
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Pache Carballo, Laura; Valls, Fernando, dir. Al final de la escapada : sobre Suicidios ejemplares de Enrique Vila-Matas. 2011.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/75861>

under the terms of the  license

Universidad Autónoma de Barcelona

Al final de la escapada

sobre

Suicidios ejemplares

de

Enrique Vila-Matas

Laura Pache Carballo

Trabajo de investigación

Director: Fernando Valls

Departamento de Filología Española

2011

*A todos los que han alimentado, de un modo u otro,
estas páginas. Por supuesto, a mi familia.
Y, especialmente, a G.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	p. 4
1.- GÉNEROS LITERARIOS.....	p. 6
2.- EL CUENTO LITERARIO EN SU HISTORIA.....	p. 8
3.- LAS REGLAS DEL JUEGO	p. 16
3.1.- Del cuento y de la poesía. Sobre el cuento y la novela.....	p. 18
4.- <i>L'ÉNFANT SAUVAGE</i>	p. 23
5.- <i>LOS SUICIDIOS EJEMPLARES O EL VIVRE SA VIE</i> VILAMATIANO.....	p. 30
5.1.- Humor e ironía como salvación	p. 51
5.2.- Superando el posmodernismo	p. 55
5.3.- Una <i>nouvelle vague</i> literaria.....	p. 57
5.4.- <i>Puissance de la parole</i> : entre ficción y realidad.....	p. 62
5.5.- <i>Les 400 coups</i> : más suicidios.....	p. 64
6.- <i>DOUBLE VIE</i> O LA ESCRITURA COMO SALIDA.....	p. 69
7.- AL FINAL DE TODO.....	p. 72
APÉNDICE	
8.- EL SUICIDIO EN LITERATURA	p. 74
8.1.- ¿Dónde queda el suicidio?.....	p. 74
8.2.- <i>Énfants terribles</i> y suicidas.....	p. 76
8.3.- ¿Enfermedad mental o elección vital?.....	p. 85
8.4.- Literatura de por medio.....	p. 86
BIBLIOGRAFÍA.....	p. 89

Se fuerza la máquina y se arriesga y se innova.

Y se crece. Sólo así tiene sentido este arte

Enrique Vila-Matas

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo nació más por una intuición que por un razonamiento meditado. La inclinación casi instintiva hacia el autor y su literatura empezó a generar ciertas inquietudes a lo largo de los años, que fueron alimentándose a través de las lecturas, cada vez más asiduas e incondicionales, de nuevas obras y publicaciones. Lo novedoso de su literatura, su desenfado, ironía y humor, llevados al extremo, tan poco acostumbrados en registros con un gusto por el cultismo exacerbado y consciente, despertaron por fin la curiosidad necesaria, y no es poca, para llegar a plantearse un estudio profundo. Después de esto, la evidencia de enfrentarse a un autor prolijo en novelas y ensayos operó a favor del género breve por excelencia, y acabó convirtiéndose en un análisis de sus cuentos. De los primeros. De ahí que estas páginas pretendan ser una guía de lectura e interpretación de *Suicidios ejemplares*, de Enrique Vila-Matas, delimitando en su contexto histórico y literario la trayectoria del género en cuestión, para extraer de todo ello la calidad y significación de la obra y del autor.

Ante esta óptica, sin duda ajena a convenciones, hemos querido subrayar el tono novedoso de estos mundos vilamatianos en un marco que nos ha parecido adecuado. Por ello, intentando acercarnos a la realidad del escritor, hemos encontrado en el cinéfilo ámbito de la *nouvelle vague* inspiración para los títulos. Porque la influencia francesa es innegable en su literatura y porque entre uno y otra hallamos una misma esencia: esa forma de experiencia que apuesta por borrar las fronteras entre arte y vida. Los límites se transforman desde la mirada de alguien que concibe la vida como la lee y que lee la lectura como la vive, hasta llegar a confundirlas de forma consciente y premeditada. El modo, un nuevo lenguaje artístico. Las reglas, no hay. De fondo un regusto de transgresión y frescura. De ahí nuestro personal homenaje a estos *suicidios* que huyen de la terca realidad bebiendo directamente de ella, para confundirse en la dulce mentira de la escritura y acabar renaciendo de nuevo en una intensa ola de vitalidad.

Por último, cabría aclarar la personal decisión de añadir al presente estudio un apéndice final, dedicado a la relación entre el suicidio y la literatura, a modo de complemento. Hemos querido ofrecer una atención especial al fenómeno y a sus protagonistas, fijando la mirada en los autores y personajes que en el ámbito de las letras padecieron, en cualquiera de sus variantes, el impulso suicida. Así, pueblan por las páginas de este particular mundo vidas ajadas por el deseo real, y no literario, devastador, y no metafórico, de la propia muerte. Si la escritura, capaz de cambiar la realidad, nos lleva a presenciar “suicidios ejemplares”, la vida, en cambio, los acoge en su seno sin tanta literatura. Quizás entonces, cuando los límites se confunden por un exceso de sensibilidad, solo quede mirar al abismo de lo inabarcable.

En fait, au fond, toujours ceci: comme si j'étais comme mort

Roland Barthes

1.- GÉNEROS LITERARIOS

La clasificación de las obras literarias en géneros constituye una manera más de poder individualizar cómodamente el objeto de estudio para catalogarlo en base a ciertas características comunes. Se trata, pues, de convenciones que sirven para formar ciertos conceptos previos. Muy lejos queda ya la simple y eminentemente empírica clasificación aristotélica de épica, lírica y drama. Ha llovido mucho desde entonces, han surgido nuevos géneros, se han transformado, mezclado, reinventado. Aunque no resultan mucho mejor las nuevas categorías¹. Pues los géneros, al fin y al cabo, representan concepciones extraídas de una realidad histórica concreta. Así, con los nuevos tiempos y los numerosos cambios que llegaron con el siglo XX, vanguardias, nuevas sensibilidades, contexto social, influjos de la literatura hispanoamericana y extranjera, etc., se produjo la lenta consolidación de una nueva realidad literaria. Y ahí entraría, poco a poco, el cuento literario contemporáneo. A pesar de su antigua existencia, de mucho tiempo atrás, ha sido olvidado con frecuencia en los preceptos canónicos, ignorado a pesar de estar presente en la realidad; la gran paradoja de la narrativa breve. Pero con otra sociedad llegaron también valores distintos al ámbito de la narrativa, entre ellos, la revalorización de la brevedad. De la que deriva, por ejemplo, el microrrelato. Ahora junto a la novela podemos encontrar otras fórmulas en plena vigencia y cada vez más en boga tras diversificarse la realidad creativa. Con los años y la tradición se ha demostrado que el relato pertenece a un ámbito independiente. Que no se trata solo de narrar algo más breve.

Cierto es también que la barrera entre géneros no constituye una separación inamovible y que desde siempre han existido interrelaciones, puntos en común o referencias entre ellos. Y es que a lo largo de la historia literaria algunos géneros nunca han dejado de existir al margen de otros o se han dado puntos de encuentro entre ellos. Al fin y al cabo, lo que se niega no es la existencia de los géneros, sino más bien su validez universal y estética, porque “teóricamente un género no existe, históricamente, sí”². Se hace válido solo a partir del concepto y la convención, desde el lado de la crítica literaria, de la teoría, y no como una realidad concreta. quizá con eso tenga que ver que el cuento haya sufrido tanto para verse finalmente reconocido: no por su existencia real, sino por su valoración añadida y simbólica. Ligada, sin duda, a la concepción de dependencia que siempre ha tenido con respecto a otros géneros. Que, por ejemplo, se haya emparentado con la novela desde los

1. Cf. Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 2007, p. 15.

2. *Ibidem.*, p. 14.

inicios de su existir por escribirse también en prosa (más allá de su tradición oral) o que ahora en cambio se vincule con la poesía por su capacidad expresiva o por su unidad de efecto son claras muestras de ello. Tal vez pertenezca más a esta nuestra edad moderna y antes no se hacían con tanta ligereza este tipo de confrontaciones, teniendo claro lo que permanecía en el terreno de la narración, el del drama y el de la lírica, de forma separada o independiente. Pero también es verdad que, en un momento en que esa división genérica original no abarca toda la vasta y literaria realidad presente, resulta necesario planteársela. Eso es lo que sucede en el siglo XX. Y lo que nos ha mostrado la historia al ir conformándose otros géneros diferentes al darles, además, otras etiquetas: cuento, relato, historia, narración breve, novela corta... ¿Por qué tantos nombres para una sola realidad? Algo que se viene practicando desde el siglo XIX (en su forma literaria, sin hablar ya de su dimensión oral, muchísimo más antigua), que se cultiva aún con otros parámetros tan dispares a día de hoy con respecto a la novela y que responde a una necesidad presente, ya si se quiere en los orígenes del hombre: la de comunicar, contar historias³. Con inmediatez, cercanía, esencialidad. Así nació el cuento, de las brasas y las voces. Y así se fue modificando. Igual que fue cambiando la novela desde el siglo XVII hasta la actualidad. Tal vez por eso, porque realidades hay muchas. Tantas como perspectivas o modos de hacer. Porque los géneros se van reinventando, evolucionando y van dando a conocer las nuevas sensibilidades del hombre.

A pesar de constituir un género nuevo (quizá lo nuevo es su conseguida valorización, aunque todavía con reservas), el cuento literario moderno ha dado muestras de buena salud en los últimos años, y cada vez más, dejando claro que, por mucho que lo quieran encasillar, dispone de sus propias reglas para existir, y de qué manera. Hoy podemos afirmar ya tranquilamente que constituye un género en sí mismo, al margen de la novela y de cualquier otra forma literaria, o mejor aún, que ya se conoce (y reconoce) de este modo. También sostener que sigue avanzando hacia un terreno de autodefinición y plena madurez. Sin duda representa una forma de escritura cada vez más presente en el panorama artístico contemporáneo, que hay que tener en cuenta para poder escribir la historia literaria del futuro.

3. "Contar", del latín *comput re* en su acepción de 'narrar' se relaciona sin duda con la de 'enumerar', 'calcular'. Que esta última se basara en un cómputo de sucesos, reales o ficticios hace que por extensión surgiera la primera. En cualquier caso, el hecho de contar historias y el término con que (aún hoy) se define se encuentran en el espacio antropológico que surge de la necesidad de comunicar, explicar y sentir historias, de contar presente ya en el hombre primitivo, sea en forma de dibujos, símbolos o letras. El arte de la literatura llegó después pero no su impulso original. Cf. Mariano Baquero Goyanes, *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Universidad de Murcia, Murcia, 1998, p. 101.

2.- EL CUENTO LITERARIO EN SU HISTORIA

El origen del cuento se remonta a la tradición oral, al folklore, a esas historias transmitidas de generación en generación, ancladas en lo popular y cuyos motivos, de orígenes diversos, se molestaron en inventariar y registrar los hermanos Grimm en Alemania, y del mismo modo Perrault, madame D'Aulnoys o Andersen en sus respectivos países. Así, empezó a evolucionar a partir del s. XIX hacia lo que hoy conocemos como *cuento literario*. Con la reelaboración de ese material original de carácter popular, *literaturizándolo*, se fue consolidando poco a poco como un género en sí mismo, abandonando al final los motivos puramente folklóricos. Aún y así no ha dejado nunca de acusar polémicas e imprecisiones, todo lo contrario. Desde que su entidad literaria –y por ende, escrita– fue cobrando peso en la sociedad, sobre todo a partir del auge de las publicaciones en revistas y periódicos, sus modos de difusión también lo hicieron. Su *boom* creativo respondía entonces a necesidades más comerciales (creación de folletines, artículos, exigencias editoriales...) que literarias propiamente dichas, favorecido por su brevedad en un ámbito que lo exigía. A su vez, se fue cultivando poco a poco al margen de este tipo de circuitos, separándose de su origen tradicional y popular y cobrando, a su vez, entidad literaria.

En España, ya desde finales del s. XIX, con la conocida generación del 98 (y aún antes) el cuento se vio consolidado, en especial desde su vertiente realista, propia de las modas de la época (que dominan durante la segunda mitad del siglo), después de abandonar la forma fraguada por los románticos, más inclinada hacia derroteros fantásticos que buscaban como lo hacían escapar de la realidad. En este momento, autores como Rubén Darío, Baroja, Azorín, Unamuno, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Gabriel Miró o Gómez de la Serna, tan diferentes en sus presupuestos cuentísticos, inauguraron el siglo XX con un género renovado y lleno de salud, empujados la mayoría por la influencia de lo que se estaba haciendo en el resto de Europa. Esto supuso una renovación formal, una adopción de técnicas narrativas nuevas, corriente de pensamiento e ideas frescas para el tipo de literatura que empezaba a forjarse en esos momentos. Así fue avanzando el cultivo del género en los primeros años de ese siglo, con tendencias variadas y completas, hasta llegados los años treinta, punto de inflexión para las artes y la civilización occidental en general por la sombra del fascismo y los movimientos totalitarios de fondo, los cuales afectaron de manera descarada la libertad de creación y cualquier impulso intelectual en casi todo el panorama europeo. Esto supuso un aislamiento en muchos ámbitos, también en el del relato⁴. El desánimo colectivo anulaba cualquier amago de iniciativa cultural y las

4. De esta época podríamos citar a autores que decidieron desarrollar su actividad literaria en el exilio, tales como Rosa Chacel (1898–1994), Álvaro Fernández Suárez (1906–1990), Ramón J. Sender (1901–1982), Paulino Masip (1899–1963), Francisco Ayala (1906–2009) o Max Aub (1903–1972).

pocas tendencias del momento apostaban por una práctica que no idealizaba la realidad, que la mostraban tal cual su dureza la imponía y que creaban un recreado estilo popular⁵. Todo ello bajo la mirada limitadora de la censura. De este modo, nos encontramos a las puertas de la dictadura franquista en España, guerra civil de por medio, y sus peculiaridades históricas y sociales. Esta hizo que los pocos escritores que todavía buscaban su propia expresión a través de la literatura, y en concreto por medio del cuento, vieran truncado su futuro, traducido, en los casos contrarios al régimen, en un destierro sin opción. Los que, en cambio, decidieron quedarse, tuvieron que someterse a las duras reglas de la censura, influyendo de forma importante en la selección de temas e incluso ideas para publicar. El cuento, de esta manera, se cultivó tanto fuera como dentro de España. En este último caso, aislado del resto de Europa, sin conocer los avances formales y temáticos que iban produciéndose más allá de las fronteras peninsulares. Así se alargó este ambiente de pesadumbre y flaqueza productiva en literatura, hasta bien entrados los años cuarenta, fecha del derrote del fascismo en la segunda guerra mundial. Como resultado se vieron brotar ciertas inquietudes artísticas y creadoras, adormecidas hasta el momento. Los estilos de estos escritores vacilaban entre la idealización de la desagradable realidad y la huida introspectiva de la misma, dando cabida a otros estilos intermedios más innovadores. En España encontramos nombres como Rafael Sánchez Mazas, Edgar Neville, José Antonio Muñoz Rojas, Álvaro Cunqueiro o Carmen Laforet. Poco a poco las condiciones literarias fueron mejorando en nuestro país, y con ellas las posibilidades de publicar. De este modo empezaron a surgir otras manifestaciones animadas por las facilidades editoriales, autores que hicieron de su escritura todo un modelo de vida y casi un testimonio de la realidad que les tocó vivir. A partir de los años cincuenta se multiplicaron los nombres y las obras, las tendencias y las formas, y todo ello fue contribuyendo a que el género mejorara paulatinamente con los años. Se convirtió el cuento en bandera de un nuevo movimiento literario, casi como reivindicación de nuevos tiempos. Autores como Medardo Fraile, R. Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Jorge Ferrer-Vidal, Carmen Martín Gaité, Daniel Sueiro, Ana María Matute, Ignacio Aldecoa, Josefina Rodríguez son solo algunos de la larga lista que compondría esta otra generación de nuevas promesas para el género⁶. En estos años cincuenta, tal y como apunta Santos Alonso en la revista *Lucanor*⁷, el género “floreció entre las cenizas”. Ya en ese primer momento de resarcimiento del cuento las visiones acerca de su estado resultaban bastante pesimistas⁸. La derrota del fascismo en la

5. Como por ejemplo Camilo José Cela, Miguel Delibes o Rafael Sánchez Ferlosio.

6. A pesar de la buena salud del cuento casi todos estos autores acabaron haciéndose famosos más por sus novelas que por su producción corta, lo que demuestra la perenne supremacía social de dicho género.

7. Vid. Santos Alonso, “Poética del cuento”, *Lucanor*, 6, 1991, p. 43.

8. Por poner algunos ejemplos, en *República de las letras*, 22, julio de 1988, Alfonso Martínez Mena apunta: “la situación es extremadamente crítica” (p. 57); Ana María Navales: “las escasas vías en las que hoy el cuento puede encontrar una salida para el escritor (p. 66); Meliano Peraile: “el estado del cuento actual no es

segunda guerra mundial hizo que las condiciones de vida y literarias mejoraran en España. Los escritores apostaron por una profesionalización de la escritura y las tendencias principales avanzaron claramente hacia la testimonialidad y la preocupación por la situación del país.

En la década que sigue se considera que el género alcanzó su grado máximo de esplendor en un contexto, como decimos, cargadamente realista, catalogado incluso como la *Edad de Oro* del cuento. Tras los primeros años de la dictadura franquista, completamente enajenado y anulado por la falta de expectativas y libertades, comienza a renacer un nuevo modo de escribir relatos al servicio de la denuncia social, no sin recrear toda una nueva estética realista acorde con los tiempos. Realismo social y neorrealismo, las facetas más humanistas, encontraron en este género el marco ideal para cumplir su función divulgativa. Esto hizo que muchos autores se dedicaran en cuerpo y alma al cultivo del género, que por su brevedad ofrecía una inmediatez muy apetitosa en tiempos de denuncia. De este modo proliferó mucho su práctica por parte de los escritores del momento: Aldecoa, Sueiro, Fernández Santos, Benet, Martín Gaité, García Hortelano, etc. Pero también del lado de las editoriales, premios, revistas⁹ y reconocimientos públicos en general. Todo esto, sin duda, ayudó en mucho al buen estado de salud del cuento. Supuso un periodo de asentamiento y recreación, toda una conquista para su trayectoria de género menor. Nunca alcanzó tanta difusión entre creadores, lectores y editores, ni siquiera hoy. Constituía un procedimiento literario ideal para captar la instantaneidad cotidiana del modo que exigía esta generación: reflejar la realidad de cada día. Se trataba, pues, de una literatura eminentemente documental, de la mano muchas veces de periodistas lanzados a la escena de la literatura. En definitiva, existía ya toda una vasta suma de escritores que redefinieron el género y lo situaron entre los de más calidad del momento, sin tener que envidiar ya a la novela.

Los años sesenta vienen marcados por un menor entusiasmo hacia el cuento pero no deja de ser una época cargada de cultivadores: Juan Benet, Juan García Hortelano, Antonio Pereira, Francisco Umbral, etc. Durante estos años el panorama se consolida y continúa en la misma línea, enriqueciéndose, además, con la publicación de antologías que supieron reconocer la labor de los cuentistas del momento. Algunas son *Siete narradores de hoy*, en 1963, de Jesús Fernández Santos, o la extensísima *Antología de cuentos contemporáneos* de Mariano Baquero Goyanes, en 1964, recogiendo tradiciones más allá de las escritas en lengua española y dando, por tanto, un panorama amplio de la situación. De todos modos, en esta obra pueden verse ya un gran número de autores españoles, lo que significa que la

tan boyante como quieren hacernos ver” (p. 70).

9. Para ver la importancia de la prensa de estos años para la difusión del cuento, Cf. Ana Casas, *El cuento español en la posguerra. Presencia del relato breve en las revistas literarias (1948–1969)*, Marenostrum, Madrid, 2007.

tradición cuentística en nuestro país estaba ya más que consolidada, se había creado tradición. Después del auge en un marco esencialmente realista que lo hizo revivir, el cuento asiste a una importante apertura cultural y social y a nuevas técnicas estilísticas que le dan otra cara, más allá de los temas comunes hasta el momento, el enfrentamiento bélico y los malestares existenciales. La libertad se hace cada vez más latente y los intereses creativos van en aumento. La apertura de España hace que se viva una época de expansión generalizada que llega también a las letras. Llega una nueva cultura de fuera y en nuestro país se recibe con gran atención la afluencia de los escritores hispanoamericanos: Borges, Alejo Carpentier, Rulfo, Cortázar, Ernesto Sábato, Onetti, García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Cabrera Infante enriquecen el legado de los escritores españoles en materia narrativa. Se supera el realismo, no existirán ya tantas restricciones, el lenguaje se enriquece, se multiplican los recursos, de tal manera que el cuento literario empieza a tomar el vuelo de la verdadera esencia e independencia genéricas.

Llegamos así a los años setenta¹⁰, con puntos de vista más psicológicos por mayor complejidad, cierto retorno al *yo* y a una recuperación de la dimensión metafísica; personajes, por tanto, con más profundidad y nuevos alcances expresivos. La fantasía empieza entonces a ganar algo de terreno en un contexto en el que hasta ahora no tenía cabida alguna. Los autores necesitan otros caminos, en los que muchas veces incluso el fenómeno literario sirve de autorreflexión y análisis. Proyectadas hacia dentro y no tanto hacia fuera, se percibe un descrédito hacia el realismo social de los años sesenta, aunque tampoco parece haber desaparecido completamente, tal y como afirma Sanz Villanueva¹¹, según el cual, a pesar de haber dejado atrás fórmulas finiseculares, en este momento el género cuentístico se sitúa “mucho más afín a la práctica realista que a la innovación estructural”¹². Resurge de alguna manera el relato realista en su aspecto formal, aunque no temático. El cuento reanuda su camino y ya a mitad de esta década despierta un nuevo interés, sobre todo en el ámbito de los estudiosos¹³.

Pese a la gran diversidad de opiniones acerca de la situación del cuento de estos años, en la década de los setenta consigue reafirmarse como género independiente, a pesar muchas veces de su poca visibilidad, ya que responde más a una intuición profunda que a un conocimiento concreto con respecto a lo que podría suceder con la novela. Esto es, representa ya en esta época una realidad autónoma y completamente diferenciada, aunque

10. Representaría el punto de partida de este estudio, cuyo principal propósito reside en situar la primera obra cuentística de Enrique Vila-Matas, en la década de los noventa.

11. Cf. Santos Sanz Villanueva, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939–1975*. vol. 8/1, Francisco Rico (coord.), Crítica, Barcelona, 1999, p. 355.

12. Vid. Enrique Anderson Imbert, *El cuento español*, Columba, Buenos Aires, 1959, p. 38.

13. La tercera edición de la antología de Francisco García Pavón: *Antología de cuentistas españoles contemporáneos (1939–1966)*, Gredos, Madrid, 1976, constituye una clara muestra de la salud del género.

sea solo a nivel reducido. La extensa variedad en temas y estilos es la característica que más lo define. Encontramos tendencias de todo tipo. Después de una época de modas experimentalistas se recupera el gusto por la narración, el cultivo de la trama y la construcción de personajes bien delineados. El realismo crítico del periodo pasado tiende hacia niveles más simbólicos, ambientes más recreados y una visión más compleja. Parece como si la percepción del mundo hubiese cambiado, como si otra realidad requiriese otra sensibilidad. En esta época de cambio¹⁴ la narrativa se despoja de lastres realistas y camina hacia un nuevo horizonte de posibilidades estéticas. La literatura adquiere otra dimensión artística, su composición, centrada en sí misma, se convierte en un código nuevo para captar la realidad una vez descifrado y caben así mundos más líricos. El cuento acusa estas nuevas corrientes que dejan de lado una narrativa pura propia del periodo anterior para indagar en otros universos interiores. Esto se traduce en mayor complejidad lingüística y estructural, carga filosófica, reflexión y un subjetivismo que lo proyecta a temas más universales.

Como venimos señalando, el acostumbrado ambiente de pesimismo en torno a la situación del cuento continúa existiendo en estos años. Pupo-Walker no deja de insistir en que ya en esa época se encuentran muchos autores y obras de calidad, a pesar de la extendida ingratitud de fondo, fruto de la indiferencia y la incomprensión hacia el género. Se percibe en general una falta de crítica especializada bien preparada y una reflexión teórica e histórica profunda. A decir verdad, aún a día de hoy no existe todavía una historia del relato breve en todo su esplendor. En esta época encontramos títulos como *Memorial de hierbas*, de Luis Mateo Díez (1973), primer libro de cuentos del autor, uno de los grandes adeptos al género, donde caben elementos como el absurdo y lo grotesco enriqueciendo ya las corrientes más puramente realistas; *El origen del mono y otros relatos* (1975), de Juan Pedro Aparicio; *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), de Álvaro Pombo; *Cuentos del tiempo de nunca acabar* (1977), de Vicente Soto, o *Figuraciones* (1977), de Ricardo Doménech. Libros estos dos últimos que representan ya *otros rumbos* en la cuentística moderna, en la medida en que rompen con el legado del realismo decimonónico y lo superan, además de abrirse a otras literaturas extranjeras¹⁵. A pesar de todo, aun en 1978, Andrés Amorós sostiene que el cuento continúa siendo “la cenicienta de nuestras letras”, por la falta generalizada de nivel, innovación técnica o variedad de procedimientos; anclado

14. Uno de los factores cruciales fue la publicación, en 1962, de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos. Esta innovadora obra inaugura una literatura que se centra sobre todo en sí misma y poco queda ya del pasado realismo social. Se cultiva la fantasía, el yo, los mundos interiores, la complejidad psicológica, la reflexión metafísica y sobre todo, nuevas técnicas estilísticas. Esto, unido a la llegada de influencias extranjeras como la de Faulkner, una de las que se asientan con más firmeza que luego influirán, a su vez, a Juan Benet.

15. El mismo Pupo-Walker escribía: “nos hace pensar en procedimientos consagrados por Hemingway, O'Hara y Turgenev. Además la contemplación indiferente e irónica de lo patético remite con toda seguridad, a textos célebres de Kafka, Borges, Chéjov y sobre todo de Julio Cortázar.”, “Indicios de una nueva plenitud: Notas sobre el cuento español y un libro de Ricardo Doménech”, *Ínsula*, 394, septiembre de 1979, p. 5.

aún en “viejos padecimientos”¹⁶ frente a las nuevas circunstancias. Otro factor de peso recaía sin duda en la supremacía editorial de la que todavía gozaba en esta década la novela. Si bien se habían publicado ya más volúmenes de cuentos que el decenio anterior, continuaban siendo poco significativos con relación al número de novelas.

En los años ochenta se sigue percibiendo cierto desaliento con respecto a la situación del género corto en el panorama literario español. Tal y como denuncia Esther Bartolomé Pons en 1986, los escritores cada vez escriben menos cuentos y las editoriales parecen publicar cada vez¹⁷ menos libros especializados, a pesar de considerarlo género por excelencia de la literatura peninsular. Uno de los motivos por los que atañe este mal es la dificultad que existe, aún en esos años, a la hora de definir lo que es *cuento*¹⁸. Y es que diferenciar claramente los géneros narrativos no nos resulta fácil cuando en lengua castellana no contamos con adecuadas denominaciones para ello. ¿Cómo determinar bien lo que es cuento o novela si ni siquiera sus etiquetas lo están? Parece ser unánime la opinión acerca de su escaso reconocimiento en España, como venía haciéndose hasta entonces, pues tal y como afirma Enrique Pupo-Walker, “el panorama total que ofrece la cuentística española de este siglo resulta confuso en muchos órdenes”¹⁹. A pesar de todo, en esta época encontramos innumerables títulos publicados y abundantes autores consagrados al género. En 1980 se publica *Mi hermana Elba*, de Cristina Fernández Cubas, libro que recoge la tradición más moderna del cuento que va desde Poe a Cortázar, sirviendo como ejemplo para posteriores escritores, gracias a un nuevo estilo que renovará las costumbres de los narradores españoles. Así, la imaginación, que en esa época seguía siendo “la loca de la casa”²⁰, empieza a tener más cabida. En ese mismo año ve la luz *Largo noviembre de Madrid*, de Juan Eduardo Zúñiga, otras obras significativas por la novedad que representaba. En esos años, las fuertes tendencias inclinadas a cultivar el realismo crítico latente hasta entonces empiezan a declinar, dejando paso a algunas manifestaciones como la de Fernández Cubas o Zúñiga, en las que la visión de la realidad y la concepción de la literatura se amplían. Se da paso a universos implícitos, se indaga en terrenos desconocidos y se privilegia lo insinuado frente a lo contrastado. Todo a pesar de que la fantasía costase de calar en un panorama como el hispánico, tan sumamente anclado en la tradición realista.

16. Vid. Santos Sanz Villanueva, “El cuento de ayer y hoy”, *Lucanor*, 6, 1991, p. 22.

17. Cf. Esther Bartolomé Pons, “Genealogía del cuento”, *La Vanguardia*, 21 de enero de 1986, p. 33.

18. Florencio Martínez Ruiz señala a propósito del premio de cuentos Hucha de Oro en 1981 que existe “una nómina de autores que han elegido preferentemente el relato corto –eso que los americanos llaman la «short story» para expresarse. Y cuya historia está todavía por hacerse hasta que un «scholar» USA o un despistado especialista galo no lo remedie, con permiso de Erna Brandenbergen”, “Hucha de Oro: Ferrer Vidal”, *ABC*, 22 de marzo de 1981, p. 21.

19. Vid. Enrique Pupo-Walker, *op. cit.*, p. 4.

20. Vid. Fernando Valls, ed., *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*, Espasa Calpe, Madrid, 1996, p. 18.

Algunos ejemplos los constituyen *La pirámide de Khéops*, de Ricardo Doménech; *Nos han dejado solos*, de Fernando Quiñones; *El sabor del viento*, de Ramón Gil Novales; o *Los atillos de Brumal*, de la misma Fernández Cubas. En 1982 publica José María Merino sus *Cuentos del reino secreto*, José Ferrer–Bermejo, *Incidente en Atocha*, y Enrique Vila-Matas, su primer y juvenil *Nunca voy al cine*. En 1983 ven la luz *Una enfermedad moral*, de Soledad Puértolas; *Galería de enormidades*, de Pedro Zarraluki; y *La primavera en viaje hacia el invierno*, de Pedro García Montalvo. Al año siguiente encontramos a Enrique Murillo, con *El secreto del arte*, en 1985 *Alguien te observa en secreto*, de Ignacio Martínez de Pisón, o *El cinturón de Cuba* de Pilar Cibreiro, por poner algunos ejemplos.

Este periodo de fin de siglo se caracteriza por la diversificación temática y formal, una multiplicidad de tendencias, estilos y mundos literarios, todo ello consecuencia quizá de una nueva sensibilidad fragmentaria característica de esta etapa, unida a la marca personal de cada autor. Si bien es un periodo en que existen muchas y agudas discrepancias alrededor de la salud del cuento literario, críticos y escritores no consiguen ponerse de acuerdo, es cierto que el género goza, objetivamente, de cierto relieve cultural. Sanz Villanueva afirma de estos años que se ve “reverdecer la vieja polémica sobre el estado del cuento. Las acusaciones que se hacen son las mismas de ayer: editores desatentos, postergamientos, injusto estado de inferioridad frente al mal llamado «género mayor...»”²¹. Pero a su vez se asiste a un clima de renovada atención. Los cuentos se vuelven más estructuralmente complejos, se embellecen a nivel lingüístico, profundizan en análisis filosóficos y se proyectan hacia un intimismo renovado, un subjetivismo capaz de tratar cuestiones universales con sensibilidad y proyección humana.

En los noventa el panorama empieza a cambiar. El mercado editorial parece abrirse un poco más al cuento, que da la sensación de ser mejor tratado que en épocas anteriores. En este periodo puede decirse que el género vive un inusitado auge en cuanto a producción y cultivo, como señalan muchos de los estudios y artículos publicados al respecto²². Aunque también es cierto que se sigue arrastrando aún la incomprensible lacra de género menor, si bien con ánimos renovados: “España en la actualidad (...) cuenta con un potencial de primera magnitud para sacar de su segunda posición a la modalidad del relato o del cuento e incluso de la narración breve”²³. Y que la indefinición terminológica continúa existiendo aún. Se mantiene cierta imprecisión a la hora de referirse al género, se confunden e incluso

21. Vid. Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, op. cit., p. 22.

22. “El cultivo del cuento en la literatura española actual goza de un esplendor inusitado. Nunca, en España, se había producido tanta cantidad y calidad de relatos breves como a finales del pasado siglo XX e inicios del nuevo. Asimismo, como es obvio, paralelamente a tan recia producción se ha producido un fuerte interés por su estudio”, José Romera Castillo, “Algo más sobre el cuento en la década de los 90”, en *Última narrativa española. Actas cursos de verano*, Toledo (2003–2005), <www.analitica.com/bitbliblioteca/mvillalba/actas.pdf>.

23. Vid. Ramón Jiménez Madrid, “Tres generaciones frente al cuento (1975–1990)”, *Lucanor*, 6, 1991, p. 55.

intercambian conceptos, por mucho que se quisieran separar, como apunta Ramón Jiménez Madrid: “andan hoy encubriendo una misma realidad literaria”²⁴, y estamos ya en 1991. Muchos de los trabajos señalan que el cuento se sigue caracterizando, como ya empezó a hacerlo en los años precedentes, por una libertad de formas y larga variedad de temas²⁵. Existen ya numerosos escritores consolidados, algunos de ellos casi exclusivos cultivadores de la narrativa breve: Agustín Cerezales, Ignacio Martínez de Pisón, Antonio Pereira, Juan Eduardo Zúñiga, José María Merino, Cristina Fernández Cubas, Luis Mateo Díez, Pedro Zarraluki, Soledad Puértolas, Ana María Navales, Vázquez Montalbán, Juan José Millas, Antonio Muñoz Molina, Esther Tusquets, Álvaro Pombo, Enrique Vila-Matas, Javier Cercas, Rosa Montero, Paloma Díaz-Mas, Almudena Grandes, Javier Marías, Eloy Tizón, Fernando Aramburu, Juan Bonilla, Marina Mayoral, Mercedes Abad, Pedro Sorela, Gonzalo Calcedo... Desde la llegada de la democracia hasta pasados los noventa, el género ha sido estudiado de forma menos exhaustiva en comparación a la novela, aunque sí se le ha prestado cierta atención. Se pueden precisar, así, algunas de las líneas generales hacia las que apunta en este periodo. Como por ejemplo que se rescata el argumento por encima de cualquier tipo de experimentación, recuperando uno de los elementos principales de la narración clásica, alejándose de las tendencias experimentalistas cultivadas a finales de los sesenta. Por otro lado, las técnicas narrativas se centran en una característica diversidad, bebiendo tanto de la tradición hispánica como de las extranjeras²⁶. Los rasgos principales de esta última cuentística castellana de finales de siglo se basan sobre todo en la libertad y la heterogeneidad:

Si algo la caracteriza es haber roto, en un movimiento pendular de la historia, con sus inmediatos predecesores y haber renunciado a toda intencionalidad extraliteraria. De ahí que la variedad sea su casi único rasgo común. De la fantasía sin trabas al reflejo de la vida cotidiana, del ensimismamiento sentimental al horror, de la invención histórica al gusto metaliterario... todo cabe²⁷.

También desde la forma, donde la multiplicidad de los planteamientos y la constante búsqueda de procedimientos hacen que convivan lo clásico con lo moderno, elemento propio de esta etapa de evolución del género. Algo del mismo modo recurrente es la

24. *Ibidem*.

25. Nuria Carrillo Martín afirma: “el florecimiento del cuento en el último cuarto de siglo, como género flexible y heterogéneo”, “Las antologías del último cuento español” en *Última narrativa española. Actas cursos de verano*, Toledo (2003–2005), p. 65. <www.analitica.com/bitbliblioteca/mvillalba/actas.pdf>.

26. Aquí se encontrarían referentes de todo tipo: desde los esperados Cortázar o Borges hasta Faulkner, pasando por algunos más clásicos como Maupassant o Chéjov.

27. *Vid.* Santos Sanz Villanueva, “El cuento de ayer y hoy”, *op. cit.*, pp. 24-25.

imprecisión y vaguedad con que se ha analizado este último periodo. Según Fernando Valls se nota una “excesiva sujeción al modelo y las ideas que provienen de Maupassant o Chéjov y, sobre todo, de Poe y Cortázar, organizando (...) el relato sobre un argumento preciso y neto al que dan una solución inesperada”²⁸. Constituye el género ideal por algunas de sus características intrínsecas (intensidad²⁹, concentración, atmósfera, ambigüedad) para dar cabida en la narrativa a lo inexplicable y misterioso, al tiempo que a la reflexión metaliteraria.

Así las cosas, podríamos afirmar que el cuento ha ido ganando cada vez más terreno y que se ha producido un indiscutible renacimiento, como se percibe de las numerosas publicaciones, premios, editoriales y, por qué no, lectores dedicados a este ya maduro género breve. Cabe subrayar que la mayoría de escritores españoles contemporáneos presentan cierto interés en su desarrollo, encontrando una larga lista de nombres en el panorama actual que se dedican, parcial o íntegramente, a él. Ya sea en volúmenes independientes o en prensa escrita, internet, blogs y toda una serie de nuevos soportes que han nacido a la luz del siglo XXI. Sin olvidar la permanencia de premios y colecciones³⁰. Quizá todo esto se debe a que el relato se presta a un tipo de exigencias inmediatas, a la disociación propia de nuestros tiempos. La necesidad de inventar, contar anécdotas y sucesos de la vida cotidiana, describir situaciones o tan solo compartir fragmentos existenciales encuentran en un género corto un gran aliado. Tal vez en esta época de disparidades, heterogeneidad y ritmo frenético el género encuentre una buena causa para sus autores.

3.- LAS REGLAS DEL JUEGO

Los elementos comunes cuando se habla de cuento son siempre los mismos: brevedad, suceso principal que desencadena la acción, acción por encima del desarrollo de los personajes, final inesperado, unidad, posibilidad de sugerir, lector como intérprete, intensidad... De este modo, podríamos establecer algunos principios básicos por los que intentar definir el género, aplicándolos a la mayoría de los cuentos escritos hasta ahora. Pero caeríamos en una falsedad, puesto que, por mucho que nos guste acotar sus características en una lista cerrada, sería como intentar ponerle puertas al campo: harto difícil. A pesar de que a la hora de la verdad no existan fórmulas mágicas para definir un relato, las poéticas siempre resultan favorables a la hora de reflexionar acerca de él. Quizá

28. Vid. Fernando Valls, ed., *op. cit.*, pp. 50-51.

29. Para Cortázar la intensidad en un cuento “consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige”. Vid. Cortázar, “Aspectos del cuento”, <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz1.htm>>.

30. Sellos editoriales dedicados a la narración breve son Páginas de Espuma y Menoscuarto; algunos premios prestigiosos, el Setenil y el Vargas Llosa NH.

lo más útil sería, como sostiene Anderson Imbert, “deslindar sus rasgos de los otros géneros parecidos, especialmente de los de la novela”³¹ para llegar a su esencia, a pesar de que, como indica el autor, los límites no son del todo fijos. Lo que intentaremos aquí es acercarnos a lo que es *cuento* a partir de los estudios existentes y, sobre todo, de los textos, deteniéndonos primero en la teoría literaria que concierne al género, y analizando a continuación *Suicidios ejemplares* de Enrique Vila-Matas.

Las características del cuento literario han sido catalogadas por muchos de los investigadores que le han dedicado algo de su labor investigadora. Sin embargo, los que se han ocupado de la teoría han sido, sobre todo, los propios autores. Cómo olvidar los preceptos cuentísticos de Cortázar, el famoso decálogo de Quiroga, las tesis de Piglia o las conocidísimas menciones al respecto de Borges. Así como aquellas de Merino, Luis Mateo Díez, Martínez Mena, Javier Marías, etcétera, y críticos que se han pronunciado sobre este particular. Anderson Imbert, por ejemplo, define “el buen cuento (...) como la imagen que funde en un trazo veloz el concepto y los ejemplos que lo matizan”, se convierte en “acto deslumbrante de síntesis”³², resaltando así la importancia de la intensidad del efecto. También añade, y cita a Poe para ello, que la brevedad representa uno de los elementos característicos del género, con el fin de crear un efecto único, a base de concentración intensificadora mediante el simple arte de sugerir. Aunque la brevedad no constituye una condición *sine qua non*, parece presentarse como la única y mágica premisa para construir un cuento, entendida de forma amplia. Resulta fácil llegar a la conclusión de que entonces otros factores como la unidad de efecto, la concentración o la intensidad harán que la extensión se convierta en algo difícil de concretizar. De ahí que encontremos relatos de algunas líneas al tiempo que otros de varias páginas³³. Y claro está que la longitud del relato afectará, a su vez, a la disposición. Para el crítico, un cuento parte de la intuición³⁴, componiéndose gracias a la técnica de composición y el estilo. Baquero Goyanes también hace hincapié en este elemento, pues “en principio no parece haber más diferencia que la puramente cuantitativa entre los recursos técnicos de que se vale el novelista”³⁵ con respecto al cuentista. Todo parece estar implicado en la trama argumental, como componente decisivo de ella, y de eso dependerá su extensión.

31. Vid. Enrique Anderson Imbert, *El cuento español*, op. cit., p. 7.

32. *Ibidem*, p. 20.

33. Aquí cabría perfilar otras cuestiones con más precisión, pues si hablamos de narrativa breve, tomando la extensión como elemento determinante, nos encontraríamos con otra práctica distinta como es el microrrelato. De esto se deduce, obviamente, que la brevedad, a fin de cuentas, resulta trascendente. No tanto para definir un género u otro sino más bien las características o la esencia de cada obra.

34. Esto situaría al cuento muy cerca de la poesía: “mi arte de componer cuentos es muy parecido al del poeta: parto de la intuición concreta de una acción que no es real sino posible (...) elijo cuidadosamente cada palabra, anudo todos los hilos en una urdimbre perfecta...”, Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, op. cit., p. 28.

35. Vid. Mariano Baquero Goyanes, *Qué es la novela. Qué es el cuento*, op. cit., p. 149.

3.1.- Del cuento y de la poesía. Sobre el cuento y la novela

Si tenemos en cuenta la definición que daba Faulkner, uno de los padres del cuento moderno, por la que representa “el género más exigente después de la poesía”³⁶, parece no tener sentido emparentarlo tan de cerca con la novela, como siempre se ha hecho. El cuento suele presentar muchas otras exigencias, sobre todo formales, a la hora de ser creado. Del mismo modo lo determina Luis Mateo Díez, definiéndolo como “un género tan difícil y ambicioso” donde “alcanzarse el grado límite de la expresión narrativa”. Mientras que la novela, siempre según el autor, te exige otros ritmos, “otra respiración”, otras estructuras y maneras de hacer³⁷. Para el mismo Martínez Mena, “el cuento no es nunca una novela condensada, sino un capítulo de la existencia (...) una especie de estallido en el que se suple la extensión por la intensidad. Tiene en este sentido una cierta semejanza con el poema, y sus limitaciones”³⁸. Si a cuestiones propiamente literarias nos referimos, no podemos dejar de lado la perenne interrelación que ha existido siempre entre novela y cuento, la comparación de una en perjuicio del otro. A lo que se suma, además, en el XIX, cierta indeterminación terminológica. La novela goza –lo ha hecho siempre– de una excelente salud, gracias al sublime trato por parte de editores, escritores y público lector. Como sostiene Anthony Percival con respecto a los años de posguerra, no podemos olvidar que “en el mercado literario el cuento tiene que competir con la novela, indiscutiblemente el género literario más popular de nuestro tiempo”³⁹. Ya sea por cuestiones artísticas o por exigencias comerciales. Se sabe que una novela suele resultar más rentable en un mercado editorial ceñido a exigencias económicas que apuestan poco por el riesgo y por obras más alejadas del canon establecido. Santos Alonso se plantea el motivo del gran interés por la novela en España en detrimento del cuento⁴⁰ y atribuye alguna de esas razones no a las posibilidades expresivas del relato, es decir, no a motivos intrínsecos a él, sino a la conciencia del público lector, editor y crítico que lo suele recibir mal y poco. Incluso fuera de nuestras fronteras se hace latente el trato privilegiado del género largo en el mercado:

Aujourd'hui le roman, l'enfant chéri du marché, est devenu le point de référence central de la littérature espagnole, et il ne faut pas s'étonner qu'il sois également le genre le plus conditionné et pourquoi pas, le plus contaminé– par ce marché qui semble s'en occuper avec tant de soin⁴¹.

36. Cf. Santos Alonso, “Poética del cuento”, *op. cit.*, p. 46.

37. Vid. Luis Mateo Díez, “Contar algo del cuento”, *Ínsula*, 495, febrero de 1988, p. 22.

38. Cf. Alfonso Martínez Mena, “La novela. El cuento”, *República de las letras*, 22, julio de 1988, p. 60.

39. Vid. Anthony Percival, “El cuento en la posguerra”, *Las nuevas letras*, 8, 1998, p. 87.

40. Cf. Santos Alonso, “Contar, crear libremente”, *Las nuevas letras*, 8, 1988, p. 68.

41. Vid. Rafael Conte, “Ombres et lumières”, *Magazine littéraire*, 330, marzo de 1995, p. 22.

No cabe olvidar, con relación a la problemática de la terminología, la mala fama que el propio término *cuento* (y por ende sus derivados: *cuentista*) arrastra aún hoy y que matiza toda esta visión panorámica del estado del género en la actualidad, con especial auge en los años noventa. Baquero Goyanes lanza una interesante aserción acerca de su peculiar condición dentro de la historia de la literatura española en una de sus muchas obras dedicadas a ello:

Si algún género se adapta perfectamente al carácter nacional –imaginativo y rico en expresividad– este es el cuento. Basta pensar en el sentido maliciosamente peyorativo que el término –y su derivado, *cuentista*– han tomado entre nosotros, para comprender esa entre alabanza y censura, que viene haciéndose de nuestra inclinación a urdir mentiras y ficciones⁴².

Esto es, a pesar de todo lo que se haya dicho, se afirme y se continúe aseverando, por muy mala prensa que tenga y discriminado que esté el cuento (debido sobre todo al desconocimiento al que se expone y por la poca cuota de mercado que lo representa), ve una larga lista de autores dedicados a él, en su mejor acepción, que han pasado a formar parte de los anales de la literatura española. Entiéndase, el simple hecho de escoger un género u otro (y hablamos de novela y cuento) no determina ni de lejos la calidad de la obra. A este respecto se ha escrito mucho. El mencionado Anderson Imbert⁴³ fija la distinción en su prolongación. Mientras una novela dibuja todo un mundo en su “vasto conjunto de sucesos”, el cuento, en cambio, “aprieta su materia narrativa hasta darle una intensa unidad tonal”. Y con esto se llega a entender que no se trata solo de páginas escritas, sino que entran en juego muchos otros aspectos como pueden ser el espacio, la tensión, la perspectiva, la trama, la estructura, el estilo e incluso los personajes. De este modo, todo lo que tiene la novela de unitario lo posee también el cuento, no es cuestión de entenderlo como una forma menor, en sentidos estrictos de extensión, sino como entidad literaria diferente, contando con sus propias reglas y maneras de concebirse. Lo único que comparten, pues, *a priori*, es que están escritos en prosa⁴⁴. Pues “en la historia del arte de narrar siempre descubriremos novelas con calidad de cuentos y cuentos con calidad de novelas”⁴⁵. Y es ya poco decir en un momento en que la literatura se ve empujada por derroteros de máxima heterogeneidad expresiva. Cabría establecer aquí la famosa

42. Vid. Mariano Baquero Goyanes, “El cuento popular español”, *Arbor XI*, 27, marzo de 1948, pp. 471–474.

43. Vid. Enrique Anderson Imbert, *El cuento español*, *op. cit.*, p. 16.

44. Para profundizar al respecto Cf. Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, *op. cit.*, de la p. 34 en adelante. El autor sistematiza los puntos en común entre cuento y novela, en un consciente proceso simplificador que falsea sin duda la realidad pero que sirve como punto de partida.

45. *Ibidem*, p. 37.

comparación cortazariana que situaba el cuento al nivel de la fotografía y la novela al del cine, en función de la manera de captar la realidad. De ahí que su propia esencia, y dificultad al mismo tiempo, sea la de encontrarse entre tener que ofrecer una unicidad de efecto ligada a la intensidad, al chispazo último, y una reñida libertad formal y estética constantes en esta época. Esto hace que el cuentista se vea obligado muchas veces a mantener ciertos elementos inalterables, que lo llevarán a cumplir con principios básicos para determinar su calidad, lo que llamaremos aquí *impacto*. José María Merino afirma que un buen cuento no se debe concebir de forma maniquea, apelando a esa característica ausencia de fronteras, sin “fórmulas fijas de entrada y salida (...), un progreso lineal”, o ni tan solo supeditadas a “la acción por encima de todo”⁴⁶. Para Javier Marías tiene que contar con ingredientes de sugestión para captar el interés del lector, “sorpresa o embeleso, supresión de elementos accesorios”⁴⁷. Luis García Martín apunta a la unidimensionalidad, la expresividad –no la descripción– de personajes y situaciones, la arquitectura esférica, de relojería, despojada de flecos y ornamentos, (...) la depuración de burocracias retóricas, la fijación de coordenadas situacionales básicas y el desenlace inesperado”⁴⁸. Juan Bosch, a su vez, apunta a que “el cuento debe comenzar interesando al lector. Una vez cogido en ese interés el lector está en manos del cuentista y este no debe soltarlo más”⁴⁹. Carlos Mastrángelo⁵⁰ habla de “unidad funcional” para referirse al acuerdo indivisible de cualquier relato, pues “todo en él está *preparado, organizado y concentrado* a los fines que se propuso el autor y, muy especialmente, con el objeto de lograr el máximo efecto final”, de manera que ya desde las primeras líneas el material viene ordenado para completar desarrollo y desenlace. Cuanto más breve sea, mayor será el efecto. De ahí que un cuento extenso en exceso corra el riesgo de perder intensidad e impacto. Es lo que sucede normalmente con una novela, en que la amplitud de elementos hace que se pierda intensificación, por lo que la lectura puede interrumpirse para ser retomada en cualquier momento. En un cuento no, se empieza y acaba en el mismo momento, de ahí nace el efecto único, la sensación de destello, de universo autónomo, de chispazo intenso. Lo que Cortázar ha venido a llamar “esfericidad”, que debe nacer en la narración y darse dentro de la esfera del cuento, yendo desde el interior hacia el exterior. El escritor tiene que conseguir que el lector lo acompañe en todo el viaje, y esto lo consigue por medio de una forma delimitada,

46. Vid. José María Merino, “El cuento: narración pura”, *Ínsula*, 495, febrero de 1988, p. 21.

47. Cf. Javier Marías, *Leer*, 30, abril de 1990, p. 34.

48. Vid. José Luis García Martín, “El cuento de nunca acabar”, *El Urogallo*, 52–53, septiembre–octubre de 1990, p. 67.

49. Vid. Juan Bosch, *Cuentos selectos*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1993, p. 5.

50. Cf. Carlos Mastrángelo, *25 cuentos argentinos magistrales (Historia y evolución comentada del cuento argentino)*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1975, p. 18.

de un estilo, sencillo pero accesible, liviano pero preciso, sutil y apropiado a la materia de lo narrado, llevándola a su máxima tensión. A este respecto, Mastrángelo aporta una cita interesante:

Eugenio d'Ors decía que la sencillez exige tiempo para estar de regreso de muchas cosas. Esto nos habla tan bien de las dificultades estilísticas del cuento, como aquello de que “lo escribí extenso porque no tuve tiempo de escribirlo más corto”. La locución latina *multa paucis* (mucho en pocas palabras) puede ser una de las guías del que escribe cuentos⁵¹.

Porque gracias a esa limitación, ese trozo de mundo, la realidad se hace automáticamente más amplia. A partir de esa selección significativa se produce una “apertura”, capaz de actuar en el lector como detonador de una proyección que va mucho más allá del mero fragmento anecdótico. Siguiendo la máxima borgesiana, Piglia afirma que todo relato cuenta siempre dos historias, pero que una de ellas permanece escondida⁵². Parafraseándolo, Enrique Vila-Matas precisa:

...el cuento clásico —Poe, Quiroga— narra en primer plano una historia y construye en secreto la otra, y el efecto sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie, mientras que en cambio, en la versión moderna del cuento —Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, el Joyce de *Dublineses* y desde luego Hemingway—, se relataban dos historias como si fueran una sola⁵³.

En palabras de Cortázar, “la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros previstos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable”⁵⁴. Todo con el objetivo de construir un mundo que se abre a otros. Alfonso Martínez Mena se lanza a presentar un *decálogo*, muy al estilo de Quiroga, en el que se encuentran: posibilidad de diálogo autor-lector, elevación de la anécdota a categoría en sí misma, verosimilitud (muy cervantino), brevedad, sugerencia y sorpresividad, contexto espacio-temporal concreto, concreción, sin elementos gratuitos y algo de magia⁵⁵. Según Fernando Quiñones, “un libro de relatos o narraciones breves requiere un tipo de lector

51. *Ibidem*, pp. 14–22.

52. “La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión”. *Vid.* Ricardo Piglia, *Formas breves*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 108.

53. *Vid.* Enrique Vila-Matas, *Desde la ciudad nerviosa*, Alfaguara, Madrid, 2004², pp. 270-271.

54. *Cf.* Julio Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores”, <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm>>.

55. *Cf.* Alfonso Martínez Mena, *op. cit.*, p. 60.

mucho más preparado y atento que una novela⁵⁶, debido al obligado cambio de recursos, tonos, niveles narrativos y argumentos que presenta la lectura de un libro de relatos.

En definitiva, en un cuento encontraríamos, como apuntábamos al principio: brevedad, síntesis, efecto único, concentración, intensidad, unidad (argumental y funcional), tensión, sorpresa, misterio, expresividad, sugerencia, información velada (sobrentendido o implícito), final concreto e inesperado y un sinfín de elementos más... Todo ello entramado por medio de una técnica compositiva y un estilo propios. A fin de cuentas, si entre nuestros grandes cuentistas de hoy, el género descansa en la amplitud de miras y la variedad de formas y temas, está claro que cada autor se ceñirá a la fórmula que más le convenga en cada caso, con tal de conformar un universo que solvete sus necesidades por medio de procedimientos narrativos siempre diversos. Todos estos criterios nos pueden servir como guía para una reflexión de lo que es el cuento, pero al fin y al cabo, la Poética, en mayúsculas, no existe. Viene dada por la multiplicidad de concepciones y de métodos empleados por los diferentes autores y las variadas interpretaciones que de ellos le dan los críticos. Esto es, si entendemos *poética* como “conjunto de principios o de reglas, explícitos o no, que observan un género literario o artístico”⁵⁷, podemos afirmar entonces que existen tantas poéticas como autores, tantos principios, medidas y criterios como artistas. Cada escritor define su propio campo de acción a la hora de escribir un relato, y si es verdad que se han ido arraigando algunas generalidades a lo largo de las épocas, también lo es que responden más a modas o circunstancias completamente ajenas al fenómeno literario en sí. A partir de ahí cada uno hace y deshace a su gusto. Y quizás esa es la gracia del género. Por mucho que se haya dicho, lo único que sí importa, aun sin ser lo fundamental, es que exista cierta brevedad y todo lo que esta comporta, pues arrastra con ella otra serie de elementos que constituyen lo intrínseco del cuento. Sus imperativos tienen que ver con la elección, no cabe todo en él, y justamente esa limitación es lo que le aporta su característica fuerza estética y emocional. Si bien es cierto que existen ciertas leyes narrativas que lo determinan (a pesar de no ser muy claras y precisas), también lo es que no podemos aplicar un método lógico rígido absoluto al cuento, pues se trata, al fin y al cabo, de un organismo vivo que va cambiando y desarrollándose con el tiempo.

56. Vid. Fernando Quiñones, “Basta de cuentos”, *Las nuevas letras*, 8, 1988, p. 66.

57. Según el DRAE.

4.- *L'ÉNFANT SAUVAGE*

Bastarían las cuatro líneas de siempre para presentar a Enrique Vila-Matas. Decir dónde y cuándo nació, en qué se formó, de qué trabajó y sobre todo cuándo y por qué se hizo famoso. No nos costaría nada hacer un elenco pormenorizado aquí de todo lo que ya sabemos si hemos leído al menos un solo libro de Vila-Matas. Que vino al mundo en 1948; que su tierra natal es Barcelona, muy presente en su obra, que siempre ha vivido en esa ciudad (o casi siempre, a excepción de cuando estuvo en París y de cuando viaja, a menudo); que estudió periodismo y derecho; que dirigió un par de cortometrajes a principios de los setenta; que pasó una temporada en París, como decimos, y que allí conoció a Marguerite Duras (y a otras celebridades e intelectuales del momento) o que, por ejemplo, su primer libro se publicó en 1973, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (Tusquets). Aquí es donde empezaría a resultar interesante el texto, ya que, tal como preconiza el mismo autor, “la mejor parte de la biografía de un escritor no es la crónica de sus aventuras, sino la historia de su estilo”⁵⁸. Por eso preferimos limitarnos, después de este breve pero ineludible pasaje introductorio, a hacer un recorrido por toda su obra. Para dibujar así, como él mismo hace en su autobiografía literaria⁵⁹, un itinerario personal. A partir de ahí que cada uno saque sus propias conclusiones.

Después de su primer libro, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, del que el escritor reniega hoy con rotundidad, aunque tímidamente (una suerte para él es que esté agotado y no sea nada fácil de encontrar, aunque una reedición, a estas alturas, no estaría nada mal), llegó a las librerías *La asesina ilustrada* (primera edición en Tusquets, 1977, reeditada por Lumen en 2005). Experiencia juvenil parecida a la anterior pero que se fraguó en un contexto mucho más propicio, vamos a decirlo así, para escribir una novela (estas dos lo eran *stricto sensu*). El escritor pasó una temporada en París, en los años setenta, inmerso de pleno en el ambiente cultural y revolucionario del momento, ideal para encender la llama de cualquier germen de escritor. Allí alquiló la buhardilla de la Duras y se empapó del *air parisien* que por entonces se respiraba en la capital francesa. Inició entonces su carrera, ejerciendo como tal, viviendo en sus entrañas la existencia bohemia de unos inicios ya con miras a lo poco convencional. Empezando por su misma figura. Vistiendo siempre de negro, tímido hasta la exageración (según cuenta él mismo), donde, gracias a *París no se acaba nunca*, libro tributo a *París era una fiesta*, de Hemingway, podemos revivir algunas de las divertidas anécdotas que le acompañaron en sus primeros pasos en el duro mundo de la literatura, obviamente filtradas por el paso de los años (casi diez) y de su particular manera

58. Cita de Nabokov que el autor rememora en “Autobiografía *caprichosa*”, en Margarita Heredia, ed., *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Candaya, Barcelona, 2007, p.16.

59. Cf. Enrique Vila-Matas, *El viento ligero en Parma*, Sexto Piso, Madrid, 2008, o la nota precedente.

de ficcionalizar la realidad. Revisión irónica, pues, de recuerdos, invenciones y referencias literarias. Un fragmento de la novela de su vida, tal y como la define él mismo, en la que “todo es verdad porque todo está inventado”⁶⁰. Mucho le ha influido esa estancia en París, mucho arrastra Vila-Matas (algo que viene seguro de su formación anterior) de Francia. En la que han sabido apreciar pronto su obra. Premios como el Prix du Meilleur Livre Étranger en 2002 por *Bartleby y compañía*, el Prix Médicis Roman Etranger en 2003 por *El mal de Montano* o el reciente, en 2010, Prix Jean Carrière por *Dublinesca* son algunas muestras de ello. Por no olvidar el título otorgado por el estado francés que ostenta el autor: Caballero de la Legión de Honor. Su tercer y cuarto libros son *Al sur de los párpados* (Fundamentos), novela, y *Nunca voy al cine* (Laertes), primer volumen de cuentos, publicados en 1980 y 1982, respectivamente. Del primero poco se sabe y poco podemos añadir, a excepción de que representó un proceso de aprendizaje para sus obras futuras. El libro trata ya de un escritor que nos cuenta cómo escribir a medida que él mismo aprende. El segundo, con una discreta valoración por parte de la crítica, constituye el primer volumen de relatos y como tal, el germen imperfecto pero revelador de lo que vendrá mucho después. Luego llegó *Impostura* (1983) y más tarde *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), editadas las dos en Anagrama⁶¹. Tal vez con esta última llegó definitivamente la aceptación de los lectores, a partir de la cual, sus novelas sobre todo, fueron poco a poco alcanzando al gran público. En *Impostura* recupera una historia inspirada en hechos reales que ya utilizó Pirandello para una obra de teatro, *Come tu mi vuoi*, y que también recrea Leonardo Sciascia en *El teatro de la memoria*⁶², acontecidos en la Italia de Mussolini. Vila-Matas la trasladada a Barcelona y en ella cuenta las peripecias de un desmemoriado que intenta hacerse pasar por otro. El tema de la identidad de fondo, el misterio y el humor apuntalan esta entretenida y divertida obra. Inspirado por la *Historia portátil de la literatura abreviada* del surrealista Tzara escribe, en 1985, *Historia abreviada de la literatura portátil*. En esta obra pone en práctica de forma explícita su peculiar modo de mezclar ensayo y ficción, dando lugar a todo un ideario shandy, precursor de sus ideas sobre la vida y la literatura, punto de partida de un estrambótico movimiento basado en la frivolidad y la levedad. Narra una conspiración que recorre las artes y la literatura entre 1924 y 1927. La acción se desarrolla en diferentes puntos geográficos de la mano de un grupo relevante de shandys y otros personajes culturales de la época como Marcel Duchamp, Scott Fitzgerald, Walter Benjamin, César Vallejo, Rita Malú, Valery Larbaud, Alberto Savinio, García Lorca, Pola Negri, Berta Bocado y Georgia O’Keefe, entre otros. Requisitos imprescindibles para

60. Enrique Vila-Matas, “Autobiografía caprichosa”, *op. cit.*, p. 25.

61. A partir de entonces publicará casi todas sus obras en esta editorial, bajo la dirección de Jorge Herralde. A continuación indicaremos únicamente y entre paréntesis los títulos que han salido con otro sello.

62. Escrita en 1981 y editada por vez primera en España en 2009 por Tusquets.

formar parte de la sociedad secreta eran que la obra artística fuera portátil, tener espíritu innovador o funcionar como una máquina soltera. A continuación ve la luz *Una casa para siempre*, en el ochenta y ocho. Experimento entramado con una mezcla de novela y cuentos a la vez. La historia de un ventríloco que por el curioso hecho de tener voz propia, algo tan anhelado por los escritores, vive su trayectoria como un drama. En él se hace latente la preocupación por encontrar una estructura adecuada al material narrativo. Algo que nuestra crítica, según el autor, no acabó de entender bien a pesar de ser muy bien recibido en Francia, donde fue seleccionado, junto a otro libro de Javier Marías, como uno de los mejores traducidos al francés aquel año. Después de estos llegó el primer libro de ensayos: *El viajero más lento*, de 1992, a partir del cual se fue dedicando, en los años sucesivos, a recopilar sus particulares reflexiones en otros muchos: *El traje de los domingos* (Huerga&Fierro, 1995), *Para acabar con los números redondos* (Pre-textos, 1997), *Desde la ciudad nerviosa* (Alfaguara, 2000), dedicada a Barcelona, *Extrañas notas de laboratorio* (El otro, el mismo, 2003), *Aunque no entendamos nada* (J.C. Sáez, 2003), *El viento ligero de Parma* (Sexto Piso, 2004) *Y Pasavento ya no estaba* (2008), iniciativa de la editorial independiente argentina Mansalva, y los dos últimos: *Dietario voluble*, en el 2008 y *El juego del otro* (Errata Naturae), en el 2010. En todos ellos encontramos borradas las fronteras entre ficción, ensayo y biografía mientras asistimos, por medio de refinadas reflexiones, a un recorrido por el mundo en general y el arte en particular. Caben las experiencias de la vida, la memoria personal, la recreación ficticia y, como no, las ideas literarias. Coexisten un *yo* físico y uno metafórico hecho de frases y palabras dichas por otros, conviven voces de variados escritores, que junto al autor real, nos cuentan historias de literatura, de cine, de cultura pero también de lugares o anécdotas, siempre en esa frontera entre verdad y fantasía. Constituyen en su conjunto invenciones que al final acaban interesando a todo el mundo; pensamientos, historias y cavilaciones del escritor que consiguen cautivarnos por su inteligencia y desenfado, reflejo de una realidad entendida ampliamente. Vila-Matas se hace un *otro* comunicable capaz de presentar lo personal a través de lo común, dentro y fuera de la experiencia (vital y lectora) con tal de compartir. Todos los artículos recogidos en estos libros configuran un transitar por su mundo íntimo, erigiéndose en ensayos fragmentarios de verdadera sociología contemporánea.

En 2007, después de *Suicidios ejemplares* (1991), *Hijos sin hijos* (1993) y *Recuerdos inventados* (1994), primera —y única— antología personal, llegará su vuelta al cuento con *Exploradores del abismo*, del que en una entrevista en un diario mexicano el autor afirma:

Desde hace un año tengo la sensación de ser el heredero del que escribió los anteriores libros, que sólo tengo que dedicarme a gestionar la obra del otro. Por eso con *Exploradores del abismo* tengo la impresión casi de empezar de nuevo. Me dedico ahora a gestionar la obra de alguien que trabajó y luchó mucho por un reconocimiento de sus propuestas literarias y ahora, más o menos alcanzado todo esto, me siento mucho más calmado y dispuesto a afrontar la nueva etapa como una fase prácticamente de ruptura con el que fui⁶³.

Para completar el género corto, un curioso como breve librito del 2008 titulado *Ella era Hemingway. No soy Auster* (Alfania). Reflexiones acerca de lo incomprensible de la literatura en homenaje a los dos escritores estadounidenses. En todos estos volúmenes de relatos el autor nos regala historias hilvanadas con ironía y humor⁶⁴ en medio de un ambiente de tierno dramatismo, que hace de sus personajes verdaderos antihéroes. Asistimos de nuevo a la búsqueda, la insatisfacción por la vida, así como al reto de sentirse diferente, contado con la maestría propia del que se sabe cerca de sus criaturas. Se construyen de este modo mundos alternativos que se retroalimentan de la propia ficción, encerrados como están, entre los límites del cuento. A medida que pasan los años, la metaficción, la cita y los constantes juegos autorreferenciales se hacen más presentes también en los relatos.

Por último vendrán el resto de novelas: *Lejos de Veracruz* (1995); *Extraña forma de vida* (1997); *El viaje vertical* (1999); *Bartleby y compañía* (2000); *El mal de Montano* (2002); el citado *París no se acaba nunca* (2003) y *Doctor Pasavento* (2005), que cerraría su trilogía metaliteraria sobre las patologías de la escritura (*Bartleby, Montano, Pasavento*). Y ya en 2010, *Dublínescas*, y *Perder teorías*, concebidos conjuntamente (Seix Barral).

En *Lejos de Veracruz* se tratan las relaciones que la literatura mantiene con la vida en medio de una tragedia familiar. El protagonista representa un *alter ego* homónimo al autor con un hermano que es escritor de guías de viajes y otro, excéntrico pintor. A través de la escritura reconstruye la historia familiar de los Tenorio, derrotado ante la vida y su gris existencia. Constituye una reflexión sobre el sinsentido del mundo y el sentido, en cambio, de la literatura. En *Extraña forma de vida* encontramos a un espía dedicado a relatar las peripecias de su barrio, profesión que, como la de escritor, se basa en perseguir objetivos desconocidos para ir más allá de las meras apariencias. Quizá sea esta una de las novelas menos literarias, junto a *El viaje vertical*, de Vila-Matas. En ella se entremezclan espionaje,

63. Vid. Ericka Montaña Garfías, “Ya no lucho por reconocimiento; ahora cruzo el abismo: Vila-Matas”, *La jornada*, 1 de abril del 2007, <<http://www.jornada.unam.mx/2007/04/01/index.phpsection=cultura&article=a02n1cul>>.

64. Para ver la relación que existe entre humor y suicidio, con relación al volumen de cuentos que analizaremos, puede consultarse la obra de Carlos Janín, *Diccionario del suicidio*, Laetoli, Pamplona, 2009, pp. 199-200.

costumbrismo y una versión modernizada de vodevil, con el objetivo de presentarnos una forma más de impostura: la huida, la ocultación y el simulacro, de la mano de un protagonista, también este escritor, que crea un micromundo a través del retrato entre cómico y patético de su alrededor. Todo ello con la inigualable seriedad del absurdo y el característico humor existencial del autor. *El viaje vertical*, por su parte, narra el periplo vital de Federico Mayol, convertido en viaje existencial e iniciático, invertido y sin retorno. Un jubilado catalán a quien le cambia completamente la vida tras ser abandonado por su mujer y sus tres hijos, que no quieren saber nada de él después de dedicarles toda la vida. Uno de estos últimos es pintor de *puertos metafísicos*, hilo conductor de la narración, con el que dialogará sobre los temas esenciales de la obra: la soledad, lo cultural y lo vital, la praxis y la teoría hacia donde se encaminan la búsqueda, el autodescubrimiento y la huida de sí mismo. De fondo, la ciudad de Barcelona, Oporto, Lisboa y Madeira, dibujando un itinerario impecablemente vertical. Nuevamente se denuncia lo que hay de absurdo y caricaturesco en la situaciones cotidianas sin por ello perder nunca la dignidad.

Bartleby llega por el cuento de Melville, habla de la negación de la escritura y del impulso de desaparecer. El no escribir puede ser también una forma de vida (no sabemos si *extraña* o no) y no tanto una renuncia. Se erige más bien como aceptación de algo inevitable, una postura ante la existencia donde el silencio, al igual que en un pentagrama musical, pasa a adquirir significado. Ahí queda la historia del anónimo personaje de esta novela-diario, diario-novela, Bartleby en sí mismo, en la que, a través de una particular estructura basada en notas a pie de página sin texto, intenta ser un tributo listado de escritores que han dejado de escribir. Las razones de la ausencia: tantas como la vida, la muerte o el suicidio. En resumidas cuentas, una reflexión más sobre qué es la literatura desde una original perspectiva y un repaso de sus primerísimos protagonistas. Con *El mal de Montano* asistimos a la historia de un hombre atrapado por la literatura y *Doctor Pasavento* es un homenaje al deseo de pasar desapercibido, a la dificultad de no ser nadie. Aquí el escritor protagonista dibuja un itinerario que se convierte al final en un acto de renuncia encaminado a la desaparición, un intento más de huir de lo establecido. En la primera, un famoso crítico literario, Rosario Gironde, viaja supuestamente a Nantes con la intención de curar a su hijo que, después de publicar una novela dedicada, justamente, a los escritores que dejan de escribir (de nombre Miguel de Abriles Montano) entra a formar parte trágicamente de los ágrafos de su libro, convirtiéndose él mismo en un Bartleby. A partir de ahí Gironde descubre que también él participa de esa enfermedad, la de estar atrapado en el mundo literario, dilatándose con ello las fronteras entre lo real y lo imaginario. En la segunda, en cambio, con un trasfondo de psiquiátrico y en torno a la figura de Robert Walser, se nos cuenta el episodio en que otro escritor, interesado por la

desaparición del sujeto moderno, se ve suplantado al llegar a Sevilla, donde asistía a un acto cultural. Aprovecha entonces para esconderse y darse a la fuga de sí mismo a través de la escritura, materializada en esas notas a lápiz a las que se aficiona el protagonista con el propósito de desdibujar la propia identidad. Todo ello insertado en la fuerte contradicción que acompaña a la idea de querer borrarse... Esta novela habla, entre otras cosas, de la desaparición del sujeto y su afán por reaparecer en un magistral juego de transmutaciones. De nuevo se plantea el poder de la imaginación y la literatura por encima de todas las cosas. Por último, en *Perder teorías* aparece de nuevo el motivo del doble o la suplantación. También aquí tenemos al escritor que llega, ahora a Lyon, para participar en un simposio internacional sobre novela, y que se ve de alguna manera reemplazado. Sin ser recibido por nadie se dedica a escribir los principios que deben reunir los textos del nuevo siglo. Curiosamente, su ponencia trata de “las relaciones entre la ficción y la realidad” (p. 3), igual que el anterior. Al final, convencido irónicamente de la futilidad de su trabajo, destruye la teoría, si bien podría verse materializada en *Dublinesca*, con la que establece un diálogo directo. Esta, a su vez, constituye otro paseo por las entrañas del arte literario, desde el desmesurado mundo de Joyce al lacónico de Beckett, dibujando al fin y al cabo un recorrido por la historia de la literatura de los últimos años. Así llegamos a una nueva era en la que todo parece morir para volver a renacer, como en tantas otras obras, llámesele muerte, aquí de la propia literatura, suicidio o locura. Todos mecanismos para viajar al oscuro centro del abismo en busca del futuro que se esconde, parece ser que en el preciado corazón de lo apocalíptico.

Hasta el momento su obra ha sido traducida a treinta lenguas y ha recibido numerosos premios⁶⁵. En España ha sido galardonado con el Premio Ciudad de Barcelona por *Bartleby y compañía* en 2001, el Premio de la Crítica (2003), el Premio Internacional Flaiano de Narrativa (2006) por *El mal de Montano*, el Premio Real Academia Española por *Doctor Pasavento* (2007) o el Premio Leteo como reconocimiento a toda su trayectoria literaria, en 2010, solo por citar algunos. Fuera de nuestras fronteras se han visto reconocidas, en Venezuela, su novela *El viaje vertical* con el XII Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos (2001) y en Chile, *El mal de Montano* con el Premio del Círculo de Críticos de Chile (2003). Raro es que no cuente con ninguno en México, donde ya desde temprano ha sido muy bien recibido. Los últimos provienen de Italia y Francia: Premio Letterario Internazionale Mondello por *Doctor Pasavento* (2009) y Prix Jean Carrière por *Dublinesca* (2010). Cabría destacar, por fin, el galardón concedido al mejor relato nacional, el Premio Xatafi-Cyberdark (2008) por el cuento “El día señalado” perteneciente a

65. Véase <<http://www.enriquevilamatas.com/premios.html>> para consultar la lista completa de premios del autor.

Exploradores del abismo. Además, existen variadas publicaciones y estudios en torno a su amplia producción. Querriamos destacar aquí dos muestras editoriales dedicadas al conjunto de su obra: *Cuadernos de narrativa*. Enrique Vila-Matas (Madrid, Arco Libros, 2007), reedición del número 7 (diciembre del 2002) de la revista *Cuadernos de Narrativa*, en el que se reúnen los textos de las conferencias del “Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Enrique Vila-Matas” celebrado en dicha universidad el 2 y 3 de diciembre del 2002. Este evento y la consecuente publicación de sus participaciones, dedicadas íntegramente al autor, demuestran, asimismo, el creciente interés que despiertan sus libros entre los especialistas. La segunda distinción la constituiría *Vila-Matas portátil (Un escritor ante la crítica)*, publicada en Candaya (Barcelona, 2007), que viene a representar un compendio de lo que hasta ese año habían dicho los críticos sobre el escritor barcelonés. En ella se lleva a cabo un profundo recorrido analítico de su trayectoria literaria por parte de personalidades tales como Roberto Bolaño, Roberto Brodsky, Javier Cercas, Ernesto Ayala-Dip, Pedro Domene, Ignacio Echevarría, Alvaro Enrigue, Rodrigo Fresán, Jorge Herralde, Jordi Llovet, Juan Antonio Masólviver Ródenas, Justo Navarro, Antonio Tabucchi Juan Villoro, Soledad Puértolas, Joan de Sagarra, Fernando Valls, Sergio Pitol, Alan Pauls o Ignacio Vidal-Folch. Incluye, a su vez, una “autobiografía caprichosa” hecha por el propio autor, en la que nos regala singulares comentarios acerca de sus procesos creativos. Logramos obtener, así, una amplia y profunda visión alrededor de su personal mundo. Contiene una recopilación de referencias bibliográficas de todo lo publicado sobre Vila-Matas: ensayos, artículos periodísticos y una peculiar entrevista en formato DVD con su apreciado amigo Juan Villoro. En definitiva, un reconocimiento en toda regla, que demuestra una vez más el alcance de este autor, dentro y fuera de nuestras fronteras. Por último, nos quedaría evaluar lo que de él piensa el público lector, parte ampliamente involucrada en todo esto, que parece ser cada vez más numeroso y variopinto (aunque paradójicamente alejado del circuito más comercial). La nada desdeñable apreciación de lo que, al fin y al cabo, resulta fundamental en estas lides.

El recorrido que hemos intentado delinear del escritor barcelonés creemos que sirve para demostrar que hoy por hoy aparece como una figura consolidada entre los grandes escritores europeos del momento. Por todo ello, pero sobre todo por la gran originalidad e innovación que lo caracterizan y la peculiar trayectoria de sus publicaciones, hemos querido centrar nuestra atención precisamente en sus cuentos, la parte de su obra menos estudiada y reconocida pese a su enorme proyección. Mucho se ha hablado de sus novelas y sus ensayos, de su peculiar manera de mezclarlos y de conjuntar procedimientos narrativos capaz de crear un estilo propio, pero poco o casi nada de sus relatos, que, por mucho que beban de esta personal concepción del mundo literario y de la ya llamada escritura

vilamatiana, constituye una realidad completamente autónoma. Con este estudio intentaremos aproximarnos a uno de sus primeros libros de cuentos, *Suicidios ejemplares*, donde deja entrever ya algunas de las obsesiones que pueblan tantas de sus obras pero que aquí lo hace muy ligada a su particular poética del cuento.

5.- LOS SUICIDIOS EJEMPLARES O EL VIVRE SA VIE VILAMATIANO

Con Vila-Matas partimos de un concepto de literatura muy particular y completamente propio⁶⁶. En *Suicidios ejemplares*⁶⁷ asistimos a un proceso de autoconocimiento, a una búsqueda infatigable de un sentido a la vida (literaria) por parte de los personajes de estos cuentos (y tal vez del mismo autor), hacia la comprensión de un mundo que no acaban de entender. Caminan en dirección a una salida que les sitúe en una nueva esfera desde donde gestionarlo a su manera. Representa al fin un acceso indiscutible hacia la muerte. Una muerte regenerativa. Morir para continuar viviendo. Reinventarse a través de la imaginación. Se trata de suicidas radicalmente vitalistas. Eso es lo que hacen los protagonistas de esta decena de historias que giran en torno al suicidio, literal y literario, metafórico en muchos casos pero también real y ficcional a la vez. Según Thomas Bernhard, este impulso deletéreo se dirige hacia la dignificación de la humanidad, por lo tanto de la vida (y de la literatura) por medio de una muerte alegórica: “el suicidio como gesto artístico es el sacramento de los que ven en la muerte la única y gloriosa celebración de la vida”⁶⁸. Para recordarnos la idea sartriana de que el suicidio prueba el hecho de sabernos irremediabilmente libres y convirtiéndose, por tanto, en bandera de vitalidad, alejada por completo de cualquier tipo de nihilismo. Porque lo que les lleva a la mayoría a querer desaparecer es en realidad “la imposibilidad de frenar el deseo de vivir” (p. 23). Y es bajo el signo de la libertad, la dignificación y el ennoblecimiento como Vila-Matas nos presenta en este libro esa larga búsqueda personal, regalándonos con *Suicidios ejemplares* doce cuentos admirables. Para descubrir que “la vida es inalcanzable en la vida, que la vida está muy por debajo de sí misma y que la única plenitud posible es la plenitud suicida” (p. 24). Algo que el autor defiende y practica, encontrando en el panorama hispánico reciente un huerto de cultivo, ya que ha la independencia general en el ámbito de la creación ha existido solo en los últimos años: “el escritor de pronto se ha encontrado en libertad. Casi

66. “Si hay un autor que haya transitado entre los géneros hasta dar con uno propio ese es Enrique Vila-Matas.”, Fernando Valls, *La realidad inventada*, Crítica, Barcelona, 2003, p. 33.

67. Vid. Enrique Vila-Matas, *Suicidios ejemplares*, Anagrama, Barcelona, 1991. A partir de ahora indicaremos entre paréntesis los números de página de la edición consultada: Anagrama (*Compactos*, 238), Barcelona, 2007³.

68. Cf. Álvaro Enrigue, “Suicidios ejemplares de Enrique Vila-Matas”, *Vuelta*, 189, México, agosto de 1992, pp. 45-46.

parece mentira que haya que celebrar una conquista tan obvia⁶⁹. Apuesta por una literatura autónoma, alejada de cualquier funcionalismo político y en aras de la imaginación. Toda su escritura se basa en la ruptura con algunas de las convenciones de la realidad. Se produce una alteración en su percepción y esta lleva a la indagación de lo común. Así, se acaba descubriendo lo extraño que hay en lo anodino de la cotidianidad.

La elección del género cuentístico, como hemos visto menos condicionado por las exigencias del mercado, representa un formato adecuado para la experimentación y el riesgo creativos. Y en estas aguas es donde se encuentra a gusto el escritor. Tal vez el auge que ha tenido en el último periodo tenga que ver con esta liberación compositiva, si bien es cierto que debido a la evolución de la narrativa española, marcada por una destacada hibridez, las formas breves asisten a cierta imprecisión en el terreno de su pormenorizado estudio. Esto hace que enfrentarse a cuentos como estos, ya con talentos propiamente singulares por la particular apuesta de su autor, resulte una tarea poco menos que arriesgada. En tiempos en los que la narrativa se caracteriza por “la búsqueda incesante de nuevos caminos, de nuevos procedimientos para mostrar una realidad, la del momento, cada vez más compleja y fluctuante”⁷⁰, algunas de sus peculiaridades son el atrevimiento y la hibridez, pero también un toque de cosmopolitismo y tradición, además de la presencia innegable de influencias extranjeras. En honor a esa originalidad creativa y enmarcado en este contexto crea Vila-Matas sus propios mundos⁷¹. Capaz de inventar libremente, pues, aportándole a la literatura una autonomía innata, nos presenta un conjunto de cuentos dedicados a suicidios que no matan porque no llegan a materializarse pero que sí salvan: “Si algo tiene de extraordinario la literatura es que es un espacio de libertad tan grande que permite todo tipo de contradicciones”⁷². Suicidios “por nostalgia, por necesidad de redención, por gracia, por fanatismo, por amistad, por grandeza, por dar risa, por desesperación, pero nunca por miseria”⁷³. Una escritura que se sustenta y multiplica las posibilidades que tiene en sí misma. Y eso es lo que le proporciona en mayor medida el cuento: heterogeneidad en temas, modos y ritmos. No olvidemos que la combinación, de géneros, de planos, de voces, de sentidos, es algo sumamente característico en el autor. Con esa multiplicidad entra en dialéctica lo metaliterario que poseen muchas de sus últimas obras. Textos que nos hablan de vida, realidad y mundos interiores, pero también de

69. Vid. Enrique Vila-Matas, *El traje de los domingos*, Huerga&Fierro, Madrid, 2006², p. 52.

70. Vid. Fernando Valls, *La realidad inventada*, *op. cit.*, p. 36.

71. “Mi colección de clásicos –de libros que no acabo de comprender– es totalmente privada, no se parece a ninguna otra”, Enrique Vila-Matas, “Aunque no entendamos nada”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., *Enrique Vila-Matas*, Arco Libro, Madrid, 2007², p. 13.

72. Cf. Enrique Vila-Matas, *El viento ligero en Parma*, *op. cit.*, pp. 203-204.

73. Cf. Álvaro Enrigue, “Suicidios ejemplares”, en Margarita Heredia, ed., *op. cit.*, p. 83.

creación y de la literatura misma. Vila-Matas constituye uno de los exponentes de esta tendencia al cultivo de la referencia. Aunque cabe decir aquí que si en su producción narrativa larga se convierte en un pródigo recurso, en los cuentos opta por dejarlo algo de lado, y no asistimos al sinfín de citas de autores, libros y anécdotas a los que el autor nos tiene acostumbrados en novelas y ensayos, en ensayos y novelas, en esos libros resultado de originales combinaciones formales que generan una manera de hacer muy personal:

He buscado siempre mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces (...). No nos engañemos: escribimos siempre después de otros. En mi caso, a esa operación de ideas y frases de otros que adquieren otro sentido al ser retocadas levemente, hay que añadir una operación paralela y casi idéntica: la invasión en mis textos de citas literarias totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas. ¿Y por qué, dios mío, hago eso? Creo que en el fondo, detrás de ese método, hay un intento de modificar ligeramente el estilo, tal vez porque hace ya tiempo que pienso que en novela todo es cuestión de estilo⁷⁴.

Constituye, pues, una característica fundamental en toda su obra el hecho de querer cultivar un estilo propio, llegando a formar parte de su esencia. No en vano, para el escritor representa la visión de todo un mundo:

Y cuando hablo de estilo me refiero a intentar lograr un espacio y un color internos en la página, un sistema de relaciones que adquiera espesor, un lenguaje calibrado gracias a la elección de un sistema de coordenadas esenciales para expresar nuestra relación con el mundo: una posición frente a la vida, un estilo tanto en la expresión literaria como en la conciencia moral⁷⁵.

Tal y como sostiene Horacio Quiroga en su decálogo del perfecto cuentista: “No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino”⁷⁶. Y con esto hace referencia a la elaboración de una técnica que construye el relato y lo convierte en arte por medio de eso que llaman *estilo*. La reelaboración del propio material narrativo a través del lenguaje. Pues es la mejor manera de servir a las ideas. Este en Vila-Matas participa, como decimos, de otras obras, de otros dichos y de otras invenciones pero sobre todo de la imaginación y la fantasía. La poética del autor algunos críticos la han emparentado con la

74. Vid. Enrique Vila-Matas, “Intertextualidad y metaliteratura”, <<http://www.enriquevilamatas.com/textmonterrey.html>>.

75. Vid. Enrique Vila-Matas, “Autobiografía caprichosa”, *op. cit.* p. 15.

76. Cf. Horacio Quiroga, “Decálogo del perfecto cuentista”, en *Cuentos de la selva*, Linkgua, Barcelona, 2008, p. 47.

particular concepción de Enrique Jardiel Poncela o Gómez de la Serna, por “esa visión absurda” y su capacidad de sorprender y aplicar al mundo una mirada insólita, al margen de los procedimientos narrativos más tradicionales⁷⁷. Por su parte, otros de los escritores con los que a menudo él mismo crea ciertos puentes son Kafka, Pessoa, Joyce, Gombrowicz, Walser, Roussel, Musil, Duchamp, pero también Borges, Calvino, Svevo y otros como Pitol, Bolaño, Villoro o Tabucchi, por citar solo algunos, pues la particular lista de este ávido e incansable lector sería larguísima, si no inagotable. Esta mención directa a una manera propia de crear es casi una declaración de principios. Que el escritor se refiera con esto solo a la “novela” resulta, cuanto menos, curioso. Nos podría hacer pensar que le da más importancia al género largo, o tal vez que en el cuento no se trata únicamente de estilo mientras que en la novela sí. O quizá que para él *novela* es algo mucho más amplio de lo que el término en sí ha significado hasta ahora. En cualquier caso, el escaso número de libros dedicados a relatos (técnicamente cuatro, junto a una antología personal) frente al prodigio de novelas (catorce) y de ensayos (diez) nos sugeriría que Vila-Matas no siente, por las razones que sean, una especial predilección por el género breve. Revelador resulta, a su vez, que los ensayos propiamente dichos los cultive con mayor frecuencia hacia el final de su carrera y las obras de ficción hacia el principio⁷⁸, dando cabida a un tipo de producción diferente en cada etapa de su evolución artística. El desarrollo de su obra en conjunto va, pues, de la ficción más desbaratada al cultivo cada vez más acusado del elemento ensayístico, de la reflexión metacultural (donde cabría todo tipo de referencias: literarias, cinematográficas, filosóficas...).

Los cuentos se situarían en los años 1982, 1991, 1993, 1994 (antología personal) y 2007. En la primera época (primeros veinte años) se publican tres de sus cuatro volúmenes de relatos, sin tener en cuenta la antología. Trece años después, el último: *Exploradores del abismo*, al que el mismo autor reconoce haberse enfrentado de un modo completamente diferente a los anteriores⁷⁹; y en él, a diferencia de los anteriores, se ve ese gusto acentuado

77. Cf. Fernando Valls, “Hijos sin hijos. Los episodios nacionales de Enrique Vila-Matas”, en Irene Andrés-Suárez y Ana Casas, eds., *op. cit.*, p. 112, y *La realidad inventada*, *op. cit.*, p. 291.

78. El primer volumen ensayístico es de 1983, veinte años después de haber publicado su primera obra, tras seis novelas y dos libros de cuentos. La proporción, en cambio, varía a partir de 1992; desde ese momento saldrán a la luz libros de ensayos con más frecuencia, cada dos o tres años; hasta 2003, para multiplicarse a uno o dos ejemplares de forma anual: *Extrañas notas de laboratorio* y *Aunque no entendamos nada* (junto a la novela *París no se acaba nunca*) en ese año; *El viento ligero de Parma* en 2004; *Y Pasavento ya no estaba* y *Dietario voluble* en 2008 y por último: *Perder teorías*, en 2010. Se llega a entender que su notoriedad como escritor haya animado su participación en periódicos y revistas, cada vez más activa, y que ello haya contribuido a hacerse un hueco en el mercado como ensayista, siendo muchos de los volúmenes publicados recopilaciones de artículos ya existentes. Pero también es cierto que la predilección por la reseña metaliteraria y la cita referencial en la obra vilamatiana se hace cada vez más relevante con el pasar de los años, ya sean novelas o ensayos propiamente dichos.

79. En una entrevista personal el autor comentó haber escrito *Exploradores del abismo* desde una perspectiva alejada ya de los procedimientos juveniles de sus primeros cuentos. Idea que aparece, además, en el volumen: “Estoy seguro de que no habría podido escribir todos esos relatos si previamente, hace un año, no me hubiera

con los años por la cita. Cabe subrayar aquí que su primer libro de cuentos, *Nunca voy al cine*, de principios de los ochenta, no deja de ser un caprichoso experimento de juventud de poco valor literario, como ya hemos señalado. Representó, de alguna manera, un primer acercamiento a las particulares limitaciones que suponía el hecho de escribir relatos, además de una manera de indagar, según el autor, en su florecer literario, cuáles eran los temas que le preocupaban. Si bien en él no consigue armar cuentos completos y con una fuerza especialmente definida, con un chispazo último impactante ni una efectiva tensión que vertebrase las historias, sí encontramos algunos de los elementos que más tarde brillarán por su genialidad: la construcción de personajes estrambóticos, la alternancia de voces y registros lingüísticos, las asociaciones delirantes, las situaciones extrañas, el magistral uso del humor y la ironía... pero, sobre todo, “la reivindicación de un estilo basado en la densidad de contenidos”⁸⁰. Así, volviendo al argumento anterior, el hecho de que haya publicado hasta ahora menos libros de cuentos (esperemos que no tengan que pasar trece años más para el próximo) no significa que estos sean menores. La exigüidad en su producción cuentística es quizá lo que le da gran parte del valor que posee su obra corta. Tal vez responde a una decisión personal, tal vez a disposiciones innatas o a lo mejor incluso a circunstancias del mercado; quién sabe. Lo cierto es que consigue construir todo un universo en cada uno de sus libros de relatos, vertebrados en torno a un tema en común que les aporta unidad a la vez que diversidad y riqueza. Compone, pues, este volumen que nos ocupa, un recorrido delineado con meticulosa precisión y un despliegue magistral de técnicas literarias propias del género y del autor, para presentar una elaboración textual muy concreta: diez cuentos, un prólogo y una escueta carta de despedida de un escritor real. Mientras el texto de presentación nace como declaración de intenciones: “dejar que el lector proyecte su propio mundo interior sobre el mapa secreto y literario de este itinerario moral”, “donde presente un libro contra la vida extraña y hostil” (p. 7), el sucinto epílogo que cierra los diez relatos de en medio se despide con una referencia directa a la escritura: “no hagamos ya más literatura” (p. 173), recuperando al Pessoa del principio de “Viajar, perder países”, que el autor extrapola a “viajar, perder suicidios; perderlos todos” (como “perder teorías”), hasta que se “agoten”, añade, “las nobles opciones de muerte que existen” (p. 8). Este texto de cierre no es como los otros, estrictamente un relato de ficción, pues remite a la carta que Mario de Sá-Carneiro envió a Pessoa (para cerrar el círculo) el 31 de marzo de 1916, en la que se anuncia lo que más tarde ocurriría: se suicidó, envenenándose en un hotel de París, con tan solo veintiséis años de edad. Este toque de realidad dentro del marco

transformado en alguien levemente distinto, no me hubiera convertido en *otro* (...) Nadie regresa impunemente al cuento”, Anagrama, Barcelona, 2007, pp. 13-14.

80. Cf. Enrique Vila-Matas, *El traje de los domingos*, *op. cit.*, p. 151.

ficcional completa el mapa del principio, en que, una vez llegados al final, se ha terminado de definir⁸¹. Representa, en su conjunto, un original homenaje a la máxima cervantina de querer vivir la vida en la ficción ante la insatisfacción del presente. También una premisa brechtiana, según la cual gobierna un absurdo cotidiano generalizado contra el que debemos luchar sin remedio. Unido al sentimiento de angustia existencial e insignificancia, trasfondo moral propio de Beckett⁸². O como señala Valls, un guiño a la literatura ramoniana⁸³.

Todos los volúmenes de cuentos de Vila-Matas cuentan con la particularidad de constituir un ciclo creado en torno a un elemento vertebrador. En este caso lo es el tema: el suicidio. Un impulso autodestructivo. En *Hijos sin hijos* alrededor de seres alejados de la sociedad debido a su propia naturaleza, y en *Exploradores del abismo* en torno a la indagación de ese vacío tan presente en muchas existencias. Aquí excluimos *Nunca voy al cine* dado que el elemento integrador no es la temática, y si existe alguno, lo es quizá la voluntad de cultivar la rareza por encima de todo, tal y como repite uno de los excéntricos personajes que lo pueblan: “era evidente que le encantaba sembrar el estupor”⁸⁴. Interesante subrayar que en él aparecen algunos bocetos de lo que serán posteriormente, más elaborados, cuentos de otros volúmenes⁸⁵. Normalmente cada una de las piezas del entramado tiene entidad en sí misma y funciona de forma independiente (personajes propios, trama autónoma, ambiente único, ritmo particular, recursos narrativos adecuados a la historia y desarrollo y desenlace delimitados). Y remiten, a su vez, de una manera u otra, a la unidad que comparten, abriéndose a una realidad más amplia, además de conformar una estructura cerrada y meditada, como todo buen cuento. Este nexo de unión temático en el volumen que nos ocupa, como decimos, es el suicidio, pero el acercamiento a este mismo fenómeno resulta ser en cada relato diferente y a cada cual más peculiar. Justamente por compartir una misma esencia consigue transmitir una visión de la vida, o más bien, una posición ante ella. El vínculo con el resto de sus libros de relatos (por tanto: *Nunca voy al cine*, 1982; *Suicidios ejemplares*, 1991; *Hijos sin hijos*, 1993 y *Exploradores del abismo*, 2007) es que todos ellos mantienen siempre una clara concepción de unidad creativa, de

81. “Es bueno -como decía Pessoa- viajar y perder países, perderlos todos, perder tu propio país, perder hasta tu identidad o como mínimo, ironizar sobre el deseo maniático de identidad”, Enrique Vila-Matas, discurso de recepción del XII Premio Internacional de Novela “Rómulo Gallegos”, <http://www.analitica.com/BIBLIO/vila_matas/romulo_gallegos.asp>.

82. Su influencia se materializa en forma de personaje en *París no se acaba nunca*, en que el protagonista, paseando por los jardines de Luxemburgo, se encuentra al escritor irlandés “leyendo desesperado un periódico en un viejo parque frío y solitario”, del que el Adolfo Arrieta de la novela señala: “Es el único que ha tenido el valor de mostrar que nuestra desesperación es tan grande que ni palabras tenemos para expresarla”. Cf. Anagrama, Barcelona, 2007², p. 211.

83. Vid. Fernando Valls, *La realidad inventada*, op. cit., p. 31.

84. Cf. Enrique Vila-Matas, *Nunca voy al cine*, Laertes, Barcelona, 1982, p. 86.

85. Pensamos en “Todos conocemos Hong Kong” y “Epílogo” que apuntan a “El hijo del columpio” y “Mirando al mar y otros temas”, de *Hijos sin hijos*, o “La danza de la vida” y “El revés”, que hacen referencia a “El día señalado” y “Así son los autistas”, respectivamente, de *Exploradores del abismo*.

libro autónomo, lo que viene a conocerse como *ciclo de cuentos*. Esto es, no se trata nunca (a excepción de *Recuerdos inventados*) de un mero compendio. Podemos decir, entonces, que Vila-Matas siempre ha entendido su creación cuentística como un todo, dentro de un solo universo y con temas comunes al resto de su obra: el suicidio, el abismo, la identidad, la extrañeza ante el mundo... lo raro, al fin y al cabo. Tal y como lo sitúa Valls: “un inteligente comentarista de la tradición universal del cuento literario moderno, así como admirador confeso de esas piezas que se sustentan en el riesgo, en la verdad, alejándose del artificio [y por tanto, de la metaliteratura], para él más propio de la novela”⁸⁶.

Esta obra unitaria de potenciales suicidas funciona como precedente claro de *Bartleby y compañía* por “narrar historias de personas que se retiran de una actividad. Lo escribí para indagar cuáles eran mis relaciones con la vida y con la muerte”⁸⁷. La relación de los suicidios con los Bartlebys pasa por el innato impulso de plantearse la no existencia. Una es la insuficiencia consciente de la vida, la otra, de la escritura. Tal vez los dos actos de negación guarden conexiones desde el momento en que aceptamos la latente identificación que hay entre una y otra en la literatura vilamatiana. El suicidio aquí es una manera de escapar de la realidad. De la realidad de la ficción. Todos los personajes, por un motivo u otro, sienten la necesidad de huir de su mundo (imaginario, literario). Aquí se funden los dos niveles de la mano de una paradoja final: suicidarse en la ficción los lleva a afrontar la realidad, a continuar existiendo en las páginas del cuento. Lo mismo que harán años después los singulares protagonistas de *Exploradores del abismo* o de *Hijos sin hijos*: hurgar en el intersticio⁸⁸ que queda entre vida y fantasía, entre realidad y ficción, en busca de una alternativa, una salida diferente, que acaba dibujándose siempre en el horizonte del escritor. Son todos personajes infelices con sus existencias. Sea cual sea la razón y cuál la consecuencia (dejar de escribir o querer matarse) se produce una brecha, un roto, un vacío, un abismo: el de la imposibilidad. Negación del acto de escribir (y de vivir *de* la literatura), imposibilidad de sobrellevar el propio mundo (y de vivir *en* la literatura), deseo de desaparecer e identidad constituyen sin duda constantes vilamatianas. Todo esto se edifica en torno al concepto de extrañeza que tanto le gusta al escritor, casi motor creativo: “la misma magia que se encuentra en todo aquello que nos parece raro y subversivo, pura efervescencia suicida”⁸⁹ que se transforma en regeneración. Así, los personajes de *Suicidios* no resisten la realidad que les ha tocado: un profesor que se hace pasar por extranjero en su

86. Vid. Fernando Valls, “Hijos sin hijos. Los episodios nacionales de Enrique Vila-Matas”, *op. cit.*, p. 122.

87. Vid. Enrique Vila-Matas, “Breve autobiografía literaria”, <http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_suicidiosejemplaresV1.html>.

88. Al respecto dice Villoro sobre el autor: “No es gratuito que se interese en la figura del fisgón que mira por los intersticios”. Vid. Juan Villoro, “Vila-Matas: la escritura desatada”, <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrivilloro1.html>>.

89. Cf. Enrique Vila-Matas, *El traje de los domingos*, *op. cit.*, p. 148.

propia patria y que escribe a escondidas, por miedo a ser publicado, al éxito y la notoriedad; un desengañado e intelectual jugador de fútbol que, por amor, descubre toda una confabulación prosuicida con la que conecta a la perfección; un imaginario pintor que se arrastra llevado por la *saudade*⁹⁰ de tiempos pasados, aún teniéndolo todo en la vida; una quijotesca loca que grita con desesperación las injusticias de su existir por culpa de querer pasar por la vida “de puntillas” (usando curiosamente la misma expresión que el protagonista de otro cuento) o una exquisita ama de casa y vigilante de museo esclava de su gris existencia. Todos ellos contemplan el suicidio como salida: desaparecer, esto es, no publicar ni ser famoso, estar y sentirse solo, no importunar o simplemente desvanecerse. Pero ninguno de ellos lo ejecuta en la esfera práctica del libro. Todos los personajes se quedan en el inquietante plano de la enunciación o el simple pensamiento. En el acto simbólico, que pasa por representar un estado mental que actúa como solución ante la infelicidad que todos comparten. Por eso la solución encuentra en la literatura a su mejor aliada, porque “hablando de felicidad, la literatura puede darla. Pues hay que saber que la literatura permite pensar lo que existe pero también lo que se anuncia y todavía no es. El mundo es un texto. Y ese texto es nuestra vida, está en los libros”⁹¹. O como se anuncia en los personajes de *Historia abreviada de la literatura portátil*: “el drama de todo shandy fue comprender que había caído del lado de la muerte, pronto se vio que el suicidio no era la solución ni era nada, y que sólo podría ser realizado en el espacio mismo de la escritura”⁹². Pues si bien se rechaza el impulso aniquilador en la vida, se alberga como alternativa de renovación en la ficción, subvirtiendo su valor.

Retomando el argumento anterior, el impulso de negación tan peculiarmente bartlebiano se traduce aquí en un desesperado escape hacia otra realidad suicida a través de la poética. Trasladamos a continuación un significativo fragmento acerca de esta idea de uno se los shandys, en que, además, se emparenta significativamente al surrealismo: Quedó bien claro que, en adelante, el suicidio sólo podría ser realizable sobre el papel. Antonin Artaud, por ejemplo, respondió así a una encuesta surrealista en que los interrogados debían decir qué opinaban acerca de quitarse la vida: “Pero, ¿qué pensaría usted de un suicidio anterior, un

90. “Muerte por saudade” entronca con una idea implícita en su literatura por la que la melancolía es “eje esencial de todo el universo literario de Vila-Matas”. Vid. Julia Otxoa, “Juego y laberinto en la obra de Enrique Vila-Matas”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., *op. cit.*, p. 30. Por ello, en casi todas sus obras vemos aparecer a personajes arrastrados por diferentes formas de aflicción nostálgica. La relación entre suicidio y melancolía es algo que está presente desde el siglo XIX con los alienistas franceses, se pondrá de moda en el Renacimiento y acentuará sus síntomas durante el Barroco. En el Romanticismo se idealiza este padecimiento adquiriendo un carácter casi sublime por lo innato de sensibilidad que hay en él. Vila-Matas, en cambio, subvierte su valor como lo hace con el suicidio, transformando a los dos en motores positivos de cambio.

91. Vid. Enrique Vila-Matas, *Aunque no entendamos nada*, J.C. Sáez, Santiago de Chile, 2003, p. 48.

92. Cf. Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Anagrama (*Compactos*, 217), Barcelona, 2009⁵. p. 37.

suicidio que nos hiciera regresar, pero al otro lado de la existencia, y no *del lado de la muerte*? Sólo eso tendría valor para mí. No le tengo apetito a la muerte, yo siento el apetito del no ser, de nunca haber caído en ese reducto de imbecilidades de abdicaciones, de renunciadas y de obtusos encuentros....⁹³

También convive en su obra el impulso último de querer cambiar de vida, tan sumamente recurrente (*Lejos de Veracruz, Extraña forma de vida*⁹⁴ o *El viaje vertical*). Historias relacionadas siempre con la escritura (o la ficción), medio que ayuda a los personajes a encontrar ese otro camino. O el de hacerse pasar por otro y perder así la propia identidad de forma voluntaria, argumento tratado directamente en *Impostura*. Todas ellas son avenidas que conducen a huir de la realidad. Como afirma el protagonista de *Lejos de Veracruz*: “protegerme de la horrenda vida verdadera escribiendo, que es en realidad lo único que me interesa o, mejor dicho –ya volvió a aparecer el otro–, la única forma de emprender un viaje verdadero”⁹⁵. Estas vías de escape se van dirigiendo cada vez más con los años hacia el lado de lo irreal. Es decir, si en las primeras obras los personajes encuentran una salida a la infelicidad y la falta de pertenencia a este mundo por caminos diferentes (la nostalgia, el recuerdo, la extrañeza o la suplantación), poco a poco esa posibilidad se va concretando de forma bastante explícita en una sola. A partir de *Bartleby y compañía*⁹⁶ la presencia de la literatura (léase también escritura, y por tanto ficción e imaginación) se hace mucho más explícita. Son los casos de *El mal de Montano*, *Doctor Pasavento* y *Dublínescas*. Aunque ya antes era un elemento irremediamente presente. Parece ser que la sublimación suprema para sobrevivir pase exclusivamente por ella. Pues “si escribimos es para saber algo de nosotros mismos (...) para ser felices, para no suicidarnos, para no volvernos locos (...) escribimos para jugar”⁹⁷. La escritura sirve entonces para superar lo destructivo de la realidad. Vila-Matas nos está diciendo aquí que la literatura es utopía, en la medida en que consigue elaborar un mundo posible y además “nos avisa que la manera en que existe ahora la realidad no tiene por qué ser la única posible”⁹⁸. Todo se reinventa a partir de la ficción, ya que ese proceso lúdico en el que se convierte la literatura implica pasar por el filtro de la imaginación. Significa jugar en mitad de un caos, a través del cual, escritor, personajes y lector deben orientarse en la incesante búsqueda hacia

93. *Ibidem*, p. 37.

94. Novela que comparte título con un cuento de Tabucchi recogido en *Se está haciendo cada vez más tarde*. No parece tratarse de una mera coincidencia, teniendo en cuenta las relaciones literarias que el autor recrea en *Recuerdos inventados*, por ejemplo, con el escritor italiano.

95. *Vid.* Enrique Vila-Matas, *Lejos de Veracruz*, Anagrama (*Compactos*, 342), Barcelona, 2007², p. 137.

96. Y hablamos explícitamente aquí de novelas, puesto que el resto son ensayos y hay un único libro de cuentos, *Exploradores del abismo*, que mantiene, a pesar de todo, el vínculo con la desaparición de este mundo, ligada esta vez a una amplia variedad de precipicios vitales como nuevo modo de huida.

97. *Cf.* Enrique Vila-Matas, *El traje de los domingos*, *op. cit.*, p. 53.

98. *Vid.* Enrique Vila-Matas, *Aunque no entendamos nada*, *op. cit.*, p. 98.

uno mismo. Con unas reglas reformuladas constantemente, donde la vida y la muerte, si se quiere, pueden borrarse y volver a dibujarse por medio del humor y la invención. Como la literatura era para Cortázar su terreno de juego lo es igual para Vila-Matas, al que le gusta “ver el lado oculto de las cosas, la otra cara de los lugares comunes, de las frases hechas...”⁹⁹, y de ahí que su escritura se convierta en una especie de recreo constante, materializado en una marcada tendencia a la profundización psicológica que transforma y rehace todo lo preconcebido. Por eso se sustenta en un tipo de estética antirrealista, desde los inicios de su carrera, pues “cuanto más realista eres, más amenazas las bases de tu propio arte”¹⁰⁰. De ahí también que la muerte se vea desde esta perspectiva de desahogo, un elemento más de diversión, “estúpidamente cómica” (p. 172), visión que aparece ya en su primer libro de relatos: “después de todo (...) la muerte es una forma de divertirse”¹⁰¹. Así, Vila-Matas concede al *suicidio imaginario* el poder de restablecer el orden de muchas de las vidas de sus infelices personajes. Y si no restablecer, al menos capaz de dejar de lado el verdadero suicidio. El solo pensamiento de hacerlo desencadena una reacción, como si creciera otro mundo ficticio dentro de la misma ficción, donde el suicidio real en sí mismo ya no tuviera sentido puesto que la fuerza de la invención es tal que asume un poder simbólico. Suicidio significa por tanto desaparición y desaparición en Vila-Matas muchas veces cambio de identidad, cambio de vida, una manera más de jugar a ser otro. En el mundo vilamatiano se rechaza descaradamente la negación a la propia vida porque “además, para colmo, tiene algo de penoso y de ridículo”¹⁰². Por eso estos personajes buscan un espacio intermedio que parece localizarse en las brechas que quedan entre realidad y realidad, entrometido en ese intersticio cortazariano a partir del cual se filtraba lo sobrenatural. Aquí, en cambio, pasa lo contrario: la brecha no es la excepción, sino la norma. Se crea otra nueva dimensión en que todo confluye: pensamiento y hechos, ficción y realidad. Y los protagonistas consiguen mantenerse a raya en esa otra esfera en que todo se convierte en vivible, suspendida entre la existencia y el arte.

Al final lo que nos cuentan estas historias es que detrás de la normalidad se cuela el disparate, lo ilógico y la incertidumbre, y lo único raro es, al fin y al cabo, el propio hombre. Vila-Matas cree en el poder del arte, “en la vocación alquímica e iluminadora del relato: la ejemplaridad es el último destello emitido por una moral que termina”¹⁰³. Porque

99. Cf. Enrique Vila-Matas, *El traje de los domingos*, op. cit., p. 53.

100. Cf. Liz Themerson, “¿Se puede pasar?”, en Enrique Vila-Matas, *Perder teorías*, Seix Barral, Barcelona, 2010, p. IX.

101. *Vid.* Enrique Vila-Matas, *Nunca voy al cine*, op. cit., p. 48.

102. *Ibidem.*

103. Cf. Álvaro Enrigue, “Suicidios ejemplares”, en Margarita Heredia, ed., op. cit., p. 84.

“la vida también es, por culpa de ella misma, un buen cuento incompleto”¹⁰⁴ y solo a través de la ficción se acaba de completar. Como hace Rosa Schwarzer¹⁰⁵, una de las protagonistas de estas historias, cuando consigue entrar en el cuadro *El príncipe negro*¹⁰⁶, que la llama al país de los suicidas, atraída irremediabilmente por los tambores¹⁰⁷, y donde se da cuenta de que esa otra dimensión tampoco le sirve. Aunque “su vida, al entrar en el reino de lo oscuro y de la desesperación, se había convertido paradójicamente en algo por fin un poco animado” (p. 48): Ni su realidad ni esa otra cambian nada. Es el diálogo entre ambas lo que activa el mecanismo de salvación. Solo le queda aceptarlo desde una nueva perspectiva, la óptica de la conciencia; en el momento en que interioriza que su vida es así, y menos mal, y decide entregarse a ella. Porque si la realidad es desagradable, “¿acaso no lo es también la irrealidad?” (p. 50). O como los hermanos Uli y Catón en “Las noches del iris negro”, incapaces de hacer igual que el resto de los integrantes de la Sociedad de Simpatizantes de la Noche del Iris negro: matarse, real y simbólicamente; de manera que quedan relegados a vagar en su infelicidad. Pero en el momento en que opera de nuevo la conciencia de su condición de náufragos del suicidio consiguen avanzar. Pues, en definitiva, “el suicidio es un acto afirmativo (...) Lo que hace soportable la vida es la idea de que podemos elegir cuándo escapar” (p. 97) no el hecho en sí mismo. O como en “En busca de la pareja eléctrica”, cuento que funciona en su conjunto como fantástico preámbulo al acto suicida final, que el protagonista ve como “último paso fundamental” de su carrera.

Otro cuento destacable es “Muerte por *saudade*”, que se presenta como viaje iniciático del narrador, quien conoce el fenómeno del suicidio a través de un compañero de la escuela. Aquí, el acto de conocimiento y autoconciencia se produce en la infancia a través de un personaje testigo, quien le hace descubrir este particular universo envuelto en un áurea de “enigma”. En este cuento aparecen indirectamente el tema de la locura, la imaginación y la lectura, enfrentados todos ellos al plano de la realidad: de un día para otro el niño sustituye el recogimiento de la lectura de sus apreciadas novelas por la praxis del callejeo diario, donde conoce a una loca que le fascina. De nuevo a través de la intersección de los dos niveles (ficción –literatura– y realidad) surge otro distinto, que, junto a la

104. Vid. Enrique Vila-Matas, *El traje de los domingos*, op cit., p. 65.

105. Tampoco el nombre se ha dejado al azar, pues hace referencia a un artículo de *El viajero más lento* (Anagrama, Barcelona, 1992), “Alemania en otoño”, publicado con anterioridad en *Diario 16*, a partir del cual reelabora el material para este cuento. “Schwarz” en alemán tiene varios significados, entre ellos 'negro', en alusión al cuadro del relato y quizá metafóricamente a cómo ve el futuro la protagonista, pero también 'solo' o 'triste', claramente relacionados con la existencia del personaje.

106. Cuadro del pintor alemán Paul Klee, guiño a su arte enigmático y alejado de convenciones realistas, simil de su literatura.

107. Por ese “tam-tam” que la llama, como “el eco lejano de tams-tams de tribus salvajes de futuros shandys que desde las soledades de sus remotas cabañas de poblados africanos no tardarían en ver cómo sus leyendas se incorporaban a lo portátil” de *Historia abreviada de la literatura portátil*, op. cit., p. 67.

interiorización del acto del suicidio, entendido como un renacer, da paso a una dimensión ignorada: aquella capaz de revalorizarlo todo en su conjunto, de unir opuestos, de integrar vida y muerte, alegría y temor, realidad y ficción. Como reza ya uno de los protagonistas de otro viaje similar: “la vida no es más que nostalgia de la muerte. No venimos de la vida sino de la muerte”¹⁰⁸. De este modo, el avenir resulta más enriquecedor y sin duda diferente. Parece que aquí el escritor barcelonés esté recogiendo, de alguna manera, a través de sus criaturas lo que sentenció Santos Alonso en 1988:

la realidad (...) los referentes que están enfrente del escritor (...) es eso, pero también lo que está dentro de cada uno, en su memoria, en su imaginación e incluso en su fantasía (...) una realidad mucho más compleja que se inicia en el interior antes de ajustarse o no con lo visible y lo invisible, un concierto, inexplicable siempre en sus desconciertos, entre lo imaginado y lo vivido¹⁰⁹.

Pues la literatura es eso (y parece que Vila-Matas lo sabe muy bien). Tratar de esa complejísima realidad, intentando captar al lector a través de sus valores estéticos, haciéndole sentir, pensar, imaginar e incluso invitándole de alguna manera a cambiar su visión del mundo.

La extensión de los cuentos tiene que ver con las necesidades intrínsecas de cada historia. Mientras el libro se inicia con una especie de prólogo con “Viajar, perder países”, de escasa página y media, y se cierra con un epílogo más breve aún (seis líneas)¹¹⁰, en medio encontramos diez piezas que varían mucho en tamaño. El más largo de la colección cuenta con unas veinticinco páginas: “Las noches del iris negro”; el que le sigue, con diecinueve: “Rosa Schwarzer vuelve a la vida”. En cambio “La hora de los cansados”, con seis escasas páginas, sería el más breve de todos si excluimos el prólogo y el epílogo. El resto van de las dieciocho a las diez. En la mayoría de casos, el número de páginas resulta relevante, puesto que en función de ellas se vertebran el resto de elementos constitutivos. En palabras de Cortázar, “el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, al punto que en Francia, cuando un cuento excede las veinte páginas, toma ya el nombre de *nouvelle*, género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha”¹¹¹. Está claro que no se trata de una fórmula matemática, pero también que la longitud es relevante, como apuntábamos más arriba, en la medida en que afecta al desarrollo de la

108. Cf. Enrique Vila-Matas, *Lejos de Veracruz*, *op. cit.*, p. 85.

109. Cf. Santos Alonso, “Contar, crear libremente”, *op. cit.*, p. 69.

110. El hecho de encontrar una estructura tan sumamente cuidada: prólogo, epílogo y cuentos constituye una muestra más, junto a la unidad temática, de que el libro ha sido concebido en su conjunto y no como mera yuxtaposición de relatos independientes.

111. *Vid.* Julio Cortázar, “Aspectos del cuento”, *op. cit.*, p. 134.

trama. Cuanto más largo es un cuento, más pueden llegar a difuminarse la intensidad, el efecto último o la perspectiva. Menor puede ser la capacidad de crear imágenes que encierren la esencia de todo un mundo, se puede explicitar más, tener más cabida las reflexiones y las anécdotas y permitir que los personajes se paseen cómodamente por la amplitud de la narración. Esto hace que el lector pueda acompañarles en ese proceso de búsqueda y autoconocimiento que persiguen todos. Que pueda asistir por sí mismo a la evolución que va de la apatía ante la existencia, el impulso por desaparecer o el suceso trágico, hasta el momento de vislumbrar una salida. Es decir, que pueda presenciar el efecto de transformación que gira alrededor del suicidio. En “Rosa Schwarzer vuelve a la vida”, por ejemplo, son necesarias tantas páginas como intentos de quitarse la vida realiza la protagonista, para ir avanzando poco a poco hacia la conclusión final de que tampoco la irrealidad es plena. Para ello tiene que recorrer todo el camino, igual que lo hace el lector por esos siete intentos de suicidio que se dan en el cuento: con lejía, arrojarse al vacío o bajo las ruedas de un coche, un intento de hara-kiri, quizás el más dignificador de todos¹¹², meter la cabeza en el horno o ingerir veneno, uno de los más clásicos, presente también en “En busca de la pareja eléctrica”¹¹³ y en “Nunca voy al cine”¹¹⁴. Parece que el narrador nos quiera guiar hacia esa evolución última con sus comentarios omniscientes y repletos de juicios de valor, irónicos y efectivos, metiéndose muchas veces en la propia conciencia de los protagonistas, integrándose en su misma identidad: “y se encuentra bien, como si hubiera comprendido que después de todo no sabemos (...) si en realidad las cosas no son mejor así: escasas a propósito” (p. 62). Todo esto a la hora de mostrarnos dicho recorrido, el “fulgurante viaje” de Rosa Schwarzer, dentro del “perfecto y triste orden” (p. 62) de su existencia. Viaje compuesto por estos siete intentos de muerte voluntaria, una huida a través del simbólico diálogo con el cuadro, el arte como medio de sublimación por excelencia (de escapismo si se quiere) y el encuentro con un personaje extraño y aparentemente loco (lo absurdo y el surrealismo se dan la mano muchas veces en este cuento y en otros muchos), para ver al final que la protagonista “vuelve a la vida”.

Otros ejemplos en que el viaje se hace explícito son “Un invento muy práctico”, progreso construido a través de un monólogo en forma de carta o “Las noches del iris negro”, quizás unos de los cuentos más complejos por sus múltiples perspectivas, su

112. Según la tradición oriental, el hara-kiri pasa por ser un ritual japonés de muerte voluntaria que restablece el honor, práctica común entre los samuráis, entregados al deber de morir gloriosamente. La equiparación entre estos valerosos guerreros y la desgraciada protagonista acentúa el efecto cómico del relato por lo extremo de la comparación. Por otro lado, que uno de los intentos de Rosa Schwarzer sea un tipo de suicidio que persigue el ensalzamiento resulta, sin duda, significativo.

113. “La estricnina con la que daré este último paso fundamental” (p. 42).

114. “Sin pensarlo dos veces, ingiere el veneno y se sienta a esperar en un sofá a esperar el instante en que el vidrio azul de la agonía invada sus arterias” (*op. cit.*, p. 43), o “me he bebido el veneno con placer insaciable” (*op. cit.*, p. 55).

estructura y el carácter claramente resolutivo que aporta al tema general del libro: la significación del acto del suicidio, literal y metafóricamente. Del mismo modo, uno en los que menos se ve ese proceso de evolución y por tanto el que menos participa de un ritmo pausado bajo en intensidad y efectismo compositivo es, naturalmente, el más corto: “La hora de los cansados”. En él se narra la historia de un espía de vidas ajenas, tal como hace luego el protagonista de *Extraña forma de vida*, así como el mismo autor:

Lo parecidos que son los espías y los escritores y de cómo tanto los unos como los otros siempre miraron, siempre escucharon, siempre se movieron y se perdieron por situaciones embrolladas y extraños sucesos en busca de una idea que acabara dando sentido a todo¹⁵.

Este representaría, junto al epílogo, si se le considera también relato (que sin duda lo es en este contexto) el chispazo propio de la brevedad. Cuenta con una intensa unidad tonal y se mantiene en el recuerdo con una sola imagen, a diferencia de lo que pasa con los anteriores, de los que es difícil retener todos los elementos y, al igual que con las novelas, tendemos a seleccionar la información más importante. No solo la que hace avanzar la trama sino también los detalles y el preciosismo de las escenas, basado muchas veces en la recreación humorística. Está claro que Vila-Matas no busca en estos relatos la concisión de lo breve. Pues a pesar de poseer características inherentes al cuento, participan también de ciertos principios propios de las novelas:

Su detallismo, sus a veces excesivas o minuciosas descripciones, su acumulación de incidencias y su gordura compositiva y narrativa, que le confiere a la narración más fuerza o más realismo pero menos agilidad, más músculos que nervios, más peso que garra. Todo esto hace diluir la *unidad* y la *intensidad* desviando a la historia del asunto central y de su objetivo último¹⁶.

No significa que los cuentos más extensos de *Suicidios ejemplares* pierdan calidad, que no puedan ser también perfectos, pero sí que es cierto que en el último siglo los mejores relatos, modelos de cuento contemporáneo, el que nace con Edgar Allan Poe, cuentan mayoritariamente con una depuración de componentes superfluos. Aunque si una

115. Vid. Enrique Vila-Matas, *Extraña forma de vida*, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 18. La relación entre espías y escritores es un tema recurrente también en la literatura de Javier Marías, del que Vila-Matas afirma en una entrevista: “De Javier Marías fue muy importante para mí encontrarme con su segundo libro *Travesía del horizonte*, lectura decisiva que me estimuló a escribir. Porque me abrió perspectivas. Lo mismo me ocurrió con su siguiente libro, *El monarca del tiempo*, presentado como una novela y donde había un ensayo memorable, el titulado *Fragmento y enigma y espantoso azar*.” Vid. Marc García, Mario Amadas y Unai Velasco, “Vila-Matas: Si supiera cómo es la novela del futuro la haría yo mismo”, *Quimera*, 295, junio 2008, p. 49. Entrevista.

116. Vid. Carlos Mastrángelo, *op. cit.*, p. 17.

particularidad los hace verdaderamente originales es la capacidad de innovar superando la tradición. Así, cabe decir que Vila-Matas consigue construir magistrales relatos gracias a su equilibrio estructural, pues todo tiene sentido en ellos. A veces se nos hacen largos para ser cuentos pero cortos para ser novelas, y de ahí nace el entusiasmo por seguir leyendo y llegar hasta el final. La meticulosa tensión entre expansión e intensidad que opera en ellos constituye el secreto de su singular esplendor. Quizá tenga esto que ver con el constante baile de géneros tan del gusto del autor, por lo que encontramos en su producción novelas con tintes ensayísticos y ensayos de porte novelesco. En el cuento ha experimentado algo menos, pero sí se localizan aquí, como decimos, mecanismos propiamente ajenos al género más tradicional. De manera que el procedimiento narrativo que utiliza el autor, muchas veces viciado por costumbres que provienen de la novela, le sirven sin duda para conseguir el ritmo apropiado para el fin de cada cuento: recrear un proceso de reconstrucción por medio de la negación de la vida. Como hizo en su obra inmediatamente anterior, *Una casa para siempre*, en la que ensambla conscientemente “novela y libro de relatos a la vez”¹¹⁷. Una obra estructurada en capítulos que funcionarían como unidades independientes pero que en su conjunto forman un grupo novelado, estructural y temáticamente¹¹⁸. Narra, como hemos visto, la historia de un ventrílocuo que busca su propia voz a través de la fragmentariedad expresiva (de voces pero también de identidades) y también formal: dividiendo en breves núcleos narrativos lo que podría ser uno solo más extenso. *Suicidios ejemplares* guarda relación con este libro en la medida en que todos se complementan por medio de la búsqueda vital, implícita en casi todas sus historias. Si bien dicha obra, con estructura novelesca, se fragmenta a nivel temático, este otro ciclo de cuentos se fragmenta en el estructural. De este modo, vemos cómo el escritor, arrastrado por el desencanto ante el mundo, al igual que sus personajes, hace que se activen constantemente nuevas fórmulas de expresión, lo que se ha venido a llamar “nuevas arquitecturas formales”¹¹⁹, que rechazan cualquier precepto literario anterior, al margen de los cánones establecidos. Vila-Matas consigue crear un mundo diferente tanto a nivel expresivo como formal. Huye de la convención y es consciente. Lo que es raro para él, no comprender bien su alrededor, se convierte curiosamente en un potente estímulo vital: “no entiendo ni entenderé nunca nada.

117. Cf. Enrique Vila-Matas, “Autobiografía caprichosa”, *op. cit.*, p. 21.

118. *Vid.* Enrique Vila-Matas, *Una casa para siempre*, Anagrama, Barcelona, 1988; en que la disposición de los cuentos, según dijo el autor en un encuentro parisino, aparece modificada en la edición española por una decisión editorial y no creativa, alterando el desarrollo de la historia y por lo tanto la relación entre los cuentos y la doble lectura de géneros. La edición francesa conserva, en cambio, la disposición original.

119. *Vid.* Siridia Fuertes Trigal, “La transgresión de los géneros en las dos orillas: Javier Marías, Enrique Vila-Matas e Ignacio Padilla”, *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporánea*, <<http://es.scribd.com/doc/47975667/transgresion-de-los-generos>>.

Y si algún día entiendo, qué fastidio”¹²⁰. De la misma manera operan sus criaturas, intentando adaptarse a la realidad por medio de mecanismos ajenos a lo convencional, a través casi siempre de la imaginación¹²¹. Por ello considera “la fabulación como método de conocimiento y avance en que no se entiende”¹²², motor de creación. Por eso, al igual que los suicidas, como decimos, el autor, ante cierta desorientación frente al mundo, activa mecanismos de reacción (y creación): “cuando nos hablan del mundo no sabemos ya de qué se trata y sentimos que precisamente eso es el comienzo de algo”¹²³. Y es justamente esa sensación de desconcierto la que genera luego una salida, la que hace plantear otras soluciones. En ese punto se encuentran personajes y creador. Porque “aunque nada entiendo de este mundo, sí entiendo, en cambio, que debo tomar una posición ante él. Una posición ante la vida”¹²⁴. Una perspectiva que les haga avanzar hacia el futuro. Si para el autor esto pasa por la recreación de un estilo propio, para sus personajes lo hace por la reinención de sus existencias gracias al impulso de un suicidio paradójicamente regenerador. Tal y como sostienen Valls y Pellicer, este cuentista, como muchos del nuevo siglo, encuentran en la ficción una “vía de conocimiento”:

Escribir narraciones que si bien no alcancen a cambiar la realidad, al menos la pongan en tela de juicio y, de paso, inquieten y conmuevan, llegando a transformar, en la medida de lo posible, la experiencia del lector, para lo que se valen del humor, la intriga, la sorpresa y hasta del estupor”¹²⁵.

Quizás estos relatos de Vila-Matas tengan puntos en común con otros escritos en esa época de principios de los noventa, en los que el planteamiento narrativo, alejado del realismo, tiende hacia el expresionismo, el recurso habitual de la ironía y el humor, la práctica, en mayor o menor grado, de la metaliteratura y, sobre todo, hacia el sentido de extrañeza ante lo cotidiano. Seguramente muchos de esos esbozos provengan de algunos de los maestros implícitos en casi todos, como pueden ser Poe, Kafka, Borges o Cortázar, por hablar solo de algunos. Y es que este escritor podría considerarse uno de esos nombres de los que citan, cuyas “ambiciones literarias se decantan por mostrar la vida descarnada y subvertirla, cuestionando la realidad de la que forman parte, valiéndose de la ficción para

120. Cf. Enrique Vila-Matas, “Aunque no entendamos nada”, *op. cit.*, p. 14.

121. Explicito en *El mal de Montano*: “No busco, encuentro raros. Y esos raros tienen siempre algo que ver –no escapa uno fácilmente de su destino– con la literatura.”, Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, Anagrama (*Compactos*, 436), Barcelona, 2009³, p. 56.

122. *Vid.* Julia Otxoa, *op. cit.*, p. 31.

123. Cf. Enrique Vila-Matas, “Aunque no entendamos nada”, *op. cit.*, p. 15.

124. *Ibidem.*

125. *Vid.* Gemma Pellicer y Fernando Valls, eds., *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual*, Menoscuarto, Palencia, 2010, p. 15.

emocionar o trastornar al lector, buscando en resumidas cuentas sobrevivir al veneno de la realidad”¹²⁶. O como apunta Epicteto Díaz Navarro, una literatura donde “encontramos la exploración de un territorio en el que caben pocas seguridades, empezando porque no se niega el carácter de realidad sino que se cuestiona; no se llega a una negación definitiva, pero tampoco a una afirmación”¹²⁷. Y con esto tiene que ver que en algunas ocasiones dichos relatos beban, en la medida de lo posible, de procedimientos novelescos. Como hemos dicho, en longitud, mesurada intensidad, extensas divagaciones, desarrollo de los personajes, escasos chispazos o tiempos narrativos que a veces nos recuerdan más la narración larga que el cuento. Pero no es de extrañar en un autor que no desecha nada a la hora de escribir, que mezcla también él voces, citas y reinventa constantemente. Que inserta ensayo en novela y novela en ensayo, que disfruta sobremanera innovando, siempre tras una deseada originalidad que persigue la búsqueda incesante. Hijo de su tiempo y como no, de sus lecturas, se sitúa en ese momento en que, desaparecidas la vanguardia y la experimentación, construye su literatura “avec davantage humour, moins de rupture, plus de douceur et d’efficacité, car il(s) ne rejette(nt) pas l’infrastructure romanesque”¹²⁸. Y con todo esto tiene que ver su procedencia, esa tradición en la que se enmarca, según Domingo Ródenas de Moya, la “de la ruptura que configuraron las vanguardias artísticas de entreguerras, de las que procede por vía directa, y pasando de puntillas por el posmodernismo resabiado de los años setenta, su pertinaz recusación del realismo literario”¹²⁹.

Y recordemos que si en la novela todo es cuestión de estilo, en el cuento también lo será. Un estilo que pasa por la imaginación capaz de reelaborar el mundo, filtrada por el arte. La realidad cotidiana puede ser dejada de lado por diversos motivos, entre otros por preferir ese elaborado mundo de lo artístico o el aislamiento en una torre de cristal para intentar construir un mundo posible. Porque Vila-Matas prefiere la literatura antes que la realidad. Alguna vez ha comentado que ésta le ha dado más satisfacciones que la propia vida. Aunque llegados a este punto, en que ficción y realidad se retroalimentan, tampoco sería prudente creérselo todo. Tal vez una aleación entre las dos: “Después de todo, bien mirada (...) la vida es una mezcla. Quizá mi viaje, el viaje de mi conciencia, sea el que va a la nada, pero construyendo un sólido y contradictorio sistema de coordenadas esenciales para expresar mi relación con la realidad y la ficción, mi relación con el mundo”, dentro del cual entra con acceso directo la literatura. Sabiendo, de todos modos, que “la verdad no es

126. *Ibidem*.

127. Vid. Epicteto Díaz Navarro, “Los relatos de Antonio Muñoz Molina y Enrique Vila-Matas”, *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 14, diciembre del 2007, <<http://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-7-cuento.htm>>.

128. Vid. Rafael Conte, *op. cit.*, p. 22.

129. Vid. Domingo Ródenas de Moya, “La novela póstuma o el mal de Vila-Matas”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., *op. cit.*, p. 273.

necesariamente lo opuesto de la ficción”, con lo cual, en su amplia concepción del universo (literario y no), sabe distinguir perfectamente lo que es cada cosa, porque “aunque se parezcan mucho vida y literatura, una y otra no son exactamente lo mismo”¹³⁰.

La relación entre literatura y muerte (real en el libro, metafórica en la vida) está ya presente desde los inicios de su carrera. *La asesina ilustrada*, discreta obra de juventud, pretende ser un libro a través del cual su lector encuentre la muerte, de nuevo como regeneración. Del mismo modo que lo plantea el narrador de *Veracruz*: “no venimos de la vida, sino de la muerte”, por considerarla “maldita y horrenda vida verdadera”¹³¹. Además, resulta significativo que una de las primeras obras de su carrera hable, a su vez, de un libro que pretende matar a todo aquel que lo lee. Esto es, un texto al que el lector no puede de ningún modo sobrevivir. Tras su lectura estamos todos muertos y ante la paradoja de vernos vivos, se impone la máxima de que la realidad puede escribirse solo entre las páginas, pues nosotros, como Vidal Escaria o Juan Herrera, morimos al terminar la última (al igual que su autor). En este volumen de relatos encontramos de alguna manera algo parecido pero deformado. Si antes el texto te mataba como lector, ahora es el que te ofrece otra mirada a la vida: un modo “ejemplar” de nacer muriendo. Esto es, de reeditar la vida. Volviendo a empezar, escapando de lo anodino. Así la realidad vuelve a existir de nuevo en lo escrito¹³². El suicidio literario se convierte en salvación. Escritura y realidad, ficción y vida, entran en dialéctica. Con todo esto el escritor nos está recordando que por mucho que sea extraño (o justamente por eso) realidad y ficción pueden ser una. Lo importante no es tanto lo que pasa o lo que podría pasar sino cómo vivimos y vemos las cosas. Si conseguimos aferrarnos a la imaginación encontraremos seguro un camino a seguir. Como lo hacen la mayoría de estos potenciales suicidas y muchos otros de sus personajes. Un ejemplo es la mujer del psiquiátrico, que después de varios intentos involuntariamente frustrados de darse muerte, descubre cuál es el remedio para soportar su existencia. Opera así un acto de conciencia también aquí que funciona como detonador hacia un cambio de perspectiva y una solución final, pasando, curiosamente, por la literatura: “Un invento muy práctico”, ya insinuado en el título. La maniática y potencial suicida encuentra en el acto de escribir su salvación: “te envío estas líneas que sólo desean comunicarte que he dado con un invento excepcional que me impide, a cualquier hora del día, caer en la desesperación maniática en la que tú desearías que cayera, querida” (p. 119). Como le pasa al mismo autor, para quien es quizá “la única solución para eliminar la sensación de absurdo que nos produce el mundo.

130. Cf. Enrique Vila-Matas, “Aunque no entendamos nada”, *op. cit.*, pp. 15-16.

131. Cf. Enrique Vila-Matas, *Lejos de Veracruz*, *op. cit.*, p. 27.

132. Como hace el protagonista de *Extraña forma de vida*: “me alimentaba de la realidad en todos mis cuentos”, *op. cit.*, p. 42.

Escribir (...) nos permite encontrar cierta cadencia de la vida”¹³³. Y es que, al fin y al cabo, “morir es todo un arte (y sólo un arte)” (p. 125), y esto ya es toda una declaración de principios. Arte, literatura, muerte, escritura y locura. Porque sin imaginación no hay nada, como demuestra el médico del cuento, a quien se presenta como un “pobre hombre. A solas con su maldita ciencia y sin imaginación. Estaba claro que no entendía nada.” (p. 124). La fantasía le sirve a la protagonista como redención para “no volverse loca”. Al final del discurso, un magnífico monólogo en forma de carta a una antigua vecina, el lector acaba convencido de que a pesar de su condición de desequilibrada, es capaz de encontrar en sus mundos imaginarios una solución, un “gran invento” que le hace continuar, pues en el fondo “Barrymore ve muy cuestionable este mundo de frac y de bostezo, pero este sentimiento, que comparto conmigo, no está en él asociado al odio sino al respeto a la vida.” (p. 125). Ficción y realidad se comunican constantemente en este cuento y en muchos otros. El lector no llega a saber hasta el final qué es lo real y qué lo inventado. La ficción se filtra en la realidad y la realidad en la ficción. Porque para la protagonista, “la vida es una enfermedad de la mente” (p. 121), y como tal hay que buscar siempre una cura. Los intentos reales (aunque poco eficaces) de suicidio y después la escritura son las suyas, a través de la cual alcanza ese otro nivel de realidad en el que sobrevivir¹³⁴:

Hay quien escribe cartas para vengarse de alguien, o de algo, o bien para huir de la obsesión constante de la muerte o para huir del gran bostezo universal, o simplemente para pasar el rato, que ya es mucho, y así huir de la locura que, tarde o temprano, a todos nos amenaza, y me dije que si la locura era todo un misterio también lo era la escritura (p. 122).

Aquí, junto a muerte y literatura, opera también la locura. Todas ellas vías de escape de la invivible realidad. Como trasfondo del relato encontramos buenas dosis de humor, sarcasmo, surrealismo, dolor, enajenación y, en definitiva, la denuncia de un mundo avasallador que obliga a la protagonista a pasar por él “sin querer molestar a nadie”¹³⁵. El cuento se revela como todo un manifiesto. Tal y como afirma el mismo escritor: “a fin de

133. Cf. Enrique Vila-Matas, “Aunque no entendamos nada”, op. cit., p. 25.

134. También otros personajes de Vila-Matas pasan por la escritura, la lectura o la cultura con tal de escapar o salir de una realidad ingrata que no les llena: los protagonistas de *Lejos de Veracruz*, *El mal de Montano*, *Doctor Pasavento*, *Extraña forma de vida* o *El viaje vertical* encuentran todos ellos en experiencias relacionadas con la literatura un modo de huir, tanto si se trata de una simple circunstancia como si la dolencia afecta a la complejidad de sus vidas.

135. Frase que repite hasta la saciedad la protagonista: “porque bastante complicada ya de por sí es la vida como para que andemos intentando complicársela a los demás” (p. 115). Aquí encontramos, como en “El arte de desaparecer” e *Impostura*, un tipo de personaje vilamatiano por excelencia que entronca con los bartlebys y el resto que huye del mundo real: esos discretos *don nadies* que pasan por la vida sin ningún tipo de reconocimiento ni voluntad propia en busca de la desaparición.

cuentas, no hay día en que no vea cada vez más borradas por mis propios pies las fronteras entre la realidad y la ficción sobre las que bailo”¹³⁶. El resultado de este choque se traduce formalmente en la expresión deformada, el verbo desatado y la imagen exagerada, creando un marcado efecto cómico consecuencia muchas veces del sinsentido que se esconde, sin embargo, en la cotidianidad. Porque al fin y al cabo, la protagonista de este cuento se comporta como “una mujer sensata que, a veces y como todo el mundo, se extraviaba” (p. 116), dando pie a analogías exaltadas, como: “la asociación delirante entre frac y bostezo”, “te confundía con una patata hervida”, los “carniceros acuáticos”, “encharcada de ron”, “la boca [que] asociaba con el profundo tedio que domina nuestra vida”, “este mundo de horrible vecindario” (p. 115)_o a imágenes oníricas y surrealistas¹³⁷. En definitiva, rienda suelta a la imaginación. No en balde, el sueño se presenta para muchos personajes de Vila-Matas como “una cura sistemática, una corrección sin fin de nuestra ambición absurda de ser alguien”¹³⁸.

Esto podría entroncar con la concepción del sinsentido que trataron de transmitir muchos de los autores que cultivaron la llamada “literatura del absurdo”. Como defendía Albert Camus, el divorcio entre el hombre y su mundo es el que genera, justamente, esa sensación de absurdo perenne en las existencias. Autores como Ionesco, Beckett, Arrabal o Jean Genet, por citar algunos nombres, recuperaron dicha visión de la vida e intentaron representarla en sus obras con tal de transmitir esa otra verdad de la existencia. Del mismo modo parece operar Vila-Matas en estos cuentos. No en vano “lo mejor que uno puede hacer cuando se da cuenta de que no entiende absolutamente nada de este mundo es darle fuerza al absurdo y conseguir que éste acabe cargado de sentido”¹³⁹. Parece recuperar algo de esa original concepción relacionándolo esta vez con un humor particular y una visión más optimista y esperanzada. Crea, por tanto, una mirada propia que bebe de otras muchas fuentes, unida a una buena dosis de fantasía y una remarcada presencia, en casi todas sus obras, de la dialéctica entre ficción y realidad, superando con creces cualquier perspectiva de lo meramente incoherente. Visto quizá desde la perspectiva más kafkiana del término, como acierta en señalar Nuria Carrillo, “perfila un universo absurdo, trágico y grotesco al tiempo, al que da forma, en sus primeros relatos, con su simétrico correlato lingüístico, también absurdo”¹⁴⁰. Todo esto responde a una casi jocosa visión vital del autor. Este libro

136. Cf. Enrique Vila-Matas, “Aunque no entendamos nada”, *op. cit.*, p. 16.

137. No es gratuito que este relato con forma de correspondencia dé pie a que fluya el lenguaje directo de la inconsciencia: un monólogo (interior muchas veces) de dieciséis páginas, pues se contextualiza en el marco de un psiquiátrico y se hace referencia directa a Freud. Se da rienda suelta a todo lo que queda al margen de lo consciente y lo convencionalmente aceptado, como es el caso de la fantasía.

138. *Vid.* Enrique Vila-Matas, *Hijos sin hijos*, Anagrama (*Compactos*, 257), Barcelona, 2007², p. 67.

139. Cf. Enrique Vila-Matas, “Aunque no entendamos nada”, *op. cit.*, p. 25.

140. *Vid.* Nuria Carrillo, “La expansión plural de un género: el cuento 1975-1993”, *Ínsula*, 568, abril de 1994, p. 10.

constituye, paradójicamente a lo que pueda entenderse en el título, una oda a la vida y a la risa más que al desengaño y a la muerte. Toda su obra “se basa en una peculiar visión del mundo, donde el absurdo y lo sorprendente vienen tamizados por su natural asimilación y por el humor”¹⁴¹. Pues, tal y como afirma el Enrique de *Lejos de Veracruz*: “la tragedia y el humor van siempre de la mano” (p. 209), en esa síntesis tan perfectamente asimilada por el escritor. La fina ironía de “Muerte por saudade”, el constante tono burlesco de “La hora de los cansados”, el marcado tinte cómico de “En busca de la pareja eléctrica”, la sutil recreación irónica de “El coleccionista de tempestades”, el tierno y divertido drama de “Rosa Schwarzer vuelve a la vida” o de “Los amores que duran toda la vida”, así como la hilarante extravagancia de “Un invento muy práctico” son claras muestras de ello. La mirada marcadamente lúdica que arroja al universo está presente en todo el libro. Los numerosos efectos lingüísticos que tienen como fin arrancarnos una sonrisa, las situaciones absurdas e incluso casi ridículas que dibujan en el lector una sincera diversión, juegos de palabras, bromas, comparaciones grotescas, imágenes que rozan el surrealismo, situaciones cómicas o personajes grotescos y desenfadados se llevan hasta sus últimas consecuencias en aras de la desdramatización. En el relato “Me dicen que diga quién soy” se presenta el modo paradigmático del suicidio vilamatiano: morirse de cosquillas, y por tanto, de risa. Para el escritor, la máxima que defiende Stubb, personaje de *Moby Dick*, que reza aquello de “no sé muy bien lo que me espera, pero de cualquier modo iré hacia eso riendo”¹⁴² es una consigna a seguir. A su protagonista, “pobre diablo”, no le queda más que resignarse a la única salida que encuentra: “He pasado revista a todas las posibilidades que existen de suicidio y, tras encontrar objeciones contra cada tipo de muerte, al final he decidido hacerme cosquillas hasta morir” (p. 144), pues representa la única vía de atenuación. Donde, además, aparece un divertido e irónico discurso que pone en juego, justamente, la relación entre “verdad” y “mentira” en el arte y la literatura, materializado en el enfrentamiento entre el protagonista y el artista Panizo del Valle: “había empezado a darse cuenta de que yo le estaba poniendo en contacto con esa dura realidad, tan alejada de sus pinturas” (p. 137). A este tema de fondo se entrelazan, de nuevo, otros como la identidad, la autodefinción o la desaparición, constantes en su literatura¹⁴³. Porque, al fin y al cabo, esta simbólica bajada a los infiernos representa, al igual que para Federico Mayol en *El viaje vertical* o el secretario Barnaola en *Impostura*, que el “descenso”¹⁴⁴ puede ser también un

141. Cf. Fernando Valls, *La realidad inventada*, op. cit., p. 276.

142. Presente como cita introductoria en el cuento cómico por excelencia “En busca de la pareja eléctrica”, (p. 25).

143. Que aparecen también en *Impostura*, *Una casa para siempre*, *Lejos de Veracruz*, *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* o *Doctor Pasavento*.

144. Nombre de la novela que escribe Antonio, uno de los personajes de *Lejos de Veracruz* que acaba

ascenso. Esa “bajada” a la que relega la escritura, “llanuras tranquilas donde habita la lectura y el recogimiento y la vida es pura ausencia”¹⁴⁵.

5.1.- Humor e ironía como salvación

En uno de los últimos cuentos, el suicidio literal está tomado como ejemplo de parodia, llevado a su último extremo representa un irónico contraejemplo: de nada sirve matarse. Lo importante es disfrutar del trayecto y si hay que cometer un acto de muerte propia, que sea simbólica, para romper con todo y renacer, seguir adelante con una buena dosis de ironía¹⁴⁶. De este modo, el protagonista de “El coleccionista de tempestades”, después de estar preparando durante años el noble acto de suicidarse, asiste a un cáustico final, impuesto por una muerte natural: “encontraron el cadáver de Maestro que, según todos los indicios, se había visto sorprendido por un ataque al corazón” (p. 172). Se activan en este personaje las paradojas propias de la existencia, para quien, además, la muerte era “un despertador muy cómico” (p. 166). El humor y lo absurdo son la salida, junto a la imaginación, al sinsentido de la vida, donde no tiene cabida, por tanto la seriedad¹⁴⁷.

Todas las historias son en primera persona excepto el prólogo “Viajar, perder países”, “Rosa Schwarzer vuelve a la vida” y “El arte de desaparecer”: primer, cuarto y quinto cuentos. El uso casi abusivo de la primera persona¹⁴⁸ en el libro hace que los relatos avancen cargados de una subjetividad característica en el mundo del autor. El punto de vista resulta así singular, original y único. Asistimos a la historia desde las entrañas de lo vivido, nos lo cuenta alguien involucrado plenamente (personaje, narrador o autor). Por otro lado, el uso recurrente de la ironía (ya en el título: ¿cómo unos suicidios pueden ser

suicidándose “porque noto que envejezco y no puedo soportarlo” (*op. cit.*, p. 207), igual que se siente su hermano y narrador, quien se cree irremediamente un “viejo prematuro y un triste manco” (*op. cit.*, p. 123). Es la misma sensación que tiene Nosferato, mártir de “El vampiro enamorado” de *Hijos sin hijos*, para quien “lo peor de todo es lo que últimamente no hace más que constatar con profundo dolor: que envejece” (*op. cit.*, p. 189), de ahí que él también decida despedirse del mundo y “por fin volar, libre para siempre”. La vejez aquí se nos presenta como algo redentor, paradójicamente, como el suicidio y la literatura, ante la inutilidad de la vida: “si todos somos inútiles, el hombre viejo aún lo es más” (*op. cit.*, p. 66), y ante ello, “la vejez y la escritura”, que se parecen entre sí, “son la única posibilidad de transformar la vida, que es una enfermedad” (*op. cit.*, p. 66). Y el paso del tiempo en general “se divierte transformando, a través del recuerdo, nuestras visiones de sucesos pasados” (*op. cit.*, p. 123), dando lugar a esos “recuerdos inventados” tan vilamatianos.

145. *Vid.* Enrique Vila-Matas, *Lejos de Veracruz*, *op. cit.*, p. 122.

146. En *París no se acaba nunca* se afirma: “la ironía es la forma más alta de sinceridad” (*op. cit.*, p. 47) y en *Exploradores del abismo*: “la utilización de la ironía templada como rasgo de elegancia, de tímida felicidad, en definitiva”, en el relato “Café kubista” (*op. cit.*, p. 17).

147. Pues ante el vacío, “la seriedad es un misterioso continente del cuerpo que sirve para ocultar los defectos de la mente”, en “Amé a Bo”, *Exploradores del abismo*, *op. cit.*, p. 178.

148. En “La fuga en camisa” de *Nunca voy al cine*, el narrador sostiene: “iba hablando en primera persona, que es la lengua de los viajeros”, (*op. cit.*, p. 127), de la que participan estos suicidas potenciales para su peculiar recorrido.

ejemplares?¹⁴⁹), recurso típicamente cervantino, va ligado a la personal concepción del fenómeno humano por parte del escritor y está, por tanto, relacionado al humor y la comicidad (recordemos, sinónimo de salvación). El tratamiento irónico de muchos pasajes dramáticos de estos cuentos recuerdan por su efectividad de nuevo a autores como Chéjov, Kafka, Borges o Cortázar. En ello reside gran parte de su fuerza expresiva. Decía Douglas Muecke en sus *Irony and the Ironic*¹⁵⁰ y *The Compass of Irony*¹⁵¹ a la hora de definirla que esta se basa en la incongruencia entre lo que aparenta ser y lo que realmente es; entre la realidad y la concepción que se tiene de ella. Sabiendo que nos movemos en el ámbito de lo extraño, tan apreciado por el autor, la incongruencia, el absurdo, la incompreensión, el contraste, el disparate, la coherencia o el desatino se revelan como elementos recurrentes. Muecke añade que cuanto mayor es la extravagancia, mayor también la sinrazón. Volvemos, como al principio, al *no entender* vilamatiano, mecanismo creador. Además, cuanto más desencuentro, más intensidad irónica. Por eso, todos estos personajes, empapados de natural incongruencia vital, se ven abocados a unas páginas llenas de ironía en las que lo que parece ser y lo que es verdaderamente pocas veces van de la mano. Ellos mismos llegan a ser conscientes, incluso en las tres historia narradas en tercera persona en las que se percibe una visión omnisciente. Y en los pocos casos en que aparece el narrador por cuenta propia, este nos ayuda a implantar una mirada melancólica y entrañable en sus protagonistas, salvándolos de cualquier culpa. A partir, además, de unos ingredientes que podrían actuar en sentido contrario. Esta visión del autor humaniza y acerca al personaje, superando la cruda ironía que todo lo empapa, haciendo que nos sentamos partícipes de su misma compasión hacia él y que lleguemos incluso a identificarnos. Esto es lo que pasa en “Rosa Schwarzer vuelve a la vida”, en que el narrador nos muestra la faceta más vulnerable de esta desafortunada ama de casa y vigilante de museo: “En realidad su marido, engañándola a diario de aquella forma tan zafia con la vecina (y creía el muy desgraciado que ella no lo sabía), era merecedor de compasión y necesitaba ser ayudado” (p. 45). Cuando las irónicas contradicciones de ella misma nos harían verla de forma casi ridícula, cuando se hace explícita la paradoja vital que la gobierna, esto es, que desea matarse porque es infeliz y sin embargo celebra no hacerlo: “para decirse que seguiría viva perfectamente viva, Rosa Schwarzer probó un queso” (p. 46), “para celebrar que había decidido continuar viva, entró en el Comercial a tomar un té” (p. 48), entonces entra el juego el narrador, para activar esa complicidad redentora:

149. Que remite sin duda a *Crímenes ejemplares* de Max Aub. Sobre lo “ejemplar” del título, Cf. Fernando Valls, *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Páginas de Espuma, Madrid, 2008, pp. 125-154.

150. Cf. Douglas Muecke, *Irony and the Ironic*, Methuen, Londres-Nueva York, 1982.

151. Cf. Douglas Muecke, *The Compass of Irony*, Methuen, Nueva York, 1983.

Sí, se mataría sin ya más dilación. Después de todo, allí estaba el maldito asfalto brillando al sol y brindándole la oportunidad de arrojarse bajo las ruedas de algún coche y acabar así, de una vez por todas con el engorroso asunto de lechón asado, el marido infiel, el infinito tedio de las mañanas en el museo, la col y las lechugas, el hijo menor al borde de la muerte, lo platos humeantes con admirable puntualidad a la hora del almuerzo (pp. 47-48).

Lo mismo pasa con el protagonista de “El arte de desaparecer”, quien, huyendo de forma exagerada de la notoriedad, se siente satisfecho cuando le llega la fama: “Lo que son las cosas (pensaba Anatol). Me pasos días, meses, años, rechazando cualquier tipo de protagonismo y, cuando de repente me convierto en el personaje principal de la función, me muero de gusto” (p. 66), atrapado en la contrariedad “bajó la cabeza, como si estuviera confundido y avergonzado por sus manifiestas contradicciones” (p. 72). Aquí, además, es el propio personaje y no el narrador el que se da cuenta de lo paradójico de su reacción y la tierna mirada de este, como ocurre en el cuento anterior, atenúa el desaforado efecto de lo irónico: “Era un hombre modesto, no orientado hacia sí mismo, sino hacia una búsqueda oscura, hacia una preocupación esencial cuya importancia no estaba ligada a la afirmación de su persona” (p. 63). De este modo, al predominar la primera persona, lo hace también el ámbito de lo íntimo y lo personal, el gobierno de mundos interiores. En los casos en que el cuento se narra en tercera persona, esta se llega a diluir de tal forma en la conciencia del personaje que acaban fundiéndose las dos perspectivas del lado de la subjetividad. Dichos sutiles procedimientos de aticismo irónico actúan como engranaje narrativo para mostrar la insensatez inherente al mundo, contra la que luchan todos estos seres. La principal y mayor ironía de este libro de relatos es concebir un tipo de suicidio que en lugar de matar, regenera. Contrariamente a lo que se pudiera esperar, el poder renovador del intento suicida lleva a muchos de estos personajes a la revalorización de la vida a partir de sistemas contrarios. Una incongruencia en la base propia de la existencia humana que produce la risa sin remedio. Uno de los cuentos más representativos de la amplia concepción humorística del autor es “En busca de la pareja eléctrica”, en que desde el protagonista hasta la cita introductoria, con una importante carga referencial a la literatura con mayúsculas, apelan al sentido del humor. Los recursos al servicio del buscado y latente efecto cómico en forma de parodia se prestan a juegos de palabras, se hace latente la característica ironía vilamatiana y la naturaleza de los nombres, por ejemplo, resulta casi siempre intencionadamente disparatada: Tempo Lesmes, *El baúl de los cafres* (película que manda al “estrellato” –algo providencial en este magistral juego de palabras– al protagonista), Juan Lionesa, Brandy Mostaza, el nombre de la villa Nemo¹⁵² o el elocuente *Los humores del barón Mulder*. Otro

152. Explícita referencia a ese deseo de no ser nadie que remite, además, a la obra de Julio Verne. Este aparece en otro momento de la historia, cuando el personaje, ya en la librería donde se desencadenará el trágico e

ingrediente serán los personajes grotescos y esperpénticos, deformados ante una realidad en la que no acaban de reflejarse. En este cuento, además, predomina una significativa áurea de fantasía. Las convenciones de la narrativa realista saltan en pedazos para dejar paso a un mundo de reglas diferentes, donde se hace presente una nueva combinación de elementos. El ritmo de la narración, el tono casi solemne de la escritura, la maestría de los diálogos, el refinado humor... Todo se conjuga para transmitirnos hechos que se presentan como verosímiles. No se cuela lo sobrenatural en la cotidianidad, sino que es la cotidianidad la que se adapta al filtro de lo sobrenatural, que acaba gobernando el cuento después de un paulatino proceso de degradación por medio de lo absurdo. Un ejemplo se encuentra al final del relato, enmarcado en un contexto de inquietante irrealidad, de ensoñación y misterio, que recuerda en algo a los oscuros ambientes de Poe. La historia se construye desde el principio más como un relato policiaco (con sus tramas paralelas, malentendidos, intrigas y hasta persecuciones y amenazas) que como una historia de miedo. Pero al final se produce un efectista e inesperado giro por medio del equívoco que introduce marcados tintes grotescos al desafortunado recorrido del protagonista, no sin cierta sorpresa para el lector: la explícita presencia de un fantasma, que “de no ser porque ya había muerto, se habría muerto allí mismo de risa” (p. 41). A pesar de todo, el autor consigue que percibamos en un mismo plano a vivo y muerto, para aumentar, si cabe, la confusión. Y no se sabe bien cuál de los dos es más extraño, si espectro o humano, siempre a través del componente humorístico: “caí en la cuenta de la suave pero enérgica conexión que había entre su risa y la mía. Había, además, entre nosotros una corriente de mutua simpatía y estimulante solidaridad de los desgraciados” (p. 41).

En “Los amores que duran toda la vida” asistimos al descubrimiento que le hace la protagonista y narradora a su abuela en el mes de agosto, en el que se reúnen “por ver quién de las dos cuenta más historias a la otra” (p. 145). Unas “inventadas” y otras “rigurosamente veraces”. A pesar de disfrutar recreando fantasías, en el relato, “desgraciadamente” la que le cuenta esta “ha sucedido de verdad” (p. 146). Y en él descubrimos el trágico final de su amigo Fernando, que acaba matándose porque “se estaba muriendo literalmente de vergüenza, de la vergüenza de ser español” (p. 160). El discurso en primera persona se construye con un fluir de conciencia muy próximo al monólogo interior que convive con los diálogos. Esto hace que se creen dos niveles narrativos: el de la acción que cuenta la protagonista y el del desarrollo paralelo de su pensamiento. La

inesperado final, le pide al vendedor la *Divina comedia*, otro referente poco gratuito en el relato, que resalta de nuevo el ámbito de lo cómico que esta vez, además, se convierte en divino. Aunque pronto vemos que lo que vencerá no será ninguna divinidad cómica (él mismo) sino más bien algo más cercano a la ciencia ficción, pues acaba pidiendo “cualquier otra cosa, un Julio Verne por ejemplo” (p. 31).

contradicción enfrenta nuevamente imaginación y verdad: “Aunque la ve como ficción, le interesa ahora mi historia lo suficiente como para creer en ella” (p. 161). A pesar de saberla irreal, la abuela la asume como cierta, dejando que así la protagonista “desgarre” su realidad. Se abre de nuevo esa peculiar dialéctica entre realidad y ficción donde ambas se funden en una única visión. Vila-Matas lo consigue gracias a saber acercarse a la esencia humana a través de personajes imperfectos y por eso tan auténticos, a ser capaz de distanciarse por medio de una fina ironía, a decidir presentarlo todo desde una inteligente visión crítica pero desenfadada del mundo (o de los mundos). Lo que está claro es que el escritor es muy capaz de reírse –y así escapar– de casi todo, hasta de la mismísima muerte.

Si bien todos los protagonistas de los cuentos son solo suicidas potenciales, y por lo tanto salvables, aparecen otros personajes de fondo que sí consiguen materializar su propia muerte y por ello se presentan la mayoría como enajenados (el padre de Victoria en “Las noches del iris negro”, la desequilibrada familia de Horacio en “Muerte por *saudade*” o el pintor Panizo del Valle, este por “arriesgar y entrar a cuerpo limpio en la realidad”, p. 144). Y si no, lo percibimos como algo incierto, como pasa con el enamorado no correspondido de “Los amores que duran toda la vida“, cuya trágica historia nos llega a través de la versión de Ana María, tan dada a recrear “historias inventadas”. Así, los datos que probarían esa muerte resultan al final inverosímiles, escasos y sospechosos y se acaban difuminando en el laberinto incierto de lo ficticio. Este, junto al protagonista de “El coleccionista de tempestades”, muy a la absurda manera de Raymond Roussel, son los que más cerca están de materializar su propia muerte.

5.2.- Superando el posmodernismo

Algunos de los trabajos de esta época apuestan por definirla como un periodo *posmoderno*, aunque no sea un término con mucho éxito en el ámbito en el que nos movemos, tal y como señalan Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González:

Este concepto resulta difícil de establecer cuando nos atenemos al campo literario, al cuento, frente a lo que ocurre, al parecer, en otros campos (...) Los rasgos contradictorios que lo caracterizarían, la dificultad de definir su singularidad frente a la modernidad o si se trata de una continuación de ésta hacen que de momento resulte operativo cuando estudiamos un texto concreto¹⁵³.

153. *Vid.* Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González, *El cuento español entre 1939 y el fin de siglo*, Alianza, Madrid, 2002, p. 171. Algunos de estos rasgos serían, siempre según los autores: “la borradura de la distinción entre arte culto y arte popular, o la unión de metaficción e historicidad”.

Todo esto inicia quizá ya a finales de los sesenta, momento de revolución formal, “dont l’esthétique, directement opposée à la poésie réaliste ou engagée préconisait le culturalisme et l’approche de ce qui devait être la postmodernité”¹⁵⁴. Tal vez pueda servirnos para definir en algo las obras de estos tiempos finiseculares del siglo XX en que se sitúa *Suicidios ejemplares*, por los matices que en ellos se manifiestan de una general sensación de fragmentación y discontinuidad acorde a los nuevos tiempos, a las nuevas sensibilidades. Pues al fin y al cabo, “la actitud literaria de Vila-Matas recoge bastante del escepticismo posmoderno, que predica que ya todo está hecho en literatura”¹⁵⁵. El posmodernismo literario tiene su origen en el rechazo de la ficción mimética tradicional, favoreciendo en su lugar el sentido del artificio y la intuición de verdad absoluta. Reforzando, a su vez, la *ficcionalidad* de la ficción, que es lo que en definitiva recrea el escritor en estos cuentos: los personajes, arrastrados por el impulso del suicidio, redescubren intuitivamente otra verdad y deciden ficcionalizar de alguna manera sus vidas, aceptándolas desde otra perspectiva, por medio de un acto de conciencia y de huida. Así, parece que tengan presente la gastada premisa posmoderna que afirma que no queda nada que decir aunque haya que seguir hablando. Ante la aparente imposibilidad de no poder hacer nada, los suicidas siguen intentándolo, y de ahí la reinención de sus mundos. De un modo semejante se expresa John Barth en su artículo “Literature of Replenishment”¹⁵⁶, donde ofrece una breve historia y balance del debate posmoderno en literatura y asevera que la literatura no se ha agotado, que es mentira que al artista no le quede nada por decir. Lo que verdaderamente se ha agotado, según él, es el patrón literario dominante, es decir, el modernista¹⁵⁷. Por eso Vila-Matas inaugura una nueva manera de hacer literatura, un *patrón* diferente al dominante y original en sí mismo. Recupera algunas de las premisas del género fantástico cultivado por Cortázar, Poe e incluso Borges para insertarlo en una tradición posmoderna y muy personal que bebe de la vanguardista, esteticista y hasta realista. Deriva de ello una producción rica en referencias diversas, heterogénea, nueva y muy personal. Tal y como afirma el escritor Juan Villoro, que lo presenta como “un prolongador creativo de las grandes irregularidades del siglo XX: ahora lo leemos como una figura articuladora de tradiciones dispares; resulta casi imposible asomarse a Nabokov, Kafka, Walser, Sterne, Gombrowicz o Pessoa desde el mirador de la narrativa hispánica sin revisarlos al modo de Vila-Matas”¹⁵⁸. Porque reinventa

154. *Vid.* Rafael Conte, *op. cit.*, p. 22.

155. *Cf.* Irene Zoe Alameda, “El diálogo supratemporal frente a la impostura literaria. Claves para descifrar la obra de Enrique Vila-Matas”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., *op. cit.*, p. 49.

156. *Cf.* John Barth, *The Friday Book*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1984.

157. Algunas de estas ideas las podemos encontrar en el artículo de David Roas “El silencio de la escritura (a propósito de *Bartleby y compañía*)”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., *op. cit.*, pp. 141-152 o *Vid.* <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escroas1.html#n9>>.

158. *Vid.* Juan Villoro, “Vila-Matas: la escritura desatada”, *op. cit.*

esas otras lecturas y las hace suyas, porque se encuentran muy pocas voces de la tradición hispánica, valiéndose de “un castellano despojado de referentes locales”¹⁵⁹. Tiene también que ver con su postura alejada del falso realismo tradicional que cree que todo se puede explicar o describir, muy a la manera cortazariana¹⁶⁰. Porque para nuestro escritor, el realismo en literatura “está bien muerto (...) aunque no para los españoles todos”¹⁶¹. Otros preceptos posmodernos serían, como señala Hans-Jörg Neuschäfer¹⁶², la “pérdida de la inocencia narrativa, mezcla de diferentes planos temporales y textuales, suspensión de la historia o el juego intertextual”, junto a “la ausencia de dogmatismo, la evitación de clisés ideológicos, la capacidad para el humor y la apertura a lo «otro»”, algo que encaja perfectamente con su literatura y que encuentra en el relato, además, “un peso especial”. A este respecto, el mismo Vila-Matas afirma en uno de sus ensayos que “el conocimiento actual es más fragmentado, más frágil y, por tanto, posiblemente el cuento, el relato, se adapten mejor a él”¹⁶³, reafirmando de alguna manera esta tendencia.

5.3.- Una *nouvelle vague* literaria

Anderson Imbert acierta en afirmar: “el cuento es un objeto estético: sólo existe como experiencia mental de un narrador que crea y un lector que re-crea”¹⁶⁴. Con relación a esto no cabe ninguna duda de que existe una *estética* propia en el autor, de la que algo más entenderemos si analizamos algunas características comunes a todo el libro, sin olvidar que fue concebido como unidad. Así, a parte del tema, encontramos elementos que recorren casi todas sus páginas. Uno de ellos sería la maestría a la hora de construir personajes. Todos ellos están relegados a una existencia anodina, con una filosofía propia del individuo que se siente inexistente, que huye ante la insuficiencia del mundo, muy acorde con los preceptos pessoanos, al igual que los protagonistas de otras obras suyas¹⁶⁵. Como los que llenan las páginas de la trilogía realista del autor de *Extraña forma de vida*, quien escribe sobre “los desheredados de la vida, sobre los muertos en pena, sobre las almas humildes de la calle

159. *Ibidem*.

160. “En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo”, Julio Cortázar, “Aspectos del cuento”, *op. cit.*, p. 133.

161. Cf. Enrique Vila-Matas, “Aunque no entendamos nada”, *op. cit.*, p. 17.

162. Vid. Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer, eds., *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Lumen, Barcelona, 1994, pp. 10-11.

163. Vid. Enrique Vila-Matas, *El traje de los domingos*, *op. cit.*, p. 310.

164. Cf. Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, *op. cit.*, p. 263.

165. Vid. Mercedes Monmany, “Manual para conspiradores”, en Margarita Heredia, ed., *op. cit.*, p. 63. Cf. *Impostura*, *Lejos de Veracruz*, *Extraña forma de vida*, *El viaje vertical* y obviamente, *Hijos sin hijos* y *Exploradores del abismo*.

Durban, sobre los humillados, sobre los desgraciados, sobre *los de abajo*¹⁶⁶. Para dar muestra del mundo interior que atormenta a la mayoría de estos potenciales suicidas, el escritor se vale de su magistral prosa cuentística y consigue presentarnos a personajes complejos en su pensar y su existir. Poco esperamos, a veces, algunas de sus reacciones, sus discursos escapan normalmente a la lógica imperante, se nos antojan a menudo fuera de los ajustados parámetros de la cordura. Y sin embargo, al final de cada historia los admiramos por su integridad y su valor. La mayoría de veces descubrimos al protagonista a través de sus actos y sus discursos, por su manera de interactuar con el mundo. La primera persona está muy presente, como hemos visto, dibujada a través de la repetición constante del pronombre personal “yo”, de la filtración directa de los pensamientos más íntimos, sus miedos, inseguridades y reflexiones. Constituyen personajes redondos en la medida en que son capaces de evolucionar y cambiar su destino.

El tono narrativo es variado y heterogéneo, en función de las necesidades de cada historia y con el objetivo último de crear cierta empatía con el lector. Se combinan desde el más íntimo y personal en “El arte de desaparecer” o “Los amores que duran toda la vida”; el melancólico de “Muerte por saudade”; el más desenfadado y desenvuelto de “La hora de los cansados” o “En busca de la pareja eléctrica”; junto a la solemnidad de “Las noches del iris negro” o el prólogo y el misterioso carácter del epílogo. Para ello se combinan fragmentos puramente narrativos con otros descriptivos, diálogos abundantes, introspecciones e incluso algunos claramente apelativos, como sucede en “Un invento muy práctico”. Todos ellos, no olvidemos, bañados de humor e inteligente ironía. El tiempo y el espacio son dos elementos que poca importancia parecen tener en estos cuentos. El tiempo histórico es siempre impreciso, y si le da importancia es con relación al pasado, por ejemplo en un ejercicio de recuerdo melancólico propio de la *saudade*, que opera como motor de la narración. Normalmente presenciamos la dialéctica entre pasado y el momento presente del relato, la enunciación y los hechos se desarrollan al mismo tiempo, dando una sensación de inmediatez a la que asiste en directo el lector. El espacio geográfico muchas veces ni se menciona, y si se hace, es para hacer referencia a lugares como Alicante, Malibú, Habana, Fez, Lisboa, Bérgamo, Düsseldorf, Madrid, Zaragoza y como no, Barcelona¹⁶⁷, o en su defecto, la geografía catalana: como Port del Vent o Tossa de Mar, veladas señas de identidad sin duda poco gratuitas. O incluso otros inventados como San Anfiero de Granzara, Umbertha o Babàkua. Y por lo tanto, imaginarios. Todos los recursos estilísticos

166. *Vid.* Enrique Vila-Matas, *Extraña forma de vida*, *op. cit.*, p. 13.

167. Ciudad natal del escritor, en la que ha recreado numerosas de sus obras: *Impostura*, *El viaje vertical*, *Extraña forma de vida* o una parte de *París no se acaba nunca*. No en vano, el cuento “La hora de los cansados” se publicó antes que en este volumen de cuentos en una edición dedicada, justamente, a la ciudad condal: VV.AA., *Cuentos barceloneses*, Icaria, Barcelona, 1989.

están al servicio de la dispersión. Se construye un todo discontinuo en estructura (salto de diferentes cuentos) a la vez que temáticamente, pues a veces se producen asociaciones y diálogos disparatados y aparentemente sin sentido, que luego, en cambio, cobran fuerza en el marco de un contexto más general. En cuanto a la estructura, cabe decir que está meticulosamente articulada. De doce cuentos, uno que introduce y otro que cierra, diez en medio, y justamente el quinto, “Las noches del iris negro”, el más largo, que ocupa la posición central del libro. Destacable no solo por su situación nuclear, sino también por la visión integradora que aporta del suicidio al mundo vilamatiano¹⁶⁸. En él, bajo forma de una especie de diario ficcionalizado¹⁶⁹, asistimos a la peculiar aventura que lleva a los protagonistas a descubrir una sociedad secreta de suicidas, entre los que se encuentra el padre de Victoria. Domina en todo el relato una serena aceptación de la desaparición y un áurea casi mística en torno a la muerte. En una de las primeras frases se puede leer el presagio de lo que será el resto: “Aunque a mí me atrae la muerte, debo reconocer que me encuentro bien (...) tan cerca de la vida” (p. 77). Paradoja central del libro, apuntada ya en la significativa cita que precede el cuento¹⁷⁰. Se compone toda una “coreografía de la destrucción”¹⁷¹ (p. 83) asombrosamente regeneradora, que justifica el sentido extremo del suicidio. Todos “supieron morir con dignidad” (p. 91) y en ello resta implícita la máxima de libertad cuando la vida no es suficiente. Aquí, a diferencia del resto de historias, aparecen personajes que materializan con orgullo el acto de darse muerte. Representa un “acto afirmativo” (p. 97), “la única libertad auténtica que tenemos en la vida (p. 99), metáfora última del libro, como apuntábamos al principio. De este modo, a través de la atenuación de lo dramático por medio del acostumbrado humor y la ironía, “locura y cordura se confunden en una sola figura, al igual que la verdad y la mentira, aquí en Port del Vent.” (p. 101). Se identifican también sarcásticas referencias al “mar de los clásicos” a través del nombre de dos de los personajes “maniatados por el miedo y por la vida” (p. 99): Catón, político, militar y escritor romano, y Ulises, uno de los legendarios héroes griegos. Los dos grandes personalidades en sus épocas, paradójicamente asociadas a dos personajes alejados por completo de toda gloria, quienes, además, siempre se preocupan de discutir por lo mismo: “verdad y mentira” (p. 87). Uno de los hermanos parece estar loco y el otro mantener la serenidad del juicio. Ambos arrastran “la vergüenza de no haber tenido valor”

168. Acción que se desarrolla en Port del Vent, con reminiscencias al Port de la Selva de *Una casa para siempre*, al Port of Spain y el Puerto Bajío de *Lejos de Veracruz*, al Port Actif de *Historia abreviada de la literatura portátil*, donde curiosamente todos los comensales “eran grandes amantes de la vida”, *op. cit.*, p. 27. Puertos que nos remiten, a su vez, a los sugerentes *metafísicos* de *Extraña forma de vida*.

169. “Me cuento a mí mismo las cosas que me pasan” (p. 82), como hace el protagonista de *Lejos de Veracruz*: “todo cuanto escribo en este cuaderno secreto me lo digo a mí mismo”, *op. cit.*, p. 136.

170. “La cosa mejor que ha hecho la ley eterna es que, habiéndonos dado una sola entrada a la vida, nos ha procurado miles de salidas”, Séneca, *Cartas morales a Lucilio* (p. 77).

171. Título que le da Juan Antonio Masoliver Ródenas a su artículo sobre el libro publicado en *La Vanguardia*, 5 de abril de 1991, p. 3.

(p. 92) de quitarse la vida. Aunque al final del relato, y esto es uno de los grandes logros del autor, no sabemos quién está más desequilibrado de los dos y, sobre todo, quién dice la *Verdad*, si esta existe. Todo el relato se enmarca de forma magistral en un contexto repleto de ingeniosa comicidad que nos hace ver las cosas desde otro punto de vista y situarnos con irónica distancia. El protagonista, anónimo, no puede soportar ver la cabeza de ningún pescado a causa, como explica él mismo, “del horror que me infundían, y todavía hoy me infunden, las inexpresivas y extraviadas miradas que pueden verse en los peces arrebatados al mar”. (p. 81) Metáfora quizá de esa libertad de abandonar el propio mundo que no poseen, en cambio, los peces, sin duda cómica por lo absurdo de la situación. Así, el que muere porque quiere se libra de dicha inexpresividad, pues la existencia cobra importancia cuando se prescinde de ella solo si es de forma deseada. En una de las ocasiones, el pez muerto al que tienen que tapar la cabeza se materializa, no sin cierta ironía, en un besugo, clara referencia a la idiotez humana. El otro protagonista del cuento, con un nombre lejos de ser casual: Victoria, mantiene a su vez una relación directa con la muerte, debido a su irremediable enfermedad. Los dos, a pesar de todo, no forman parte del club de suicidas convencidos que da nombre al relato. Representan las dos caras de la misma moneda: dentro de la vida está la muerte, como opción o como sino. Esta, abocada a su fatal destino, con un nombre que significa lo opuesto, mantiene una actitud serena y admirable, “como si sospechara que lo más importante, tal vez lo único que realmente cuenta en la vida, sea prepararse para morir con dignidad.” (p. 83). Al final, la máxima que resta es el mensaje que esconden las iniciales lema de la sociedad del iris negro: “Con dignidad murió. Su sombra cruza” (p. 91). Llegamos, por lo tanto, a un punto de inflexión en este ciclo de cuentos de la mano de este iris negro, símbolo de “cuando la mirada lo ve todo más negro y más oscuro que la noche misma” (p. 92), en medio de ese momento de suprema oscuridad (y en medio del volumen) nace un canto a la vida. Un *Carpe diem* vilamatiano. Hay que disfrutar de la vida hasta el extremo de saber renunciar a ella. Cuando esta no es suficiente se justifica el suicidio, no como acto de muerte en sí, de fin, sino de renacimiento. Este relato, por tanto, plantea explícitamente lo que sería la poética del suicidio que hay de fondo en todo el libro.

Algunos de los subtemas que aparecen en el conjunto del volumen serían el amor, las parejas, la “grisalla de la vida”, la soledad, la huida, la locura y la escritura (por supuesto), el espionaje de vidas ajenas, la identidad, el azar, el destino o la *saudade*, entendida como una mezcla de sentimientos con matices de amor, pérdida, distancia, soledad, vacío y necesidad ante la evocación de lo que se ha perdido. El hecho mismo de recordar algo que se extraña hace que se experimente una sensación de volver a la vida, una especie de renacer, como el suicidio. Esta reminiscencia no deja de ser una referencia más a

Pessoa, para completar el perfecto equilibrio en el que se sustenta el ciclo, pues el escritor portugués aparece de forma poco gratuita en tres ocasiones estratégicas: en el primer cuento, en este sexto (central) y en el último. Todos los elementos presentes en el libro: imaginación, humor, inteligencia, ternura, amargura, dramatismo, efectismo, intensidad, simbolismo, significación, originalidad y en definitiva, maestría narrativa, acaban entrelazados directamente con la concepción del realismo que tiene el escritor. Puesto que “la realidad surge de si el texto tiene o no sentido, si se encamina hacia un sentido, lo logra, es real”¹⁷². Y justamente todos estos procedimientos le sirven al autor para construir su significado último, real y propio a la vez, lejos de la tendencia al realismo literario más tradicional de la que hablamos:

El realismo que teóricamente está basado, se documenta en la realidad de los medios escritos, de la televisión, cree estar cerca de la verdad pero cada vez se aleja más de la verdad. Dicho de otro modo, escritores como Kafka paradójicamente utilizaban la ficción para indagar y estar más cerca de la verdad que aquellos autores tan frecuentes hoy en España o en Italia que creen escribir documentados sobre la realidad y acercarse a la verdad cuando en realidad solo se acercan a una realidad abstracta y se alejan de ella por otra parte de la verdad¹⁷³.

En el espléndido final de “Rosa Schwarzer vuelve a la vida”, el autor esconde esta problemática, una de las grandes cuestiones existenciales de la humanidad: la propia realidad, cómo definirla y sobre todo, cómo aceptarla. Cómo vernos reflejados en nuestra existencia en alusión a la “realidad”, término enfrentado a la “ficción” y con relación a la “verdad”, eso que al final consigue descifrar la protagonista de este enternecedor relato. Fantástica y expresiva es la última frase: “aquello no era mi vida” (p. 62). Esto es: la propia elección de vivir de cada uno (y por tanto de morir) y el camino que se recorre mientras se decide qué es para nosotros real y verdadero. De este modo, recupera parte de esa tradición hispanoamericana en que la realidad se ve cuestionada. Para muchos escritores se estiran sus límites de forma impensable hasta abarcar manifestaciones de tipo fantástico. Algo de eso hay en Vila-Matas, en el sentido en que, como hemos visto, realidad y ficción están disueltas la una en la otra, aunque funcionan por mecanismos diferentes. No es nuestro objetivo entrar en un debate sobre el género fantástico ni tan siquiera comparar autores. Nos basta con subrayar la irrupción de la fantasía en un contexto real, presente en algunos de estos cuentos. Y por tanto, hablar quizá de una amplia concepción de lo que es la realidad,

172. *Vid.* la entrevista de Andrea Bajani a Enrique Vila-Matas, “Da Gutenberg a Google”, <http://www.festivaldellamente.it/eventi_dettaglio.asp?id=249>.

173. *Ibidem.*

pues cada personaje reconstruye la suya propia. quizás esto constituya, tal y como señalan Nuria Carrillo y Ángeles Encinar, un “complemento del conocimiento racional y supone una investigación en el ser humano o en la problemática de la sociedad contemporánea”, tal vez se trate de alguna forma de “cuentos kafkianos, donde lo extraordinario se introduce con toda normalidad en lo real, o relatos donde se representan mundos oníricos”¹⁷⁴.

5.4.- *Puissance de la parole: entre ficción y realidad*

La razón por la que Vila-Matas consigue ir más allá de la estricta existencia es por la sencilla necesidad de salir de ella, de ser otro, de conseguir abarcar más allá, igual que los personajes de todos sus historias, infelices por su insignificante e insuficiente vida. Y justamente ahí reside el encanto de su literatura: que está llena de vida. “Uno no necesita llevar una vida doble. La escribe y ya está”¹⁷⁵. Se sitúa con su manera de afrontar el mundo literario en general, y el de los cuentos en particular, como hemos visto, en el debate central de la modernidad: qué hacer con la ficción y la realidad. Dónde se sitúa el arte dentro de este binomio es algo que se ha discutido durante años de creación. La autonomía del arte respecto a la realidad se fraguó ya en épocas del Romanticismo, en que empezó a surgir una nueva sensibilidad estética frente a un nuevo mundo, nuevas realidades y nuevas manifestaciones. Con los Schlegel y todo el romanticismo alemán, pionero en avanzar estos conceptos, se abrió una brecha que determinaría, y determina aún, el debate artístico de las artes y el lenguaje. Si bien durante el Romanticismo la realidad se dejó de lado para beneficiar mundos exóticos y misteriosos, con Victor Hugo, Stendhal y Balzac la escritura reivindicaría de nuevo un fuerte compromiso con lo real. Y así llegaría el debate. Así el conflicto. Así el motor de cambio. Y nuestra literatura, que ya durante las primeras décadas del pasado siglo vio consolidarse el enfrentamiento entre tradición y vanguardia; esto es, historia y ficción, realidad e invención, verdad y mentira. Resulta un conflicto, pues, que deriva de la modernidad, de los nuevos tiempos. Con Vila-Matas nos lo volvemos a encontrar, esta vez confrontando arte y vida cotidiana, la imaginación en la realidad y la realidad en la imaginación, sumamente quijotesco. Él mismo lo afirma en una desenfadada entrevista con su amigo Villoro¹⁷⁶, años después de publicar este libro. Pues para él “hay que ir hacia una literatura acorde con el tiempo. Una literatura mixta, mestiza, donde los límites se confundan y la realidad pueda bailar en la frontera con lo ficticio y al ritmo borre esa frontera”¹⁷⁷. La manera en que reelabora constantemente el concepto de ficción y su relación con la realidad constituye, por tanto, su personal estilo literario: la “realidad de la

174. Cf. Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González, *op. cit.*, p. 170.

175. *Vid.* Enrique Vila-Matas, “Aunque no entendamos nada”, *op. cit.*, p. 15.

176. *Vid.* Enrique Díaz Álvarez, DVD “Café con shandy”, *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Cf. Margarita Heredia, ed., *op. cit.*

177. Cf. Enrique Vila-Matas, *El viento ligero en Parma*, *op. cit.*, p. 200-201.

ficción”, como la ha llegado a definir. Fijémonos, si no, en su producción anterior. En casi todas las obras aparecen los conceptos de estilo, de realidad y ficción, de una u otra forma: *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* constituye un ejercicio de estilo; *La asesina ilustrada* presenta un tipo de escritura capaz de incidir directamente en la realidad; *Al sur de los párpados* narra el aprendizaje de un escritor, escritura y por lo tanto, estilo; *Impostura* abarca directamente la cuestión de verdad y mentira, “el misterio de nuestra verdadera identidad personal”¹⁷⁸; *Historia abreviada de la literatura portátil* es un “intento (prematureo para la España de aquellos días en los que la literatura era más apelmazadamente realista que nunca) de mezclar ensayo y ficción radical”¹⁷⁹, de nuevo; y por último en *Una casa para siempre*, libro inmediatamente anterior, se produce la búsqueda de una voz propia a partir del poder efectivo de la ficción: “creer en una ficción que se sabe como ficción, saber que no existe nada más y que la exquisita verdad consiste en ser consciente de que se trata de una ficción, y sabiéndolo, creer en ella”¹⁸⁰. Luego llegarán los ensayos literarios, estrictamente dichos (*El viajero más lento*, *El traje de los domingos*, *Para acabar con los números redondos*, etc), los otros dos libros de cuentos ya mencionados y otras muchas novelas, que seguirán dando cabida a las mismas preocupaciones principales. De base, el mismo universo único y personal del escritor, el constante ejercicio de búsqueda y reelaboración creativa; impulso innovador constante:

Me fascinaban en esa época [1985], y lo siguen haciendo, las conjuras. En segundo lugar, cierta idea de ruptura vanguardista con el plúmbeo y “sólido” panorama de la narrativa española de aquella época –ahí sí que había muchos muertos, por muy vivos que estuvieran-, la irrupción de cierta insolencia shandy, etc. Y de fondo, la convicción de que en todo complot hay detrás una idea de revolución¹⁸¹.

Partiendo, por tanto, de algún punto de la tradición, Enrique Vila-Matas representa una superación de todo lo anterior. Él mismo se sitúa “en un lugar aparte en la narrativa española”¹⁸². Podría relacionarse con las corrientes de pensamiento posmoderno apuntadas más arriba, así como el de Wittgenstein sobre la incontrolable libertad de los caprichos del lenguaje o Lacan sobre la inefabilidad de la realidad, en la medida en que el lenguaje no puede abarcar la existencia, es limitado y por eso se reinventa. Aun hablando de lo real, se llegaría solo a poder contar la ficción de lo que se percibe, la traducción que se hace a

178. *Vid.* Enrique Vila-Matas, “Autobiografía caprichosa”, *op. cit.*, p. 20.

179. *Ibidem.*

180. *Cf.* Enrique Vila-Matas, *Una casa para siempre*, Anagrama (*Compactos*, 281), Barcelona, 2008², p. 141.

181. *Cf.* Marc García, Mario Amadas y Unai Velasco, *op. cit.*, p. 49.

182. *Ibidem.*

través del insuficiente lenguaje del mundo, incapaces como somos de abarcar su totalidad por medio del código lingüístico. De manera que el filtro del estilo estaría siempre presente en cualquier reelaboración literaria, conjuntando realidad y ficción en un solo nivel, tal y como hace Vila-Matas. Asistimos así a una crisis permanente de significados y significantes. Quizá se trate al final de lo que apunta Joan Oleza:

Una posmodernidad que apuesta, por último, por una socialización del disfrute estético, concentrada en la desacralización de los muros que encerraron el arte del modernismo en los templos de la belleza, que apuesta por la democratización misma de la belleza¹⁸³.

Aunque, aun y participar del goce estético, es algo que va mucho más allá. Teniendo en cuenta que en este mismo nivel se supera “la antigua dicotomía de *L’écriture ou la vie*”¹⁸⁴, dando como resultado una identificación entre las dos. De ahí que recree un estilo propio, empeñado en vencer la tradición más puramente realista, pero también la vanguardista e incluso la era moderna (el arte por el arte) y su congénito esteticismo, situándose en una eficaz perspectiva personal que da lugar a un estilo concreto y a una narrativa propia. Así concibe el mundo, en un constante juego donde todo es verdad porque todo es inventado:

Elle [la fiction] mobilise notamment la littérature, qui devient non seulement un milieu où situer ses protagonistes, mais en fait également un motif d'obsession, que ce soit en regard de l'histoire littéraire et de ses figures magistrales, de son éventuelle disparition ou encore de son rapport avec la vie. Personnages, narrateur et auteur, en une sorte de brouillage énonciatif constant, posent incessamment la question du lien entre littérature et réel¹⁸⁵.

5.5.- Les 400 coups: más suicidios

En este libro, como hemos visto, aparece el suicidio como núcleo temático pero constituye, a su vez, un elemento recurrente en el resto de las obras de Vila-Matas. Se erige como algo muy presente en la poética del escritor, en la que encontramos una dialéctica indirecta con el tema. En casi todas sus obras aparecen personajes que intentan o materializan la propia muerte. En *Al sur de los párpados*¹⁸⁶ encontramos referencias al suicidio en un primer plano ficcional, cuando el narrador apunta el “infeliz suicidio” de su padre (p. 63). Además, dentro de la novela que está escribiendo el mismo personaje se

183. Cf. Joan Oleza, “Un realismo posmoderno”, *Ínsula*, 589-590, enero-febrero de 1996, p. 40.

184. Vid. Irene Zoe Alameda, “El diálogo supratemporal frente a la impostura literaria”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., *op. cit.*, p. 57.

185. Vid. René Audet, “Enrique Vila-Matas, miroirs de la fiction”, *Temps zéro, Revue d'étude des écritures contemporaines*, 3, 2010, <<http://tempszero.contemporain.info/document497>>.

186. Todas las referencias que citaremos a continuación aparecerán entre paréntesis una vez explicitada la edición consultada. Estas pertenecen a *Al sur de los párpados*, Fundamentos, Madrid, 1980.

proyecta otra muerte voluntaria, esta vez en un segundo nivel, el de la ficción. Su “desdichado” protagonista, con un “apego vacío a un ideal vacío” (p. 49), se acerca a esa voluntad de desaparecer y el autor decide así “intervenir brutalmente” y hacer que se suicide, “para acabar con la ficción de su arruinada vida” (p. 49). En *Nunca voy al cine*¹⁸⁷ algunos cuentos recrean el acto del suicidio con una poética de fondo mucho menos desarrollada, pero ya, como decíamos al principio, apuntando maneras. Puede aparecer como mera anécdota, como sucede en el cuento “Abandono”: “su querida hermana se había suicidado en pleno santuario familiar” (p. 34), o también como trama de la historia, caso de “En la luna de Astarté” o “Epílogo”. En el primero la protagonista, rechazada por su pretendiente, decide acabar con su vida, “ingiere el veneno y se sienta en un sofá a esperar el instante en que el vidrio azul de la agonía invada sus arterias” (p. 43). Pero se arrepiente en el último momento, “siente el miedo de irse sola a la sombra del tiempo”, encuentra otro aspirante, “como si el héroe llegara a tiempo de salvarla” (p. 43) y pide desesperadamente a su madre que le dé un antídoto. En el segundo se nos presenta con un trasfondo más trágico un suicidio que al protagonista le hace “tomar conciencia de lo que en verdad era la muerte” (p. 51). Se trata de una velada historia de incesto entre dos hermanos que se aman, y ante la imposibilidad de vivir sin culpa, deciden irse de este mundo. Aquí el suicidio se nos muestra como reivindicación romántica, asociada, eso sí, al acto de la escritura, pues mientras el narrador está perdiendo la vida, en el mismo instante en que ingiere el veneno que lo reunirá con su amada hermana, nos lo relata. Así concluye su vida y su escritura, “cuya lectura cae sobre este papel como la losa que cerrará mi tumba” (p. 55) en una muestra de heroica identificación. Por otro lado, muchas veces la muerte, aunque no se dé a manos de uno mismo, aparece con relación a su vertiente más lúdica, una manera de desafío, de juego, “una manera de divertirse” (p. 48). En *Historia abreviada de la literatura portátil*¹⁸⁸, como hemos apuntado ya, se niega el impulso al suicidio por no constituir solución alguna, puesto que el “rechazo radical de toda idea de suicidio y, al mismo tiempo, de cualquier trasnochado tic romántico” constituía un rasgo “típicamente shandy” (p. 33), en un intento vitalmente innovador de enfrentarse al mundo. *Una casa para siempre* nos presenta un suicidio con fines narrativos al principio del libro, como elemento dramático que desencadena la historia y como muestra de que también existe el lado trágico de la vida, anunciado, además, de forma fría y directa: “el viejo se colgó de un solar abandonado en el que nosotros solíamos jugar” (p. 16). Este es el resultado de un crimen atroz, del que no se puede escapar en vida. Aquí también aparece un puente indirecto entre muerte y escritura, esta última como prolongación de la vida: “los muertos nunca mueren del todo mientras

187. Las referencias corresponden a la edición citada en la nota 84.

188. Véase nota 92.

alguien les escriba” (p. 16). Y de todo eso se lamenta el narrador, desde su esfera de defensa ficcional, en la primera frase del libro: “En realidad nada habría ocurrido si no nos hubieran dado aquel consejo tan realista” (p. 11). De *Hijos sin hijos*¹⁸⁹ algo hemos dicho¹⁹⁰ en referencia al estrambótico pederasta de “El vampiro enamorado”, incapaz de soportar la belleza, “la primera en tendernos trampas” (p. 197), “un hombre tan bueno que está cansado de serlo” (p. 194) y que, vencido por la vida, decide suicidarse. Con la mala suerte, y el consecuente efecto cómico, de que no consigue hacerlo: “dispara su revólver y descubre que olvidó en casa las balas”¹⁹¹ (p. 198). Un irónico giro del destino que lo relega a quedarse atrapado en un existir que lo tormenta. “Y queda allí vencido por las cosas de este mundo y de la Iglesia” y, paradójicamente, a causa del “dolor por tanta belleza” (p. 198). En “Te manda saludos Dante” se hace referencia, como en otros casos, a la inutilidad de morir y a la relación que se establece con el lenguaje, sublimación de la realidad: “lo mismo que la muerte no enuncia nada, la aventura también está vedada a la palabra” (p. 167).

Otro ejemplo lo constituye, como ya hemos apuntado anteriormente con respecto al deseo de desaparición, uno de los personajes de *Lejos de Veracruz*¹⁹², Antonio. Este se suicida porque rechaza “esa idea tan vulgar y tan socorrida, que habla de que lo más sensato que un hombre puede hacer en esta vida es aceptar que ha llegado la hora del descenso y dedicarse noblemente a envejecer” (p. 207), un acto de sinrazón a ojos del protagonista (“nunca le perdonaré según qué cosas, entre otras el que se suicidara y me dejara en la estacada” (p. 122), quien, al final, acaba suplantándolo en un juego en que el doble y el cuestionamiento de la identidad están muy presentes. Esta asimilación le da acceso al mundo de la escritura, una especie de salvación para protegerse “de la horrenda vida verdadera”, “o, mejor dicho [ya volvió a aparecer el otro] la única forma de emprender un viaje verdadero” (p. 137). De nuevo el suicidio, esta vez consumado, opera indirectamente como vía de regeneración para transformar una vida insatisfactoria. Porque en realidad “el sentido común sólo lleva al suicidio” (p. 132). A su vez, el tercer hermano de la saga de los Tenorio también aparece muerto en la novela, y se presenta como suicidio algo que para el protagonista se antoja un crimen: “lo habían asesinado, estaba muy claro para mí” (p. 139). Parece ser que el narrador no concibe el acto de darse muerte de forma voluntaria. La negación ahora de negar la vida (no perdona que uno de sus hermanos se haya suicidado y no quiere creer que el otro también lo haya hecho) pasa por la escritura, única salvación: “Mire, por mucho que usted piense que soy joven, que sólo tengo veintisiete años y tal y

189. Véase nota 138.

190. Véase nota 144.

191. Fatal olvido que recuerda irremediabilmente a lo que le sucede al protagonista de *El idiota* (1868), de Dostoyevski.

192. Véase nota 95.

cual, lo cierto es que estoy acabado después de haber vivido una vida de novela. Mi vida la doy por terminada. Ahora prefiero contármela” (p. 154).

*Bartleby y compañía*¹⁹³ constituye un “cuaderno con bartlebys suicidas” (p. 110). Y empezamos a comprender así la fuera regeneradora que el suicidio tiene para Vila-Matas. Aquí el acto simbólico de darse muerte pasa por el hecho voluntario de dejar de escribir, que condena irremediabilmente a la insoportable realidad, pues la literatura excluye de la vida, ayuda a soportarla. De este modo, sin escritura se manifiesta la profunda negación del mundo que invade a todos estos personajes, quienes se enfrentan a una suerte de suicidio imaginario por asomarse a otro abismo, esta vez el de lo no escrito. Pero la mayoría de ellos, a pesar de todo, desechan el acto real de matarse¹⁹⁴, optan por seguir viviendo, y así discurre el diario de este escribiente, que en realidad escribe el autor, bajo un sabio y silencioso razonamiento acerca del poco interés que presenta el suicidio. Con esa misma idea se presenta *El mal de Montano*¹⁹⁵, la de que la literatura lleva a mundos insondables, solo que esta vez también al extremo y por lo tanto a la enfermedad. Recupera a los bartlebys anteriores y se fragmentan vida y relato. Las fronteras entre ficción y realidad se diluyen más, si cabe, y el suicidio real se ve relegado al plano de lo ridículo: solo uno aparece en la obra y se presenta de forma irónicamente anodina, casi cómica, cuando habla de “aquel terrible salto al vacío de María, la madre que dejó melancólico al pobre Montano, la madre que lo parió” (p. 36). Lo importante de nuevo es, como no, el plano de la invención. Así lo retoma en *Doctor Pasavento*¹⁹⁶, oda a la desaparición ficcional, que no real, paradigma supremo del imaginario suicidio vilamatiano. Llegamos a un punto de inflexión en el que todo cobra sentido: “toda esa pasión por desaparecer, todas esas tentativas, llamémoslas suicidas, son a su vez intentos de afirmación de mi yo” (p. 11). Desaparecer es ir más allá, escribir es ir más allá; *ergo* darse muerte de forma simbólica, también. Un modo más de pasar la frontera de la realidad para poder configurarla. Tal vez porque adora la aventura que supone todo eso, igual que escribir, que enfrenta a un abismo y al misterio mismo, a “esa línea de sombra que, al cruzarla, va a parar al terreno de lo desconocido” (p. 33) que tanto aprecian los personajes y el propio autor. Porque de lo que siempre se trata es de eso, de generar acontecimientos a través de la imaginación¹⁹⁷.

193. Quinteto, Madrid, 2009⁴.

194. La relación entre suicidio y literatura es algo que viene de muy atrás. Muchos han sido los escritores y tantos otros los personajes literarios que se han quitado la vida por mano propia en un intento gran parte de ellos de intentar escapar de un mundo impuesto. La única diferencia con los personajes de Vila-Matas es que al diluirse las fronteras entre realidad y ficción, el suicidio se convierte en imaginario y por ello, de algún modo, en renovador, en la medida en que crea una realidad nueva.

195. Anagrama (*Compactos*, 436), Barcelona, 2009³.

196. Anagrama, Barcelona, 2005.

197. Como reza la cita “*Fortis imaginatio generat casum*” de *El mal de Montano*, *op. cit.*, p. 12.

En su otro libro de relatos, *Exploradores del abismo*¹⁹⁸, la muerte y el suicidio comparecen asimismo de forma recurrente. “Amé a Bo” constituye un cuento extravagante sobre un viaje extraterrestre hacia Nueva York repleto de muertes, aventuras, excentricidades y un fondo trágico atenuado por una peculiar visión de la risa y el humor. De nuevo un diario de viaje y la escritura como redención, ya que para el protagonista, ante el vacío profundo que le invade, constituye la “única posibilidad que me queda de no angustiarme del todo, pues mi realidad es tan catastrófica que, salvo la alimentación, todo lo demás está fuera de mi alcance, incluido el suicidio” (p. 167). Periplo que lo lleva a la “capital universal del humor (...) el centro neurálgico de la risa general del cosmos” (p. 178), en que “el humor es lo último que se pierde” (p.171), Karibe, y donde el “único suicida” estaba en tratamiento médico “porque odiaba la risa” (p. 180). Aquí el suicidio se sustituye por la risa en una disparatada visión cósmica. En “Porque ella no lo pidió”, magnífico cuento que habla sobre la desaparición, el juego y las identidades (nuevamente) se evoca el “lugar tradicional de los suicidas de Lisboa”, la Boca do Inferno, espectacular acantilado muy dado a albergar irremediables saltos que hace referencia directa al mirador también lisboeta del cuento de *Suicidios* “Muerte por *saudade*”, este algo más bucólico. En este singular precipicio, la protagonista, Rita, deja “un mensaje en el que comunicaba al mundo su suicidio” (p. 223). Dicho escrito resalta otra vez las conexiones entre literatura y muerte, que además, aquí, acerca a la protagonista al juego, como si le “recompensara permitiéndole ir espiritualmente lejos, muy lejos de ella misma” (p. 224), hacia la pérdida de su identidad. Con respecto a Lisboa y el suicidio, y como no, a Tabucchi y Pessoa (binomios inseparables), justamente señala Vila-Matas, en uno de sus ensayos, que en el libro del escritor italiano (ya hemos señalado la estrecha relación entre los dos) titulado *Última invitación* se habla de Lisboa como la ciudad ideal para suicidarse¹⁹⁹, de lo que nació la inspiración para “un libro de relatos sobre el complejo tema de suicidio”. La muerte, en cualquier caso, representa un elemento liberador: “la muerte es agradable. Nos libra del pensamiento de la muerte” (p. 159) en “El día señalado”, así como en “Niño”: “Morir le llevaría a comprender todo, y de paso a deshacerse del gran problema, que no era otro que ese Gran Ser que tenemos todos dentro” (p. 53). En “Un tedio magnífico”, al enfrentarse directamente a ella, y por tanto al vacío, produce un efecto, como lo hace el suicidio, regenerador: “tal era su meta en la plenitud de su magnífico despertar de muerta. Porque había despertado muerta, desperezándose suavemente ociosa, esplendorosa” (p. 214). Y alcanzamos así *Dublín*, donde el deseo de desaparición (y por tanto de suicidio o de muerte) llega a su cúspide. Después de recorrer imaginarios arrebatos suicidas, fuertes

198. Véase nota 79.

199. Cf. Enrique Vila-Matas, *El traje de los domingos*, op. cit., p. 127.

impulsos de constante negación o una contradictoria apetencia de esconderse o reinventar la identidad, palpamos el corazón del dilema: la propia literatura. Parecía preverlo ya en *El mal de Montano*: “la literatura que vive amenazada de muerte a comienzos del siglo XXI: *encarnarme* pues en ella e intentar preservarla de su posible desaparición reviviéndola, por si acaso, en mi propia persona, en mi triste figura” (p. 63), tan sumamente quijotesca. Pues para el protagonista, *alter ego* del autor, la literatura “está siendo acosada, como nunca lo había sido hasta ahora, por el mal de Montano (...) desde los días en que escribir novelas se convirtió en el deporte favorito de un número casi infinito de personas” (pp. 63-64). Todos estas maneras de *muerte vilamatiana* (suicidios la mayoría por constituir la máxima representación de la libertad) se concentran en esta última obra dentro del fenómeno en sí. Asistimos al funeral de la literatura, a partir del cual se espera proceder a la recreación de algo nuevo. Opera de nuevo lo simbólico a partir de la reelaboración ficcional para insuflar de flamante hálito la existencia. Esa sería, al fin y al cabo, la constante de su particular poética de la reescritura: búsqueda y reinvención. Después de matar a la literatura, ¿qué vendrá después?

Tras este recorrido, vemos cómo la poética del autor, a lo largo de todos estos libros plantea un modo de escapar de la realidad. Aquí por medio del suicidio ficcional, que evoluciona con los años y los libros hacia un concepto global de desaparición en su máxima expresión. Sintetizando mucho, estos serían los pilares básicos de su escritura, con la perenne relación entre ficción y realidad de fondo. En su última obra, *Perder teorías*, sigue hablando de los mismos temas: un escritor, teoría literaria, metaliteratura, desaparición, ficción, realidad, imaginación... Dicha poética de la desaparición como núcleo y motor de la escritura y de la vida constituye, sin duda, una ruptura en la historia de la literatura española. Con la muerte de la literatura se está reclamando implícitamente el renacimiento de nuevas fórmulas, el deseo de innovar el antiguo arte de escribir.

6.- DOUBLE VIE O LA ESCRITURA COMO SALIDA

De este modo, si estos personajes se plantean suicidarse, lo hacen para volver a reaparecer del abismo (como lo harán esos otros *exploradores* en su último libro de cuentos) de la duda, y a partir de la simbólica negación de la existencia, renacer de sus cenizas. Una oda al optimismo y a las ganas de vivir, pues a medida que uno escribe y “viaja” por las páginas del libro, tanto autor como lector, van perdiendo “suicidios”, desaparece el impulso aniquilador. Representa por ello una vía de salvación y de reivindicación de la vida, máxima última de su literatura. La voluntad, como ha dicho algún crítico y él mismo, de vivir una vida diferente. Podría resumirse con una cita de Juan

Antonio Masoliver Ródenas, quien, al hablar de *El viaje vertical*, se refiere a la novela como “la historia de este viaje que nos lleva de una realidad exterior a una búsqueda interior, al suicidio y a la resurrección”²⁰⁰. De manera que, después de todo, lo que Vila-Matas nos presenta aquí por medio del simbólico valor del suicidio es una invitación a viajar, a buscar y resucitar. Como ha afirmado recientemente acerca de ese borgesiano deseo de no ser Nadie: “es cierto que ha sido una constante en mi obra. Pero creo que hay una técnica de desaparecer que conduce a reaparecer con más fuerza”²⁰¹. Lenguaje y estilo van relacionados en todos estos cuentos sin dejar ni un solo cabo suelto de un vasto y autónomo universo literario repleto de suicidios. El libro, en su conjunto, forma una realidad independiente y exquisitamente ensamblada. No sobra un cuento, un argumento o un personaje. No falta una coma o un comentario. Todo se complementa y justifica en sí mismo y en su totalidad. De ahí que estos suicidios sean ejemplares, dignos, difícilmente superables²⁰². Lo inexplicable de la existencia, la inevitable presencia de la imaginación y la indagación sobre la identidad humana; una mirada reflexiva e irónica del escritor sobre la vida misma. El objetivo último, como en casi todos sus libros: dejar atrás la realidad. Y es que cuando te planteas morir ya no existen límites, sobrepasas la barrera y alcanzas la libertad. Así, si suicidio significa desaparición, desaparición significa búsqueda, búsqueda reinención, y reinención, literatura, que lo es casi todo. El modo supremo de huir para construir nuevos mundos. El medio, la palabra, un lenguaje propio basado en la heterogeneidad, la mezcla, la vida, la imaginación y la referencia.

En definitiva, ante el malestar general por la situación del género: escasa difusión, poca apuesta de los editores para publicar, contados lectores y no todos entendidos... los cuentos de Vila-Matas son conocidos, bien recibidos y traducidos. Sin embargo, a pesar de todo, no tanto como sus novelas. Volvemos a lo mismo: que la novela parece gobernar el panorama narrativo, que los géneros se confunden y que existe cierta desorientación en el mundo del relato corto. Pero, a pesar de todo, estos brillan por su calidad y, por mucho que se diga, se conocen, se leen y hasta se citan²⁰³. ¿Querrá decir que algo está cambiando en el panorama cuentístico? Pues si cierto es que nos encontramos ante un autor que sustenta sus obras en el riesgo y la búsqueda, lejos de conformarse con las premisas establecidas,

200. *Vid.* Juan Antonio Masoliver Ródenas, “El extraño viaje de Enrique Vila-Matas”, en Margarita Heredia, ed., *op. cit.*, p. 168.

201. *Cf.* Andrea Bajani, entrevista a Enrique Vila Matas, “Da Gutenberg a Google”, *op. cit.*

202. Con respecto al título del libro, ver nota 149. El mismo Vila-Matas confesó una vez, en un encuentro en Burdeos, que lo había puesto en honor a *Crímenes ejemplares* de Max Aub. Además de representar una nueva referencia cervantina. Personalmente creemos que el calificativo va más allá del mero homenaje.

203. *Cf.* VV.AA., “El cuento español en el siglo XX”, *Quimera*, 242-243, abril del 2004, pp. 45-69, y Jordi Gracia, “Balance repentino”, *Quimera*, 313, diciembre del 2009, p. 37.

reinventa sus mundos y sus modos, lo es también que este tipo de escritura exige una clase de lector *activo*, “indemne al embauque y despierto a un nuevo tipo de literatura”²⁰⁴, parecido al que reclamaba Borges, capaz de reinterpretar la multitud de códigos implícitos en su escritura. Un interlocutor despierto para el que la verdadera literatura está más allá de los géneros. “El lector inteligente quiere leer y pensar y tiene la impresión de que es mucho más importante pensar que contar (...) elige historias de ficción que incorporen tanto el mundo de la realidad como el pensamiento”²⁰⁵. De ahí que en todas estas historias de suicidas, elaboradas con una particular receta, se perfilen rasgos esenciales del género: libertad, brevedad (en mayor o menor medida), intensidad, tensión, sorpresa, expresividad, unidad (argumental y funcional), misterio, fascinación, etc. y otros propios del autor. En suma, que poseen la capacidad de transmitirnos sugestión, una nueva sensibilidad y un sinfín de emociones, eso sí, únicamente con la complicidad de un lector estéticamente educado, requisito fundamental en el cuento contemporáneo. Todo ello a partir de palabras que revelan su sentido último, escondido tras una verdad secreta: la de vivir muriendo, desafiar los límites y llegar al final de la huida. Esa es la función que parece poseer la literatura para Vila-Matas, justamente la de reinventar el mundo. Nadie mejor que él mismo resumiría lo que pretenden estos cuentos:

El orgullo del escritor de hoy tiene que consistir en enfrentarse a los emisarios de la nada —cada vez más numerosos en literatura— y combatirlos a muerte para no dejar a la humanidad precisamente en manos de la muerte. En definitiva: que a un escritor le podamos llamar escritor. Porque digan lo que digan, la escritura puede salvar al hombre. Hasta en lo imposible²⁰⁶.

204. *Vid.* Diego Trelles Paz, “Las logias clandestinas de Vila-Matas”, <www.pterodactilo.com/tres/TrellesPaz.pdf>.

205. *Ibidem.*

206. *Cf.* Enrique Vila-Matas, *El viento ligero en Parma*, *op. cit.*, p. 205.

7.- AL FINAL DE TODO

Uno de los conceptos filosóficos más complejos a los que se ha enfrentado y sigue haciéndolo la humanidad, del que se han llenado multitud de páginas desde variadas perspectivas, lo encontramos ahora ligado a las letras. Vemos, pues, que literatura (ficción) puede no estar, por tanto, muy alejada de los grandes problemas del hombre. Tanto suicidio como literatura pasan los dos por excluirnos del nivel consciente del cosmos. Poseen la capacidad de transportarnos fuera de las fronteras de lo explícitamente real, normalmente abrumador e incomprensible para quien busca escapar. Y todo ello tiene que ver con la percepción que se tiene de la realidad. Querer matarse es asistir a una crisis, manifestación de conflicto entre vida y literatura, enfrentamiento de dos mundos que compiten entre sí por su cuota de realidad. El objetivo último es siempre la huida, escapar es el final de nada y la solución de todo. A través de la literatura puede uno desaparecer de la vida, y en una escala gradual, también de la muerte. Así se arrebatan uno al otro la vocación de salvación que poseen en ese afán de superar la realidad primero, el plano ficcional después. De ahí que muchos escritores hayan optado por el suicidio en una irrefrenable cursa hacia el exterior, donde en la superación de los límites descansa el difícil *quid* de la cuestión. Tanto se anhela cambiar, se persiguen experiencias nuevas y cada vez más intensas que más allá se va, a lo no irreal. Hasta que las barreras entre vida y muerte se deshacen para considerar el suicidio como algo verdaderamente regenerador, a expensas incluso de la vida. La dimensión moral alcanza tales niveles de desesperación que a pesar de morir, o justamente por eso, el alma atormentada encuentra su feliz final. Escapa en su personal viaje. El escritor, con sus obsesiones y fantasmas, siente la necesidad de seguir ese camino porque no conoce otro. Lejos de la invención el artista es un ser desubicado, la realidad le abrumba, y la literatura adopta el papel de esta. El conflicto se transporta a otro nivel y así siguen expandiéndose las fronteras. Si antes era la vida la que no colmaba, ahora lo es también la escritura en ese imparable *sprint* hacia la inabarcabilidad del universo. Todo surge, pues, de la no adaptación, un especial sentimiento de negación que lleva a no encontrar salida ni en la vida ni en la literatura, para lo que solo queda la muerte. Una muerte que hace renacer, un escapar sin duda estrambótico, complejo, alejado completamente, por suerte, de la cotidianidad. Cuando algo tan extraordinario y ajeno a la esencia del ser humano como el no querer vivir se convierte en natural, operan sin duda mecanismos que filtran de un modo u otro la percepción de la realidad. Es el caso de la locura pero también, como vemos, de la escritura, maneras todas de huir de la normalidad.

La cuestión que se nos plantea es, pues, cuestionarnos el valor que tiene el suicidio ligado a la ficción. ¿Liberación, valentía, temor, huida? Tal y como apuntábamos al principio, se presenta muchas veces como una fuga con potente carga simbólica. Su significación en

literatura va unido a la negación de la vida, conlleva insatisfacción y rechazo de la realidad pero también, y lo más importante, la posibilidad de poder cambiarla. De este modo, la huida, la rareza y el cambio es lo que reúnen en sí todos los suicidios de este santo (o deberíamos decir santos) mundo(s). Sean imaginarios o reales, el objetivo perseguido es siempre el mismo: el final de la escapada.

*Que la vida se tome la pena de matarme,
ya que yo no me tomo la pena de vivir...*

Manuel Machado

8.- EL SUICIDIO EN LA LITERATURA

8.1.- ¿Dónde queda el suicidio?

Un hecho tan complejo como es el suicidio se ventila con la escueta definición de 'quitarse voluntariamente la vida'²⁰⁷. Desde la literalidad, el acto en sí no pasa por más que decidir poner fin a la propia existencia, sin embargo, desde una perspectiva simbólica, presenta muchísimas connotaciones, morales y filosóficas. Para empezar, ¿por qué alguien que puede gozar de la vida desea, en algún momento, no hacerlo más? ¿Por qué si no decidimos cuándo llegar al mundo nos planteamos, en cambio, cuándo dejarlo? ¿Libertad o cobardía? El cuestionamiento de la propia vida plantea, sin duda, un sinfín de implicaciones que no se resuelven a simple vista, pues a pesar de parecer sencilla la solución, la balanza no acaba de decantarse hacia uno u otro lado de la existencia. Las numerosas muertes voluntarias que recorren la historia dan prueba de ello. Tal y como se preguntaba ya Albert Camus en *El mito de Sísifo*: “No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar si la vida vale o no vale la pena vivirla es responder a la pregunta fundamental de la filosofía”²⁰⁸.

Casi todas las religiones han rechazado el acto de negar el derecho a vivir, que no depende del hombre. El suicida, por ejemplo, para los cristianos, queda relegado a estar fuera de las paredes del cementerio, se le excluye de campo santo. En la base de la incompreensión reside esta condena de los estados e instituciones religiosas. Precisamente por no entender que en ocasiones la vida no se aprecia, el suicidio ha sido perseguido durante años, siendo calificado como pecado e incluso como delito. En algunos países se da la contradicción, rozando lo absurdo, de castigarlo hasta con la muerte, a modo de escarnio público. Si atendemos a la etimología del término²⁰⁹ deberíamos decir *suicidar* y no *suicidarse*, metáfora del nivel de redundancia que subyace en la propia expresión. El origen del vocablo se remonta al siglo XVIII, por lo que también la realidad, concebida tal y como

207. Diccionario de la Real Academia Española.

208. Cf. Eduardo Bello, “Sartre, Camus y los principios de la acción”, *Anthropos*, 165, febrero-abril de 1995, p. 81.

209. Deriva del verbo latino *caedere* ('matar') y del pronombre *sui*, 'darse muerte a sí mismo'.

la entendemos hoy: “la palabra suicidio la utilizó por primera vez el abate Desfontaines en 1737. La retomaron posteriormente los enciclopedistas, pero hubo que esperar hasta el siglo XIX, ávido de conocimientos científicos, para abordar verdaderamente su estudio”²¹⁰. Más tarde llegaría su perspectiva científica, la suicidología²¹¹, otro acercamiento a un fenómeno, como decimos, relativamente nuevo. Esto se produce ya en el siglo XX, donde proliferan en todo el mundo occidental numerosos trabajos de investigación acerca de dicha problemática, cuanto menos, controvertida. Se considera el padre de la suicidología el americano Edwin Shneidman (1918-2009), quien la enmarca dentro de los márgenes de la psicología, definiéndola como ciencia de los comportamientos, pensamientos y sentimientos autodestructivos. Por otro lado, existe la vertiente sociológica de su estudio, representada en mayor medida por el francés Durkheim²¹² (1858-1917), quien define este acto como un fenómeno sustancialmente social, viendo en individuo y grupo el origen de estas tendencias. El autor diferencia, por un lado, el tipo de suicidio *altruista*, motivado por la sobreadaptación a la estructura del sistema social, aludiendo como ejemplo el caso de los kamikazes; y por otro, su contrario, el suicidio *egoísta*, a partir del cual el individuo, alienado de la norma, se siente marginado. Está claro que por mucho que se intenten delimitar sus causas, el acto de darse muerte va acompañado siempre por el delicado misterio de la indefinición. Por mucho que podamos llegar a entender de forma racional los motivos —más o menos objetivos— que llevan a una persona a querer morir de modo voluntaria, chocamos sin remedio con el cuestionamiento moral de quitarse la vida. El dilema aparece a la hora de plantearlo en términos personales o colectivos. Lo difícil aquí es determinar si constituye una falta de solidaridad o un acto privado de reivindicación. Pero ¿en nombre de qué puede exigirse que alguien espere, en un camino tortuoso, el anhelado descanso de la extinción? Puede que tenga que ver con la recta moral de nuestra sociedad, que nos impone empeñarnos al servicio de la felicidad (o el intento) común. Y cierto es que a diferencia de lo que muchas veces nos inculcan a base de falseados pensamientos, la existencia no tendría que tener otra meta que la de eliminar de raíz cualquier tipo de sufrimiento, no en forma de suicidio, huida fugaz y transitoria, sino de globalizada responsabilidad. Tal vez eso no exista ni existirá nunca, y nos quede solo conformarnos con entender que algunos prefieran irse antes de lo que les toca. Puede que en el fondo tenga un sentido último, el de la libertad máxima, aceptar si se quiere soportar la parte desagradable de la vida. Pero también aquí se presentan algunas dudas. ¿Cuándo, cómo, y, sobre todo,

210. Cf. Pierre Moron, *El suicidio*, Publicaciones Cruz O., Lito Arte, México D.F., 1992, p. 10.

211. Cf. Pierre Moron, *op. cit.*, p. 14.

212. Su obra más emblemática es *El suicidio* (Akal, Madrid, 1982), donde lo señala como fenómeno individual que responde a causas esencialmente sociales.

por qué? Por mucho que nos guste vivir y que esto no pretenda, ni mucho menos, parecer una oda a la muerte, la tenue frontera entre lo propio y lo común opera a favor de dejar la puerta abierta. De par en par. Si la realidad no es suficiente en sí misma, es normal que se intenten encontrar otras salidas. Ahí es cuando entra en juego la literatura, como alternativa a la vida real.

Lo que representa el suicidio es algo que no podríamos abarcar ni siquiera con todas las páginas del mundo, por todo lo que contempla. Tampoco es nuestro objetivo. Lo que nos mueve a abordar este sustancioso tema tiene que ver con la perenne relación que ha mantenido siempre con la literatura. Escritores que mueren o que lo desean, artistas que abandonan este mundo porque quieren y no pueden, en cambio, gozar de la vida con la que cuentan, como salida a todo, casi como imposición. ¿Cuántos nombres nos vienen a la cabeza, sin pensarlo mucho, cuando hablamos de suicidio? Y por extensión, ¿cuántas criaturas? ¿Cuántos personajes literarios han visto llegar su final por su propia mano? Muchos, vasta sería la lista. Lo que vamos a intentar aquí es aproximarnos a algunos de ellos para intentar mostrar cómo representa un acto común en el ambiente en el que nos movemos. Cómo en la historia literaria han habido numerosos casos de suicidios, reales y ficticios. Cómo, pero también cuándo y no por qué, ya que el modo y el momento, más que el motivo, constituyen quizá los elementos verdaderamente inteligibles. Así, pues, intentaremos apuntar algunas reflexiones acerca de la relación que se establece entre la decisión voluntaria de matarse y la literatura, acercándonos a algunos de los muchos escritores que en su día decidieron acabar con una vida, seguramente incompleta, y por los personajes que estos mismos inmortalizaron, paradójicamente, gracias a su impulso suicida. Tal vez constituya una manera de trasladar a la escritura lo que uno no es capaz de hacer en la vida real.

8.2.- *Énfants terribles* y suicidas

El tema del suicidio y todas sus secuelas pueblan la historia literaria desde casi sus orígenes, imbricándose, como venimos viendo, con la filosofía, la religión y el mundo del arte en general. En las páginas escritas se puede asistir a la evolución que ha sufrido el debate sobre el fenómeno, al verse abordado desde variadas y diversas perspectivas. De modo que la escritura funcionaría, de algún modo, como espejo sociológico, como modelo moral, como muestrario humano (más allá de si entendemos las razones o no). Pero también con el valor añadido del filtro artístico, arrojando sobre el debate algo de la matizada luz que aportan indiscutiblemente las sensibilidades poéticas. Desde los trágicos griegos hasta el romanticismo inglés y la pervivencia del suicidio hasta Flaubert o Dostoievski, encontramos claras muestras de su particular recorrido y evolución, fundamental para

entender el tema en nuestro siglo. A pesar de existir desde el origen de los tiempos, fue en el Romanticismo cuando el suicidio literario alcanzó un punto álgido de expresividad y práctica. Numerosos fueron los autores que encontraron en la muerte una evidencia, no de autodestrucción sino de heroicidad más allá de la mera existencia. Este movimiento artístico, cultural y como no, espiritual, representó una crítica ruptura con el pasado ilustrado, decantado hacia posturas racionalistas. Brecha que coincide justamente con la crisis de la conciencia europea. Supone un importante momento de cambio en el que replantearse seriamente lo que significaba suicidarse. El envenenamiento de Chatterton (1770) marca quizá la edad moderna del suicidio, cantada por autores como Keats, Coleridge o Shelley. Este aporta un estatus intelectual a lo que hasta el momento era considerado de mal gusto si no había un motivo aparente. A partir de entonces, el suicida conquista un puesto de honor en la imaginería artística. Se popularizó hasta el punto que filósofos como Nietzsche llegaron a defenderlo²¹³. El dramaturgo alemán Heinrich von Kleist (1777-1811), por ejemplo, alma atormentada por el deseo de lo absoluto, vio muy pronto claro el momento de marcharse, decisión que al parecer lo liberó de cualquier desazón ya antes de materializarlo. Mariano José de Larra, considerado uno de los autores románticos por excelencia, famoso por sus punzantes críticas contra la sociedad española del momento, se quitó la vida en 1837, tras un fracaso amoroso que lo hundió en un profundo dolor. Vicente Sáinz-Pardo, poeta vallisoletano, lo hizo en 1848, a la edad de veinticinco años. Otro poeta, Juan Antonio Pagés, con un año más se apuñaló y se lanzó desde un balcón en 1851. Y ambos cultivaban en sus versos una esperanzada visión de la existencia, paradisíaca y vital, al igual que el mismo Larra, al parecer con poca inclinación hacia el suicidio, ni individual ni comunitario. Gerard de Nerval (1808-1855), con una vida parecida a sus novelas, apasionada y extrema, solo supo ahogar sus tormentos abandonándose a la noche, ahorcándose en un callejón de París. Este acaba sus días confundiendo la realidad con su oscuro mundo lleno de ensueños, visible en su obra *Les Chimères* (1854). Maupassant (1850-1893), ingresado en un hospital psiquiátrico al final de su vida y tras varios intentos fallidos de darse muerte, murió por enfermedad un año después de la última tentativa. Definió el acto como “la fuerza de quienes ya no tienen ninguna, la esperanza, de los que ya no creen, es el sublime valor de los vencidos”²¹⁴.

Algunos de sus personajes también ven la muerte desde sus propias entrañas, aunque no siempre consumada. En el relato *Le modèle* (1883), la joven Jacqueline se tira sin éxito por

213. En su obra *Más allá del bien y del mal* afirmaba: “El pensamiento del suicidio es un poderoso medio de consuelo: con él se logra soportar más de una mala noche” (elaleph.com s.r.l, 2003, p. 100).

214. *Vid.* Carlos Janín, *op. cit.*, p. 260.

la ventana cuando su amante deja de amarla, lo que sirve para que el susodicho pintor, culpable y arrepentido, termine casándose con ella. En la novela *Le Horla* (1887) está igualmente presente, esta vez de la mano de alguien que, perseguido imaginariamente por un doble, intenta desesperadamente deshacerse de él. Siguiendo con los autores, Adalbert Stifter se mató en 1868, superado por la inalcanzable imposición de ser perfecto. Desesperado por el padecimiento de su enfermedad, se cortó el cuello y agonizó durante días. Contaba con 63 años de edad. Tal vez su obra *El hombre sin posteridad* (1844) anunciaba ya el vencimiento de su final. Manuel Acuña Naro, un conocido poeta mexicano, se suicidó en diciembre de 1873, sumido en el dolor de su culpa, consecuencia de una larga depresión por un desencuentro amoroso. Ángel Ganivet nace en 1865 en Granada. Con nueve años asiste al suicidio de su padre. Tiempo más tarde, ocupando un puesto consular en Letonia, se intenta suicidar en el río Duina lanzándose desde un barco. Después de que logran salvarlo vuelve a intentarlo y, entonces sí, lo consigue. Era el año 1898. 33 años. Su obra recoge ampliamente el desasosiego del vacío ante su época, que más tarde llegará a los noventayochistas. En su libro *El escultor de su alma* (1898) su protagonista se suicida por no poder evitar el acoso que sufre su amada. En esta y casi todas sus obras se subraya la importancia que da el autor al estoicismo como filosofía propia de nuestro país, para el que este acto casi heroico constituye la expresión última de la libertad, entendida como bien supremo.

Durante el Realismo, los suicidios fueron pocos y concretos. Se dieron solo en casos de auténtica extremidad. Solo cuando las presiones externas y la situación general resultaban del todo insoportables. En este contexto pasa por constituir una solución práctica alejada de las pasiones. Más adelante, en el siglo XX, se fueron materializando en una amplia variedad, en sus formas y motivos. Encontramos casos existenciales, cansancio vital, presión social, hartazgo global, como liberación de una pesada carga o simplemente como rebelión contra lo establecido. Con el Surrealismo llega de nuevo otro momento álgido. Hasta el punto de hacerlo explícito y casi cuestión pública. El segundo número de la revista *Revolution surréaliste*, de 1925, publica una encuesta cuyo título rezaba “¿Es una solución el suicidio?”. Detalle que nos da muestra de la notable presencia que tenía en estos círculos, fuese o no consumado. André Breton resulta ya explícito al respecto afirmando que el regalo más hermoso de la vida no es más que la posibilidad de abandonarla a nuestro antojo. Algunos de los nombres de este particular martirologio son Jacques Vaché (1896-1919), muerto por sobredosis de opio en el Hotel de France de Nantes; Jacques Rigaut (1899-1929) o René Crevel (1900-1935). Pierre Drieu La Rochelle (1893-1945) acabó quitándose la vida por no encontrar un sentido a las relaciones entre los hombres. En su

novela *Fuego fatuo*²¹⁵ aparece la fascinación por esta idea en que morir se presenta a sus ojos como lo más hermoso y liberador. Emilio Salgari, creador de Sandokán, un poco antes, en 1911, consiguió cortarse el estómago gracias a un cuchillo de cocina, con un estilo japonés muy de estar por casa (sin duda por falta de medios), muriendo desangrado a las afueras de Turín, después de saberse viudo y arruinado. No era este su primer intento. El médico y narrador español Felipe Trigo, en 1916 pone fin a su vida de un tiro en la cabeza, dejando una nota de despedida y perdón a su familia. El propio escritor narra en su novela póstuma *Si sé por qué* un intento anterior de suicidio que supuestamente habría llevado a cabo años antes, en Buenos Aires. Costas Cariotakis se lanzó al Mediterráneo con la intención de no salir vivo en 1928. Después de pasarse horas batallando en el mar alcanzó las costas griegas de Prévesa. Volvió a casa, se compró una pistola y remató la faena con un tiro en el corazón. Con poco más de treinta años y una amante poeta y futura suicida también ella, se despidió así del mundo. Raymond Roussel eligió el Gran Hotel de Palermo para darse muerte. Verano de 1933. La historia cuenta que se atrevió incluso a pedir ayuda a un camarero, decidido a pagarle el servicio, en consonancia a su exacerbada extravagancia. Al final tuvo que cortarse las venas solo. Pessoa (1888-1935) no se suicida pero sí uno de sus heterónimos: Alvaro Coelho de Athayde. Quién sabe si evitando así que lo hiciera el verdadero autor. Otro caso cuya vida está plagada de desgracias es la de Horacio Quiroga (1878-1937). Este dramaturgo, poeta y cuentista uruguayo concentra en su biografía una concatenación de hechos relacionados con la muerte que parece predecir su trágico final. Su padre se mata en un accidente de caza; sus dos hermanas mueren de fiebres tifoideas siendo aún muy jóvenes; su padrastro se suicida delante de él; él mismo mata a su mejor amigo de un accidentado pistoletazo; asiste al suicidio de su esposa que la llevó a agonizar durante ocho días y antes de cumplir los sesenta, le diagnostican un cáncer de estómago. En febrero de 1937 decide poner fin a su vida ingiriendo cianuro. Después de eso, sus dos hijos se suicidan con el mismo procedimiento del padre. En su obra *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917) aparece un relato titulado “Los buques suicidantes”, muy al estilo de Poe, en el que se narra la historia de toda una tripulación suicida ante la desesperación de verse esclavos de la deriva. Refiere, a su vez, en el cuento “Suicidio en la cancha”, la muerte de un futbolista de su país. Fue maestro del llamado *tremendismo*, casi destino literario. La poeta italiana Antonia Pozzi también se fue pronto de este mundo sin haber publicado nada antes. En 1938, con treinta seis años de edad, murió angustiada por el ambiente de guerra y desolación que azotaba Europa. Un alma sensible que no soportó una época de fuertes tribulaciones. Ya en su obra se adivinan intensos diálogos con la muerte. Leopoldo Lugones

215. Louis Malle la llevó luego al cine (1963) con el mismo título y en ella relata las últimas horas de alguien que ha decidido voluntariamente poner fin a su vida.

(1879-1938), escritor y periodista argentino, prototipo de personalidad contradictoria, un día mezcló whisky con cianuro desengañado por los acontecimientos políticos y las continuadas desilusiones profesionales que lo atormentaban sin remedio. Tenía sesenta y cuatro años. En sus versos de “Olas grises” se adivina tal pesadumbre: “Llueve. La lluvia lánguida trasciende / su olor de flor helada y desabrida. / El día es largo y triste. Uno comprende / que la muerte es así..., que así se va la vida”²¹⁶. En el mismo año 1939 se mató Alfonsina Storni. Se adentró en el mar de La Perla, en la ciudad de Mar del Plata, superada por la soledad y el sufrimiento de saberse enferma de cáncer, y allí murió. Afirma Luisa Ballesteros que a los doce años escribía ya poemas sobre el tema. Y siguió así, cultivando versos desesperados, alimentando su particular drama existencial, hasta matarse. No sin antes dejar escrito sobre papel azul unas proféticas palabras en tinta roja: “me arrojé al mar”. En su poema “Yo en el fondo del mar” parecía intuir ya ese dulce final: “En el fondo del mar / hay una casa de cristal (...) Y sobre mi cabeza / arden, en el crepúsculo / las erizadas puntas del mar”²¹⁷. Con esto llegamos a uno de los casos más conocidos de la historia literaria, protagonizado también por una mujer. Virginia Woolf (1882-1941) salió una mañana de casa dejando una nota en la mesa, se metió piedras en los bolsillos y se hundió para siempre en el río Ouse. Alcanzó por fin la experiencia de la muerte, después de varios intentos frustrados de morir, la única que no pudo narrar. En *La señora Dalloway* (1925) aparecen explícitas reflexiones acerca del suicidio, bajo circunstancias que hacen que la protagonista se encare directamente a él en forma de monólogo interior. En estos pasajes se percibe cierta complacencia con el acto: “Pero aquel joven se había suicidado, ¿se lanzó guardando en sí su tesoro? «si ahora muriera sería extremadamente feliz» se dijo Clarissa en cierta ocasión”²¹⁸. Un año después fue Stefan Zweig quien no soportó la presión de la historia. Atormentado por sus orígenes judíos ante la dominación fascista, decidió suicidarse junto a su mujer en el momento cúspide de su carrera. En la novela *La piedad peligrosa* (1939), el protagonista y teniente Hofmiller se siente obligado a darse muerte en honor al código militar, por haber mentado a sus compañeros. Al final los que se matan son su prometida y el coronel Boubencic, muestras de la ausencia total de esperanza en un mundo hostil. De otra naturaleza fue la muerte de Cesare Pavese (1908-1950). Agotado por su existencia sin sentido materializó su natural esencia de maestro en el arte de no gozar. Era un hombre atormentado por la impotencia y la soledad, dolor físico y moral, dos caras de la misma moneda. En 1936 anota en su diario: “sé que estoy para siempre condenado a

216. Vid. José Luis Gallero, ed., *Antología de poetas suicidas (1770-1985)*, Árdora, Madrid, 2005, p. 185.

217. *Ibidem*, p. 193.

218. Cf. Virginia Woolf, *La señora Dalloway*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1985, p. 202.

pensar en el suicidio ante cualquier contrariedad o dolor”²¹⁹. Muchos años después sale a la luz un artículo en el diario *La Repubblica* (agosto 2005), en el que aparece lo que el escritor anotó antes de morir. A lápiz, en una tarjeta de préstamo de la Biblioteca Nacional de Turín y a modo de reflexiva despedida, se leen tres frases²²⁰: “L' uomo mortale, Leucò, non ha che questo d' immortale. Il ricordo che porta e il ricordo che lascia”, a propósito de su libro de relatos *Dialoghi con Leucò*. La segunda es una cita de su diario: “Ho lavorato, ho dato poesia agli uomini, ho condiviso le pene di molti”, vena abierta de sus atormentadas entrañas. La tercera, agónicamente lapidaria: “Ho cercato me stesso”. Y no sabemos si finalmente se encontró. Mario de Sá-Carneiro (1890-1916), el gran amigo de Pessoa y poeta, en medio de una crisis sin retorno decide envenenarse poniendo remedio a una irrefrenable existencia de locura y soledad. En su poema “La caída” expresa esa fatal sensación: “No me he podido vencer, pero me puedo aplastar / –vencer a veces es lo mismo que caer– / y como todavía soy luz, en un gran retroceso, / con furia fantástica asciendo hasta el fin: / desde lo alto miro el hielo y contra él arremeto...”²²¹. Juan Eduardo Zúñiga recrea esta literaria muerte en su relato “París, última decisión” de la obra *Brillan monedas oxidadas*. En él se revela ya “su expectativa de suicidio por su inutilidad vergonzosa”²²², el deseo irrefrenable de abandonar una realidad en la que no se reconoce:

Se acercó al balcón y miró la oscura calle (...) al otro lado de los cristales estaba un mundo por el que había cruzado entre incertidumbres, amistades e Lisboa, breves éxitos literarios, tantas ilusiones, pero que ya no le ofrecía nada²²³.

Ernest Hemingway (1899-1962), uno de los suicidas más populares entre los escritores, puso fin a su vida de un modo tan espectacular como literario: con un escopetazo inauguró el final de una existencia marcada por los excesos y la depresión, al mismo tiempo que por el vitalismo más radical. Sin embargo, vida y obra están presididas por la muerte. El suicidio acompañó a la familia largamente, ya que también se mataron su padre, dos hermanos, el hijo y una nieta. ¿Herencia, presión social, ambiente, enfermedad o decisión? En su obra *Por quién doblan las campanas* (1925), el personaje Robert Jordan se muestra intransigente y severo con su padre por haberse suicidado, aunque lo comprende y perdona

219. Vid. Carlos Janín, *op. cit.*, p. 299.

220. “È un messaggio più che profetico per un uomo che sta per uccidersi”, Massimo Novelli, “L'ultimo messaggio di Pavese”, *La Repubblica*, 25 de agosto del 2005, <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/08/24/ultimo-messaggio-di-pavese.html>>.

221. Cf. José Luis Gallero, *op. cit.*, p. 82.

222. Vid. Juan Eduardo Zúñiga, *Brillan monedas oxidadas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, p. 145.

223. *Ibidem*, p. 146.

y “le tenía mucha lástima, pero se avergonzaba de él” por haberle dejado tal “herencia”, pues no parece estar del lado suicida: “No quiero tener que hacer lo que hizo mi padre. Lo haré si es necesario pero preferiría no tener que hacerlo. Estoy en contra de esas cosas”²²⁴. Al respecto, Yuri Páporov sostiene, convencido, que nos faltan datos acerca de los últimos escritos del autor, a modo de despedida, por misteriosos motivos:

A mí me parecía que Hemingway no era un hombre que fuera capaz de terminar con su vida por una insignificancia. Si se había privado de la vida tenía que haber una causa, y una causa de peso. ¡Pero él no podía comunicárnosla! Entonces llegué a una conclusión, a partir de un supuesto inicial: Hemingway había dejado por escrito ante su muerte algo que no era posible divulgar...²²⁵

Quién sabe lo que hubieran revelado esas palabras, si es que realmente existieron. También la depresión fue lo que llevó a José María Arguedas a pegarse un tiro. Fue en 1969 cuando este reconocido poeta y escritor peruano decidió abandonarlo todo, víctima desde su infancia de dolencias neuróticas. Cuando contaba con cincuenta y ocho años se rindió a la evidencia de no poder continuar: “he luchado contra la muerte, o creo haber luchado contra la muerte, muy de frente. Yo tenía pocos y débiles aliados, inseguros. Los de ella han vencido... Habrán de dispensarme si el balazo acierta. Estoy seguro que es ya la única chispa que puedo encender”²²⁶. Ese mismo año lo hizo también John Kennedy Toole, tras escribir *La conjura de los necios* (Anagrama, Barcelona, 1985) y no conseguir publicarla hasta después de su muerte. Obra póstuma, premio Pulitzer e inmediatamente *best seller* mundial. Con solo treinta dos años de edad, presa de la depresión y el alcohol, lo deja todo por creerse ya un escritor fracasado.

Sylvia Plath (1932-1963), desencantada de la vida y afectada sin remedio por el abandono de su marido, el poeta inglés Ted Hugues, pareció seguir los dictámenes del trágico destino familiar en su breve existencia. Tenía treinta años y había conocido ya varios episodios que la acercaron al deseo de morir. En su volumen de relatos *Johnny Panic y la Biblia de los sueños* (*Johnny Panic and the Bible of Dreams*, 1977; Alianza, Madrid, 1995), tres de sus personajes terminan suicidándose. Un día, después de preparar el desayuno para sus hijos, como de costumbre, selló las ventanas de la cocina y con cautela y atención (no se olvidó ni un solo detalle) abrió la llave del gas. Su gran amigo Al Alvarez le dedica,

224. Vid. Ernest Hemingway, *Por quién doblan las campanas*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1991, pp. 363 y 502 respectivamente.

225. Vid. Yuri Páporov, *Hemingway en Cuba*, Siglo XXI, Madrid, 1993, p. 443.

226. Cf. José Luis Gallero, *op. cit.*, p. 243.

justamente, su mejor libro: *El dios salvaje: un estudio sobre el suicidio*. Y otra de sus amigas, Anne Sexton (1928-1974), hizo lo propio, no sin reprochar a Plath que esta lo hiciera antes, con otro tipo de efluvios. Anne Gray Harvey de nombre real respiró el humo de su coche encerrada en el garaje hasta fallecer, vestida únicamente con un abrigo de piel herencia de su madre. Poco antes de morir escribe: “y un poco de este anhídrido carbónico que bien dosificado te hace dormir tranquila para no despertar de nuevo al tedio de los días”²²⁷. En 1970 Paul Celan se arrojó al Sena de París, a los cuarenta y nueve años de edad. Paul Anzcel, su verdadero nombre, fue víctima de la persecución nazi, perdió a sus padres y acabó en un campo de trabajo en Rumanía. Después de llevar una vida repleta de pérdidas y sufrimiento termina por sentirse abatido, premeditando así el final de su existencia. Igual de difícil que sus versos resultó ser su vida: “La poesía, señoras y señores: una palabra de infinito, palabra de la muerte vana y de la sola nada”²²⁸. El mismo año Yukio Mishima, símbolo de jovialidad y lucidez, cansado de la mediocridad y en constante rebeldía contra la sociedad japonesa, optó por practicar el ritual del *seppuku* públicamente, movido por su extrema sensibilidad. Toda una anacrónica pero efectiva ofrenda a la muerte. Otro caso de los nuestros lo constituye Gabriel Ferrater (1922-1972). Antes de cumplir cincuenta años, evitando a toda costa la vejez y sin más medios económicos, se ató una bolsa de plástico a la cabeza previa ingesta de fármacos suficientes en un acto extremadamente calculado. Planificó su final como si de una novela se tratase. El escritor granadino Justo Navarro le dedica con *F* (Anagrama, Barcelona, 2003) una novela biográfica. Otra mujer atormentada y gran poeta, Alejandra Pizarnik (1936-1972), a pesar del éxito, literario y social, que logra alcanzar, arrastra una honda frustración y una creciente angustia que la lleva finalmente a la locura. En una de las salidas del psiquiátrico en el que vive aprovecha para ingerir la necesaria cantidad de barbitúricos que la salvan de su tormento. Al igual que Pavese, también para la escritora argentina el suicidio se convierte en una obsesión, omnipresente en sus últimos escritos²²⁹. En otro orden de cosas, Primo Levi (1919-1987) se lanzó por el hueco del ascensor de su casa de Turín, justamente cuando su vacío interior acabó por consumirlo, después de estar en Auschwitz y describir su experiencia con suma objetividad en *Si esto es un hombre* (*Se questo è un uomo*, 1947). En él sostiene, paradójicamente, que una de las esperanzadoras motivaciones para seguir viviendo es saber que te puedes suicidar. Pues la muerte voluntaria constituye la última de las libertades que le quedan al condenado. Lo peor no es el deceso en sí, sino dejar de ser un hombre: “non sono più

227. Cf. Carlos Janín, *op. cit.* p. 348.

228. *Vid.* José Luis Gallero, *op. cit.*, p. 248.

229. *Ibidem*, p. 269.

abbastanza vivo per sapermi sopprimere”²³⁰, apelando a su fragilidad, fruto de las muchas carencias de la existencia.

En las últimas décadas encontramos a figuras como Reinaldo Arenas (1943-1990). Este, enfermo de sida en fase terminal, decide poner fin a su vida volándose los sesos. El suicidio se hace presente en las primeras frases de su autobiografía, al igual que en algunas de sus obras. Algunos ejemplos son los relatos “Algo sucede en el último balcón” o “Final de un cuento”. En 1996 es May Ayim, reconocida autora alemana, quien opta por lanzarse al vacío desde lo alto de un edificio, afectada por un violento colapso nervioso resultado de una exagerada dedicación a la escritura. Del mismo modo, José Agustín Goytisolo (1928-1999) se tiró por una ventana el día del padre de 1999. Tenía 71 años. La familia sostiene aún que se trató de un desafortunado accidente, a pesar de ser víctima de constantes depresiones. Existían antecedentes, como el del tío Néstor, que se ahorcó en un sanatorio cerca de Ginebra. Para ir terminando esta lista que se antojaría inacabable, cabría mencionar uno de los suicidios más recientes, el de David Foster Wallace, gran promesa de la narrativa estadounidense. Se ahorcó en su casa en el año 2008. Escritores que coquetean de forma incesante con esa idea de la muerte como Juan Luis Panero, vista como “el error de vivir hasta mañana”²³¹, quien compara a los poetas a “suicidas literarios jugando con la nada”, al saberse bajo “este absurdo destino, / este extraño conjuro que afirma que aún vivimos”²³² y dedica algún que otro poema a suicidas admirados²³³.

En suma, autores cuya literatura no les evitó llegar al extremo del suicidio. La mayoría atormentados, por unos u otros motivos, encontraron en la muerte voluntaria la única salida posible a este insatisfactorio mundo. Sin duda les empujaba a todos un fuerte instinto de desaparición. De querer escapar de su propia vida. Tal vez también de su excesiva fragilidad, expuestos a supremas contradicciones que los llevaban a tener que elegir entre sensibilidad o supervivencia. Lo que nos hace pensar que, en definitiva, sufrían de un fuerte apego a la vida, tanto, que no podían soportar el lastro de su sufrimiento. Por lo que el suicidio pasaba por constituir, lejos de una huida, un meditado gesto de vitalidad. Un acto defendido en aras de la libertad.

230. Cf. Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Turín, 1986, p. 77.

231. *Vid.* Juan Luis Panero, *Poesía completa (1968-1996)*, Tusquets (*Nuevos textos sagrados*, 153), Barcelona, 1997, p. 59. Ed. de Fernando Valls. En este volumen aparecen numerosas y veladas referencias al suicidio y la muerte, visión desgarrada de la vida: “Vivir es ver morir, nada nos protege, / nada tuvo su ayer, nada su mañana, / y de pronto anochece.” (p. 229).

232. *Ibidem*, pp. 275 y 265 respectivamente.

233. Cf. “Noche de San Juan”, poema dedicado a Drieu y Pavese, en Juan Luis Panero, *op. cit.*, p. 277.

8.3.- ¿Enfermedad mental o elección vital?

No es gratuito que, después de tropezar con tantos escritores suicidas, nos preguntemos si existe realmente una estrecha relación entre creación literaria y desvarío vital. Sea como fuere, es un tema que ha vertido mucha tinta y que ha suscitado muchas más conjeturas. Y es que en muchas ocasiones se ha vinculado el genio artístico (esa extrema sensibilidad de la que hablábamos) con cierta tendencia al desequilibrio. Las vidas de muchos creadores se han visto afectadas por enfermedades mentales, al parecer elemento detonante de la expresión artística en cualquiera de sus manifestaciones, muestra última, al fin y al cabo, de un complejo mundo interior. Genio y locura, más allá de constituir un motivo puramente ficcional, ha constituido un tema de estudio científico. Uno de ellos fue el que llevó a cabo la rama de la psicología clínica estadounidense de la mano de Kay Redfield Jamison, autora de *Touched with fire*, en 1993. En él se realiza un minucioso análisis acerca de la relación que existe entre alteraciones maniaco-depresivas y procesos creativos de algunos de los artistas más relevantes de la historia, como por ejemplor Charles Dickens, William Faulkner, F. Scott Fitzgerald, Ralph Waldo Emerson, Baudelaire, Herman Hesse, Ernest Hemingway, John Keats, Edgar Allan Poe, Mark Twain, Robert Louis Stevenson, Virginia Woolf o Kurt Vonnegut. Si bien no existen datos definitivos que confirmen dicha conjunción (entiéndase procesos creativos-enfermedad mental-suicidio) sí es cierto que muchos creadores padecieron, de algún modo, dolencias psíquicas. Pero también lo es que no resulta estrictamente necesario ser artista para suicidarse. Cuántas personas consumen este acto sin tener siquiera un atisbo de creatividad. La Organización Mundial de la Salud calcula que cada año mueren por suicidio un millón de personas en todo el mundo²³⁴, de las cuales, aproximadamente un ochenta por ciento, sufre alguna disfunción mental, sin tratar o incluso sin diagnosticar, de las cuales las más comunes serían la depresión o el desorden bipolar. De modo que las motivaciones que puede llevar a un escritor a suicidarse, al fin y al cabo, terminan siendo las mismas que las de cualquier mortal. Una causa que sí los diferencia quizá sea la imposibilidad de escribir, motivo extra de angustia para quien se dedica a la literatura, potente válvula de escape para muchos que, al verse bloqueada, cierra todas las puertas a la felicidad. Las consecuencias de esta negación resultan siendo, de todos modos, las mismas que las de cualquier otra. Lo importante no es lo que genera esa sensación de desapego a la vida, sino la manera en que se vive el sufrimiento y el proceso que les lleva a ver la muerte como única salida.

Nunca se conseguirá establecer con exactitud cuál es la conexión exacta que existe

234. Y “las estimaciones realizadas indican que en 2020 las víctimas podrían ascender a 1,5 millones”, en “El suicidio, un problema de salud pública enorme y sin embargo prevenible, según la OMS”, <<http://www.who.int/mediacentre/news/releases/2004/pr61/es/index.html>>.

entre escritores y suicidio, si es que la hay, pero esta volverá reiteradamente a plantearse en nuestro más ingenuo imaginario, a día de hoy viciado por incansables muestras. Quién sabe si la culpa la tiene la depresión, el sentimiento de soledad, la angustia vital llevada al extremo o la mera esquizofrenia. Lo único que alcanzamos a entender es que de una decisión se trata, alimentada tal vez por algún impulso mental más allá del anhelado equilibrio, pero en definitiva, elección vital. Quizá la medicación actual hubiera salvado la vida de muchos de ellos. O tal vez no.

8.4.- Literatura de por medio

Como anunciábamos al principio, el suicidio literario pasa por constituir en muchos casos una vía de escape, si no para el autor, sí para su personaje, simbólica o llanamente. Puede ser que esa raza de escritores suicidas pero indecisos hayan dejado en mano de sus criaturas esa enorme voluntad, la de ser capaz de huir de un aparente deber como el existir. Algunos como Shakespeare, Goethe, Tolstói o Schnitzler, por citar a los más conocidos, que en lugar de dar ellos el salto, dejaron la muerte para sus personajes: Ofelia, Romeo y Julieta, el joven Werther, Anna o el subteniente Gustl. Puede que esto sacie la ansiedad de la propia muerte, o tal vez, sin más, responda a cuestiones puramente narrativas y existencialmente literarias.

Tal vez el suicida literario por excelencia sea el Werther de Goethe. El protagonista de la novela *Las cuitas del joven Werther* (1774) se dispara un tiro en la sien porque su amada se casa con otro, no sin antes cumplir con el ritual de escribir un mensaje de despedida. Este creó en la época el llamado *efecto Werther*; potente sugestión hacia el suicidio. Otro personaje de carácter romántico es el Chatterton, del escritor francés Alfred de Vigny (1797-1863), inspirado en el poeta inglés del mismo nombre, quien se envenena a los 17 años después de quemar toda su obra. Al igual que el anterior, originó *la enfermedad de Chatterton* como reflejo latente del conflicto entre poeta y sociedad. Un motivo típico del suicidio, siguiendo en la vertiente más romántica, es el sufrimiento por amor. Melibea se tira de la torre más alta de su casa, ante la irremediable muerte de su amante Calixto tras caerse de una escalera. Romeo, creyendo que Julieta perecía para siempre, acude a un boticario para hacerse con el veneno que lo reunirá con ella. Al despertar del letargo de su sueño, la amada, desesperada ante el trágico suceso, decide acompañarle clavándose su puñal en el pecho. O por ejemplo, aunque en otro nivel, los amantes de Teruel, que también mueren, aún si técnicamente no se suicidan, por el dolor de un amor profundo. Todos ellos pertenecen a la categoría de los amantes unidos por la muerte. También la enamorada de Hamlet acaba falleciendo, algo enajenada, por el dolor que le causa la muerte de su padre. Trepa a un árbol y desde allí cae voluntaria o accidentalmente al río donde se ahoga. Parece

que el autor la esté liberando, incapaz como era, de soportar su propia angustia.

Suicidios con protagonistas femeninos son el de la desafortunada Bovary, que al final de sus páginas no puede hacer otra cosa que fallecer, pues no existe otra salvación ante la creciente falta de adecuación entre sueños y realidad, fruto de su perenne insatisfacción. Se mata por infelicidad igual que lo hace Madame Butterfly en la ópera de Puccini, desesperada ante la impotencia de saberse abandonada por su suerte. Como otra protagonista femenina, Ana Karenina (publicada entre 1875 y 1877) que, abrumada por los remordimientos de abandonar a marido e hijo, se ve arrastrada por la pasión del adulterio. Tras arrojarle a las vías del tren, su atormentado amante, el conde Vronski, intenta el suicidio también él. Es la reacción de los que viven lo que el escritor pone de realce: ¿qué probar con la muerte? ¿qué opinión dejará esta? Tal vez por eso, por mucho que lo pensara, Tolstói nunca acabó por materializar la suya propia. En su relato “El diablo” (1889) el protagonista se dispara un tiro y en *Divino y humano* (escrito entre 1903 y 1905) el revolucionario Mezhenetski se ahorca en la cárcel. Los dos por no soportar cargas mundanas. Con Chéjov, por ejemplo, asistimos a una serie de personajes suicidas que encarnan el característico malestar existencial de fin de siglo, presente, a su vez, en Ibsen o Baroja. Ivánov, por ejemplo, protagonista de la obra teatral homónima, se despide de todo con un pistoletazo, como hace el joven Tréplev en *La gaviota*. En el fondo igual que el tío Vania, que por mucho que no consiga materializar su muerte, no deja de intentarlo durante toda la comedia (1897). De Baroja, justamente, cabe recordar al famoso médico Andrés Hurtado de *El árbol de la ciencia* (1911). Este, desesperado y abatido por la sensación de fracaso que acompaña su tormentosa vida, decide al final envenenarse. En la misma línea encontramos al héroe de *Niebla* (1914), quien, convencido de su plan suicida, va a visitar al autor para que lo mate en la ficción. Tal propuesta es rechazada por el demiúrgico padre, que alega razones puramente literarias, y se niega a hacerlo por existir únicamente en su fantasía. Después de todo, muere al final de la novela tras una copiosa cena, como si le concediera simbólicamente su petición. Y así lo interpreta su sirviente: “Lo de mi señorito ha sido un suicidio y nada más que un suicidio. Poniéndose a cenar como cenó, viniendo como venía es un suicidio y nada más que un suicidio. ¡Se salió con la suya!”²³⁵. Sin embargo, Unamuno se molesta en añadir una carta en que aclara que no fue suicidio sino designio del autor, tal vez por la rebelión. En *Luces de bohemia* (1924) la voluntad de matarse parece estar siempre en la mente de Max Estrella, frente a una realidad que le ahoga. Una clara muestra lo constituye el discurso inicial, invitación a un suicidio colectivo. En cambio las que sí se dan muerte voluntaria real son la viuda y la huérfana. Como sucede en *Sonata de primavera* (1904) y *Sonata de invierno* (1905), en ambas obras no es el

235. Miguel de Unamuno, *Niebla*, Espasa Calpe, Madrid, 1956, p. 160.

protagonista quien se mata, sino personajes secundarios de la trama, casualmente también mujeres. Otra atormentada que esta vez se acaba colgando es Adela, la hija menor de Bernarda Alba. Enamorada irremediabilmente de Pepe el Romano, novio oficial de la hermana mayor, se subleva contra la autoridad y las reglas familiares para defender su amor a toda costa. Creyendo muerto a su amado, decide poner fin también a su existencia. Muerte vivida como un triunfo a los ojos de sus hermanas ante la oposición de su severa madre. Hasta el mismo Quijote se llega a plantear abandonar el mundo de forma voluntaria en la segunda parte de la obra. Una especie de suicidio asistido en pleno campo de batalla, ante la evidencia de su derrota de mano del Caballero de la Blanca Luna: “Aprieta caballero la lanza, y quitame la vida, pues me has quitado la honra”²³⁶, la aceptación de la derrota.

Muchos son los personajes que coquetean con el suicidio y muchos los motivos que los llevan a ello. Al igual que a sus autores. Vacío existencial, arrebató pasional o simplemente lógica vital. Benjamín Prado (1961) cuenta con una antología de textos llamada *Suicidas* (2003), compendio de relatos de Maupassant, Quiroga, Ambrose Bierce, Cesare Pavese, Virginia Woolf y algunos más. En ella recorreremos páginas de autores suicidas, personajes suicidas y temas suicidas. Lo remarcable, señala el prologuista, es que “cuando no existen respuestas, lo mejor es inventarlas. Cuando los hechos no bastan, hay que recurrir a la imaginación”²³⁷, y ahí es donde entronca con nuestros suicidios. Porque, tal y como señala Carlos Janín, tal vez “su literatura se alimente, secretamente, del germen que los destruyó”²³⁸. Esta sería la cuestión de fondo: ¿de qué salva el suicidio? Ante la imposibilidad de soportar algo, sea en vida real o literaria, se prefiere desaparecer. Así lo entienden los autores y así sus criaturas. Solo que en los mundos de estas últimas los límites parecen más difusos, la libertad se antoja mayor, las consecuencias, al fin y al cabo, parecen mitigables. Sería una especie de colchón ficcional a través del cual experimentar la experiencia de la muerte. Una catarsis imaginativa que completa el imperfecto universo: sin inicio no hay fin, sin fin no puede haber inicio, al menos en la fantasía. Sin duda entran en juego aquí la actitud de cada uno ante un gesto tan sumamente representativo y los límites del hombre terrenal y finito. La ficción se cuela, pues, en la realidad, y acaba incidiendo directamente en esta, sea por imitación o invirtiendo sus reglas, ya que en ella sí se puede. Como efecto de la contaminación narrativa que instala una encrucijada conformada por personajes literarios y por escritores de carne y hueso. El suicidio literario acaba convirtiéndose, así, en una rendija por la que escapar de la insatisfacción real.

236. *Vid.* Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Cátedra, Madrid, 1997, vol. II, p. 518. Ed. de John Jay Allen.

237. *Cf.* Benjamín Prado, “Qué matan los suicidas”, <<http://www.literaturas.com/v010/sec0309/suplemento/suicidas.htm>>.

238. *Vid.* Carlos Janín, *op. cit.*, p. 310.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE ENRIQUE VILA-MATAS

Narrativa

- . *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, Tusquets, Barcelona, 1973.
- . *La asesina ilustrada*, Lengua de Trapo, Barcelona, 1996² [1977].
- . *Al sur de los párpados*, Fundamentos, Madrid, 1980.
- . *Nunca voy al cine*, Laertes, Barcelona, 1982.
- . *Impostura*, Anagrama, Barcelona, 2003², [1984].
- . *Historia abreviada de la literatura portátil*, Anagrama (*Compactos*, 217), Barcelona, 2009⁵ [1985].
- . *Una casa para siempre*, Anagrama (*Compactos*, 281), Barcelona, 2008² [1988].
- . *Suicidios ejemplares*, Anagrama (*Compactos*, 238), Barcelona, 2007³ [1991].
- . *Hijos sin hijos*, Anagrama (*Compactos*, 256), Barcelona, 2007² [1993].
- . *Lejos de Veracruz*, Anagrama (*Compactos*, 342), Barcelona, 2007² [1995].
- . *Extraña forma de vida*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- . *El viaje vertical*, Quinteto, Madrid, 2006 [Anagrama, Barcelona, 1999].
- . *Bartleby y compañía*, Quinteto, Madrid, 2009⁴ [Anagrama, Barcelona, 2000].
- . *El mal de Montano*, Anagrama (*Compactos*, 436), Barcelona, 2009³ [2002].
- . *París no se acaba nunca*, Anagrama, Barcelona, 2007² [2003].
- . *Doctor Pasavento*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- . *Exploradores del abismo*, Anagrama, Barcelona, 2007.
- . *Ella era Hemingway. No soy Auster*, Alfabia, Barcelona, 2008.
- . *Perder teorías*, Seix Barral, Barcelona, 2010.
- . *Dublinesca*, Seix Barral, Barcelona, 2010.

Libros de ensayos

- . *El viajero más lento*, Anagrama, Barcelona, 1992.
- . *El traje de los domingos*, Huerga&Fierro, Madrid, 2006² [1995].
- . *Para acabar con los números redondos*, Pre-Textos, Valencia, 1997.
- . *Desde la ciudad nerviosa*, Alfaguara, Madrid, 2004² [2000].
- . *Extrañas notas de laboratorio*, El otro, el mismo, Mérida (Venezuela), 2007² [2003].
- . *Aunque no entendamos nada*, J.C. Sáez, Santiago de Chile, 2003.
- . *El viento ligero en Parma*, Sexto Piso, Madrid, 2008.
- . *Y Pasavento ya no estaba*, Mansalva, Buenos Aires, 2008.
- . *Dietario voluble*, Anagrama, Barcelona, 2008.
- . *El juego del otro*, Errata Naturae, Madrid, 2010.

Antologías

- . *Recuerdos inventados*, Anagrama, Barcelona, 1994.

Otros

- . “Autobiografía *caprichosa*”, en Margarita Heredia, ed., *op. cit.*, pp. 15-18.
- . “Breve autobiografía literaria”, en Margarita Heredia, ed., *op. cit.*, pp. 19-28.
- . “Intertextualidad y metaliteratura”,
<<http://www.enriquevilamatas.com/textmonterrey.html>>.
- . “Breve autobiografía literaria”,
<http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_suicidiosejemplaresV1.html>.
- . Discurso de recepción del XII Premio Internacional de Novela “Rómulo Gallegos”,
<http://www.analitica.com/BITBLIO/vila_matas/romulo_gallegos.asp>.

SOBRE ENRIQUE VILA-MATAS

- . Abad Faciolince, Héctor, “¿Por qué se mata un escritor?”,
<<http://abraliteradura.blogspot.com/2009/08/hector-abad-faciolince-por-que-se-mata.html>>.
- . Audet, René, “Enrique Vila-Matas, miroirs de la fiction”, *Temps zéro, Revue d'étude des écritures contemporaines*, 3, 2010, <<http://tempszero.contemporain.info/document497>>.

- . Bajani, Andrea, "Scrivo per una grande minoranza", *D-La Repubblica delle donne*, 21 de agosto del 2010, pp. 91-94.
- . _____, entrevista a Enrique Vila Matas, "Da Gutenberg a Google", <http://www.festivaldellamente.it/eventi_dettaglio.asp?id=249>.
- . Basanta, Ángel, "Suicidios ejemplares. Enrique Vila-Matas", *ABC Literario*, 11 de mayo de 1991, p. 65.
- . Brodsky, Roberto, "Crónica de un hombre enfermo de literatura", en Margarita Heredia, ed., *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Candaya, Barcelona, 2007, pp. 257-264.
- . Casas Baró, Carlota, "Las voces del ventrílocuo", en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., *Enrique Vila-Matas*, Arco Libro, Madrid, 2007², pp. 95-104.
- . Cercas, Javier, "Vila-Matas contra el infantilismo", en Margarita Heredia, ed., *op. cit.*, pp. 193-196.
- . Conte, Rafael: "La aventura de la no escritura", en Margarita Heredia, ed., *op. cit.*, pp. 202-206.
- . Díaz Navarro, Epicteto, "Los relatos de Anonio Muñoz Molina y Enrique Vila-Matas", *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 14, diciembre del 2007, <<http://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-7-cuento.htm>>.
- . Echevarría, Ignacio, "La escritura como supervivencia", en Margarita Heredia, ed., *op. cit.*, pp. 115-118.
- . Enrigue, Álvaro, "Suicidios ejemplares de Enrique Vila-Matas", *Vuelta*, 189, México D.F., agosto de 1992, pp. 45-46.
- . _____, "Suicidios ejemplares", en Margarita Heredia, ed., *op. cit.*, pp. 81-84.
- . Fresán, Rodrigo, "La casa de la escritura: conversación con Enrique Vila-Matas", en Margarita Heredia, ed., *op. cit.*, pp. 313-324.
- . Fuertes Trigal, Siridia, "La transgresión de los géneros en las dos orillas: Javier Marías, Enrique Vila-Matas e Ignacio Padilla", *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporánea*, <<http://es.scribd.com/doc/47975667/transgresion-de-los-generos>>.
- . García, Marc, Mario Amadas y Unai Velasco, "Vila-Matas: «Si supiera cómo es la novela del futuro la haría yo mismo»", *Quimera*, 295, junio del 2008, pp. 47-54. Entrevista.
- . Giovannini, Alessandra, "El secreto de la «pareja eléctrica» o la ambigua relación entre el arte y la realidad", en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., *op. cit.*, pp. 77-84.
- . Llovet, Jordi, "Lo verosímil como impostura", en Margarita Heredia, ed., *op. cit.*, pp. 39-44.
- . Martín, Rebeca, "La impostura como forma de vida. A propósito de *Impostura*, de Enrique Vila-Matas", en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., *op. cit.*, pp. 85-94.

- . Martínez de Pisón, Ignacio, “El notario de lo raro”, en Margarita Heredia, ed., *op. cit.*, pp. 239-241.
- . Masoliver Ródenas, Juan Antonio, “Una coreografía de la destrucción”, en Margarita Heredia, ed., *op. cit.*, pp. 85-89.
- . _____, “El extraño viaje de Enrique Vila-Matas”, en Margarita Heredia, ed., *op. cit.*, pp. 168-171.
- . _____, “Vila-Matas y el viaje al final de la noche”, en Margarita Heredia, ed., *op. cit.*, pp. 371-374.
- . Montaña Garfias, Ericka, “Ya no lucho por reconocimiento; ahora cruzo el abismo: Vila-Matas”, *La jornada*, 1 de abril del 2007, <<http://www.jornada.unam.mx/2007/04/01/index.php?section=cultura&article=a02n1cul>>.
- . Otxoa, Julia, “Juego y laberinto en la obra de Enrique Vila-Matas. Pequeño diccionario en tres actos”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., *op. cit.*, pp. 29-32.
- . Pauls, Alan, “Razones para envidiar a Vila-Matas”, en Margarita Heredia, ed., *op. cit.*, pp. 379-383.
- . Pozuelo Yvancos, José María, “Vila-Matas en su red literaria”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., *op. cit.*, pp. 33-48.
- . Roas, David, “El silencio de la escritura (a propósito de Bartleby y compañía)”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., *op. cit.*, pp. 141-152.
- . Ródenas de Moya, Domingo, “La novela póstuma o el mal de Vila-Matas”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., *op. cit.*, pp. 153-172.
- . Trelles Paz, Diego, “Las logias clandestinas de Vila-Matas”, <www.pterodactilo.com/tres/TrellesPaz.pdf>.
- . Valls, Fernando, “Hijos *sin hijos*. Los episodios nacionales de Enrique Vila-Matas”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., *op. cit.*, pp. 105-124.
- . _____, “Don Quijote de las Azores o el último novísimo”, en Margarita Heredia, ed., *op. cit.*, pp. 300-304.
- . _____, *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Páginas de Espuma, Madrid, 2008.
- . Villoro, Juan, “Literatura y crítica. Una conversación son Enrique Vila-Matas”, en Margarita Heredia, ed., *op. cit.*, pp. 413-441.
- . _____, “La escritura desatada. Vila-Matas rumbo a Doctor Pasavento”, en Margarita Heredia, ed., *op. cit.*, pp. 361-366.
- . _____, “Vila-Matas: la escritura desatada”, <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrvilloro1.html>>.

TEMAS GENERALES

- . Acín, Ramon, “El cuento y sus medios de difusión”, *Lucanor*, 6, septiembre de 1991, pp. 67-82.
- . Alonso, Santos, “Poética del cuento”, *Lucanor*, 6, septiembre de 1991, pp. 43-54.
- . _____, “Contar, crear libremente”, *Las nuevas letras*, 8, 1988, p. 68.
- . Álvarez, Al, *El dios salvaje: un estudio sobre el suicidio*, Emecé, Buenos Aires, 2003.
- . Anderson Imbert, Enrique, *El cuento español*, Columbia, Buenos Aires, 1959.
- . _____, *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 2007.
- . Aparicio, Juan Pedro, “La navegación del cuento”, *Ínsula*, 495, febrero de 1988, p. 23.
- . Baquero Goyanes, Mariano, “El cuento popular español”, *Arbor XI*, 27, marzo de 1948, pp. 471-474.
- . _____, *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Universidad de Murcia, Murcia, 1998.
- . Barth, John, “Literature of Replenishment”, *The Friday Book*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1984.
- . Barthes, Roland, *Journal de deuil*, Seuil, París, 2009.
- . _____, *Dove lei non è*, Einaudi, Turín, 2010.
- . Bartolomé Pons, Esther, “Genealogía del cuento”, *La Vanguardia*, 21 de enero de 1986, pp. 33.
- . Barrero Pérez, Óscar, *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, Istmo, Madrid, 1992.
- . Bello, Eduardo, “Sartre, Camus y los principios de la acción”, *Anthropos*, 165, febrero-abril de 1995, p. 81.
- . Berlanga, Andrés, “Sobre el cuento”, *Ínsula*, 495, febrero de 1988, p. 24.
- . Bértolo, Constantino, “Le nouveau pacte narratif”, *Magazine littéraire*, 330, marzo de 1995, p. 33.
- . Bosch, Juan, *Teoría del cuento*, Universidad de los Andes, Mérida (Venezuela), 1967.
- . _____, *Cuentos selectos*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1993.
- . Branderberg, Erna, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Editora Nacional, Madrid, 1973.
- . Carrillo, Nuria, “La expansión plural de un género: el cuento 1975-1993”, *Ínsula*, 568, abril de 1994, pp. 9-11.

- . _____, “Las antologías del último cuento español”, *Última narrativa española. Actas cursos de verano*, Toledo (2003-2005),
<www.analitica.com/bitbliblioteca/mvillalba/actas.pdf>.
- . Casas, Ana, *El cuento español en la posguerra. Presencia del relato breve en las revistas literarias (1948–1969)*, Marenostrum, Madrid, 2007.
- . Conte, Rafael, “Ombres et lumières”, *Magazine littéraire*, 330, marzo de 1995, p. 22.
- . Cortázar, Julio, “Algunos aspectos del cuento”, *La casilla de los Morelli*, Tusquets, Barcelona, 1973, pp. 131-152.
- . _____, “Aspectos del cuento”,
<<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz1.htm>>.
- . _____, “Del cuento breve y sus alrededores”,
<<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm>>.
- . Díaz Navarro, Epicteto y José Ramón González, *El cuento español entre 1939 y el fin de siglo*, Alianza, Madrid, 2002.
- . Dieter, Ingenschay y Hans-Jörg Neuchäfer, eds., *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Lumen, Barcelona, 1994.
- . Díez, Luis Mateo, “Contar algo del cuento”, *Ínsula*, 495, febrero de 1988, p. 22.
- . Durkheim, Émile, *El suicidio*, Akal, Madrid, 1982.
- . Encinar, Ángeles, *Lo fantástico: una tendencia sobresaliente en el cuento español actual*,
<www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih_12_5_015.pdf>.
- . Gallego, Gregorio, “El «fantasma» del realismo”, *República de las letras*, 19, octubre de 1987, pp. 37-40.
- . Gallero, José Luis, ed., *Antología de poetas suicidas (1770-1985)*, Árdora, Madrid, 2005.
- . García Martín, José Luis, “El cuento de nunca acabar”, *El Urogallo*, 52–53, septiembre–octubre de 1990, p. 67.
- . García Pavón, Francisco, *Antología de cuentistas españoles contemporáneos (1939–1966)*, Gredos, Madrid, 1976.
- . Genette, Gérard, *Seuils*, Seuil, París, 1987.
- . _____, *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1998.
- . Gracia, Jordi, “Balance repentino”, *Quimera*, 313, diciembre del 2009, p. 37.
- . Jiménez Madrid, Ramón, “Tres generaciones frente al cuento (1975–1990)”, *Lucanor*, 6, septiembre de 1991, pp. 55-66.
- . Levi, Primo, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Turín, 1986.

- . Marías, Javier, *Leer*, 30, abril de 1990, p. 34.
- . Martín Nogales, José Luis, “El cuento español actual. Autores y tendencias”, *Lucanor*, 11, mayo de 1994, pp. 43-68.
- . _____, “La edición y difusión del cuento”, *Ínsula*, 568, abril de 1994, pp. 6-9.
- . _____, “De la novela al cuento: el reflejo de una quiebra”, *Ínsula*, 589-590, enero-febrero de 1996, pp. 33-35.
- . Martínez Mena, Alfonso, “La novela. El cuento”, *República de las letras*, 22, julio de 1988, pp. 57-62.
- . Martínez Ruiz, Florencio, “Hucha de Oro: Ferrer Vidal”, *ABC*, 22 de marzo de 1981, p. 21.
- . Mastrángelo, Carlos, *25 cuentos argentinos magistrales (Historia y evolución comentada del cuento argentino)*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1975.
- . Merino, José María, “El cuento: narración pura”, *Ínsula*, 495, febrero de 1988, p. 21.
- . Moron, Pierre, *El suicidio*, Publicaciones Cruz O., Lito Arte, México D.F., 1992.
- . Muecke, Douglas, *Irony and the Ironic*, Methuen, London & New York, 1982.
- . _____, *The Compass of Irony*, Methuen, New York, 1983.
- . Navales, Ana María, “El auge invisible: notas sobre el cuento español en la actualidad”, *República de las Letras*, 22, julio de 1988, pp. 63-66.
- . Novelli, Massimo, “L'ultimo messaggio di Pavese”, *La Repubblica*, 25 de agosto del 2005, <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/08/24/ultimo-messaggio-di-pavese.html>>.
- . Oleza, Joan, “Un realismo posmoderno”, *Ínsula*, 589-590, enero-febrero de 1996, pp. 39-42.
- . Páporov, Yuri, *Hemingway en Cuba*, Siglo XXI, Madrid, 1993.
- . Pellicer, Gemma, “Contra una realidad desquiciada”, *Quimera*, 242-243, abril del 2004, pp. 6-7.
- . Pellicer, Gemma y Valls, Fernando, eds., *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual*, Menoscuarto, Palencia, 2010.
- . Peraile, Meliano, “La novela. El cuento”, *República de las Letras*, 22, julio de 1988, pp. 67-70.
- . Percival, Anthony, “El cuento en la posguerra”, *Las nuevas letras*, 8, 1988. p. 87.
- . Percival, Anthony y Ángeles Encinar, eds., *El cuento español contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 1993.

- . Piglia, Ricardo, “Tesis sobre el cuento”, y “Nuevas tesis sobre el cuento”, en *Formas Breves*, Anagrama, Barcelona, 2000, pp.103-138.
- . Prado, Benjamín, “Qué matan los suicidas”,
<<http://www.literaturas.com/v010/sec0309/suplemento/suicidas.htm>>.
- . Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1971.
- . Puig, Valentí, “III encuentro sobre la nueva literatura. Sobre el cuento”, *Ínsula*, 495, febrero de 1988, p. 24.
- . Pupo-Walker, Enrique, “Indicios de una nueva plenitud: Notas sobre el cuento español y un libro de Ricardo Doménech”, *Ínsula*, 394, septiembre de 1979, p. 5.
- . Quiñones, Fernando, “Basta de cuentos”, *Las nuevas letras*, 8, 1988, p. 66.
- . Quiroga, Horacio, “Decálogo del perfecto cuentista”, en *Cuentos de la selva*, Linkgua, Barcelona, 2008.
- . Rendé, Joan, “Desideratum y utopía del cuento”, *Ínsula*, 495, febrero de 1988, p. 23.
- . Rey Briones, Antonio, “Claves del cuento actual”, *Lucanor*, 16, diciembre de 1999, pp. 89-113.
- . Risco, Antonio, *Literatura fantástica de lengua española*, Taurus, Madrid, 1987.
- . Romera Castillo, José, “Algo más sobre el cuento en la década de los 90”, *Última narrativa española. Actas cursos de verano*, Toledo (2003–2005),
<www.analitica.com/bitbliblioteca/mvillalba/actas.pdf>.
- . Sáiz Ripoll, Anabel, “La muerte en la literatura. Suicidio”,
<<http://www.islabahia.com/arenaycal/2005/11noviembre/anabel121.htm>>.
- . Sanz Villanueva, Santos, *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual*, Ariel, Barcelona, 1979.
- . _____, “El cuento de ayer y hoy”, *Lucanor*, 6, septiembre de 1991, pp. 13-25.
- . _____, “El archipiélago de la ficción”, *Ínsula*, 589-590, enero-febrero de 1996, pp. 3-4.
- . _____, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939–1975*. vol. 8/1, Francisco Rico, (coord.), Crítica, Barcelona, 1999.
- . Unamuno, Miguel, *Niebla*, Espasa Calpe, Madrid, 1956.
- . Valls, Fernando, “El renacimiento del cuento (1975–1990)”, *Lucanor*, 6, septiembre de 1991, p. 30.
- . _____, ed., *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*, Espasa Calpe, Madrid, 1996, pp. 9-58.
- . _____, *La realidad inventada*, Crítica, Barcelona, 2003.

. Valls, Fernando; Miñana, Juan; Fernández Cubas, Cristina; Martínez de Pisón, Ignacio; Zarraluki, Pedro; Vila-Matas, Enrique, “De últimos cuentos y cuentistas”, *Ínsula*, abril de 1994, pp. 3-6. Mesa redonda.

. Villanueva, Darío y otros, *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, vol. 9, Francisco Rico (coord.), Crítica, Barcelona, 2003, pp. 384-398.

. VV. AA., *Cuentos barceloneses*, Icaria, Barcelona, 1989.

. VV. AA., “El cuento español en el siglo XX”, *Quimera*, 242-243, abril del 2004, pp. 45-69.

. Premios literarios de Enrique Vila-Matas, <http://www.enriquevilamatas.com/premios.html>.

. “El suicidio, un problema de salud pública enorme y sin embargo prevenible, según la OMS”, <<http://www.who.int/mediacentre/news/releases/2004/pr61/es/index.html>>.

. “El suicidio y la literatura”, <<http://foro.elaleph.com/viewtopic.php?t=28911>>.

. “El suicidio. Horacio Quiroga”, <<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Quiroga/suicidio.htm>>.