respuesta que se oponga al derrotismo o a la caída nihilista será la de continuar escribiendo. Pero ¿cómo escribir, de qué escribir y para qué escribir sobre este trasfondo?

Vila Matas ha afrontado el momento del “fin” de la novela haciendo de ella un espacio híbrido, esto es, un espacio de confluencia de géneros. En la novela de Vila Matas se dan cita el cuento, el ensayo y la poesía. Bastará mencionar aquí los casos de libros como *Bartleby y compañía*, *Historia abreviada de la literatura portátil*, *El doctor Pasavento*, *Un Aire de Dylan* y *El mal de Montano*. Tienen todos en común una preocupación por el hacer literario, por la vida del escritor, la del editor, la del lector o la del escritor enfermo que, o bien está obsesionado con la literatura o bien se ha quedado vacío de literatura. Hay siempre una tendencia a la digresión que parece volver paulatinamente la obra un ensayo. En síntesis, hay sobre todo en la obra de Vila Matas una constante meta-ficcional que reposa sobre la preocupación de cómo hacer la novela después de la novela, y cómo seguir escribiendo en un tiempo cuyo paisaje moral está en ruinas (más adelante se verá con mayor precisión cómo traduce Vila Matas esto que llama “paisaje moral ruinoso”).

Tanto por sus contenidos como por sus digresiones y reflexiones metaficcionales, podría extraerse de la obra de Vila Matas todo un corpus teórico o por lo menos crítico sobre la forma como ha de afrontarse la época de la “novela póstuma”. Y para ello el autor ha propuesto una teoría de la novela contemporánea. Algunos unos años después de la publicación de *El mal de Montano*, fue publicada *Dublinesca* (2010), otra novela de obsesiones y males de literatura. En el texto de esta novela, su protagonista, quien también es escritor, visita la ciudad de Lyon para dictar una charla sobre las relaciones de ficción y realidad. Mientras espera el tiempo de la conferencia, esboza una pequeña teoría de la novela contemporánea. Unos meses después de la publicación de *Dublinesca*, ese aparte de la novela es publicado como libro separado con el nombre de *Perder Teorías* (2010) y se

presenta como un libro de teoría literaria. Sin perder el estilo del autor, y conservando el tono ficcional, el libro sigue siendo una sociedad indiscernible entre ficción y realidad, o entre literatura propiamente dicha y teoría. No obstante, despuntan algunos apartes que pueden hacer creer que el autor ha fijado, con veracidad, una breve teoría de la novela, quizá no de la novela en general sino de la novela tal y como la concibe el mismo Vila Matas, para que la novela siga existiendo y para luchar contra el vacío ontológico.

Dice Vila Matas sobre la novela contemporánea, y especialmente sobre su novelar, que posee

*“(...) cinco rasgos esenciales, irrenunciables:
La “intertextualidad” (escrita así entrecomillada).
Las conexiones con la alta poesía.
La escritura vista como un reloj que avanza.
La victoria del estilo sobre la trama.
La consciencia de una paisaje moral ruinoso.”*(Vila Matas 2010: 28).

¿Será posible tratar de explicar las novelas de Vila Matas a la luz de estos cinco “rasgos esenciales irrenunciables”? ¿Será el propio autor capaz de dar cuenta de sus declaraciones poéticas al momento de ponerse en obra, esto es, al momento de fabricar la propia novela? ¿Están esos cinco rasgos esenciales e irrenunciables enunciados a partir de la consciencia de la crisis de la novela y del vacío ontológico consecuencia de la crítica de la modernidad?

Para dar respuesta a estos interrogantes será necesario, de una parte examinar el contenido de cada uno de esos elementos y, de otra, examinar cómo se manifiestan en un caso particular. Para el análisis del caso se ha escogido *El mal de Montano*, en especial la primera parte de la novela que lleva el mismo nombre, como quiera que en esta obra, como en ninguna otra del autor, se manifiesta su inquietud por el fin de la literatura y se acompaña recurrentemente de análisis metaficcionales.

Como se ha dicho, se tomará para el estudio la primera parte de la novela, partiendo del hecho de que, por su construcción, forma y posibilidad de lectura, puede ser vista, leída y analizada como una nouvelle, sin dejar de tener en cuenta las demás partes que de manera global ilustran lo que aquí se quiere mostrar. *El mal de Montano* es una obra híbrida sin contornos definidos. Si se tienen en cuenta las obsesiones particulares del narrador personaje puede concluirse que el tema es la enfermedad literaria o la enfermedad mortal de

la literatura a finales del milenio. Valga decir que tanto la “enfermedad de literatura”, como la literatura misma, pretenden encarnarse en los personajes. La forma más simple de dar una idea de lo que trata *El mal de Montano* es indicar que su tema es la enfermedad literaria de un escritor, una enfermedad de esterilidad para hacer más literatura, que luego se transmite al padre del escritor, quien a su vez es un crítico literario, y se desenvuelve en los intentos de este último por la cura del mal, que luego se confunde con un mal propio de la literatura inoculado por unos terribles enemigos.

Argumentalmente podríamos indicar que se sostiene lo siguiente: El narrador es un crítico literario que acude en socorro de su hijo, quien es escritor, pues ha enfermado después de escribir su última novela. La enfermedad que lo aqueja es una extraña enfermedad literaria que le impide seguir escribiendo (una alusión al bartlebysmo o un guiño intertextual del mismo autor aludiendo a sí mismo y a la escritura de *Bartleby y compañía*). En su visita al hijo, el padre descubre que él, el narrador-crítico, está también enfermo de literatura, pero la suya, que denomina el mal de Montano, es de otro calado, pues, a diferencia de la de su hijo, consiste en la imposibilidad de escapar de lo literario, en una manía que le hace ver todo en clave de literatura. Tratando de escapar de su enfermedad literaria, el narrador personaje descubre junto a su amigo Felipe Tongoy, a quien recién ha conocido en Chile, que la verdadera enferma y amenazada de muerte es la literatura misma, razón por la cual emprenderá la defensa de lo literario contra sus enemigos mortales.

Resulta redundante indicar aquí que el protagonista de la novela es el narrador personaje, quien como se ha dicho es crítico literario.

La peripecia ocurre, no en un camino lineal de crecimiento del personaje sino en múltiples idas y vueltas, entre enfermedad – búsqueda de sanación, renovación de la enfermedad – nuevo intento de sanción, agravación de la enfermedad y vuelta a partir.

Pero más allá de estas apreciaciones formales sobre la primera parte de *El mal de Montano*, se tratará a continuación de mirar, de manera simultánea, en qué consisten o como entiende Vila Matas cada uno de esos elementos o rasgos esenciales de la novela contemporánea y si los mismos se hallan presentes en el texto propuesto.

La intertextualidad o la hibridación. Podría parafrasearse a Vila Matas, para decir que intertextualidad es un método narrativo que acoge con hospitalidad variadas tendencias literarias que el autor absorbe, intertextualiza y transforma. No se trata pues de la intertextualidad entendida de manera simple como la relación de textos. Vila Matas parece pretender un más allá de la intertextualidad. La intertextualidad es un fenómeno literario mucho más antiguo que su propio concepto. Tal parece, según dice Camarero, que

el origen del concepto de intertextualidad se encuentra en la obra de Bajtín (que empieza a publicar en 1919) y concretamente en la noción de dialogismo (...) (el dialogismo es) la capacidad de los enunciados de uno mismo para relacionarse en una red de múltiples enunciados de los otros, entre todos los cuales se establece un diálogo (2008: 27 -28).

El concepto de intertextualidad tuvo luego de Bajtín muchos desarrollos en la teoría literaria: fue retomado por Kristeva, Barthes, Eco, entre muchos otros. Ahora bien, resulta importante, más que la historia y evolución del concepto, el alcance que pretende para él Vila Matas. Si la intertextualidad es un fenómeno literario, podría ser este contingente o no necesario. Pero Vila Matas ha dicho que la intertextualidad es imprescindible e irrenunciable (la teoría de la novela de Vila Matas podría leerse en un doble registro: de un lado, como un análisis de la novela post realista y, del otro, como una declaración de principios de escritor). La intertextualidad propuesta por Vila Matas supone de una parte “la ruptura del molde tradicional (que) venía involucrando desde el Modernismo una ampliación casi ilimitada de la gama de géneros con cabida en la novela” (Rodenas 2012: 309), y de otra, que cada libro crece sobre otros libros, en la medida en que se reconoce que se escribe siempre después de otros, esto es, dentro de una determinada “tradicción” literaria, la cual no ha de entenderse como la “Tradición” unívoca e instituida, sino como aquella que el propio autor ha reconstruido. Y es posible señalar que de ello no sólo se deriva una nueva manera de ver la novela sino la literatura toda, porque con la intertextualidad surge la pregunta, y con ella una posible respuesta, que nos sugiere Camarero:

¿Y si el sentido de los textos literarios residiera, no en sus causa externas, el mundo el autor o las fuentes del escritor, sino en la relación que las obras mantienen entre ellas? La pregunta desencadena la aparición de una nueva manera de conceptualizar la literatura porque, desde una simple visión estructural, nos damos cuenta de que

en esa gran biblioteca la presencia de un texto afecta otro texto dentro de un auténtico sistema de relaciones entre todos los textos que allí residen e interactúan. Para Samoyault la relación intertextual de las obras literarias constituye una red universal, que ella denomina la memoria de la literatura. (Ibíd 2008: 23 – 24).

Y la tradición o “la memoria de la literatura”, la reconstruye el autor en tanto que se compone de aquellos otros autores, aquellos otros textos que por afinidad, comunidad o contigüidad visita y revisita. Se trata de una tradición hecha de la filiación que podría ser estética, ética, axiológica o de todas las anteriores. Es precisamente esa conjugación de tendencias literarias, de géneros, etc., lo que caracteriza la escritura de *El mal de Montano* donde conviven la novela, el cuento, el ensayo; y más allá de los géneros, múltiples autores: *El mal de Montano* que evoca con su nombre la tradición escéptica de Montaigne, Julio Arward que es doble del escritor Justo Navarro, la presencia permanente del pensamiento de Walter Benjamin, las alusiones a los mundos extraños de Kafka, Robert Walser, Robert Musil, entre muchos otros. Textos insertados, intertextualizados en *El mal de Montano* y que conforman el universo del narrador.

La convivencia de géneros no es un simple llamado, guiño o cita entre textos sino más bien un proceso de hibridación. “(...) Se trata, en su caso, de una fórmula mestiza que convoca en una simultaneidad poligenérica y polifónica todas las voces de la gran literatura del pasado (...)” (Ródenas op. Cit: 321). El propio narrador advierte desde muy temprano: “Así fueron las cosas ayer por la noche en este cuarto de hotel donde ahora yo escribo este diario que se me está volviendo novela (...)”(op cit: 29). De igual suerte es la inserción constante de digresiones, de citas, y textos que sostienen la digresión sobre el tema literario, más propios del ensayo que de la novela, y que aún así conviven y se desarrollan mutuamente.

La intertextualidad no sólo se da por la conjugación de géneros y tendencias, sino además por algo más primordial, que es la creación de una tradición, que es tanto como reconocer, según Vila Matas, que “se escribe siempre después de otros”. Es claro que formalmente ello ocurre así y por eso la relación entre Montano Padre y Montano hijo es un eco de la relación de conflicto de Hamlet con su padre, o que la unión de Montano y Tongoy para luchar contra los enemigos de la literatura evoca a Don Quijote de la Mancha y Sancho Panza, o que los conjurados de la muralla china llaman a Kafka o que todos los autores citados auténtica o simuladamente constituyen, en su conjunto, una declaración de

principios literarios o la cartografía del mundo literario del narrador. Así se transmite esa peculiar manera de definir lo literario cuando el narrador está contando del breve relato que ha escrito su hijo Montano con el que parece haber superado su mal, y que constituye una historia breve de la literatura: “la historia de la literatura vista como una corriente extraña de aire mental de súbitos recuerdos ajenos que habrían ido componiendo, a base de visitas imprevistas, un circuito cerrado de memorias involuntariamente robadas” (Ibíd: 66). Aquí, como se verá en los demás rasgos esenciales de la novela según Vila Matas, la relación entre forma y materia, entre estructura y sentido es indisociable. Intertextualizar, o como dice Vila Mata, reconocer que siempre se escribe después de otros implica reconocer los límites de la autenticidad y la originalidad. Se puede empezar entonces a comprender, a partir de este rasgo, la relación de la novela con el epígrafe de Blanchot que la abre: “¿Cómo haremos para desaparecer?”. En la tradición que se construye desaparece o más bien se diluye la imagen de un narrador omnipresente, omnicompreensivo o, en otras palabras, original. La subjetividad fundada en la originalidad se desvanece hasta rozar la desaparición por efectos de una subjetividad polifónica y polimorfa como la que adoptan los narradores en Vila Matas. La posibilidad de reconfigurar la subjetividad en tiempos de la novela póstuma está dada por el reconocimiento de la impostura de la originalidad, por la posibilidad de interactuar con una tradición (intertextualizarse), por la forma de relacionarse con esa tradición o de hacer parte modesta de “la memoria de la literatura”.

La novela y la conexión con la alta poesía. No hay un término definido, un método, una forma de mantener esa conexión. Más bien Vila Matas hace unas precisiones para no confundir los términos: “hablaba de sutiles conexiones con la poesía y en ningún caso de los antagónicos: novelas escritas por poetas a base de prosa poética, algo absolutamente a evitar cuando se trata de una novela.” (2010: 36). Se trata de que la novela no pierda conexión con la lírica, sobre lo cual precisa Vila Matas, es “(...) un procedimiento que aprecio y que consiste en convertir el texto en una máquina de citas literarias que ayudan a crear sentidos diferentes”. Este llamado a la lírica o a la alta poesía hunde sus raíces en un antinovelismo, o como lo llama Ródenas (Op cit 2012: 321), en una preferencia por una novela antinarrativa, ya presente en autores como Musil, Valery o Benjamín Jarnés. Ahora bien, en Vila Matas, y en especial en *El mal de Montano* ese antinarrativismo no se produce

de manera radical, por lo mismo que el autor indica que de lo que se trata es de una conexión y no de una sustitución. Vila Matas sabe que la narratividad es esencial a lo literario novelístico y que, si bien hay que superar una forma de novela narrativa, lo narrativo en sí no es sustituible.

Lo fundamental del papel poético de esas citas literarias es suscitar, como la lírica, sentidos diferentes. En otros términos, es reconocer el poder metafórico del lenguaje poético y concederle un lugar esencial e irrenunciable dentro del texto narrativo, es “el intento de novelar con la tensión del lenguaje poético” (ibíd. 2012: 322).

En la misma corriente, esta conexión con la alta poesía, que Vila Matas adjudica a la frase y a la cita, se parece al poder que Barthes adjudica a la palabra en la poesía moderna. La poesía moderna, de manera opuesta a la poesía clásica, dice Barthes, “no es ya una prosa ornamentada o amputada de libertades. Es una cualidad irreductible y sin herencia. Ya no es atributo, es sustancia, y por consiguiente, puede muy bien renunciar a los signos, pues lleva en sí su naturaleza y no necesita señalar afuera su identidad” (Barthes 2006: 48). La familiaridad de Vila Matas y Barthes es innegable. Así, la cita o la frase no son un mero artificio retórico usado para embellecer el argumento o para reforzar la estructura narrativa. La cita en Vila Matas, como la palabra en la poesía moderna según Barthes, deja atrás las meras relaciones funcionales, “brilla con una infinita libertad y se apresta a irradiar hacia miles de relaciones inciertas y posibles (...) cada palabra poética es así un objeto inesperado, caja de Pandora de la que salen todas las categorías del lenguaje” (Ibíd 2006: 52 - 53).

La constatación de este rasgo resulta más que evidente por lo que se ha dicho de la intertextualidad y por la cantidad de autores citados en desarrollo de la peripecia de Montano. Pero es necesario volver al epígrafe de Blanchot. El epígrafe aparte de sugerente es enigmático, no indica el sentido total de la obra sino que sugiere muchos sentidos posibles. Podría decirse que está allí más por conexión poética que por esclarecimiento didáctico, esto es, que no es una didascalia para el lector, como suelen serlo los epígrafes en la prosa, sino una frase oracular que problematiza el ejercicio de lectura e interpretación por venir.

Esa conexión con la alta poesía no sólo ocurre a través de la cita, como se ha sugerido, sino también a través de la anécdota, en tanto que las anécdotas no sólo aparecen

como simple ilustración de lo que se narra sino como auténticos gestos de significación estética o ética según el caso. Y los llamados a la anécdota suelen ser por su parte escritores que integran la tónica propia o ese universo literario que poco a poco compone el autor. Apunta en su diario el narrador:

Propenso como soy a lo literario, no sé cómo fue que, viendo a Tongoy actuar de aquella forma, me vino a la memoria la figura de Holderlin, recluso por locura en casa del carpintero Zimmer. Se cuenta que cuando llegaba un parroquiano a buscar un servicio de Zimmer, el poeta loco se quitaba el sombrero y empezaba a saludarlo con gestos de reverencia extremados y muy excesivos. Probablemente lo único que hacía Holderlin con esos gestos era exteriorizar el gesto verdadero del poeta, para quien el otro, cualquier persona, es alguien que merece veneración y respeto (Ibid: 57).

La conexión con la alta poesía no se limita a la transcripción de frases bellas. También los momentos líricos, expresados en anécdotas que coinciden con el compromiso ético asumido por el narrador, mantienen la conexión poética. Aquí Holderlin, allá Kafka o Musil o Robert Walser. En todo caso, intertextualidad y conexión con la alta poesía mantienen una estrecha relación de contigüidad.

La escritura como un reloj que avanza o una puesta en obra de la contingencia. En Vila Matas, y especialmente en *El mal de Montano* hay algo siempre impredecible en la historia, un vagabundeo libre del personaje narrador, una sucesión de hechos inesperados que nos indican que la historia no está aún hecha y congelada como una piedra, que la gobierna la contingencia, o más bien, que se está haciendo al momento mismo de la escritura, que siempre la reconfiguración de los símbolos y de los hechos narrados pueden cambiar el curso de la historia. Este rasgo resulta mucho más evidente si se lee de manera completa la novela en sus cinco partes, donde siempre lo que ha pasado en la parte anterior se reconfigura por el narrador. No obstante, en la primera parte, en la peripecia del narrador protagonista, está presente siempre ese elemento contingente, inesperado y la idea de que la historia va avanzando con la narración. La forma diarística inicialmente asumida cumple parte de esa función. El diario empieza a escribirse casi de manera simultánea con la acción, esto es, con la visita del narrador a Nantes. Aunque en adelante los hechos ocurren en el pasado inmediato (tiempo de la historia), y el narrador puede contarlos y

evaluarlos, los hechos que están por venir quedan en punta, en espera de una próxima entrada. En otro sentido, el narrador en ningún momento asume la postura diegética del que ya conoce la historia globalmente y que simplemente la reproducirá o la contará desde el principio hasta el fin, porque el narrador aún está implicado en el porvenir. Esta forma de narrar o de concebir la narración como un reloj que avanza es mucho más perceptible en la tercera parte de la novela, denominada “Teoría de Budapest”. Allí el narrador, que está invitado a un congreso literario, informa a los espectadores que ha venido redactando un diario (la primera y la segunda parte de la novela, esto es, *El mal de Montano* y el *Diccionario de un tímido amor a la vida*), y agrega que lo que ocurrirá en el diario depende de lo que ocurra allí en la conferencia, en resumidas cuentas, que lo que se está narrando es lo que está ocurriendo y que los espectadores por esa trasposición de lo real a lo narrado se han convertido en personajes.

Esta escritura como un reloj que avanza apela al tiempo como categoría de la novela pero trasciende su consideración como simple problema de forma atinente a la composición, esto es, que el tiempo no se concibe como la simple distribución de los hechos ordenados en las coordenadas del espacio tiempo sino como el problema y la percepción misma de la sucesión. En tal sentido, no sólo el autor está implicado en la distribución temporal de la historia, sino que la historia subsume o implica en la sucesión al lector o, en el caso que se ha expuesto, a los espectadores de la conferencia.

Esta carencia de punto firme del narrador respecto de los hechos se relaciona nuevamente con la crítica ontológica de la subjetividad y de la realidad propiamente dichas. En términos sartreanos, si el sujeto fuera simplemente necesario, esto es, absolutamente determinado de principio a fin, o del nacimiento hasta la muerte, compartiría esencialmente la naturaleza de todas las cosas, es decir, que el hombre sería un ser en sí. Dice Sartre:

¿qué significa que la existencia precede a la esencia? Significa que el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y después se define (...) Sólo será después y será tal como se haya hecho. Así pues, no hay naturaleza humana, porque no hay un Dios para concebirla (...) el hombre no es otra cosa que lo que él hace (...) el hombre será ante todo lo que haya proyectado ser” (2009: 31- 32).

Al reconocer que la subjetividad no es necesidad sino contingencia, esto es, que aún hay una amplia dosis de azar y de libertad que permiten al hombre escapar del en sí o del ser para los otros y darse un ser *para sí*, la aventura vital escapa a la petrificación. Quizá esa concepción de la existencia, que podemos extender a la concepción de la narración, produzca una sensación de incertidumbre, de fragilidad del hombre, del autor y del narrador. Ese especial entendimiento de que el hombre no es un ser en sí implica también una especial consideración del tiempo. El hombre no puede vivir en el pasado porque el pasado ha desaparecido, se ha congelado, y el futuro aún no es, pero significa la posibilidad de que el hombre sea “para sí”. El hombre vive a caballo entre el pasado y el futuro, y así se experimenta la narración en Vila Matas. Se hace perceptible el vértigo de la contingencia y el azar, de un personaje en fuga hacia un tiempo que todavía no es pero que se construye como un fruto de la libertad; por eso leemos: “Después de todo, quien escribe con sentido del riesgo anda sobre un hilo y además de andar sobre él tiene que tejerse un hilo propio bajo sus pies” (ibíd.: 63). No obstante, la literatura, y más específicamente la novela realista, han significado tradicionalmente la posibilidad de orden en medio del caos, la posibilidad de concebir un mundo con un principio y un fin definidos, cerrados, concluidos lógicamente, como corresponde a la idea de unicidad que subyace al sujeto. Pero si la creación literaria es fruto del hombre, y ha nacido de un tiempo donde la certeza subjetiva se tambalea, está sometida a la misma ley de contingencia del hombre. No hay algo absolutamente esencial que la petrifique, sigue la suerte del hombre y, por tanto, la obra literaria es lo que el hombre hace de ella, lo que hace con ella. En esa misma dirección, la narración no se detiene en el pasado; este apenas se puede evaluar de pasada porque la historia sigue hacia adelante, avanzando hacia el futuro, que no es un punto de llegada sino el eterno continuar, que de ocluirse, cerraría también la perspectiva de cualquier libertad concebible. Es por eso mismo que esta primera parte de *El mal de Montano* concluye con un “yo diría que he comenzado a perder de vista el mal de Montano”. Ese “yo diría” nos indica que no se sabe cómo seguirá la historia del narrador, lo cierto es que ese final será siempre un final en puntos suspensivos.

La novela póstuma y el triunfo del estilo sobre la trama. Aunque Vila Matas no lo mencione en su texto *Perder Teorías*, parece seguir en muchos de los conceptos allí

inscritos a Mijail Bajtín. Y aunque Bajtín haya salido del seno del formalismo ruso, supo tomar distancia de muchas de sus premisas, razón por la cual parece más contemporáneo y cercano a Vila Matas. En este aspecto sobre el estilo, nos ilustra Bajtín respecto de lo que apenas esboza o sugiere Vila Matas, y entendemos nuevamente aquello de la hibridación o intertextualidad. Una vez más se advierte que, entre todos estos elementos que Vila Matas ha llamado esenciales e irrenunciables, hay una contigüidad y un entrelazamiento que los vincula y los hace depender unos de otros. Dice Vila Matas que habría que “perder el respeto a las tramas” (Ibíd 2010), que entre otras cosas, son sólo unas cuantas, y si se quiere, son siempre las mismas. Perder el respeto a las tramas no implica una devaluación absoluta del tramar como quiera que hacer tramas hace parte de narrar, y no se puede prescindir absolutamente de lo narrativo. Se trata más de conceder valor al azar en el desarrollo narrativo de las novelas. Es decir, que las novelas contemporáneas han de perder de vista tanto cálculo por la “forma” de tramar las historias y privilegiar el estilo. Como se ha podido exponer en líneas precedentes de este artículo, la trama de la primera parte de *El mal de Montano* no es una trama compleja, pero la novela comprendida en todas sus partes sí posee una trama más sofisticada; de lo cual resulta que no podrá concluirse que Vila Matas desprecie del todo la forma de tramar. Quien continúe la lectura del *El mal de Montano* en todas sus partes verá que la novela está compuesta en estratos o en juegos especulares que, de manera sucesiva, revelan aspectos de verdad o de ficción de la parte anterior. Quizá lo que opone Vila Matas es la revaloración de la forma en que debe hacerse la literatura en una época post metafísica y post aristotélica. Tanto en su forma como en su función poética la literatura de occidente es heredera de la tradición Aristotélica, la cual parte de unos postulados ontológicos determinados. Criticados esos presupuestos ontológicos, puestos en cuestión, no queda otro camino que revisar, revalorar y reconstruir a partir de esas nuevas posturas de sentido.

Si bien en Vila Matas el reconocimiento de la contingencia subjetiva, del azar, de lo inesperado y de lo frágil del paisaje sobre el que se construye la obra, implica una ruptura con el novelar clásico, según el cual lo importante eran las historias y la forma en que se contaban, así como su verosimilitud, ese vuelco al estilo no implica la afirmación de la objetividad del estilo. El estilo está compuesto de una polifonía de la creación y de la tradición literaria por la cual ha discurrido el autor. No debe entenderse pues el estilo como

la mera expresividad o como el uso “apropiado” por el autor de los tropos o como la propia habilidad retórica. Partiendo del hecho de que en la novela los géneros se intertextualizan, hay que admitir, con Vila Matas, y en especial con Bajtín, que “la novela es un fenómeno multiestilístico, discordante y polifónico” (1986: 86), esto es, que “la peculiaridad estilística del género de la novela consiste precisamente en la conjunción de esas unidades subordinadas pero relativamente independientes (a veces de diferentes lenguajes) en la unidad suprema del conjunto: el estilo de la novela está en la combinación de estilos; el lenguaje de la novela es un sistema de lenguaje” (ibíd. 1986: 87). Eso se patentiza en el pasar de *El mal de Montano* de un diario íntimo a una nouvelle, de una nouvelle a un diccionario, del diccionario de escritores al discurso para un congreso literario o a la elaboración de una teoría y la vuelta al diario de un escritor. Nuevamente con Bajtín constatamos que: “estos nexos y correlaciones especiales entre las opiniones y lenguajes, este movimiento del tema por los lenguajes y hablas, su fraccionamiento en las corrientes de la diversidad social de lenguas y su dialogización, constituyen la particularidad fundamental de la estilística de la novela” (1986: 87 – 88).

Ese énfasis en el estilo habrá de tomarse en relación con las declaraciones poéticas anteriores de Vila Matas, esto es, con la intertextualidad y la conexión con la alta poesía, porque es una voz que se reconoce en conexión con otras voces, es un pensamiento hecho de otros pensamientos, tal como le ocurre a el narrador de *El mal de Montano*.

Como se ha dicho en los análisis precedentes, la forma de la novela y su materia están en relación dialéctica, en el sentido de que esa especial concepción sobre los elementos esenciales de la novela determinan sus contenidos, sus temas, sus proposiciones de sentido; y esos temas, esas preocupaciones fundamentales del autor expresadas luego como proposiciones de sentido, determinan correlativamente la forma y los elementos que deberá adoptar la novela contemporánea. En la novela decimonónica la forma de la novela obedece a unas cuantas formas de tramar, de hacer posible la mimesis. Asimismo, la realidad aparece allí lista para ser representada, o en el peor de los casos reproducida, ateniéndose exclusivamente a los mandatos de la verosimilitud. En síntesis: en la novela realista, la forma y la materia de la novela parecen presas de inmovilidad. La novela según Vila Matas, que sigue a Bajtín, es una composición “sinfónica” y por tanto el estilo es un estilo dinámico y de conjunto.

La novela como consciencia de un paisaje moral ruinoso. Dice Vila Matas: “Como se sabe, uno de los aspectos más seductores de la literatura se encuentra en el hecho de que algunas veces puede ser algo así como un espejo que se adelanta; un espejo que como algunos relojes tiene la capacidad de avanzarse” (2010: 47). No se trata de una literatura o de una novela profética pero sí, como la llama Vila Matas, “de percepción”: percepción del tiempo y del porvenir de los hombres. Aunque Vila Matas afirme que la ficción es más real que la realidad misma o aunque opte por el mundo de la ficción, su declaración poética implica en alguna medida un criterio moral de compromiso del escritor con el mundo o un *ethos* del autor. De ahí que *El mal de Montano* se ocupe de la enfermedad de la literatura, de los peligros y los enemigos que la acechan, de su presente y de su porvenir, y en fin, de la necesidad humana de literatura.

Decir que un elemento esencial de la novela es la consciencia de un “paisaje moral ruinoso” es, desde antes de la novela, una toma de partido por el sentido. Consecuente con ello, dígame lo que se diga de algo, de cualquier tema, el autor, el narrador deberá decirlo partiendo de ese trasfondo ruinoso, según Vila Matas. El autor parte de una postura crítica de su tiempo, lo cual no quiere decir necesariamente que lo que diga sea un arrojarse o un regodearse en esa moral ruinoso de nuestra época. De manera contraria, las historias y los personajes de Vila Matas parecen afrontar el nihilismo ambiente en un combate desproporcionado por el sentido. Así las cosas, podría afirmarse, con fundamento en ello, que el sentido de la novela es la búsqueda de sentido del narrador en un tiempo que lo devalúa. La ruina moral no es un punto de llegada de las historias, mucho menos de *El mal de Montano*, donde el narrador lucha por el sentido y la preservación de la literatura como cumbre del espíritu. La ruina moral es tan sólo el punto de partida, el telón de fondo de cualquier historia que pretenda ser contada en nuestro tiempo, según Vila Matas. Como mejor lo expresa Cioran: “La certeza de que no hay salvación es una forma de salvación; de hecho es la salvación. Ese es el punto de partida desde el cual uno puede organizar su vida o construir una filosofía de la historia: desde lo insoluble como solución, como la única salida” (1998).

De manera específica esa consciencia del paisaje moral ruinoso en *El mal de Montano* está dada por el peligro inminente en que se encuentra la literatura ¿Peligro de desaparecer?

¿De perder su esencia? ¿De transformarse en algo insignificante o banal? El hijo del narrador, Montano, ha enfermado de literatura. El narrador, quien pretende socorrer a su hijo descubre que él también está enfermo, pero no de sequedad literaria, sino de saturación: todo cuanto aparece en su vida, acción y pensamiento, está pasado por un baño literario que le impide aproximarse a la vida desnuda, tal como es. Pero aún hay más: en ese reconocerse enfermo, el narrador descubre que la que realmente está enferma es la literatura misma, es decir, que el mal no es particular sino general, y que la enfermedad de la literatura se debe a unos terribles enemigos de lo literario. Esa enfermedad de la literatura, los peligros mortales que la asechan, son asimilables a los peligros de la humanidad misma: banalidad, insignificancia, olvido. O, en otros términos, Vila Matas, al asumir la defensa de lo literario, de la tradición literaria (la propia, la que se construye el narrador personaje) que identifica con la humanidad, reivindica el humanismo occidental revisado, (primera baja de la crítica ontológica a la modernidad y por supuesto a la subjetividad). El paisaje moral ruinoso no es pues un tema sino el trasfondo sobre el cual deberá crecer la novela y hacerse el narrador personaje. De ahí quizá el carácter o el símil quijotesco que terminan por asumir los personajes de Vila Matas.

3. La lucha contra los enemigos de lo literario. Por una reconfiguración del sujeto y del sentido

¿Quiénes son los enemigos de lo literario? En el andar quijotesco del narrador del *El mal de Montano*, se van vislumbrando aquellos artífices del horizonte ruinoso de la literatura. El primero de ellos es el del “*triunfo de lo no literario y de los escritores falsos*”. Así lo describe el narrador:

(una peligrosa enfermedad)... acosa a la literatura desde los días en que escribir novelas se convirtió en el deporte favorito de un número casi infinito de personas; difícilmente un diletante se pone a construir edificios o, de buenas a primeras, fabrica bicicletas sin haber adquirido una competencia específica; sucede, por el contrario, que todo el mundo, exactamente todo el mundo, se siente capaz de escribir una novela sin haber aprendido nunca ni siquiera los instrumentos más rudimentarios del oficio, y sucede también que el vertiginoso aumento de estos escribientes ha terminado por

perjudicar gravemente a los lectores, sumidos hoy en día en una notable confusión
(ibíd. 2013 : 59)

De lo cual se concluye que el primer enemigo de lo literario no sea quizá lo que llama escribientes, sino la devaluación del oficio. Escribir es un arte, y como arte es una *techné* en el sentido griego de la palabra, esto es, un saber hacer con intención. La época ha propiciado la creencia de que todo el mundo puede hacer todo, despreciando el esfuerzo, el ejercicio, la práctica, etc. Estamos frente al vacío de la devaluación de todos los valores antes conocidos.

A lo literario también lo acechan los hombres normales sobre los cuales el narrador hace una declaración de odio certera: “Odio a esta gran parte de la humanidad normal que día a día destruye mi mundo” (Ibíd. : 77). ¿Quién es esta gente normal? La declaración de odio del narrador cae en el delirio, pero sin duda sugiere que estos enemigos de la literatura son los hombres incapaces de fantasía, los hombres sin imaginación, especies de autómatas funcionales de nuestra época que enmascaran con sofisticación su gregarismo. Personas normales que quieren un trabajo normal con un sueldo o una pensión normal para consumir como todos de manera normal, y que en su normalidad cotidiana desconocen la fragilidad de los hilos con que se teje esa idea abstracta, que no obstante los mantiene juntos, que es la de la “humanidad”.

Aterrorador resulta Texeira, el personaje que el narrador y Felipe Tongoy conocen en la Isla de Pico en su viaje a las Azores. Y resulta aterrador, no porque sea monstruoso, sino por todo lo contrario, esto es, por su ligereza, por su liviandad, por su sonrisa, que no obstante anuncia la deshumanización. Texeira es el hombre del futuro o como lo llama el autor: “el hombre que vendrá”. ¿Qué tiene de horrible Texeira? Que es aquel y aquellos que han abandonado la literatura de manera deliberada y que aun así conservan la risa. Texeira da cursos de risoterapia, es decir, donde se ríe sin saber de qué, sólo por pasar riendo. Texeira es “un hombre de risa de plástico, de risa de la muerte”. Este personaje Texeira en el plano simbólico sugiere muchos sentidos. Podrá ser Texeira con sus topos la manifestación de la industria editorial que desprecia el arte y privilegia el comercio. O quizá sean Texeira y los topos sonrientes el hombre nuevo de la sociedad de consumo que frente a la espera que es la vida decide “entretenerse” mientras la vida pasa, será quizá la industria editorial vista como industria de entretenimiento, donde lo que vale es el gozo

solipsista del lector, su “risa de plástico”, y no el arte, y no la “tradición” y no “la humanidad”.

Son muchos los frentes que habrá de cubrir esta suerte de Quijote en que se convierte el narrador respecto de los enemigos de lo literario, pero hay uno más: el de los profesores y universitarios que desde las aulas sombrías deconstruyen los textos literarios, los que hacen que la literatura desaparezca “bajo los escombros de la teoría” (2013). Parece paradójico que el narrador, quien es crítico literario, luego descubra que uno de los enemigos de la literatura es la teoría literaria. Pero quizá por eso ha preferido ser un hombre texto, encarnación de la historia de la literatura y paulatinamente su diario íntimo se ha transformado en un relato, en novela. Quizá también porque la lectura y el hecho artístico han de concebirse como un acontecimiento vivo. Esta forma de ironizar el oficio de los profesores y de los que deconstruyen textos a base de teoría literaria quizá sea un llamado a no tomarse demasiado en serio la propia teoría literaria, es decir, que en un mundo ontológicamente inestable no es posible pretender, sin que ello llame por lo menos a la risa, una teoría estable, omnicomprensiva, abarcadora y permanente del arte de novelar.

La lucha contra los enemigos de lo literario no es más que una lucha porque sea posible, después de la declaratoria de caducidad de la novela realista y de la puesta en cuestión ontológica de la realidad, el novelar mismo, esto es, porque sea posible encontrar caminos diferentes a los trillados para seguir novelando. Y consecuente con ello novelar en tiempos de ruina moral para reconfigurar la subjetividad y revalorar el sentido. Como dice Pablo Decock, hay en Vila Matas, como en la época en general, una “concepción desacralizada de la identidad autorial” (2015: 19), pero esos juegos de identidad y desidentidad han de entenderse como “una mera puesta en escena, una estrategia creativa para seguir escribiendo y explorando nuevos caminos para la literatura contemporánea” (Ibíd 2015: 27).

La filosofía de postrimerías del siglo XIX y la propia del siglo XX ha puesto en sospecha la certeza del Sujeto. Un sujeto que se entendía como unicidad incuestionable, capaz de conocer y de apropiarse del mundo a través de la razón, es sacudido por las sospechas no sólo de la falta de tal unicidad sino por las de fuerzas soberanas aun ocultas y desconocidas que lo gobiernan, que lo determinan, que sustituyen su voluntad, su libertad y su razón, tal como se entendieron desde Descartes. Puede ser que la crisis de la

subjetividad se haya venido fraguando desde la revolución industrial y desde la ilustración, encargadas de descorrer el velo de la naturaleza, de desacralizar el mundo. Allí, con Sartre, puede decirse que el hombre intuyó su “secreta mineralidad” (2008).

Perdida entonces la hegemonía subjetiva, quién podrá pretender ponerse en el lugar del Adán literario, quién puede ya aspirar a ser un dios desde su escritorio si el propio dios ha perecido con la vieja metafísica. De esa suerte, “intertextualizar” es reconocer la fragilidad subjetiva, es reconocer que el sujeto puede ser pequeño, mucho más pequeño de lo que se pensaba, y que sólo puede construir desde el trasfondo de su propia tradición, no desde la nada.

En estrecha relación con la intertextualidad aparece el asunto del doble. Si los textos se intertextualizan, esto es, se funden, se comunican, se relacionan, se confunden; igual suerte han de correr las personalidades, los personajes y los caracteres. Quizá porque como lo insinúa el propio narrador de *El mal de Montano*, la literatura no sea más que eso, esto es, “inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble” o como dice que dice Piglia, “recordar con una memoria extraña es una variante del doble, pero también una metáfora perfecta de la experiencia literaria (...)” (ibíd.: 14). Por eso Montano hijo dice estar atravesado por recuerdos ajenos y por su cabeza pasean los recuerdos de otros escritores. Esa experiencia del doble, que parece ser la experiencia misma de la literatura, habrá de traducirse en la vida moral en la experiencia de lo otro. En esa dirección no hay un yo puro, aislado, constituido en unicidad por su propia voluntad. El yo “es” en tanto que existe “otro” que lo hace y lo reconoce como yo. Recordemos uno de los cuentos jasídicos contados por Martín Bubber: “Dijo Rabí Menajem- Mendl de Kotzk: <<Si yo soy yo porque yo soy yo y tú eres tú porque tú eres tú, yo soy yo y tú eres tú. Pero si yo soy yo solamente porque tú eres tú, y tú eres tú solamente porque yo soy yo, ni yo soy yo ni tú eres tú>>” (1983).

Así pues que podría decirse con Vila Matas a Blanchot: ha desaparecido el viejo sujeto supremo, y en ese sentido debemos desaparecer, pero no ha perecido la posibilidad de reconstruir la subjetividad; es más, de eso se tratan las aventuras de la literatura y de la vida: construir una nueva subjetividad a partir de lo otro. En literatura podrá llamarse intertextualidad, en la vida moral experiencia de la otredad.

Vila Matas se sitúa, como se ha visto en su teoría literaria o teoría sobre la novela contemporánea, en lo que grosso modo ha sido el resultado de la crítica y de la crisis del humanismo occidental, que en otras palabras es la misma crítica y crisis del racionalismo y del cristianismo occidental (vacío ontológico). Pero no abandona la novela a ese vacío. Hay en Vila Matas un punto de tensión marcado por su reconocimiento de la crisis de la novela y por su resistencia a ello. Vila Matas es heredero de la crítica literaria y de la crítica postmoderna del siglo XX pero no se admite como un heredero legítimo. Esa crítica literaria y las vanguardias se arrojaron a un puro experimentar negador del sentido que se convirtió en el siglo XX en un ruido innecesario para el análisis y para la producción literaria. Más allá de la vanguardia y de la crítica, Vila Matas reivindica el sentido de la literatura, de una parte, como se ha dicho, como medio de reconstrucción del sujeto, y de otra, como el medio mismo de salvar a la literatura, y por esta vía a la Humanidad del nihilismo. Esa pretensión “salvadora” puede verse como una pretensión delirante e hiperbólica, o bien, de una manera más modesta, como una búsqueda de sentido necesaria en un tiempo y en un mundo desacralizados.

Lo que quiere decirnos Vila Matas es que ese paisaje moralmente ruinoso fruto de esas crisis, puesto en evidencia por esa crítica, no constituye el punto final y conclusivo de la historia literaria; constituye, contrario sensu, el punto de partida, el terreno inestable y fangoso a partir del cual se debe hacer esa nueva novela, constituida por esos elementos insustituibles.

¿Qué se salva de la literatura? ¿Hay una esencia de lo literario? Con toda la revaloración ontológica, y la crítica al sujeto que corre por las líneas de *El mal de Montano*, resulta imposible pensar que el narrador, y quizá el autor, crean que existe algo pétreo y sólido que pueda llamarse esencialmente literatura. Por eso cita a Cesar Aira que dice: “De adolescente, leyendo a Borges, vi dónde estaba la esencia de la literatura. Eso fue definitivo, pero después descubrí, también, que la literatura no tiene esencia, sino muchas históricas y contingentes (...)” (2013: 72). Lo claro es pues que no existe y no se salva un objeto esencial llamado literatura sino su historia. Por eso mismo el narrador ha decidido encarnar la literatura, esto es, ser su contingencia. Si la esencia de la literatura es su historia (contingente), este salvar la historia de la literatura tiene consecuencias tanto textuales como extra textuales. De una parte el narrador deberá fabricar el mapa de los autores que

conforman lo literario, y de la otra, el autor, como elemento esencial de toda novela, deberá partir, como ya se dijo, del hecho de que se escribe después de muchos, esto es, que se escribe a partir de una “tradición” que él mismo construye.

¿Es necesario salvar la literatura? Sin duda el narrador ha emprendido una lucha que no sólo es estética sino moral por la defensa de la literatura y lo literario. Porque si el punto de partida ha de ser la existencia del paisaje moral en ruinas sólo hay dos vías: o la novela es un regodeo nihilista o la novela es una recomposición del mundo moral a partir de la crítica a los viejos valores. *El mal de Montano* parece una opción por el segundo camino, aunque la vía resulte estrecha. El narrador establece una relación íntima entre la literatura y el humanismo. Y no es que se estemos en predios de una novela moralista o de instrucción, pero si hay un ethos discernible tanto del narrador personaje como del autor. Podría aventurarse que para el narrador la literatura de una parte es la expresión más lograda del humanismo, y de la otra, que el humanismo es una forma de concebir el mundo de cuño estrictamente literario. De tal suerte que luchar y salvar lo literario es preservar cierta tradición humanista. Por eso se pregunta Vila Matas con Canetti “¿regresará Dios cuando su creación esté destruida?”(2013: 88). En un mundo descifrado, y por lo tanto desencantado por la ciencia, parece ser el arte el último vínculo del hombre con lo sagrado. Preservar el arte es preservar la creación. No se trata de que Vila Matas ha asumido un humanismo ingenuo fundado en un mundo porvenir colmado de maravillas y alegría por la realización plena del hombre. Ya decíamos que el mismo nombre de la novela, *El mal de Montano*, es un eco de la tradición humanista escéptica que viene de Montaigne. Se trata más bien de una tradición que no da la espalda al nihilismo pero que tampoco se le arroja a los brazos, que sabe que la posibilidad de vivir del hombre más allá de lo meramente propio del sobreviviente está dada por la búsqueda del sentido, un sentido que se construye en el propio acto de la búsqueda.

Como quiera que *El mal de Montano* manifiesta la preocupación del narrador por la muerte de la literatura y por los enemigos de lo literario, el narrador encarna en su peripecia la lucha contra la desaparición de la literatura. La novela es una manifestación contra el nihilismo de la época. Es la literatura misma que contradice las voces que anuncian el fin de la literatura. Es la literatura que se niega a desaparecer en una vuelta a empezar, no desde la nada pero sí desde el coro de voces que hacen eco de la nada, o como

lo dice el narrador citando a Macedonio Fernández: “Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo habían dicho, repuso quizá desde la vieja, hendida Nada. Y comenzó” (Ibíd.: 65)

BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, Mijaíl (1986), *Problemas literarios y estéticos*. Ciudad de La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Barthes, Roland (2006), *El grado cero de la escritura*. México: Siglo Veintiuno editores.

Buber, Martín (1983), *Cuentos Jasídicos: los maestros continuadores*. Barcelona: Paidós.

Camarero, Jesús (2008), *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.

Cioran, Emile (1998), *Del inconveniente de haber nacido*. Madrid: Taurus.

Decock, Pablo (2015), “El simulacro de la desidentidad: Las figuras autoriales en el espacio autoficcional de Aira y Vila Matas”. En: www.pasavento.com , Revista de Estudios Hispánicos, Vol. III, No. 1 (invierno 2015) (visitado el 9 de marzo de 2015).

Gray, John (2008), *Perros de paja. Reflexiones sobre los humanos y otros animales*. Barcelona: Paidós.

Jacobson, Roman (2007), “Sobre el realismo artístico”. En: Tzvetan Todorov (Comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Ródenas de Moya, Domingo (2012), “La novela póstuma o el mal de Vila Matas”. En: Ana Casas (Comp.) *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.

Sartre, Jean-Paul (2008), *Mallarmé – La lucidez y su cara de sombra*. Madrid: Editorial Arena Libros.

_____ (2009), *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa.

Vila Matas, Enrique (2010). *Dublínescas*. Bogotá: Planeta.

_____ (2010), *Perder Teorías*. Barcelona: Seix Barral.

_____ (2013), *El mal de Montano*. Barcelona: Random House Mondadori.