



La renuncia como posibilidad literaria

Bartleby y compañía de Enrique Vila-Matas (2000)

Julián Daniel Acosta Gómez

Trabajo de investigación para obtener el título de
Magíster en literatura

Asesor:
Dr. Juan Fernando Taborda Sánchez

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones y Filología
Maestría en Literatura
El Carmen de Viboral, Antioquia, Colombia
2020

Agradecimientos

Agradezco profundamente a mi madre Dora María Gómez y a mi padre Jaime Aníbal Acosta, quienes al entregarme los libros me entregaron a la vida. Quienes han posibilitado mi camino en la literatura en todas las formas posibles. Agradezco a mi asesor de tesis, Dr. Juan Fernando Taborda por su paciencia casi infinita, por sus consejos contundentes, sabiduría y su acompañamiento paternal en todo el desarrollo de este trabajo. A mis compañeros de la maestría en literatura —seccional oriente— que permitieron el diálogo académico y la compañía. A mis amigos con quienes he cultivado el amor por la palabra.

Tabla de Contenido

Resumen.....	4
La renuncia como posibilidad literaria	5
Introducción	5
1. Metaficción en <i>Bartleby y compañía</i>	17
1.1 El concepto de metaficción o la literatura ante el cristal	17
1.1.1 Metaficción en el contexto de la literatura española.....	20
1.1.2 De Vila-Matas a <i>Bartleby y compañía</i>	22
1.2 Estrategias metaficcionales: cartografía de la metaficción en <i>Bartleby y compañía</i>	25
1.2.1 Autoconsciencia: la tensión de la clasificación genérica.....	27
1.3 Autorreflexividad: La literatura del No como tema y arco narrativo	33
1.3.1 Autorreferencialidad: el mundo posible en extremo límite	39
1.4 Del silencio invertido	43
2. Intertextualidad en <i>Bartleby y compañía</i>	46
2.1 Acercamiento a la intertextualidad	46
2.2 Enrique Vila-Matas: historia abreviada de un canon	51
2.3 <i>Bartleby y compañía</i> o el carnaval del silencio.....	57
2.4 Preferiría no hacerlo: hipertextualidad entre <i>Bartleby</i> , el escribiente y <i>Bartleby y compañía</i>	66
2.5 De la tradición a la renovación: La intertextualidad como oportunidad.....	72
3. De la fragmentación al significado: isotopías de la renuncia y la posibilidad.....	75
3.1 Las isotopías como herramientas de integración interpretativa.....	75
3.2 Isotopías de la renuncia.....	81
3.2.1. La negación o la metáfora del tío Celerino	81
3.2.2 La imposibilidad: el imaginario de Lord Chandos	85
3.2.3 La desaparición o el escritor disoluto	90
3.3 Isotopía de la posibilidad: la nueva oportunidad literaria.....	95
4. Conclusiones	99
Referencias.....	103

Resumen

La presente tesis de maestría estudia la obra *Bartleby y compañía* de Enrique Vila Matas desde un aparataje teórico-metodológico construido desde la metaficción, la intertextualidad y las isotopías. El objetivo principal de este trabajo es caracterizar en *Bartleby y compañía* los elementos que la concretan como una obra que se pone en crisis así misma y al concepto de la literatura para prefigurarse como oportunidad literaria atendiendo a la crisis como una forma de liberación. Para ello, el análisis se basa en describir en la obra el funcionamiento de los rasgos metaficcionales como estrategia narrativa, establecer las relaciones intertextuales de la obra hacia una fragmentación de la voz y la carnavalización de la tradición literaria para, finalmente, identificar los campos semánticos o isotopías que a través de la literatura del No componen la unidad semántica de la negación como oportunidad.

Palabras clave: Metaficción; Intertextualidad; Isotopías; Teoría Literaria; Enrique Vila – Matas; Literatura española; Literatura del no; Crítica literaria

La renuncia como posibilidad literaria

Bartleby y compañía de Enrique Vila-Matas (2000)

Introducción

Era septiembre de 1991 cuando Enrique Vila-Matas (1948) publicó el artículo. Se titulaba “Preferiría no hacerlo” y fue dado a conocer en las páginas de Diario 16, España. El texto propone dos modelos de escritores: los escribientes caracterizados por Kafka en sus relatos, y los que Enrique Vila-Matas emparentó metafóricamente con Bartleby¹, el personaje que da el nombre a la historia escrita por Herman Melville. En el modelo de Kafka pervive la afanosa necesidad de los personajes por escribir —cuando puede el mismo Kafka tener dicho afán—. Mientras que el personaje de Melville es construido como un aliento a la nada del cual no se conoce su historia, ni su familia, ni sus costumbres. En el relato del estadounidense, Bartleby carece de motivaciones personales y de objetivos. Sumado a lo anterior, Enrique Vila-Matas, en el desarrollo de su artículo, equipara al escritor suizo Robert Walser con Bartleby. Vila-Matas se sirve de Robert Walser para construir una convergencia entre la desbordada necesidad por escribir de Kafka —y sus personajes— con la apatía vital de Bartleby. Aunque la solución en el artículo de Vila-Matas queda apenas enunciada y casi anecdótica. Dice el autor en “preferiría no hacerlo”:

Quienes compartan conmigo la sensación de que Walser y Kafka son, en su pequeñez, los grandes —al final de sus vidas ambos deseaban ver destruidos sus escritos, preferían no haberlos hecho—, me comprenderán si digo que la obrita de Melville sobre Bartleby fundó la más innovadora, inteligente y perturbadora tendencia de este siglo (2016, pp. 194-195).

La “fundación” —innovadora y perturbadora— que insinúa Vila-Matas en la anterior referencia queda sin ser explicada a cabalidad. Apenas despunta la noción de un mal que obliga a una renovación literaria. La falta de hondura en el argumento de Vila-Matas adquiere relevancia cuando en el cierre de su antología, *El viajero más lento* (2016), escribió el “El arte de no terminar nada”. Allí habla de una característica visible en tantos autores que son presas de obsesiones literarias que los persiguen: de cómo los autores abandonan textos que continúan posteriormente en otros. Aparece entonces, desde la visión de Vila-Matas, una idea del libro que no termina en el punto final, que

¹ *Bartleby, el escribiente* (1853) Originalmente publicada como *Bartleby the Scrivener. A story of a Wall Street*. Es un relato escrito por Herman Melville. Cuenta la historia de Bartleby, un escribiente que trabaja en una oficina de abogados. El personaje principal parece un hombre común hasta que deja de cumplir con sus labores y cada que se le solicita algo responde: “Preferiría no hacerlo”. El hombre nunca abandona la oficina. Incluso cuando la firma de abogados se traslada a otro lugar, Bartleby permanece en el edificio. Es arrestado por vagabundo cuando los nuevos inquilinos del edificio se quejan por su presencia. Al final se deja morir en la cárcel por inanición

sobrevive y se ahonda en otros textos. En Enrique Vila-Matas esta idea también da luces sobre su procedimiento creativo y aclara la génesis de *Bartleby y compañía*. En este marco se encuentra que “Preferiría no hacerlo” se transformó diez años después en una obra que marcaría la trayectoria de Vila-Matas como escritor. Una obra que surge de una pregunta que el autor se había apenas trazado se materializó en el año 2000 con *Bartleby y compañía*. En el artículo que Enrique Vila-Matas escribió en septiembre de 1991 deja escrito en el segundo párrafo:

[...] personaje de Melville llamado Bartleby, el escribiente que jamás habla si no es para contestar, que, aunque en intervalos, se toma bastante tiempo de sí mismo; que jamás ha sido visto leyendo, ni siquiera un periódico; que, durante prolongados lapsos, se queda de pie mirando hacia afuera por la pálida ventana tras el biombo, en dirección a un muro de ladrillo; que nunca bebe cerveza, ni, té ni café, como los demás; ha ido a ninguna parte, pues vive en la oficina, incluso pasa en ella los domingos; que nunca ha dicho quién es ni de dónde viene, ni si tiene parientes en este mundo; que cuando se le pregunta dónde nació o se le encarga un trabajo o se le pide que cuente algo sobre él, contesta:
—Preferiría no hacerlo. (pp. 192-193, 2011)

El fragmento es revelador porque convoca la mirada sobre el tercer párrafo de *Bartleby y compañía* (2013):

Todos conocemos a los bartlebys, son esos seres en los que habita una profunda negación del mundo. Toman su nombre del escribiente Bartleby, ese oficinista de un relato de Herman Melville que jamás ha sido visto leyendo, ni siquiera un periódico; que durante prolongados lapsos, se queda de pie mirando hacia afuera por la pálida ventana que hay tras un biombo, en dirección a un muro de ladrillo de Wall Street; que nunca bebe cerveza, ni té, ni café como los demás; que jamás ha ido a ninguna parte, pues vive en la oficina, incluso pasa en ella los domingos; que nunca ha dicho quién es, ni de dónde viene, ni si tiene parientes en este mundo; que, cuando se le pregunta dónde nació o se le encarga un trabajo o se le pide que cuente algo sobre él, responde siempre diciendo:
—Preferiría no hacerlo. (pp. 11-12)

Puede evidenciarse la relación de un texto como germen del otro, de ahí la importancia de entender la visión que Vila-Matas deja en el ensayo “El arte de no terminar nada” donde se enuncia una continuidad en las ideas de los libros, pero más importante, porque se expone una real preocupación por buscar salidas y posibilidades que abran las fronteras de lo literario. Son perceptibles en ambos fragmentos las leves variaciones que no desdibujan la gran afinidad tanto en la idea como en el tono de la escritura. En este cruce que se propone entre el artículo “Preferiría no hacerlo” y *Bartleby y compañía* se plantean algunas preguntas por el ser mismo de la literatura. En la relación de ambos textos se puede intuir una preocupación por esa “[...] innovadora, inteligente y perturbadora tendencia de este siglo” que nos ubica en los terrenos del temor, pero también de la posibilidad, dado que las primeras dos evocaciones se muestran desde un ángulo estimulante más que desde el fracaso. También se intuye la noción de aquellas obras literarias que sobreviven en los hombros de otras, que son partes de otras ideas concretadas en otros tiempos. Además de ello, en los dos textos existe una reflexión sobre la literatura desde la literatura misma. Estos tres elementos que

apenas se enuncian hasta ahora se configurarán luego en el proyecto de *Bartleby y compañía*: la pregunta por la renuncia a la escritura como estrategia para encontrar nuevas rutas en la literatura. La propuesta de la obra es un juego autorreflexivo, pero también sarcástico que habla del silencio de la escritura, pero desde el ejercicio de la escritura, donde la anunciación del fin se propone como una posibilidad para un comienzo. La obra cuestiona dentro de sí el valor de la literatura del fin del siglo XX. Esta última postura llama la atención en *Bartleby y compañía*: el diagnóstico de gravedad que el narrador ofrece sobre la literatura de su tiempo no se traduce en un fatalismo que lleva a pensar en la inminente derrota de lo literario sino, muy por el contrario, la obra apunta, desde su escenificación, a perfilar una visión creativa de la renuncia que obliga a dirigir la mirada hacia otras posibilidades. Entonces el paradigma de Bartleby existe solo para otorgarle una oportunidad a la metáfora de los escribientes incansables de Kafka (si se sigue la referencia inicial de Vila-Matas). Con estas particularidades de *Bartleby y compañía*, la pregunta que orienta este trabajo va dirigida a entender cómo se integran los elementos que ponen en crisis la obra literaria —desde *Bartleby y compañía*— con el fin de expresarse en términos de una nueva posibilidad creativa.

Antes debe señalarse que Enrique Vila-Matas nació en Barcelona, España, el 31 de marzo de 1948. Ha publicado más de cuarenta libros en torno a muy variados temas cuya caracterización textual es disímil y de naturaleza híbrida. Dentro de sus obras narrativas más celebradas se encuentran: *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002), *Doctor Pasavento* (2005), *Dublinesca* (2010), *Mac y su contratiempo* (2017) y *Esta bruma insensata* (2019). En los terrenos del ensayo se destaca con *El viajero más lento* (1992), *Para acabar con los números redondos* (1997), *El traje de los domingos* (1995) y *Perder teorías* (2010). Ha sido merecedor de premios como el Rómulo Gallegos (2001), por *El Viaje vertical* (1999) y el premio FIL de Literatura en Lenguas Romances (2015) por el conjunto de su obra literaria. En sus inicios como escritor fue redactor de la revista Fotogramas, allí se desempeñaba como crítico de cine. En esta época ocurrió la famosa anécdota donde Enrique Vila-Matas fue designado para traducir del inglés una entrevista de Marlon Brando y, como desconocía el inglés, optó por inventar cada palabra de la entrevista. Fueron varias las entrevistas que inventó en esta época, lo cual sugiere que el gusto por diluir los límites entre la realidad empírica y la ficción es un interés que Vila-Matas cultiva ya desde su juventud. Según el documental de Emilio Manzano

(2016) *Extraña forma de vida. Una historia abreviada de Enrique Vila-Matas*, la primera obra del autor fue *Mujer ante el espejo contemplando el paisaje* (1971), la cual escribió mientras prestaba servicio militar al Norte de África. También asegura que su estadía de un mes en la casa de Sergio Pitol, radicado en Varsovia, marcó su camino literario en tanto encontró en él su motivación para escribir de manera decidida. Era el año 1973.

La obra de Vila-Matas es fragmentaria, proviene de muchas fuentes de la literatura universal y deambula por diversos temas que tienen su centro en la reflexión del individuo y el pensamiento en tanto acción narrativa. Prevalece de manera determinante el viaje interior de los personajes. Con todo esto, pueden distinguirse dos momentos en Vila-Matas: antes de *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) y después de ella. En el primer momento, su obra es más disímil en cuanto a los temas y formas, más centrada en la percepción del individuo sobre el mundo disuelto, inasible. En el segundo momento, luego de la publicación de la obra referida, aparece uno de los rasgos más relevantes de su escritura: la literatura como tema literario desde un entramado de voces que conduce a la multiplicidad y a la pluralidad discursiva. Comienza la fabricación de un imaginario de rescrituras y nuevas interpretaciones a obras y fenómenos literarios que confluyen en él para ser relatados desde la singularidad de los personajes que construye. Aun así, no es hasta *Bartleby y compañía* que este recurso llega a su expresión más acabada. Su narrativa transita entre la realidad y la ficción, la vida y la literatura se complementan para formar dos tipos de lecturas que se cruzan de manera indeterminada: la vida de la literatura y la literatura de la vida. Para tener una idea general de Vila-Matas, a lo anteriormente señalado debe sumarse su noción de crisis de la literatura, la cual está consignada en el minuto diecinueve del documental *Extraña forma de vida. Una historia abreviada de Enrique Vila-Matas*. Dice el autor de *Bartleby y compañía*:

Si la literatura llega a un estado estable algún día, estará muerta, estará acabada. Por eso soy partidario de la crisis en la literatura siempre, de ponerla en entredicho, de negarla, de partir de la negación de la escritura para escribir sobre la literatura negada o la literatura en su final. Es lo mismo que nosotros, necesitamos siempre de la crisis, si no, seríamos bacterias aún. (Manzano, 2016)

Es en este sentido que se enfocarán los intereses de Vila-Matas que se consolidan en la obra elegida como objeto de estudio de este trabajo, la cual se expondrá a continuación.

Bartleby y compañía se publicó por primera vez en el año 2000 bajo el sello editorial Anagrama. Es un texto de carácter ficcional en primera persona que, soportado por una sutil narración novelesca, se vale de la estructura de un diario para presentar las reflexiones y los acontecimientos del narrador. El diario pertenece a Marcelo, un hombre que en el pasado tuvo pretensiones para convertirse en escritor, pero que ha sido tomado por la pulsión negativa de los escritores que dejan de escribir o

no escriben nunca. El diario es descrito por Marcelo como un conjunto de notas a pie de página de un texto invisible que será un catálogo de escritores que no escriben. Marcelo acuña dos términos que le permitirán agrupar a los escritores que le interesan: nombrará literatura del No al fenómeno que se presenta en los creadores literarios que dejan de escribir o que, deseándolo, no lo hacen, y llamará escritores del No a los creadores literarios que sufren el fenómeno de la renuncia frente a la escritura. El personaje-narrador parte de la construcción de un paradigma para sustentar su concepto de literatura del No. El paradigma surge de *Bartleby*, el misterioso personaje elaborado por Melville en su obra *Bartleby, el escribiente*. Desde este paradigma se consolidará la literatura del No, por lo cual todos los escritores del catálogo poseen un matiz que complementa el gran paradigma de *Bartleby*. A raíz de ello decide escribir un diario con 86 notas donde pretende estudiar el fenómeno de aquellos escritores que por muy diversas causas abandonaron o nunca consiguieron el arte literario: “[...] Empiezo —8 de julio de 1999— este diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible y que espero que demuestren mi solvencia como rastreador de bartlebys” (Vila-Matas, 2013, p.11). Debe subrayarse que el tema de la renuncia frente a la creación literaria se enuncia desde la premisa en la cual el lector acepta el pacto literario de estar asistiendo a unas notas de un texto invisible, que existe, pero que no puede ser percibido porque se ha renunciado a él como esencia. La importancia del texto invisible está en el sentido de las notas y no en sí mismo. Es un sentido proyectado en el vacío. Cada una de las notas va en busca de esos bartlebys² de los que Marcelo ha tenido noticia como Rulfo, Rimbaud, Salinger, Wilde, Walser, Hofmannsthal y Kafka. Pero también hace referencia a obras literarias como *Wakefield* de Nathaniel Hawthorne, *Jakob Von Gunten* de Robert Walser, y el *Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa. Menciona las bibliotecas fantásticas del capitán Nemo y de Alonso Quijano, también se entrelazan personajes ficticios construidos desde los presupuestos de los autores del No como María Lima Mendes, una mujer a la que amó Marcelo. Las notas son casi autónomas por el nivel de fragmentación narrativa: si bien su lectura lineal da cuenta de la evolución del personaje y permite ver un cambio al tiempo interior de la obra, las notas son unidades que suponen una reflexión escrita por el narrador y la transformación del personaje también puede ser reconstruido desde una exégesis detenida del lector, si se leyeran en desorden. Los fragmentos son perspectivas que componen una totalidad, cada nota es un movimiento hacia la gran pregunta de la renuncia en la literatura.

Los personajes referidos son espejos de Marcelo, hombres solitarios, cargados de contrariedades físicas y mentales, que no encajan en la sociedad y que son arrastrados por la melancolía y la soledad; son los escritores que él mismo es y que explican la literatura del No como

² Marcelo comienza a nombrar bartlebys a los escritores del No, dado que su paradigma está construido desde *Bartleby, el escribiente*. Por esta razón, es importante señalar que cuando se usa como adjetivo, se refiere a los escritores del No y cuando se usa como sustantivo, se refiere al personaje de Melville

un hecho de su propia aridez literaria: Marcelo es un bartleby que se aleja cada vez más del mundo exterior mientras escribe su libro, además su conexión con el afuera se limita a una par de llamadas telefónicas y a una correspondencia breve con Derain, un personaje que, en Francia, es un escritor que a su manera también se interesa por la literatura del No.

La pregunta que se hace el narrador es por el devenir de la literatura desde ese paradigma que ha nombrado como bartleby:

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

Solo la pulsión negativa, solo del laberinto del No puede surgir la escritura por venir. ¿Pero cómo será esa literatura? Hace poco, con cierta malicia, me lo preguntó un compañero de oficina. —no lo sé — le dije—. Si lo supiera, lo haría yo mismo. (Vila-Matas, 2013, pp.12-13)

El narrador aclara que su función como rastreador de bartleby no lleva a una justificación que sustente el fin de la literatura. Por el contrario, encarar el silencio es una oportunidad que puede abrir la posibilidad literaria, según lo expone Marcelo. Es en este sentido que se desarrollan las investigaciones más relevantes que se acercan a la obra. Ellas apuntan al evidente tema central de la misma —la literatura del No— pero también al carácter metaficcional y a la intertextualidad. Las tres líneas son determinantes en el entendimiento de la obra y por ello, también los son para esta investigación. Por ello, es necesario construir un contexto académico sobre los estudios de la obra para acompañar la visión que se planteará en este trabajo.

Olalla Castro Hernández (2016) en su texto “*Bartleby y compañía*: la literatura de la imposibilidad como extrema exigencia” plantea que la novela de Vila-Matas expresa una decepción del lenguaje como mecanismo para la simbolización del mundo, lo que lleva a entrever una desconfianza por la palabra como elemento que establece las relaciones entre el individuo y el mundo. La crítica al lenguaje que Castro Hernández intuye en *Bartleby y compañía* la sitúa en la crisis de la modernidad:

[...] ese contexto de crisis de la idea de Modernidad que había triunfado definitivamente en la Ilustración: esa Modernidad normativa, burguesa, patriarcal y etnocentrista denunciada por los maestros de la sospecha, que apuntalaba el nuevo sistema socio-económico (naturalizando y elevando a verdades universales e incuestionables una serie de interpretaciones históricas e interesadas del mundo y del yo) al configurar el inconsciente ideológico y libidinal capitalista desde todas las producciones simbólicas a su alcance: la filosofía, la ciencia, las artes, la literatura [...] (Castro Hernández, 2016, pp. 192-193).

La autora afirma que la lista de autores del No intenta demostrar la crisis de la modernidad tras los estudios y las reflexiones artísticas sobre el lenguaje. David Roas (2002) en “El silencio de la

escritura (a propósito de *Bartleby y compañía*)” coincide con Castro Hernández en que el problema central de la obra intuye una sospecha por la literatura como medio de las revelaciones humanas y que, en efecto, esta imposibilidad expresiva se ha convertido en motivo de reflexión. No obstante, hace hincapié en un elemento casi irónico dentro del universo de la obra:

Pero lo fundamental de todo ello, y ahí está la paradoja (como nos enseña la práctica deconstruccionista), es que los autores citados utilizan el lenguaje para decir que el lenguaje no funciona (y, por extensión, la literatura). [...] Y digo esto porque una cuestión esencial (quizá la más importante) es el hecho de que preguntarse sobre el problema de por qué no se escribe, supone, a la vez, preguntarse sobre los motivos de por qué se sigue escribiendo. Y a ello va unida otra pregunta fundamental que, a mi entender, Vila-Matas trata de responder en su libro: ¿cómo hacerlo, ¿cómo seguir escribiendo? (Roas, 2002, p.134).

Lo que Roas menciona se acopla a los planteamientos de esta propuesta, dado que la pregunta por el No en la escritura guía la lectura hacia la posibilidad, escribir sobre los autores que no escriben, escribir desde la renuncia, es una tentativa para abrir caminos en la literatura contemporánea, que es lo que finalmente alienta a Marcelo. En esta misma línea aparece el artículo “*Bartleby y compañía: del mito literario al mito del autor*” escrito por Enrique Schmukler (2008) que no arroja más elementos que los ya mencionados por los dos autores anteriormente referenciados, aunque prefigura otra propuesta estética en la obra: la mitificación de la idea del autor. Schmukler sugiere que Vila-Matas resemantiza al *Bartleby* de Melville para moldear una serie simbólica y ficcional donde el arquetipo tendrá el lugar de un mito fundacional para la idea de escritores del No.

El autor Ángel Luis García Aceña (2006) entabla un diálogo con la propuesta de Enrique Schmukler, ya que ambos guían su análisis a los sistemas que componen al personaje. García Aceña trata de esquematizar en su artículo “La frontera del silencio. Caos y causas del síndrome “*Bartleby*” en la literatura” un modelo de las causas que motivan la renuncia a la literatura en los personajes tratados en el texto de Vila-Matas. En primera medida García Aceña diferencia tres categorías: la actitud del autor, el lector y el mensaje. Cuando se refiere a la actitud del autor, el crítico la circunscribe a los elementos propios de la creación; en ese caso dentro de esta categoría pueden nombrarse la falta de ideas, la ineficacia en la realización del proyecto o el cierre de un ciclo como consecuencia de la conclusión de una obra total. En la categoría del lector se reflexiona desde el punto de vista de la recepción. En este caso los autores dejan de escribir debido a la mala aceptación de su obra, un público escaso y a la consolidación de una literatura mercantilizada y banal. Para cerrar su esquema, propone la categoría del mensaje. En esta, el peso recae sobre la autoexigencia, ya que los escritores sucumben al miedo de sentir que sus obras son de poco valor literario. Además, la

desconfianza por la literatura llega cuando su grado de autoexigencia les demuestra que no han logrado una voz y que su poética recae en las escrituras de otros: el resultado es el silencio.

En el artículo “*Bartleby y compañía: centralidad y ficcionalidad del discurso escolta*” Ignacio Rodríguez de Arce (2009) sigue la línea de los dos artículos anteriores. La reflexión va guiada a los personajes y pretende rastrear los conceptos de parodia e *imitatio* para explicar el proceso por el cual se parte de un prototipo como Bartleby para llegar a una categoría de bartlebys que siguen el modelo. El argumento del artículo se sustenta en el poder intertextual de la obra para la creación del prototipo. Las historias contadas por el personaje oscilan entre la realidad y la ficción, pero a su vez son experiencias límites de vida que desembocan en obras aplastadas por el malestar literario. El artículo categoriza a *Bartleby y compañía* como un texto que escapa a toda determinación esencial.

Por otro lado, Christian Wentzlaff-Eggebert (2007) propone una mirada a las 86 notas de *Bartleby y compañía*. El artículo “El microrrelato como fragmento de un amplio conjunto narrativo en *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas” piensa las notas no como reflexiones del narrador, sino como relatos breves que: “Mediante un juego de alusiones a una multitud de hipotextos, esta estructura sugiere un estado de fragmentación y una libertad de asociación que ilustra la temática central del libro, el rechazo de una literatura alimenticia a favor de la literatura del No” (p.112). Este pensamiento deja abierta la pregunta por el carácter de entramado que asume *Bartleby y compañía* para desdibujar incluso la voz del narrador que se limita en la mayoría de estas notas a glosar los accidentes de los autores de la literatura del No.

Uno de los principales componentes investigativos de la propuesta que se presentará, radica en los elementos metaficcionales que posee la obra. Los siguientes artículos realzan la importancia composicional de la metaficción en *Bartleby y compañía*.

En la separata *Ensayos literarios* de la Universidad de Valladolid, propuesta dentro de la cátedra Miguel Delibes, José María Pozuelo Yvancos (2010) escribió un ensayo intitulado “Figuraciones del yo en la narrativa de Javier Marías y Enrique Vila-Matas”. El autor diferencia entre las ideas de “autoficción” y de “figuraciones del yo”. Se entiende la autoficción como una propuesta discursiva que no pretende la totalización de la vida, sino su disolución, la organización de piezas rotas de la existencia individual. Surge, un individuo construido por piezas. En términos estructurales este concepto pone en crisis al personaje y al yo autobiográfico desde una realidad subjetivada al máximo y una ficción que se vincula al componente histórico. En términos de metaficción, en el texto “Apuntes sobre las estrategias metaficcionales en *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas”, Ramón Flores Pinedo (2012) no ahonda en el narrador, sino en las estrategias

del género construido. Presenta algunos elementos claves dentro de las figuras metaficcionales en la obra señalada. El punto nodal para la consolidación de lo metaficcional en la obra, según Flores Pinedo, es la sustentación ficticia sobre la base de “notas a pie de página” que difumina las fronteras entre el ensayo y la novela.

Antonio Tabucchi es un referente obligado, por lo menos de manera preliminar, para el estudio de Vila-Matas debido a la gran intertextualidad de sus producciones literarias. Hay diálogos temáticos y recurrencias en las estrategias narrativas. Lo anterior adquiere mayor importancia cuando en libros como *El mal de Montano* (2002) y el propio *Bartleby y compañía*, Tabucchi aparece como personaje. En “Escribir, no escribir” Tabucchi (2003) parte del concepto de autoficción para explicar cómo en Vila-Matas el concepto se ha trascendido para llegar a una revisión literaria de la escritura. Desde este punto, *Bartleby y compañía* es para Tabucchi un ejercicio de literatura comparada por excelencia que pone frente a frente propuestas distanciadas en concepción, tiempo y espacio.

La escritura articulística y ensayística, la crítica de un escritor, tesis doctoral de Alfredo Aranda Silva (2016) desarrolla un estudio teórico-crítico sobre la producción en textos reflexivos de Enrique Vila-Matas. La tesis propone un análisis diacrónico que estudia la producción periodística del autor. Pretende generar una visión de los recursos literarios en los ensayos y los artículos de Vila-Matas, haciendo hincapié en la ficcionalidad que estos textos revelan. Por ello, Aranda Silva analiza al autor desde una transversalidad temática que se mueve entre sus obras de corte novelesco y sus textos de índole reflexiva.

La tesis de Alfredo Aranda Silva es importante para esta investigación, ya que su aporte a los estudios de la obra de Enrique Vila-Matas resalta la movilidad que entre los límites genéricos en las obras del autor. El estudio realza la dificultad que prevalece en una tentativa que se esfuerce por catalogar la naturaleza genérica de las obras de Vila-Matas. No obstante, el proceso en *Bartleby y compañía* se da inversamente al modelo propuesto por Aranda Silva. En la escritura de artículos y ensayos, la ficción literaria es usada para ubicar al lector en terrenos poéticos, donde esta sospecha de la realidad por medio del extrañamiento que produce siempre el discurso literario. Pero *Bartleby y compañía* se ve atravesada por estructuras genéricas argumentativas que invitan al lector a un estado reflexivo, de aceptación del enunciado también en términos lógicos: es una extensión del pacto literario. Los límites difusos en la obra de Vila-Matas recurren a la hibridación genérica como una técnica que entabla diálogos entre los discursos de la razón y los discursos de la imaginación para formar una visión literaria de la realidad empírica de los personajes. Una construcción de la reflexión donde los mundos posibles de la literatura y la realidad empírica no se disocian en ninguna de sus

aristas. La hibridación de géneros en Vila-Matas presupone la hibridación de los modos de abstraer el mundo.

Hasta aquí se ha esbozado ligeramente lo que representa *Bartleby y compañía* como obra literaria y lo que ha suscitado en el campo de la crítica. En general pueden intuirse preocupaciones más o menos compartidas, dado que la obra contiene rasgos bastante marcados. Los textos traídos a propósito de *Bartleby y compañía* son apenas un resumen de todo lo que se ha escrito sobre la obra. A diferencia de los textos citados, este trabajo no intenta ver cada elemento por separado, sino que se propone indagar por la integración de todos con el fin de encontrar la posibilidad literaria no solo desde la enunciación de Marcelo, sino desde todos los matices de la obra. Es evidente que la obra no aborda el tema de la crisis de la literatura desde una perspectiva únicamente temática, sino que ella misma, en su conjunto, intenta ser una crisis escenificada. La crisis se manifiesta en la novela como una tensión que la fragmenta, que diluye la trama, que disuelve la voz en las historias y voces de otros autores, una obra cuyo eje temático se focaliza en la renuncia del decir, una obra que otorga las dimensiones de la esperanza creativa justamente en su abandono. En el momento que *Bartleby y compañía* se intenta poner en crisis así misma desde todos sus puntos constitutivos es donde alcanza la promesa que ha hecho al lector desde sus primeras palabras: encontrar otros rumbos para la literatura, ya que consigue en la voz de la renuncia un ejercicio literario novedoso y que amplía los márgenes de lo literario.

En este punto es necesario recordar que el problema de la investigación ha puesto la mirada en aquello que hace de la obra una crisis para sí misma con el fin de explorar otros campos en los fenómenos literarios. Esto reclama que el objetivo general de este trabajo sea caracterizar en *Bartleby y compañía* los elementos que la concretan como una obra que en el estado de crisis se prefigura como oportunidad literaria. Dichos elementos son la metaficción, la intertextualidad y la literatura del No. También son los elementos que ha trabajado la crítica de manera aislada y que en este estudio se pretenden integrar desde la intencionalidad que se lee en Marcelo. La existencia de estos elementos dentro de *Bartleby y compañía* es la razón por la cual se piensa en ella como una crisis para sí que abre caminos en la literatura por venir. En ese sentido, los objetivos específicos que conducirán al encuentro del objetivo general son: describir en la obra el funcionamiento de los rasgos metaficcionales como estrategia narrativa, establecer las relaciones intertextuales de la obra hacia una fragmentación de la voz y la carnavalización de la tradición literaria y, finalmente, identificar los campos semánticos o isotopías que a través de la literatura del No componen la unidad semántica de la negación como oportunidad.

La naturaleza de estos tres elementos que ha arrojado la obra requieren un análisis enfocado desde el paradigma semiológico de los estudios literarios que, según Walter Mignolo (1986), encuentra su fundamento en dos vías, una anclada en el pensamiento estructural lingüístico de Ferdinand de Saussure y la otra en los procesos de Semiosis. En lo referente al texto literario, el paradigma semiológico busca el entendimiento de las obras partiendo del hecho de aceptar que están compuestas por dos sistemas, uno de carácter lingüístico y el otro es una construcción abstracta donde se depositan los valores culturales inmersos en la producción de la obra. Esta interacción de los valores culturales y los valores lingüísticos resulta de suma importancia para el caso de *Bartleby y compañía*, ya que las estrategias textuales (en sus niveles semánticos y estructurales) servirán para encaminar el significado del texto que aquí se pretende develar. Por ello, se tomará la teoría postestructuralista, afincada en el paradigma semiológico, con el fin de consolidar una metodología que otorgue dinamismo a las necesidades planteadas. Según Jonathan Culler (2004) en su libro *Breve introducción a la teoría literaria*, la teoría postestructuralista, como el estructuralismo, pretende encontrar las estructuras que posibilitan la obra como objeto artístico. No obstante, el postestructuralismo se distancia del estructuralismo en el momento en que este último empieza a generar una escuela de pensamiento. Al postestructuralismo le interesan las particularidades de cada obra. Los pensadores de línea postestructuralista, dice Culler, “habían descrito la forma en que las teorías se entremezclan con los fenómenos que pretenden describir; o cómo los textos crean sentido al violar las convenciones que localiza un análisis estructural” (p. 150). Por lo cual, el mismo Derrida (2005) diría en su texto “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas” que:

El centro no es el centro. El concepto de estructura centrada —aunque representa la coherencia coherente. Y como siempre, la coherencia en la contradicción expresa la fuerza de un deseo. El concepto de estructura centrada es, efectivamente, el concepto de un juego fundado, constituido a partir de una inmovilidad fundadora y de una certeza tranquilizadora, que por su parte se sustrae al juego. A partir de esa certidumbre se puede dominar la angustia, que surge siempre de una determinada manera de estar implicado en el juego, de estar cogido en el juego, de existir como estando desde el principio dentro del juego (p.431).

Este fenómeno en el cual los textos literarios sobrepasan las convenciones estructurales con el fin de transmutar las condiciones del hecho literario, es la premisa desde la cual se pretende comprender a *Bartleby y compañía*. Por ello, los conceptos que se asocian para el abordaje de la obra nacen en el centro de las teorías postestructuralistas con algunos préstamos estructuralistas (como en el caso de las isotopías). Teniendo clara la línea epistemológica que soporta la investigación, es preciso decir que los conceptos para el desarrollo de cada objetivo específico son: La metaficción, la

intertextualidad y las isotopías (para la configuración de la literatura del No). El trabajo investigativo que se propone posee tres capítulos, y cada uno de ellos corresponde a uno de los conceptos señalados en el orden ya establecido. Dadas las condiciones en que los conceptos se usan para explicar *Bartleby y compañía*, la especificidad y desarrollo de cada uno se abordará en los respectivos capítulos y no antes. Luego del trabajo propiamente dicho, el lector encontrará unas conclusiones que pondrán en diálogo los hallazgos. Hasta aquí puede decirse que tanto la metaficción, la intertextualidad y las isotopías son conceptos que desde sus particularidades ofrecen un ángulo de lo que se busca encontrar en esta investigación: en un primer momento, los rasgos metaficcionales permiten que *Bartleby y compañía* no solo sea una reflexión sobre la literatura desde la literatura, sino que ella, en sí misma, otorga respuestas a las inquietudes que propone desde una irrupción en la dicotomía entre la realidad empírica y la ficción, generando también un discurso autorreferencial que se sustenta en la intertextualidad. En este último concepto mencionado se percibe la manera en que Marcelo se disuelve en las voces de otros y celebra en ese momento a la literatura como un discurso que alcanza la individualidad en la pluralidad, que representa la oportunidad literaria en la ironización de las voces que hablan de la renuncia. Finalmente, el tema propiamente dicho, la literatura del No, se entiende desde las isotopías que construyen el campo de sentido de la renuncia y cómo este, al ser subvertido desde la carnavalización literaria propia de la intertextualidad, termina por resolver lo que será llamado como la isotopía de la posibilidad. Cada capítulo, hacia el final, expondrá de manera sumaria la forma en que los conceptos expresan la oportunidad literaria desde la renuncia, lo que revelará la coherencia y la integración de los elementos descritos en la obra. Así las cosas, se espera que al concluir las páginas que seguirán, el trabajo que se ha propuesto con *Bartleby y compañía* pueda contribuir a los estudios que existen sobre el autor y la obra.

1. Metaficción en *Bartleby y compañía*

El único misterio es que haya alguien que piense en el misterio.

El guardador de rebaños, Alberto Caeiro.

1.1 El concepto de metaficción o la literatura ante el cristal

El término *metaficción* apareció en el ámbito de la crítica literaria en 1970. Fue acuñado por William Gass, quien lo propuso para referirse a un cierto número de obras que poseían a la literatura misma como tema central³. No obstante, la primera mención a una literatura que tomó como objeto al arte literario se remonta a “Literatura y metalenguaje” de Roland Barthes⁴. Dice el teórico francés en *Ensayos críticos*: “[...] la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura objeto y meta-literatura” (2003, p.139). Según Barthes, este tipo de obras parten de la pregunta: ¿Qué es la literatura?, la cual busca ser respondida dentro de los límites ficcionales. Son un tipo de obras que revisan el estado de la literatura y reflexionan sobre sus procedimientos. Puede decirse que la metaficción en —principio— es una extensión de la función metalingüística de Roman Jakobson⁵. Sumado a ello hay que señalar que, si la literatura se ocupa de la experiencia humana, los símbolos literarios son experiencia humana poetizada: allí la creación habla de un mundo artístico que se cierra sobre sí mismo para evaluarse.

Como objeto de estudio, se ha dicho, la metaficción se consolidó en la segunda mitad del siglo XX, pero, como fenómeno literario, puede rastrearse en escritores distantes. Está en *Las mil y una noches*, en *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, en *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* de Sterne, en *Hamlet* de William Shakespeare, en la heteronomía de Pessoa, *La muerte en Venecia* de Thomas Mann, *Ficciones* de Jorge Luis Borges, la trilogía de Samuel Beckett, *La inmortalidad* de Milan Kundera, *La invención de la soledad* de Paul Auster y la trilogía metaliteraria de Enrique Vila-Matas. La lista es disímil como la delimitación del fenómeno. Debido a su comportamiento variable, —sincrónica y diacrónicamente— desde su estudio como fenómeno literario, la metaficción ha tenido diferentes acercamientos de acuerdo a los intereses críticos y

³ La reflexión de Gass se realiza en “The medium of fiction”, parte de: *Fiction and de figures of life*. Publicado en New York, 1970

⁴ El Texto fue publicado por primera vez en 1959 en *Phantomas*. Posteriormente se incluyó en *Essais Critiques* (1964).

⁵ Jakobson (1996) en *El marco del lenguaje* distingue dos niveles del lenguaje: “[...] a saber, el «lenguaje objeto» que habla de cuestiones ajenas al lenguaje como tal, y por otra parte un lenguaje en el que hablamos del código verbal en sí mismo. Este último aspecto del lenguaje se llama «metalenguaje» [...]” (p.85).

En su artículo “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana” Clemencia Ardila (2009) recoge de manera sistemática un amplio marco semántico sobre la metaficción. En su línea temporal diferencia las líneas anglosajona y europea para definir lo que se entiende por metaficción desde los principales teóricos.

teóricos⁶. Clemencia Ardila (2014) en *El segundo grado de la ficción* expone dos líneas conceptuales de lo metaficcional: una escuela anglosajona, desarrollada desde los últimos años de la *New Criticism* —sustentada desde las teorías postmodernistas— y la línea europea que se consolida en el postestructuralismo francés⁷. En la línea anglosajona se generalizó el término de metaficción y en la línea francesa, metaliteratura. En el primer caso, buscan explicar la metaficción como un fenómeno que se da en todas las artes. Centran su atención sobre el carácter de artificio de las obras y problematizan las fronteras entre realidad y ficción. Exigen al lector una mayor participación. En el segundo caso, se desarrolló la idea de la literatura que habla sobre la literatura. Se incorporan conceptualizaciones como antinovela⁸ refiriéndose a la novela que estudia el arte mismo de la novela y la pone en crisis. En este contexto, Ardila aclara que en los estudios literarios contemporáneos los investigadores se decantan por alguna línea según su interés metodológico:

[...] o bien se asume una perspectiva sincrónica y epocal en la que se vinculan, por diferentes vías metaficción y posmodernidad, [...] o bien, se estudian desde una perspectiva diacrónica, las obras literarias de los ochenta y noventa como un subgénero ficcional cuyo origen se sitúa en el nacimiento de la novela moderna con autores como Cervantes, Sterne, Diderot y se afianza con Joyce y Proust, por nombrar únicamente los más sobresalientes (2014, p.36).

En el caso que compete al análisis de *Bartleby y compañía*, esta investigación se acerca más al enfoque sincrónico que dialoga con el postestructuralismo francés y sus estrategias textuales, aunque no se abandonan las relaciones que se puedan hacer entre la estrategia metaficcional y una idea de concepción del mundo, que es lo que se pretende entender con el estudio de la obra. Esta decisión se sustenta también en Ardila que, justificada en la mutabilidad de la metaficción, asegura la pertinencia de hacer transformaciones metodológicas y conceptuales específicas al movimiento, autor u obra que requiera el aparatage teórico entorno a la metaficción.

Con estas consideraciones presentes se entenderá por texto metaficcional a toda obra literaria que, según los razonamientos de Catalina Gaspar (1996) en *Escritura y metaficción*, convoque a:

[Las] Nociones del mundo y de la ficción que son interrogadas en una *puesta en escena* que hace del relato un *metatexto*, un discurso que vuelve la mirada hacia sí mismo, a la transformación de ideología y lenguaje que la generan, a los procedimientos ficcionales que la constituyen y a la negatividad sobre la cual se erige: a la indagación en su ser en tanto ficción (p.14).

⁶ En su artículo “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana” Clemencia Ardila (2009) recoge de manera sistemática un amplio marco semántico sobre la metaficción. En su línea temporal diferencia las líneas anglosajona y europea para definir lo que se entiende por metaficción desde los principales teóricos.

⁷ Hay que mencionar, dentro de los enfoques de metaficción europeos, la estética de la recepción alemana, que piensa el estado del lector dentro del texto literario como un elemento activo que completa el sentido (Ardila, 2014, p. 28).

⁸ La idea de antinovela que definió en su momento Genette (1989) como: “La locura, o más exactamente el delirio, es en efecto el principal operador del tipo de hipertextualidad propia de la «antinovela»: un héroe de espíritu frágil e incapaz de percibir la diferencia entre ficción y realidad toma por real (y actual) el universo de la ficción, se cree uno de los personajes e «interpreta» en este sentido el mundo que le rodea” (p.187). Esta idea de antinovela ayudará más adelante a ubicar el lugar de Marcelo, personaje de *Bartleby y compañía*, en el universo ficcional propuesto

La propuesta de Gaspar expone la condición de las obras que alcanzan un propósito especular, una literatura que se mira, pero no desde una actitud pasiva, de espectador inerte, sino desde una presencia activa, más coherente con la imagen cristal que se transforma con el movimiento y la mirada. Las obras narran y son lo que narran, se contienen. Esta estrategia metataficcional se reconoce como *mise en abyme* y hace referencia a la duplicación interior de la obra. La novela dentro de la novela. El fenómeno define también a los comentarios dichos por los personajes o el narrador sobre la obra de la cual hacen parte o sobre la literatura en general. Este punto se vincula con el tercer tipo de transcendencia textual que enuncia Genette (1989) en *Palimpsestos*: “El tercer tipo de transcendencia textual, que llamo metatextualidad, es la relación generalmente denominada «comentario»— que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (p.13). *El metatexto* de Genette habla del comentario textual en esencia crítico, una incursión narrativa del acontecimiento reflexivo. En esta misma línea conceptualiza Patricia Cifre Wibrow (2003) en *De la autoficción moderna a la metafiction postmoderna*:

La obra metafictional llama la atención del lector sobre los mecanismos de la narración y sobre las posibilidades e imposibilidades del propio discurso. Y esto, de la forma más explícita posible: a través de los comentarios referidos al propio discurso o al propio acto de composición de la obra, lo cual supone, en uno y otro caso, una ruptura de la ilusión mimética pues, como muy bien señalaba Ortega y Gasset, “la literatura no puede, con un mismo discurso, hablar del mundo y de sí misma”, y si lo intenta —si se empeña en ser al mismo tiempo literatura y pensamiento de la literatura— habrá de enfrentarse al mismo desdoblamiento que es inherente a todo proceso de autoobservación (p.80).

Con todo esto, apenas se ha mencionado el carácter autocrítico de las obras literarias sobre sí mismas y sobre la literatura en general, pero sumado a la ruptura de la acción mimética también se encuentra el rasgo que rompe la dicotomía ficción/realidad entendida desde una postura clásica del hecho literario. Las obras metafictionales, al mostrarse autoconscientes, se exhiben abiertamente como artificio. Dice Ardila (2014):

Ha de señalarse además que son obras que convocan al lector a examinar los límites entre la ficción y la realidad, que exponen y revelan todos los artificios de la creación literaria y evidencian el carácter ilusorio y ficcional de las obras literarias (p.17).

La dinámica que establece una ruptura en la dicotomía clásica de ficción/realidad comienza con la descentralización del mundo exterior a la obra como referente principal. La literatura se vuelca sobre sí y la obra —construida evidentemente con los principios empíricos del autor— toma una distancia radical con todo y se gobierna a sí misma. La literatura metafictional cumple una función renovadora en la creación literaria, dado que consigue retornar a la literatura como acción desprovista de toda utilidad práctica; se pliega sobre sí para el juego y la construcción de mundos posibles⁹ que reflexionan

⁹ Umberto Eco (1993) en *Lector in fabula* describe la idea de mundo posible como “un conjunto lleno o, para usar una expresión que circula en la literatura sobre el tema, un mundo amueblado”. (p.173). Donde la creación fabulada no es

y piensan desde la ejecución de la ficción. Además de ello, permite un punto de inflexión para exhibir los mecanismos literarios, dado que son expuestos con el hecho creador. Así lo piensa también Jesús Camarero (2004) en su artículo “Las estructuras formales de la metaliteratura”:

Se trata de una exploración de la función metaliteraria de la escritura: en primer lugar, porque la escritura —como depósito, signo, trazo, rasgos, residuo, materia— permite precisamente la vuelta atrás, la consolidación del recorrido de una experiencia porque sus signos vienen todos de una substancia gráfica idéntica que hace posible remitir de uno a otro un código interno y preestablecido; y, en segundo lugar, porque la modernidad contemporánea nos está demostrando un interés inusitado por la explotación del proceso interno de creación y de funcionamiento de la obra. (p.459)

Hasta aquí se ha indagado por la idea de metaficción que soportará el análisis de *Bartleby y compañía*; con interés netamente metodológico, se ensayará una definición que permitirá su abordaje. Dados los elementos diacrónicos y sincrónicos que circundan a la metaficción como acontecimiento literario, se entenderá aquí por tal al fenómeno presente en las artes que se caracteriza por llevar a primer plano el lenguaje artístico, consolidándolo como materia y tema de la creación. En el caso de la literatura, la metaficción se da en la medida en que el hecho literario trasciende los límites del pacto ficcional y el lector logra transgredir el estado de la realidad empírica por las proyecciones de la obra. Todo esto es posible en la medida en que la pieza literaria logra construir un ambiente cerrado, dependiente de la autorreferencialidad, donde sobresale el interés sobre la literatura como arte —y campo del conocimiento— y el mundo posible de la obra.

1.1.1 Metaficción en el contexto de la literatura española

En torno a los rasgos que definen lo metaficcional, la tradición literaria en lengua española contiene una de las obras con mayor incidencia en la configuración del concepto. Es *Don Quijote De la Mancha*, una obra que rompe los límites entre la realidad empírica y la ficción, que indaga por la esencia de lo literario, que es capaz de contenerse a sí misma con una ejecución magistral del *mise en abyme* y que se desarrolla en clave de parodia¹⁰ para generar la subversión y la crítica. Gracias a los espacios que consiguió expandir *El Quijote*, múltiples creadores encontraron los cimientos para sus búsquedas, tanto en las concepciones realistas como modernistas; en las apariciones recientes de

abstracta, sino que se refiere a un sistema reconocible de referencias. Más adelante, en el apartado dedicado a la autorreflexividad en *Bartleby y compañía* se aclarará este asunto

¹⁰ En la literatura de índole metaficcional es importante la idea de parodia porque sitúa el interés de la narración en un aspecto revisionista de la literatura. Lleva la referencia a otro objeto literario que el lector debe conocer para ampliar el sentido de lo que la narración en primer plano, la que lee, desea manifestar. Dice Genette sobre la parodia “La forma más rigurosa de la parodia, o parodia mínima, consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras” (p.27). Agrega Genette, más adelante que la desviación del sentido constituye una parte fundamental del recurso de la parodia

las figuraciones del yo y en la metaficción luego de Las Vanguardias. Por eso, Kalenić Ramšak (2013) conjetura que:

Todos los escritores contemporáneos reconocen su influencia, especialmente los que intentan buscar salir del círculo vicioso posmodernista, raspando como nuevos palimpsestos las huellas imborrables del *Quijote*. Entre ellos se encuentran también textos narrativos de Enrique Vila-Matas y de Javier Cercas. (p.116)

Desde Cervantes se produce todo un acervo de obras con estos rasgos y que marcan una línea en la literatura española, pero en el transcurso entre la novela cervantina y la aparición de *Bartleby y compañía* ocurrieron grandes transformaciones, hasta la aparición de la llamada novela postmoderna que tanto cuestionan los personajes de Vila-Matas en la trilogía metaliteraria. Sumado a lo anterior, la aparición de las novelas digresivas y las postmodernistas de los años sesenta partes, según Ken Benson (1994), de una serie de acontecimientos propios de la historia de España:

En primer lugar, hay que tener en cuenta que la situación española es distinta a su entorno internacional por la llaga de su guerra civil que dividió al país en dos frentes, los exilados que continuarían la tradición modernista (Ayala, Chacel, Sender, etc.) y los que permanecieron en el interior, que fundamentalmente se inclinan por el realismo, ya fuera existencialista, tremendista o social. (Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992. (p.59)

En esta primera línea, hacia 1960, aparecen obras literarias que transgreden los usos cultos del lenguaje y llevan las delimitaciones genéricas y estructurales hacia la indeterminación. Esto coincide cronológicamente con el momento en que Roland Barthes inició las reflexiones sobre la metaliteratura. Se revelan nombres como Martín Santos, Juan Benet, Juan Goytisolo y Torrente Ballester. Luego del surgimiento de estas primeras voces, asociadas usualmente con la postmodernidad en la literatura española, aparecen los nuevos escritores que “al mismo tiempo han sabido reaccionar ante el callejón sin salida del experimentalismo cuya carencia de referencialidad llevó a conformar unas narraciones al límite de lo comunicable” (p.63). Este es el contexto de *Bartleby y compañía*, que parodia la imposibilidad del decir usando la literatura del No como una oportunidad para renovar los valores literarios de la narración, puesto que en este momento “El texto literario ya no tiene sus fundamentos exclusivamente en la realidad exterior o en la realidad interior, sino también en la realidad estética literaria, o sea en el mundo narrativo” (Ramšak, 2013, p.113).

La versatilidad, fragmentariedad y disposición experimental¹¹ de la novela que se perfiló en

¹¹ A este respecto dice Purificación García (2011) que: “A principios de los 60 [...] se inició una lucha por establecer una nueva norma literaria. Ex realistas como Goytisolo o Castellet, novísimos como Gimferrer y partidarios del *gran estilo* de Benet lograron crear un clima de sospecha ante toda actitud realista, desterrando cualquier autor o actitud que mantuviese vínculos con la estética social. La victoria de la autosuficiencia del lenguaje poético tuvo como consecuencia la expulsión de la modernidad de todos aquellos movimientos no experimentales” (p.203). Hubo un interés por acudir a Las Vanguardias para dar nuevos horizontes a la literatura española, donde la experimentación narrativa, la transformación de los valores estéticos y la pregunta por las nuevas formas literarias aparecerían como una prioridad para encontrar caminos en

la segunda mitad del siglo XX —que despuntó en los creadores de la primera década del siglo XXI — ocurrió en gran medida por la libertad cultural que alcanzó España luego del fin de la dictadura. En *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento* editado por Jordi Gracia (2000) bajo la dirección de Francisco Rico, se afirma que el renacimiento cultural, luego de los cuarenta años de la dictadura de Franco, logró dimensiones que buscaban sopesar el atraso cultural español con respecto al resto de Europa debido a la dictadura. Jordi Gracia asume en su capítulo “La vida cultural” que:

La cultura española actual ha logrado resolver satisfactoriamente los dos principales problemas intelectuales que engendró la guerra civil. Uno es la misma guerra como vivencia y problema moral y social, mientras que el otro es la reinención de los enlaces y los cauces que lograsen hacer de España una sociedad cultural y políticamente europea (pp.12-13).

La España resultante luego del periodo franquista intentó consolidar una mentalidad que se encaminará a un desarrollo cultural y a una visión europeísta. España buscó subsanar el periodo de la dictadura donde el país se vio sumido en un atraso con respecto al desarrollo humanístico. Pero es en este salto a una integración al pensamiento europeo holístico donde nacieron escritores que se integraron a la tradición literaria continental, con sus propuestas renovadas que dialogaban con las tendencias mundiales y que revisaban el hecho literario desde la literatura misma.

1.1.2 De Vila-Matas a Bartleby y compañía

El panorama español postfranquista dejó para la creación en literatura dos modelos dentro de la narrativa. Dice Purificación García Mascarell (2011) en su artículo “La extraña figura literaria de Enrique Vila-Matas, las claves de un autor en la frontera” que dos caminos plenamente marcados se conseguían distinguir. Por un lado, la novela comprometida con la representación de la realidad, heredera de Galdós y la novela decimonónica española, y por otro lado una narrativa experimental que descendía de las vanguardias modernistas. Vila-Matas se ubica en la segunda corriente. Dice García Mascarell: “Vil-Matas motivado por su animadversión hacia los amigos de Galdós buscará sus referentes fuera del ámbito español [...] sus grandes referentes dibujan un amplio mapa de la cultura del siglo XX de este a oeste: Calvino, Joyce, Beckett, Duras, Rulfo, Musil, Walser [...]” (p. 204). Su literatura deja una muestra clara de la construcción de un canon personal que huye de los paradigmas que han dominado la tradición española. Debe tenerse presente que Vila-Matas no

consonancia con los niveles de autoconsciencia de la literatura universal. La experimentación era una forma de entrar en nuevos rumbos luego de la España de Franco

representa un ataque a la idea de tradición, su obra se manifiesta en la interpretación de su construcción personal de la gran literatura, del rescate de un canon personal. En la vindicación de grandes autores ha construido su voz en de la creación literaria. Su huida es de la tradición realista española y para ello ha instaurado sus tramas en el estado limítrofe entre la realidad empírica y la ficción literaria.

La obra de Enrique Vila-Matas se siente cómoda dentro de los juegos del absurdo y el sinsentido. La imaginación abre una brecha en las narraciones de sucesos mínimos y así poblar el acontecimiento estático con el uso de la reflexión (como es el caso de Marcelo, limitado a un espacio de acción restringido a la interioridad de su casa mientras construye el catálogo de bartlebys). Usa la poetización y el ensueño para colmar los espacios vacíos de la vida ordinaria (entonces puede acudir a las anécdotas de Montano¹² inventando historias sobre su vida en medio de una conferencia). Sus personajes se encuentran siempre en el filo de sujetos ordinarios, pero enrarecidos que adquieren dimensiones interiores de corte imaginativo y metafísico (Es visible Andrés Pasavento¹³ cansado de su vida de escritor, por lo cual decide desaparecer fingiendo ser un psiquiatra llamado Doctor Pasavento, que a su vez responde al nombre de doctor Pynchon en alusión al escritor estadounidense). Es clara la acotación de Ignacio Echevarría¹⁴ (2000) en este asunto: “Maestro del diálogo desquiciado de la perorata demente, de la situación absurda e inquietante; también de la carcajada imprevista y de la no menos imprevista tristeza [...]” (p.382). El delirio entrelazado con la lucidez, el ensueño con la más clara experiencia de mundo es lo que genera en los personajes de Vila-Matas una conjunción que se relaciona directamente con la fabulación. Sus personajes transitan entre la realidad y la ficción cuando, a la manera de *El Quijote*, sus viajes son interiores. Pero la indeterminación de los personajes juega a buscar los senderos de la literatura en los tiempos de la crisis de la novela contemporánea, puesto que sugieren los límites difuminados de la ficción literaria y la realidad empírica: entonces allí comienza la reflexión sobre la literatura, en cómo cuestionarla y a su vez afirmarla sobre nuevos senderos. Dice Ramšak (2011):

¹² Montano —padre— es el narrador de la obra de Enrique Vila-Matas *El mal de Montano* (2002). Basta con señalar que el narrador es un hombre opuesto radicalmente al mal de los bartlebys. Montano no puede parar de escribir, ni de reflexionar en torno a la literatura. Es un crítico literario cuyo mal radica en asumir todos los aspectos de su vida como fórmulas literarias. Por ello, termina inventando pasajes de su vida cuando conversa e incluso en medio de conferencias que él dicta.

¹³ Andrés Pasavento es el personaje-narrador de *Doctor Pasavento* (2005), la última de las obras de la trilogía metaliteraria de Vila-Matas. Es un escritor cansado de los compromisos que acarrea se considerado un autor de importancia. Por ello, decide escapar a su propia realidad. La narración de la obra está en las anotaciones que Andrés Pasavento hace en su diario sobre sus experiencias en la desaparición.

¹⁴ El comentario de Echevarría es tomado de la compilación que realiza Jordi Gracia, anteriormente citada. La separata en cuestión se intitula “Los mundos particulares de Enrique Vila-Matas y Miguel Sánchez-Ostiz”

Sus antecedentes se encuentran en la crisis modernista de las artes mimético–representativas, pues reacciona contra el concepto posmodernista de *anything goes* o todo vale. Vila-Matas se ha dado cuenta de que, con el cambio del siglo XX al XXI, la verdadera literatura, la del gozo estético, tiene un futuro incierto (p.116).

El tema de la creación literaria es constante en la producción de Vila-Matas. A la manera de Borges, es un escritor enfermo de literatura (así, el personaje de *El mal de Montano*), cuya realidad empírica está suscrita a las ficciones literarias, a la poesía y al pensamiento ensayístico como modo de reconocer el mundo. Es un hombre de letras que también se reconoce en las simbologías artísticas; su literatura, entonces, como reconfiguración de su realidad empírica, es expresamente literaria porque su mundo toma forma desde la literatura. Por ello, la metaficción es un elemento plenamente identificable en su obra, aunque él mismo descrea de la pertinencia del concepto,¹⁵ debido a que lo asocia con una delimitación hecha por los críticos para definir una literatura de índole culta y poco imaginativa, que se aleja de los lectores. Vila-Matas piensa que la metaliteratura se refiere a un tipo de ficción críptica y que no aporta nada a los estudios literario. No obstante, la literatura de Vila-Matas posee un grado de metaficcionalidad que en la escritura de *Bartleby y compañía* inauguró un ciclo de obras que se preguntan por el devenir de la literatura en el marco del silencio y la crisis de la escritura contemporánea¹⁶.

Este aspecto es mencionado en el primer artículo serio sobre *Bartleby y compañía* “El silencio de la escritura (a propósito de *Bartleby y compañía*)” escrito por David Roas (2002) cuando recoge una entrevista que Ignacio Echevarría realizó a Enrique Vila-Matas en el año 2000¹⁷. En las palabras que cita Roas, dice Vila-Matas: “no puede existir ya buena literatura si en ésta no hay implícita de fondo una reflexión que cuestione incluso la posibilidad o la noción misma de literatura” (p.130). La entrevista expone el proyecto metaliterario de Vila-Matas. Manifiesta una poética donde la literatura

¹⁵ En la conferencia titulada “Intertextualidad y metaliteratura” dada el 12 de mayo de 2008, para la fundación Juan March, Enrique Vila-Matas expone sus argumentos en contra de que su literatura sea catalogada como metaficcional. Habla de la falta de sentido crítico que tiene el término para él. Dice Vila-Matas: “Siempre he tenido que lamentar que crecer sobre otros libros remita a unas gentes obtusas o perezosas a la metaliteratura que es un género que en realidad no existe. Yo siempre he tenido la impresión de desarrollar simplemente literatura, no metaliteratura, y suscribo de arriba abajo lo que sobre este asunto opina Ricardo Piglia, por ejemplo, para quien la expresión metaliteratura, al menos como se utiliza hoy, no es nada productiva. Es como hablar de metalenguaje que tampoco sirve para analizar nada, no hay metalenguaje, hay lenguaje” (Enrique Vila-Matas, 2008).

¹⁶ *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002) y *Doctor Pasavento* (2005) forman una trilogía que se pregunta por el devenir literario desde las posibilidades que otorga el silencio. En consecuencia, una obra parte de la otra. La primera en aparecer es *Bartleby y compañía*. En esta, el tema radica en la literatura del No desde una pesquisa enciclopédica de bartlebys como ya se ha referido. En el segundo, un escritor, Montano, que ha escrito un libro sobre los escritores que no escriben (una referencia directa a *Bartleby*) se declara enfermo de literatura y su misión es salvarla desde la actividad incesante de la escritura, luchando contra el silencio, luchando contra la crisis de la literatura contemporánea, como también lo manifiesta Marcelo en *Bartleby y compañía*. En el tercero, se analiza la desaparición de un autor en el silencio de su vida pública para encontrar una relación más directa con la escritura, que debe tender la desaparición, piensa Andrés Pasavento.

¹⁷ Según David Roas, la entrevista se publicó el 19 de febrero del año 2000 en *El País (Babelia)* y se encuentra en la página

se recubre de sí, hace un llamado a la transformación que debe darse en cada obra. Su argumentación implica que la buena literatura es aquella que pone en tensión la idea de literariedad para expandir y profundizar el arte literario. Dice Enrique Schmukler (2008) que en *Bartleby y compañía*: “«El laberinto del no» [sic], como lo define, no muestra una puerta de salida porque el nudo del problema es, en verdad, una tensión ontológica: la literatura debate consigo misma su posibilidad de ser [...]” (p.1). La figura de la literatura del No, en tanto tema, es una elección particularizada por Vila-Matas que no lleva más que una construcción ironizada de la posibilidad literaria. En el caso de Marcelo, es el silencio de los bartlebys lo que le otorga dicha posibilidad. El silencio es una oportunidad que se le manifiesta en el ejercicio de la literatura para afrontar nuevos retos al momento de crear. Pero el trasfondo metaficcional trasciende a otro nivel: esta ironía de la literatura que puede partir del silencio pretende definir una poética. *Bartleby y compañía* construye la idea de literatura del No, sustentada dentro de la metaficción, con el fin de radicalizar la literatura que habla de la literatura como un camino necesario para encontrar otros rumbos en el devenir de la escritura. Aquí se entiende que no es un autor, ni el pensamiento crítico quien da las nociones para el nuevo rumbo, es la literatura, desde la intervención de los personajes, la arquitectura narrativa y la capacidad simbólica que la componen, la que tienen la tarea de generar las nuevas asociaciones en el concepto de literariedad. Esta idea de metaficción, de literariedad extrema, hace parte del proyecto de *Bartleby y compañía*, cuyas estrategias se expondrán a continuación.

1.2 Estrategias metaficcionales: cartografía de la metaficción en *Bartleby y compañía*

Clemencia Ardila (2009) en “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana” asegura que, si bien existen disímiles tratamientos del fenómeno metaficcional, hay tres elementos generales que determinan la metaficcionalidad. Estos elementos, atendiendo a una revisión global de la metaficción, los define como: autoconsciencia, autorreferencialidad, y autorreflexividad. Su caracterización la soporta sobre una delimitación del referente textual. Para Ardila (2009) el mundo del texto literario es un:

[...] universo ficcional, producto de la imaginación creadora donde los personajes y sus acciones, al igual que las circunstancias espaciales y temporales por las que transitan se configuran en y por el lenguaje y de acuerdo al modelo de actuar humano, a la manera como se desarrolla una acción en el mundo empírico (p.92).

Este universo ficcional está anclado en la realidad empírica, no de manera directa, sino simbólica. El texto toma las estructuras del mundo para concretar un universo que obedece a la lógica

interior que construye —donde el lector acepta o no— las dinámicas de verosimilitud que se crean internamente. El texto literario es un objeto creativo y no representativo. Simboliza, no ejemplifica. Aun así, su carácter de símbolo lo remite siempre a una interpretación de la realidad empírica. Este es el matiz que añade el texto metaficcional: es el símbolo que interpreta el símbolo. En el texto metaficcional se reorganiza la referencialidad para otorgarle un nivel de especularidad, la literatura habla de la porción de la realidad llamada literatura, la simboliza y es ella misma en ejecución. El plegarse sobre sí da el giro referencial que puede explicar los conceptos que Ardila sintetiza para exponer una taxonomía de la metaficción.

Dadas estas acotaciones, se entenderá por estrategia *autoconsciente* a todo proceso textual donde se propicien figuraciones del yo para extender una relación discursiva entre el autor empírico y el narrador o un personaje, toda vez que “desde la ficción misma un personaje, el narrador, o el autor implícito indaga, observa, razona acerca de sí mismo” (p.102). Aquí, la referencia va desde adentro del texto hacia afuera de manera explícita, se desdibujan las fronteras entre el narrador —o el personaje— y el autor para entablar un discurso donde terminan entorchadas ambas figuras. Por otro lado, aclara Ardila, si “lo que se quiere es hacer ficción sobre/dentro de la ficción misma la *autorreflexividad* es la vía que ofrece, de un lado, para involucrar la meditación y la especulación acerca de la literatura misma y, de otro, para generar estructuras especulares” (p.102). Esta característica implica un nivel temático, el discurso versa sobre la literatura y la traslada al lugar de un objeto de estudio. También puede contemplarse la posibilidad de que la idea tratada sobre la literatura dentro de la obra sea también ejecutada como *puesta en escena*, de tal manera que la reflexión tratada en la obra se ejecuta allí mismo, en una dialéctica a la manera de teoría y praxis, si se quiere. La estrategia de la puesta en escena se ha referido antes bajo el nombre de *mise en abyme*. Por último, la *autorreferencialidad* hará manifiesta una tensión entre la ficción literaria y la realidad empírica. La referencialidad de la ficción literaria se desplaza en sus márgenes, de igual manera la del mundo empírico, existe un artificio de correferencialidad en la obra girando sobre sí misma y configurándose en sus propias reglas donde la realidad histórica y la ficción literaria se difuminan en una amalgama narrativa que se unifica en la lógica de la obra. Dice Ardila que en consecuencia es “el proceso de efectuar y desplegar la referencia interceptada, y por su mediación, configurar la experiencia de mundo, la co-referencia de la obra” (p.125).

Las tres características del texto metaficcional responden al funcionamiento de las estrategias dinamizadas en *Bartleby y compañía*, que habla de una *puesta en escena* de esa salvación literaria a través del silencio, siendo reflexión y ejecución, como propone Vila-Matas en su poética de la nueva literatura.

1.2.1 Autoconsciencia: la tensión de la clasificación genérica

Los rasgos autoconscientes de *Bartleby y compañía* requieren de un examen cuidadoso, dado que si se toman ligeramente podría suponerse que son inexistentes, ya que no hay una correspondencia directa entre la figura del autor y el personaje central. Marcelo y Enrique Vila- Matas no podrían asociarse en un nivel intradiegético de manera evidente. No obstante, la autoconsciencia depende más de la idea de *figuraciones del yo* y de la divulgación de la artificialidad de la obra, que de la autoficción. Lo que lleva a suponer que una construcción simbólica como Marcelo, que alude a las reflexiones literarias del autor, puede considerarse como un acto de autoconsciencia. En este sentido Patricia Cifre Wibrow (2003) propone que la autoconsciencia de las obras literarias se hace más clara en Las Vanguardias del arte moderno cuando se admite la presencia de una conciencia individual, fragmentaria —y quizás parcial— que trae a primer plano la transformación de las formas literarias, pero también la exhibición del carácter ficcional de las obras. Marcelo, como figuración literaria, contempla muchos de los elementos que definen una escritura autoconsciente. Para entenderlo es necesario encontrar qué soporta a Marcelo como personaje. En esto la arquitectura de la obra ya plantea todo un engranaje que le da autoridad a Marcelo con el fin de elaborar una voz autoconsciente en el universo narrativo de *Bartleby y compañía*. En consecuencia, dentro de la dinámica intradiegética de la obra, debe entenderse el estado estructural y genérico para comprender los rasgos autoconscientes.

Dice Francisca Noguerol Jiménez (1999) en “Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX” que: “en nuestra época se ha producido un progresivo rechazo del concepto canónico de libro que ha dado lugar a la proliferación de diversas categorías genéricas relacionadas con la variedad y fragmentación de las estéticas contemporáneas” (p.239). La afirmación de Noguerol Jiménez es cierta en la medida en que después de Las Vanguardias hubo un mayor interés en transgredir los modelos literarios desarrollados en el siglo XIX. Pero también debe tenerse en cuenta que todo momento en la historia de la literatura es puesto en crisis por una poética que le cuestiona: siempre existe una tensión entre los movimientos o corrientes literarias emergentes y los movimientos o corrientes literarias dominantes, lo cual lleva a pensar que no hay un concepto canónico de libro, dado que este se transforma diacrónicamente por el establecimiento de poéticas sincrónicas. Como ejemplo, el propio Enrique Vila-Matas, en gran parte de su obra alude a *Vida y opiniones de Tristram Shandy* (1759) como una obra que ya se plantea las rupturas y las digresiones narrativas para expandir las posibilidades de la literatura. Puede pensarse en *El Decamerón* (1352) de Boccaccio o en los *Cuentos de Canterbury* (1392) de Chaucer para notar que no existe una definición canónica de libro que aplique a todos los momentos de la historia y si

existiese (en una visión hipotética y con fines pedagógicos) la variedad y la fragmentación son fenómenos que acompañan la historia de la literatura. Por otro lado, Teresa Fallas Arias en (2012) “De escrituras autobiográficas e hibridismos en los géneros literarios” muestra las tensiones existentes en las épocas entre los géneros literarios, de los pliegues y repliegues de las fronteras que determinan la delimitación normalizadora de una obra literaria. Aclara Fallas Arias:

En ese sentido, la novela se configuró como un género abierto, una especie de laboratorio donde se rastrea el experimentalismo, boicoteada por unas prácticas que no puede ser normas. Se posibilitó que una obra pueda pertenecer a varios géneros conforme se enfatice en uno u otro rasgo de su estructura, debido a lo cual se puede materializar en distintos géneros. (p.8)

El planteamiento de la autora va a sugerir una propuesta cómoda para el tratamiento de obras que no se pueden encasillar en las estructuras genéricas tradicionales: aquí los géneros se mezclan entre sí dando complejidad a la naturaleza de las obras, pero también otorgando al análisis mayor profundidad, pues necesita adentrarse en la particularidad de cada hecho literario para entenderlo sin decir, claro, que no se establezcan relaciones de correferencia con otras obras. No es gratuito que la autora se refiera a la novela propiamente dicha en su estudio de los híbridos genéricos, pues ya en Bajtín (1989) privilegia esta modalidad literaria para las expresiones indeterminadas de la literatura. Interesa recordar al teórico ruso: “La novela no es solo un género entre otros géneros. Es el único género en proceso de formación, entre géneros acabados desde hace tiempo y parcialmente muertos” (p.450). Con esto, abre toda una reflexión sobre la pugna que lleva acabo, según él, la novela por obtener una posición privilegiada sobre otros géneros, ya que puede asimilar otras formas literarias y parodiarlas: “[...] desvela el convencionalismo de sus formas y su lenguaje, excluye algunos géneros. Incluye a otros en su propia estructura, interpretándolos y reacentuándolos” (p.451). Según esto, la novela se diferencia de los otros géneros por su versatilidad y por su naturaleza no canónica, lo que contradice el planteamiento de Noguero Jiméneez. La visión de Bajtín ha impregnado los estudios literarios con la intención de buscar las lindes de los géneros sin alarma y con capacidad crítica. Dice Juan Ramón Muñoz Sánchez (2006) en el “Discurso literario como proceso de conocimiento en la novela española contemporánea” que de alguna manera la variabilidad de la novela es tal “pues evoluciona al mismo tiempo en que lo hace la sociedad y responde y se adapta a la situación cultural en que se produce y, de acuerdo a ella, reinterpreta y readapta las formulaciones preexistentes” (p.134). A eso le sobreviene la transformación de las formas en el poema, en la aceptación del periodismo narrativo como un género literario entre otras cosas que no son de interés para este análisis. En esta misma línea, Jean- Marie Schaeffer (2006) en *¿Qué es un género literario?* afirma que: “los géneros tal como son definidos por tal o cual crítico, forman *por sí mismos* parte de lo que

podríamos denominar la lógica pragmática de la generalidad, lógica que es indistintamente un fenómeno de producción y de recepción textual” (p.48). Es decir, la agrupación de los géneros son conjuntos asociativos de características que cumplen una función crítica, por ello, es una construcción artificial que delimita el estudio textual a ciertos paradigmas. Pero, como afirma Schaeffer: “eso significa no que la teoría de los géneros no tenga objeto, sino que el objeto es siempre relativo a la teoría que nace del encuentro entre los fenómenos y nuestros modos de abordarlos” (p. 48). Por lo anterior, la operatividad o no de las categorías genéricas está dada por la movilidad que puedan tener para efectos analíticos más no como sistemas cerrados que restrinjan la transformación natural de la literatura.

Esta es la atmósfera conceptual donde se interpretará la forma de composición que propone *Bartleby y compañía*. Decir que es una obra inclasificable es simplificar su funcionamiento interno y aceptar que hay clasificaciones inamovibles en la construcción diacrónica del hecho literario, cuando se sabe que no puede concretarse una generalidad en las categorías genéricas ni siquiera en un momento determinado de la literatura. Desde el primer párrafo la obra se proyecta sobre el lector. Se autoconfigura en su naturaleza mientras desajusta los límites de la esencia de un texto narrativo. Dice Marcelo en el primer Párrafo:

Por lo demás, soy feliz. Hoy más que nunca porque empiezo —8 de julio de 1999— este diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible y que espero que demuestren mi solvencia como rastreador de bartlebys (p.11).

La primera participación del narrador se da para entregar el contorno que cobijará la narración. Es un diario ficcional compuesto por comentarios a un texto invisible. *Bartleby y compañía* es una sumatoria de 86 notas realizadas por Marcelo donde compone un canon sobre los escritores que no escriben. En las notas se figurará en mayor o menor medida la interioridad del personaje, sus afinidades, sus reflexiones sobre el mundo desde la literatura, su rastreo y conceptualización de la literatura del No; también su realidad próxima, aquello que va aconteciendo en su vida mientras escribe su catálogo de bartlebys, pero también aparecen recuerdos que se transforman en argumentos para incluir en sus elucubraciones sobre la literatura del No. Delimitar la textualidad de la obra desde la diégesis ofrece dos elementos: un terreno verosímil para una situación metaficcional y la realización de una escritura del margen.

Para comprender el primer elemento hay que decir que el diario de escritor es un género cultivado con prominencia en España y en general en toda Europa. Los escritores de diarios se reconocen, en el contexto español, como escritores o críticos literarios según lo afirma Jordi Gracia (2002). Además, dice Gracia: “[existen] otros libros [que] son fundamentalmente colecciones de

notas literarias, breves ensayos sobre aficiones y predilecciones que se leen casi siempre con la misma disposición del dietario [...]” (p.451). Si se prolonga esto al campo de la ficción, se aclara que, en su comportamiento interior, *Bartleby y compañía* funciona bajo las dinámicas del diario de escritor sin ser propiamente uno. Es un objeto literario que es artificialmente un diario que contiene una investigación y en ocasiones intimidades sobre un personaje con pretensiones literarias. Aun así, el cuaderno de Marcelo no es un diario de formación de artista pues no se lee su proceso para convertirse en escritor, sino las reflexiones sobre cómo no se convirtió en escritor y su afición por los escritores que no escriben. El diario de Marcelo, como construcción de la posibilidad literaria, es la historia de su obsesión más que su proceso de escritor, son sus reflexiones sobre la literatura y no una historia de su trayecto de creador literario. La verosimilitud que genera la forma del diario no busca el ocultamiento del carácter ficticio de la obra literaria. No se tiene bajo ninguna medida la intención de hacer pasar por cierta la obra con el ya reconocido recurso de autoridad que se exploró con el prólogo de *El Quijote* de Cervantes, o el prólogo de *Lolita* de Nabokov, o *La Peste* de Camus, o *El lobo estepario* de Herman Hesse, ni incluso el del *libro del desasosiego* de Pessoa, que en su forma arquitectónica se relaciona con *Bartleby y compañía*. En estas obras se emite un juicio sobre la forma de la obra para definirla dentro de los parámetros de lo real, aunque el lector la acepte como ficticia (en el primer caso como una traducción, en el segundo como unas memorias, en el tercero como una crónica, el cuarto y el quinto se expresan en forma de diarios). Este juego de verdad otorga al lector una participación más activa, dado que pone el nivel narrativo de la obra en el nivel de realidad del lector. El pacto literario busca un lugar en la realidad empírica, allí encuentra sus referentes. En *Bartleby y compañía* no se busca este tipo de verosimilitud. El hecho de encontrar la forma de diario responde a unas lógicas internas de enunciación del personaje: la forma de diario, en tanto medio, delimita el absoluto conocimiento de la diégesis e intencionalidad enunciativa del personaje, figura las temporalidades y espacialidades alternas a la narración, puesto que, en términos factuales, la diégesis ocurre en un cuaderno y en los recuerdos de Marcelo. Sumado a esto, negar que la obra se quiera hacer pasar por real se suscribe a dos puntos: considerar la obra como notas a pie de página de un texto invisible y los juegos constantes entre la realidad empírica y la ficción literaria. En el primer punto, la obra deja naufragar su sentido ontológico, dado que está justificada en la inasibilidad, en lo que se escapa a la percepción (como el tema de los escritores del No, que también lo está) siendo desde el principio una obra que delibera sobre la literatura del No, pero es en sí misma literatura del No subvertida, ya que emerge de la incorporeidad. Parte de la renuncia a sí para constituir un ejercicio creativo. La invisibilidad justifica la literatura del No como principio y creación. Las anotaciones de

un texto que no existe dan fondo al No del diario de Marcelo. Entonces afirma en la nota número 72:

[...] estas notas cada vez se parecen más a esas superficies de Mondrian llenas de cuadros, que sugieren al espectador la idea de que rebasan el lienzo y buscan —faltaría más— encuadrar el infinito, que es algo que, si como creo ver estoy ya haciendo, me va a obligar a la paradoja de, valiéndome de un solo gesto, eclipsarme. Cuando eso suceda, el lector hará muy bien en imaginar una arruga negra vertical entre las dos cejas de mi ira [...] (p.156).

Este pensamiento de Marcelo fija la fragmentariedad que constituye una totalidad con el símil que involucra a la obra pictórica de Mondrian. Las notas de Marcelo son porciones de la realidad, siempre parcial, sostenida en el límite para aventurarse a indagar sobre la ausencia, que es el No, con el propósito de transformarlo en el único camino para la creación. La paradoja que insinúa el narrador va dirigida a presentar ese estatus de frontera que existe entre el infinito y el eclipse como metáfora de la creación en el silencio: de cómo necesariamente unos llevan a los otros en un ejercicio dialéctico codependiente como el de la vida y la muerte. En este sentido, La profesora Olalla Castro Herndández (2016) en su artículo “Enrique Vila-Matas o cómo habitar el filo del abismo” dice que: “La narrativa vilamatasiana se convierte en configuradora de entre- lugares por excelencia, en escritura fronteriza que, a fuerza de transitar los límites, acaba desplazándolos” (p.50). El entre-lugar que refiere Castro Hernández es ese espacio creativo ambiguo en el que se da la manifestación literaria de *Bartleby y compañía*. Ese lugar de tránsito que escapa a las limitaciones y que se mueve entre el infinito y el silencio. De esta manera, se entiende que no es gratuita la forma seleccionada para expresar la literatura del No, la relación de forma y contenido lleva una coherencia que se prefigura desde la anunciación preliminar que hace Marcelo de la forma que contiene su diario. Hasta aquí el primer elemento.

El segundo elemento se enlaza con el estatus de frontera. La escritura del margen de *Bartleby y compañía*, y en general de la obra de Vila-Matas, se ha asociado con la dificultad para encajar en las determinaciones genéricas, e incluso en las búsquedas de los escritores de su generación en España. En su tesis doctoral *La escritura articulística y ensayística de Enrique Vila- Matas* Alfredo Aranda Silva (2016), luego de un recorrido por la base teórica que acompaña la creación de Vila-Matas, expresa también esa dificultad clasificatoria en los artículos y ensayos del autor. También aquí hay un juego entre la ficción literaria y la realidad empírica, lo cual da pistas de un macroproyecto literario. Esta indeterminación, dentro de *Bartleby y compañía*, no es solamente una confrontación a las categorías literarias. Lleva una intención más profunda. La ambigüedad en *Bartleby y compañía* es una pregunta por la pertinencia de las categorías en la literatura, por buscar la hondura poética de lo literario ahí donde se escapa lo que se ha entendido por tal. En esta obra es el reverso de las cosas lo que define su naturaleza, como si al liberar la literatura del determinismo, enfrentándola a su fin, se encontrara la posibilidad de romper la instrumentalización ejercida por la categorización¹⁸. Lo recalca Marcelo:

¹⁸ En el apartado “Poesía y poema” de *El arco y la lira*, Octavio Paz (2008), refiriéndose a la naturaleza de la poesía como

No puede existir una esencia de estas notas, como tampoco existe una esencia de la literatura porque la esencia de cualquier texto consiste en escapar a toda determinación esencial, a toda afirmación que lo estabilice o realice. [...] Así vengo yo trabajando en estas notas, buscando e inventando, prescindiendo de que existen unas reglas de juego de en la literatura (p.160).

La solidez de la intención literaria en *Bartleby y compañía* parte de su coherencia en la relación de forma y contenido. Tomar la imposibilidad de la literatura como tema, mediante una estructura en permanente tensión de lo literario para escapar del determinismo, es la manera como la obra se configura en idea y acción. El primer eslabón para hablar de la renuncia como posibilidad es forzar la literatura a hablar desde el silencio configurado del absurdo que se crea en leer las notas de un texto que no puede leerse y que habla de la huida a la literatura. Ahora bien, la cita mencionada descubre un juego sutil, el narrador presupone la figura del lector. El hecho es relevante porque entrevera la figura del narrador con la del autor finalmente. Hay un yo exaltado que da instrucciones a un lector cuando el texto mismo se ha consolidado como un diario: un ejercicio de escritura de la intimidad, del silencio, una escritura que en principio propone una No lectura, por lo cual no se consolida como objeto estético en el lector, un diario es también una *puesta en escena* de la literatura del No. Marcelo rompe el pacto literario que ha establecido el autor implícito e increpa a un lector empírico. En este punto también se hace indeterminada esta interioridad de la diégesis, ya la figura de diario se transmuta a un artificio expuesto como tal en los ojos del lector y la voz de Marcelo como personaje, entrando al nivel de realidad del lector, se mezcla con la voz de un autor implícito que puede advertirse figurado. Dicen Jordi Gracia y José-Carlos Mainer (2000): “El sustrato necesario del diarista es la conciencia de artificio y la virtualidad de la ficción del yo porque concibe ese ejercicio como segmento de su actividad literaria propia” (p.449). Debe entenderse que la propuesta de estos estudiosos se ha consolidado para diarios de escritores que han sido pensados para ser publicados y recogen, entonces, las experiencias y pensamientos donde el yo enunciante coincide exactamente con la mentalidad del autor, aunque hay una mutación del yo que muestra solo un yo escritor. Transportado al campo de *Bartleby y compañía* puede pensarse que las licencias que permiten al personaje increpar al lector, llevan de sustento una ficción del yo que mezcla a un Marcelo de intenciones escriturales intimistas con un autor implícito que expresa un proyecto literario. La pregunta principal en este punto radica en cómo vincular a un objeto simbólico —como lo es Marcelo— con las intenciones de un autor implícito detrás del proyecto de la obra. Este dilema no resulta tan problemático si se atiende a la clarificación que ofrece José María Pozuelo Yvancos (2010) para entender el yo inmerso en las escrituras de Vila-Matas y Javier Marías. Para todo esto define la existencia de un yo figurado. Un personaje que no es propiamente una mimesis literaria del autor,

una prolongación del arte, llega a esta conclusión: “La operación poética es signo contrario a la manipulación técnica, gracias a la primera, la materia reconquista su naturaleza” (p.20). Lo anterior es enunciado por Paz para decir que en una obra de arte las formas nacen y mueren con el arte original. Lo demás, es instrumentalización de las formas clasificadas y por ello utilitarias

sino una voz ficcional, una voz reflexiva que ha definido como:

Una voz que permite construir al yo un lugar *discursivo* que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de forma diferente a la referencial, le pertenece como voz *figurada*, es un lugar donde fundamentalmente se despliega la solidaridad de un *yo pensante* de un *yo narrante* (p.30).

Para encontrar el *yo pensante* que se ejecuta en el *yo narrante*, la figura del diario es el catalizador. Los juicios emitidos por el narrador fabrican la visión de la literatura del No en consonancia con las vidas y obras de los bartlebys que rastrea. Por ello, los juicios de Marcelo son una presencia figurada de la voz del autor implícito y una forma de autoconsciencia del mismo, sin decir que sea una representación de Vila-Matas, pero sí el discurso del autor implícito que termina por ser una propuesta de él. Dice Clemencia Ardila (2014) en su texto que el autor como artesano de la palabra deja sus rastros esparcidos por el texto. En *Bartleby y compañía* se inaugura un ciclo de obras de Vila-Matas que se preguntan por el devenir de la literatura en relación con el silencio. Es en un personaje-escritor desde donde se hace la reflexión, con un discurso construido desde la mentalidad de un escritor. Por eso, la autoconsciencia en *Bartleby y compañía* pone de manifiesto una obra que expresa su lejanía de las etiquetas formales para encontrar una apertura en la literatura, donde Marcelo es un personaje que entiende su condición y la eleva al nivel de realidad del lector para manifestar las intenciones de un autor implícito. Por esta razón, cuando se habla de autoconsciencia, dice Ardila (2014):

Se construye entonces un personaje, él también escritor, que se ocupa de dar cuenta de la manera como se percibe y se piensa a sí mismo en el desempeño de su oficio. Esa percepción y reflexión acerca de sí mismo como escritor es la experiencia de mundo que se configura y comunica en el mundo del texto autoficcional y que se proyecta hacia el mundo del lector (p.111).

Bartleby y compañía es una obra narrativa que dice más de los personajes desde la reflexión que desde la acción, a la manera de la “Autobiografía sin acontecimientos” de Bernardo Soares, heterónimo de Pessoa, en el *Libro del desasosiego* (1982), con aquellos fragmentos que se explanan como una porción de la realidad del personaje. Las pequeñas acciones que se nos cuentan del devenir de Marcelo son accidentes que configuran una visión de la literatura del No. También Marcelo es una figuración de sí, en el diario que se lee, solo se percibe su vida en función de la literatura del No. Ser consciente de su condición de bartleby le otorga la potestad para transportar a la reflexión el fenómeno literario que él mismo es. La literatura del No es una oportunidad para que Marcelo salga del silencio literario que lo aquejaba. Ser consciente de su condición de bartleby enfrentado a la construcción de unas notas a un texto invisible define su experiencia como un punto de partida para todo el fenómeno de la literatura del No. Aquí la obra se abre camino hacia la reflexión netamente de la literatura sobre la literatura y configura un escenario de autorreflexividad.

1.3 Autorreflexividad: La literatura del No como tema y arco narrativo

Se sabe ya que la acción de realizar juicios sobre la literatura desde las obras mismas — como mencionar el proceso y la técnica de la obra que se lee mientras esta desarrolla su trama— se ha reconocido como autorreflexividad. La literatura en su despliegue artístico se recoge sobre sí. Es idea y método. Sucede que, desde la autoerreflexividad, las obras se ocupan del oficio literario partiendo de la voz de los escritores o profesionales del ámbito editorial (escritores, periodistas, editores, librerías, bibliotecarios etcétera). Dice Ardila (2014) que el personaje, como voz autorizada del mundo literario:

Se ocupa de pensar el objeto de su oficio, de su creación: la obra literaria. El Personaje reflexiona, entre otros asuntos, acerca del proceso de creación, de las características que definen a una obra como novela o cuento y cómo tal obra se inserta o no en una tradición literaria (p.118).

El personaje se encarga de efectuar un papel de crítico que, enraizado en la autoconsciencia, mantiene su pensamiento tanto en el nivel del personaje como en el nivel del autor implícito. Esto último por obra de la voz reflexiva del yo figurado. El juicio emitido por el personaje es a su vez literatura y reflexión sobre la literatura. Marcelo cumple estas condiciones de las que vale la pena hacer algunas salvedades. Es cierto que en el universo de *Bartleby y compañía*, Marcelo es un personaje que genera una reflexión sobre la literatura, emite comentarios explícitos y juicios, genera toda una poética en torno a un fenómeno que él teoriza y categoriza, expone toda una taxonomía sobre el comportamiento, causas y consecuencias del estado de la literatura del No: la enunciación de *Bartleby y compañía* es la enunciación de su diario, es una voz doblemente ficcionalizada, dado que es la expresión de un personaje literario que se reconstruye en la autoficción del diario. A este respecto dice Cristina Oñoro Otero (2015) en “Escrituras del margen, el margen de la escritura *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas (2000)” que la obra transita en las preguntas de

¿Por qué escribir?, ¿cómo empezar y cómo terminar la obra proyectada?, estas son algunas de las preguntas que atraviesan las páginas de *Bartleby y compañía*, eco de otro interrogante esencial, aquel que cuestiona la posibilidad misma del arte y la escritura. Desde esta perspectiva, *Bartleby y compañía* es, además de una novela, un tratado de poética y una historia de la literatura alternativa a la que leemos en los manuales oficiales. Historia hecha de textos invisibles y de páginas en blanco, y cuyos protagonistas son los escritores que, situándose en el margen, prefirieron guardar silencio (pp. 65-66).

No obstante, la naturaleza de la obra y del genio literario de Marcelo propone el matiz del No. Si la figura del escritor es la voz autorizada dentro de la metaficción para reflexionar sobre el oficio literario, Marcelo subvierte este orden de valores pues no es una figura de autoridad para hablar del ejercicio de la escritura, sino para hablar del ejercicio de la no escritura. Ya en la primera página se entiende de dónde nace su pulsión por los autores del No:

Hace veinticinco años cuando era muy joven, publiqué una novelita sobre la imposibilidad del amor, desde entonces, a causa de un trauma que ya explicaré, no había vuelto a escribir, pues renuncié radicalmente a hacerlo, me volví un bartleby, y de ahí mi interés desde hace tiempo por ellos. (p.11)

La renuncia de veinticinco años que lo alejó de la escritura también fue la materia que le otorgó la posibilidad de la palabra. Marcelo hace su reflexión sobre la literatura del No como representante del silencio —y no de la escritura— de la misma manera que Vila-Matas encuentra un espacio en la novela: un *entre-lugar* que transita por los géneros, no solo para escapar a la determinación genérica (la cual dilata y contrae), sino para celebrar la literatura como expresión de la libertad humana. Es el camino de la contravía donde se busca refrendar la urgencia de la literatura. Por esto, no es gratuito que, en la primera nota del diario de Marcelo, luego de su justificación inicial, se dedique a la figura de Robert Walser para aclarar el propósito de su diario: “1) Robert Walser sabía que escribir que no se puede escribir, también es escribir” (p.13). La exploración por la literatura del No conduce a encontrar las respuestas de la nueva literatura en el revés de las cosas: no escribir es la solución para escribir y, para transitar en esta ruta, Marcelo opera en todas las notas de la misma manera: cada entrada tiene como protagonista un escritor o artista que él considera bartleby y explica las condiciones que hacen de aquel un representante de la literatura del No. Sean protagonistas identificables en la realidad empírica, o personajes literarios de obras de otros autores, o personajes exclusivos de *Bartleby y compañía*, todo elemento diegético es susceptible de transformarse en objeto de estudio para su cartografía sobre la renuncia a la literatura. En este sentido, Ángel Luis García Aceña (2006) en su artículo “La frontera del silencio. Casos y causas del síndrome bartleby”. Toma la novela de Enrique Vila-Matas y extrapola todos los casos de bartlebys para conjeturar un esquema de causas que determinan recurrencias en la formación de los bartlebys. Señala García Aceña que los bartlebys parten de: la actitud del autor, el lector y el contexto cultural, el mensaje y el lenguaje literarios. el crítico toma el concepto de la literatura del No y la categoría de bartleby para aplicarla en la realidad empírica donde intercala autores de su selección para contraponerlos a la elaboración que plantea *Bartleby y compañía*.

Concluye García Aceña que “el análisis de los escritores afectados por el síndrome de bartleby y de sus causas nos ilumina en la oscuridad del túnel para traspasar de nuevo la frontera del silencio y lanzar un manifiesto en defensa de la creación literaria” (p.277)

No hay que ahondar mucho para encontrar un tema de reflexión en una obra con estrategias autorreflexivas, ya que esta fórmula se caracteriza por el alto grado de énfasis. Siempre es explícito y en ello radica el juego metaficcional. Desde el inicio, Marcelo circunscribe sus reflexiones al fenómeno de la literatura del No, que ya se ha definido en la introducción de esta investigación y que alude al síndrome que aqueja a los escritores que dejan de escribir o, teniendo un genio literario, jamás escriben¹⁹:

¹⁹ A propósito de la cita que se traerá a continuación dice Julia González de Canales Carcereny (2015) en “Cuestión temática: La poética de la negatividad de Enrique Vila-Matas”: “No escribir no implica, sin embargo, abolir el potencial creativo del autor. La desconfianza en el lenguaje como programa intelectual puede ser entendida también a modo de superación de la propia imposibilidad de escritura” (p.265).

Pienso en un tigre que es real como la vida misma. Ese tigre es el símbolo del peligro cierto que acecha el estudioso de la literatura del No. Porque investigar sobre los escritores del No, produce, de vez en cuando, desconfianza en las palabras (...) (p.134)

No obstante, el rastreo del No tiene como objetivo encontrar una salida a la literatura contemporánea que ha caído, según Marcelo, en un estancamiento. A este respecto dice Teresa Gómez Trueba (2008) en “La obra literaria de Enrique Vila-Matas entre la poética del silencio y la escritura infinita” que: “Estamos por tanto ante un tipo de literatura que aclama una y otra vez, en el caso de Vila-Matas de manera obsesiva y muy reincidente, el silencio como única salida posible” (p.541). Esta posición solo puede superarse con el estudio de la literatura del No. Aquí hay un punto que no puede olvidarse en la autorreflexividad de *Bartleby y compañía*: La elucubración de Marcelo no gira en torno a la literatura del No, sino a la pregunta por ampliar los horizontes literarios que, en su caso, se hace desde el silencio literario. En este sentido dice Marcelo sobre Bobi Bazlen: “El hecho de no haber producido una obra forma parte de su obra” (p.31). La nota número siete, dedicada al autor de Trieste, hace alusión al libro *Note senza testo* (que traduce Notas sin texto). Fue publicado en 1970, cinco años después de su muerte, al cuidado de Roberto Calasso. Bazlen caracteriza a aquel literato consagrado a la palabra. Pensó los libros como una infinitud de notas al pie de página, por lo cual no consideraba necesario la escritura de más libros. En él encuentra Marcelo la personificación del fin de la literatura. Ahora el juego del sentido está en que Bazlen mismo es una obra literaria, según piensa Marcelo. Bazlen es la personificación de la literatura que se traslada a la vida, como lo son también las biografías de autores que se mitifican para encarnar literatura y son ellos mismos una extensión de sus obras a la manera de Rimbaud, Pessoa, Walser y otros.

El estudio de los bartlebys no está supeditado a los comentarios explícitos sobre la literatura del No. Sin correr el riesgo de minimizar el asunto, gran parte de los recursos metaficcionales se notan en los juegos del lenguaje. Por ello, para el estudio que ocupa estas páginas determinar la coherencia de la forma y el contenido es sumamente relevante. *Bartleby y compañía* también acude a la voz de Marcelo para comentar el proceso interno de la creación del diario. El personaje revela el oficio de escritura. Ardila (2014) advierte de ello al referirse a la manera en que los personajes dan cuenta de la reconstitución del fenómeno literario dentro de la obra: “Tal redescipción se aborda desde diferentes ángulos relacionados bien con el proceso de creación (las dificultades, dudas, y reflexiones que se suscitan mientras se trata de configurar la obra) [...] (p.119). Pero esta narración del proceso creativo también es un elemento constitutivo que conjura la autorreflexividad en la obra, ya que en esa presentación de una nueva forma de lo literario que intenta mostrar Marcelo requiere de un énfasis en la construcción de la diégesis que está proponiendo. No es azaroso que Marcelo cuestione los artefactos literarios que son estáticos y predecibles, pero que celebre la experimentación de la forma:

El escritor que trata de ampliar las fronteras de lo humano puede fracasar. En cambio, el autor de productos literarios convencionales nunca fracasa, no corre riesgos, le basta aplicar la misma fórmula siempre, su fórmula de académico acomodado, su fórmula de ocultamiento (p.33).

De esta manera, el diario de Marcelo también da registro de una transformación en la literatura. Muestra su procedimiento algunas veces con los comentarios explícitos y otras veces con una duplicación de *Bartleby y compañía* en un ejercicio del orden *mise en abyme*. Este escritor que Marcelo celebra en la cita anterior lleva arraigada la búsqueda que él encarna. Por ejemplo, luego de una conversación por correspondencia con Derain, un rastreador de escritores que solo han escrito una obra (aunque su rastreo se limite a autores y situaciones que son ficciones de Derain mismo), este le recomienda pasajes literarios que pueden ser de alguna utilidad en la cacería de bartlebys:

68) Las frases de Kafka a Janouch me vienen mejor de lo que desearía Derain, pues hablan de lo que me suceden a medida que avanzó en la búsqueda inútil del centro del laberinto del No: «cuanto más marchan los hombres, tanto más se alejan de la meta. Gastan sus fuerzas en vano. Piensan que andan, pero sólo se precipitan —sin avanzar— hacia el vacío. Eso es todo».

Estas frases parecen hablar de lo que me pasa en este diario por el que voy a la deriva, navegando los mares del maldito embrollo del síndrome de Bartleby: tema laberíntico que carece de centro pues hay tantos escritores como formas de abandonar la literatura, y no existe una unidad de conjunto y ni tan siquiera es sencillo dar con una frase que pudiera crear el espejismo de que he llegado al fondo [...] (p.150).

Conviene en este punto recordar cómo, mediante la *voz reflexiva* y la figuración del yo, se entrelazan los niveles de realidad de Marcelo y del autor implícito para notar que la preocupación de Marcelo es también un testimonio figurado de la tensión presente en el momento de la escritura, la cual, en el sentido de que se ha otorgado a la literatura del No, también es una forma del silencio. Marcelo se enfrenta a un umbral donde su objeto de estudio y su proceso de escritura se entrecruzan. El conflicto del personaje no está en la acción, sino en el pensamiento porque su devenir en el periplo se delimita a la página en blanco. Aparece el recurso de *mise en abyme* como catalizador de las tensiones de la obra: el conflicto del rastreador de bartlebys se presenta cuando el oficio de la escritura —que intenta salvar desde la investigación de la literatura del No— se vuelve un laberinto infinito que no tiene solución y se duplica en el arco narrativo de la obra el tema de la obra. Pero el laberinto, como todos, resulta ser engañoso. Entre más se inmiscuye el narrador en el problema de los bartlebys, más desarrollo y profundidad adquiere la obra, y como se ha admitido en este análisis, la posibilidad literaria radica en el tratamiento del No: cuanto más se consolide la poética de Bartleby, más expresión literaria encontrará Marcelo. El mismo *mise en abyme* que se perfilaba como la tensión, también es el punto de fuga para el desarrollo del proyecto en la narración, cuando se *ponen en escena* dentro de la obra los temas de la obra, aparecen por doble vía problema y solución.

La adversidad contra la cual se enfrenta Marcelo constantemente, al final, no es propiamente el silencio, es la idea de una literatura venida a menos y estancada que él intenta superar desde el estudio de los bartlebys:

Ese mal al que él se refiere [Schopenhauer] es el que destilan los malos libros, esos libros horrorosos que en todas las épocas han abundado: «los libros malos son un veneno intelectual que destruye el espíritu. Y porque la mayoría de las personas, en lugar de leer lo mejor que se ha producido en diferentes épocas, se reduce a leer las últimas *novedades*, los escritores se reducen al círculo estrecho de las ideas en circulación, y el público se hunde cada vez más profundamente en su propio fango» (p.153).

Si hay en *Bartleby y compañía* una certeza que permita entender con claridad aquellas manifestaciones literarias que aquejan la literatura contemporánea, según Marcelo, dicha expresión está recogida en la cita anterior. La referencia muestra una cita de Schopenhauer que le ha sido enviada por Derain con la cual Marcelo ha expresado su afiliación. La idea de *novedades* refiere esa literatura superficial y anquilosada que critica Marcelo, lejana al experimento, cerrada en fronteras ya exploradas y explotadas hasta el cansancio que convierten a la literatura en una categoría y no en un lugar privilegiado para la exploración de lo humano. Contrario a esto, plantea Marcelo que:

Quien afirme a la literatura en sí misma, no afirma nada. Quien la busca, sólo busca lo que se escapa, quien la encuentra, solo encuentra lo que está aquí o, cosa peor, más allá de la literatura, por eso, finalmente, cada libro persigue la *no-literatura* como esencia de lo que quiere y quisiera apasionadamente descubrir (p.160).

Así, en el balance de valores que se enfrenta en estas posturas, se hace manifiesta la idea de lo literario que busca Marcelo. En ese juego de tensión ambivalente entre el silencio y la posibilidad que se hace sólido en un ejercicio autorreflexivo que recoge todos los niveles que se han manifestado en este punto, donde los valores se transportan constantemente gracias al juego metaficcional y lo que parece un conflicto es la resolución del problema. En el acto autorreflexivo se ve más que una consideración de corte crítica sobre la literatura, dada la naturaleza de la obra, en este punto se desarrolla el arco narrativo pues es en las disertaciones del personaje donde se ubica el transcurso temporal de *Bartleby y compañía*.

Sumado a esto, el vínculo que reúne a la renovación literaria y el silencio puede rastrearse hasta Roland Barthes, el autor que inaugura también el término referido a la metaliteratura. Parece que los límites entre el silencio y la libertad en el arte se estrechan cuando las formas se gastan, se instrumentalizan y hacen de las obras objetos de mero intercambio comunicacional. Esta es la crítica de la literatura del No, que como fenómeno de la rebeldía persigue el silencio frente al agobio producido en el seno de la literatura que se vuelve inerte. Todo esto, entendido en los límites ficcionales de *Bartleby y compañía*. Al volver a Barthes (2011) en *El grado cero de la escritura*, el ensayo “La escritura y el

silencio” dice que “En el mismo esfuerzo por liberar el lenguaje literario se da otra solución: crear una escritura blanca, libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado del lenguaje” (p.57). La idea del teórico francés es explorar una literatura en grado cero, neutra que sea inocente a las cargas semánticas y lejana a los gritos. Lo que podría trasladarse a la instrumentalización de las formas y la banalidad de lo literario que está cuestionando Marcelo. La escritura blanca de Barthes está cercana al silencio, a la nada: la liberación de la literatura conduce a la desintegración del lenguaje y en el fondo esto no es otra cosa que la palabra callada. Pero no es un silencio acunado en la desaparición si no en la transformación. La palabra transformadora aparece cuando el ruido y la estridencia ensordecen.

Con todo lo anterior, la autoreflexividad en *Bartleby y compañía* otorga a la disertación en sí misma un papel catalizador en el arco narrativo, difumina también los niveles que separan el mundo de la obra del mundo empírico. La reflexión por la literatura construye un universo que cierra toda experiencia dentro de las leyes que Marcelo configura en el diario y que conduce al lector a una disociación de tres niveles que se explicará a continuación.

1.3.1 Autorreferencialidad: el mundo posible en extremo límite

Según se ha entendido por los teóricos, la autorreferencialidad es vista como el fenómeno de la literatura donde la obra cambia los valores de referencia de la realidad empírica en tanto son también elementos de la ficción. De la misma manera los elementos de la ficción se diluyen en la realidad empírica. El resultado de esta acción es un mundo que se ha creado exclusivamente para la obra, un mundo autárquico que depende solo de sí mismo en consecuencia de la correferencialidad que construye en el cambio de los valores referenciales. Si bien toda obra literaria crea para sí unas condiciones propias que la hacen de alguna manera autónoma, depende de la realidad empírica como su referente central. Es propio de las obras autorreferenciales construir un código privado, moldeado exclusivamente para la realidad de la obra y que solamente es entendible en las dimensiones de la misma. Dice Ardila (2018) en “Ficción y referencia: estudio de las novelas metaficcionales historiográficas” que la autorreferencialidad supone “[...] un movimiento de autorretorno del discurso ficcional hacia sí mismo como fuente de referencia. Se obstruye, literalmente, la relación ficción-realidad para proponer a cambio, como referente del discurso, el mundo representado por ese mismo entramado de enunciados” (p.167). Cuando Ardila habla de una obstrucción, quiere definir el momento en que los valores de sentido en la realidad empírica se cambian en el texto. Sobre el mismo asunto opinará Catalina Gaspar que “[...] la fragmentación y desintegración en todos los niveles del mundo representado, haciendo de la novela un objeto que se crea y se destruye en el proceso de su propia escritura/lectura” (p.60). Con las anteriores delimitaciones teóricas, *Bartleby y compañía* puede considerarse una obra que toma una

postura desde la autorreferencialidad para moldear los límites de la ficción y transgredir las fronteras de la realidad empírica. En este sentido, dice Olalla Castro Hernández (2016): “Ese filo del abismo, ese lugar incómodo e inestable que no es del todo tierra firme ni abismo, es el Tercer Espacio desde el que Enrique Vila-Matas escribe. Desde él se está sin estar en ambos lados a la vez, en el todo y en la nada, se está sujeto, se tienen fundamentos, pero la estabilidad está permanentemente amenazada por el vacío, por la caída libre, por la sospecha del desequilibrio, por la duda. Ninguna posición es definitiva” (p.72). La autora está aludiendo a ese punto donde la poética de Enrique Vila-Matas se transforma en un lugar de simbiosis, si se quiere, entre la realidad histórica y la ficción literaria donde ambas crean un *otro lugar*. La importancia de esta idea que expande los límites de uno y otro espacio del mundo —tanto el de la ficción como el de la realidad empírica— está en el mismo orden conceptual de entender el No como posibilidad: llevar la experiencia creativa hasta sus fronteras y otorgar al silencio, que está en lo indeterminado, el espacio de la creación.

El funcionamiento de este mecanismo en *Bartleby y compañía* está formado por tres niveles. En el primero se encuentra el artificio del diario como objeto que transmite el mensaje, es el nivel que da la autoconsciencia de la obra y donde se configura la realidad de Marcelo. En el segundo nivel se encuentra la obra narrativa como tal, intencionada en su discurso por un autor implícito. En este nivel se halla la autorreflexividad de la obra porque es el punto que determina una reflexión sobre la literatura. El tercer nivel es la conjunción de los dos anteriores para constituir el mundo posible de *Bartleby y compañía* que es el punto donde se da la autorreferencialidad. No obstante, en cada uno de los niveles hay elementos autorreferentes que se engranan para la construcción del mundo autárquico.

En el primer nivel, el rastreador de bartlebys crea un mundo posible donde cohabitan las referencias ficcionales y las referencias de la realidad histórica. La interacción de ambas se da en un espacio otro para el cual ambas referencias se equiparán a un mismo nivel simbólico del mundo: el nivel que ficcionaliza el espacio literario llamado *Bartleby y compañía*.

Instituto Pierre Menard, una novela de Roberto Moretti, está ambientada en un colegio en el que se enseñan a decir «no» a más de mil propuestas desde la más disparatada hasta la más atractiva y difícil de rechazar. [...] De hecho, entre los alumnos del instituto se encuentra el propio Walser y el escribiente Bartleby (p.15).

Instituto Pierre Menard es una novela escrita por un autor existente dentro de las lógicas de *Bartleby y compañía*, pero no en la realidad histórica, donde sus personajes principales son ambos de espacios de la realidad diferentes: Walser de la empírica y Bartleby de la ficción literaria. Esta noción es importante, dado que aquí se puede leer una escenificación de lo que ocurrirá en toda la obra en tanto al primer nivel de autorreferencialidad. Walser y Bartleby, de estados del mundo diferentes, dialogan dentro de una obra gracias a la ficcionalización que configura mundos posibles y autárquicos, para los cuales el lector debe dejar en estado de suspensión la lógica de la realidad empírica, ya que esta no se

ausenta totalmente, pero tampoco logra explicar el funcionamiento simbólico de la obra, que ha construido una lógica autónoma. El episodio de *Instituto Pierre Menard* es un *Mise en abyme* que se hace metáfora de *Bartleby y compañía* en un sentido general. El nivel del diario es donde se rompe la clásica dicotomía realidad/ficción durante toda la obra: interactúan personajes de la realidad histórica con otros de la ficción literaria. Los primeros dicen, dentro de *Bartleby y compañía*, expresiones y referencias que jamás escribieron o dijeron en la realidad empírica. Deja de importar el elemento de la realidad como límite categórico y su frontera se expande para dar oportunidad a otras manifestaciones de la existencia a medio camino entre la realidad empírica y la ficción literaria.

El segundo nivel es el de *Bartleby y compañía* como obra narrativa de la literatura propiamente dicha, ya constituida en su globalidad, no solamente teniendo en cuenta el nivel del diario o cuaderno de notas. Es decir: el primer nivel es el estadio intradieгético y el segundo es el lugar del autor implícito. El discurso se cierra sobre sí mismo generando una circularidad de la trama y la reflexión; por ello, parece que los personajes, al no estar limitados ni por la realidad histórica ni por la verosimilitud de la ficción literaria, se desenvuelven en función del discurso que representa la literatura del No:

Y luego me da por recordar una historia de copistas en México: La de Juan Rulfo y Augusto Monterroso, que durante años fueron escribientes en una tenebrosa oficina en la que, según mis noticias, se comportaban siempre como puros bartlebys, le tenían miedo al jefe porque este tenía la manía de estrechar la mano de sus empleados cada día al terminar la jornada, se escondían muchas veces detrás de una columna porque pensaban que el jefe no quería despedirse de ellos sino *despedirles* para siempre (p.16).

La anécdota que narra jamás ocurrió en la realidad empírica y las circunstancias descritas tienen de fondo el arquetipo del Bartleby de Melville desde la tensión que entabla el copista con el jefe. La escena comprende una parodia de Bartleby y a su vez da sustento al silencio de Juan Rulfo emparentándolo casi místicamente con el devenir del personaje de Melville. Dice a este respecto En “Para acabar en número redondos” Lorena Amaro Castro (2018) dice al respecto: “Muestran a sujetos biográficos que no pueden ser captados en una hipotética totalidad o «verdad» biográfica: entonces, se comprende que, para escribir, por ejemplo, de Graham Greene, Vila-Matas ficcionalice un tenue, casi inexistente encuentro con el escritor” (p.48). Estos encuentros con autores se dan con la intención de potenciar el tema que desarrolla la trama. Los autores que aparecen no son elegidos caprichosamente, sino en coordinación con el comportamiento de la historia. Estas relaciones artificiales —pero no artificiosas— comienzan a enlazar las notas de Marcelo como una totalidad fragmentada que reconstruye el fenómeno del No desde la polifonía. Dice Catalina Gaspar (1996) de este rasgo metaficcional que “El Relato quiebra simultáneamente la verosimilitud semántica y sintáctica configurándose como un *prisma sin centro*, un *laberinto de espejos* que problematiza la realidad, la referencialidad y la verosimilitud desde el tejido ficticio que lo constituye, postulándose como un

discurso arbitrario, ambiguo, *una obra abierta* que hiperboliza la participación creadora del lector [...]” (p.59). En *Bartelby y compañía* esta ruptura sintáctica que refiere la autora está mediada por la fragmentación que otorgan las notas, donde se hace del tiempo un lugar estático, del espacio una incertidumbre y de la voz una pluralidad. La diversidad supone la construcción de un entramado de voces que son acomodadas por las intenciones de un narrador implícito para configurar su postura frente a la literatura por venir y a su propuesta de renovación literaria. En este punto son los escritores biográficos interactuando con personajes y mundos literarios, son los escritores configurando el mundo de la literatura en medio de un gesto nostálgico —cuando se piensa en el canon personal del autor implícito que compone Marcelo— que a su vez está indagando por el futuro de la literatura.

El tercer nivel no posee un espacio determinado como los dos anteriores, pero es la conjunción que los amalgama. Dígase que es el resultado y la puesta en práctica de la sumatoria de los dos niveles anteriores. Es el nivel donde se consolida un mundo posible, cuya referencialidad se ha delimitado semánticamente al mundo de la literatura y que ha construido una dinámica de lógica interior que cambia la referencialidad de la realidad empírica, rompiendo el límite que puede ejercer y ubicándola al mismo nivel, en tanto relato, de la ficción literaria.

Para comprender el tercer nivel de autorreferencialidad en *Bartelby y compañía* es preciso tener una claridad general de lo que ha sido denominado dentro de los estudios literarios como *mundo posible* sin perder de vista su conceptualización para efectos del análisis de la obra en cuestión. Dice Umberto Eco (1993):

Definamos como mundo posible un estado de cosas expresado por un conjunto de proposiciones en el que, para cada proposición, p o $\sim p$. Como tal, un mundo consiste en un conjunto de individuos dotados de propiedades. Como algunas de esas propiedades o predicados son acciones, un mundo posible también puede interpretarse como un desarrollo de acontecimientos. Como ese desarrollo de acontecimientos no es efectivo, sino precisamente posible, el mismo debe depender de las actitudes proposicionales de alguien que lo afirma, lo cree, lo sueña, lo desea, lo prevé, etc (p.181).

Eco crea un aparatage semiótico para entender la creación del espacio ficcional en la obra literaria como una creación de símbolos que interactúan entre sí, que dependen de sus propias lógicas. El mundo posible enmarca el imaginario lógico de la obra en un microcosmos donde están las acciones, temporalidades, personajes, espacios y discursos que llegan hasta el lector si este último ha aceptado el pacto literario. El mundo posible de Eco es una potencialidad imaginativa, existe en tanto ficcionalización, depende de sí mismo. No obstante, para Eco, ningún mundo posible se aparta totalmente de la vida, y requiere de la concepción del mundo propia del lector para completar el juego ficcional, lo que conduce a que los mundos posibles sean construcciones culturales expresadas por potencialidades literarias.

Al pensar la concepción de *mundo posible* en relación con la metaficción, puede aceptarse que

en las obras con rasgos metaficcionales, la idea planteada por Eco, debe ser reforzada. Dice Gaspar (1996): “La *metaficción narrativa* se ofrece, así, como la *puesta en escena* del carácter del enunciado novelesco, que proclama la legitimidad de la ficción como un *discurso diferenciado*.” (p. 47). El hecho de que la autorreferencialidad cierre el sentido de la obra en la propia literatura, cambia su relación con el mundo empírico, dado que su referente mismo ya hace parte de las ficciones. Su relación con la realidad empírica está interceptada por acción de la mediación literaria.

Las obras metaficcionales hablan del mundo cuando hablan de la literatura, hacen símbolo del símbolo generando un sistema dependiente de sí que sigue hablando de la realidad empírica, — como todo símbolo— pero transforma sus valores, dentro de la tensión realidad/ficción, en un diálogo privado para desarrollar su propuesta estética.

Lo anterior se ha mencionado con miras a entender el último nivel de la autorreferencialidad en *Bartleby y compañía*.

En la nota número 31, Marcelo relata un fugaz encuentro que tuvo con J.D Salinger en un autobús de Nueva York. No es claro en ningún momento si en realidad es J.D Salinger o es una elucubración de Marcelo. Para el entendimiento del tercer nivel de *Bartleby y compañía* cabe señalar que la importancia no radica en identificar si es real en el plano del primer nivel o si en el segundo nivel se coincide con la realidad empírica, dado que en el tercer nivel debe entenderse que el mundo posible de la obra, en su estado autorreferencial, ha pasado a otro plano que oscila entre la parodia y el sinsentido, un lugar de creación absoluta porque no está delimitado por las fronteras ontológicas de la realidad empírica ni de la ficción. Es un lugar propio.

1.4 Del silencio invertido

En la nota setenta y seis, Marcelo menciona a Maurice Blanchot en su intento por definir una naturaleza de la creación literaria: “Como dice Blanchot, la esencia de la literatura nunca está aquí, siempre hay que encontrarla o inventarla de nuevo” (p.60). En la misma dinámica del pensamiento de Blanchot se puede encontrar una base para entender cuál es el sentido de la estrategia metaficcional en *Bartleby y compañía*. Afirma Blanchot (1969) en *El libro que vendrá*:

A veces uno oye extrañas preguntas, ésta, por ejemplo: “¿Cuáles son las tendencias de la literatura actual?”, o también: “¿A dónde va la literatura?” Sí, extraña pregunta, pero lo más extraño es que si existe una respuesta, ésta es fácil: la literatura va hacia sí misma, hacia su esencia que es la desaparición (p.219).

La enunciación del crítico está dirigida a una revaloración literaria. No es una sentencia que cree en el fin de la literatura, sino que expresa la incapacidad de asir el término como algo estático. Cuando

se refiere a la desaparición de la literatura, la afirma. Ir a la esencia de ella es abandonar el esquema y aceptar la expansión. La definición de lo literario, que en realidad no es homogénea, es lo que *Bartleby y compañía* está problematizando. El teórico francés ya había pensado en la importancia de que el arte sea transformado reflexivamente en el ejercicio mismo del arte. Según Blanchot, ya no es posible encontrar determinaciones categóricas. Aclara: “Todo ocurre como si la creación artística, a medida que los tiempos se cierran a su importancia obedeciendo a movimientos que le son ajenos, se aproximara a sí misma mediante una visión más exigente y profunda” (p.220). En este sentido, es una tarea de la literatura repensarse con el fin de acoplarse a la condición humana y nombrarla en su pluralidad: la función del arte está en simbolizar la vida y por tanto debe expandirse y afrontar los nuevos retos que propone la existencia.

Está aquí la trascendencia de la literatura del No: entender a los bartlebys presupone una lucha contra el silencio y no su apología. En el caso de Marcelo, es hablar del silencio literario lo que otorga una nueva forma de encontrar sendas en la literatura, pero en sentido profundo, es poner en tensión las fronteras que determinan las categorías. Puede acompañarse esta afirmación con Blanchot, otra vez: “Y muchas veces el escritor desea no terminar nada, dejando en estado de fragmentos a cientos de relatos que tuvieron el interés de conducirlo a un punto determinado y que debe abandonar para tratar de ir más allá del punto” (p.223). La renuncia es lo que separa la renovación del estancamiento creativo. Es decir, la condición de renuncia implica una búsqueda intensa que no ha sido superada, pero trascender el punto de la renuncia es la oportunidad de encontrar lo indeterminado para ser nombrado. Presionar la membrana de los límites para ir más allá es la función que cumple la renuncia.

Dice Blanchot: “Solo importa la obra, la afirmación que está en la obra, el poema en su singularidad apretada, el cuadro en su espacio propio” (p.224). Con todo lo mencionado y teniendo en cuenta la reflexión del teórico francés es posible enfatizar la dinámica y coherencia que otorga la estrategia metaficcional para configurar el proyecto de *Bartleby y compañía*. La autoconsciencia le otorga una voz a Marcelo sustentada en la forma de un diario que increpa al lector: da las dimensiones del personaje y el cómo entiende su universo para sí. En términos de autoreflexividad se presenta en la propuesta de literatura del No propiamente dicha, su conceptualización y lo que representa para la literatura en general y finalmente, la autorreflexividad vulnera la dicotomía de realidad/ficción, dando a la historia de Marcelo y a la realidad empírica un lugar de encuentro fronterizo. Finalmente, la propuesta que se encuadra en estos tres paradigmas metaficcionales responde a los intereses de la literatura que tiende sobre sí misma, según Blanchot: “Solo importa el libro, tal como es, lejos de los géneros, fuera de las secciones, prosa, poesía, novela, testimonio, en las cuales no quiere ordenarse, negándoles el poder de asignarle su sitio y de determinar su obra” (p. 225). *Bartleby y compañía* va hacia la literatura e invita a que la literatura vaya hacia ella misma en tanto pone en crisis las categorías

deterministas, no negando su funcionalidad, pero sí cuestionando su tentativa totalizadora. Volver a la literatura en términos de desaparición solo puede ser un mensaje de aliento que pone a los creadores en una situación que requiere de vistazos a nuevas formas de lo literario. La categoría, para los estudiosos, debe levantarse como una herramienta analítica y no como un determinante del fenómeno. Esto dice el diario de Marcelo, aquí radica la presencia metaficcional de *Bartleby y compañía*: es la reflexión y la *puesta en escena* de la oportunidad. En este sentido expresa Marcelo:

[...] aún debemos atravesar túneles muy oscuros como que el rastreo del único camino abierto que nos queda —el que, en su negatividad, han abierto Bartleby y compañía— nos conduzca a una serenidad que algún día habrá de merecerse el mundo: la de saber qué, como decía Pessoa, el único misterio es que haya quien piense en el misterio (p.161).

El ideal de Marcelo en última instancia es alcanzar un punto de la literatura que se establezca en la reflexión de la misma, una literatura que se piense y sea acción de lo pensado, una literatura que busca respuestas y que, contrario al mal de los bartlebys, no llegue al estancamiento, sino a la apertura.

2. Intertextualidad en *Bartleby y compañía*

Yo es otro.

Rimbaud

2.1 Acercamiento a la intertextualidad

Cuando se dijo en el capítulo anterior que la literatura va hacia ella misma se pensaba claramente en la intertextualidad. En ella la literatura se pliega y se despliega, forma un espacio de enunciación que, cerrándose sobre sí, extiende las relaciones del arte literario con el mundo. *Bartleby y compañía* encuentra en el diálogo con la tradición literaria una fórmula para pluralizar la voz de Marcelo, pero también para conversar con las voces literarias que han sido determinantes para la construcción del paradigma *Bartleby* cuya subversión es la búsqueda principal del narrador. Para comprender estas dinámicas, es necesario un acercamiento a la intertextualidad.

El concepto de intertextualidad comenzó a ser abordado en su dimensión teórica para el año 1967. En el contexto de los estudios estructuralistas y postestructuralistas, en los años que se gestaban grandes movimientos revolucionarios en Francia, Julia Kristeva usó por primera vez el vocablo *intertextualité*²⁰. La intención de ella en su texto “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” era explicar las diferencias entre las novelas monológicas y polifónicas con el fin de presentar la importancia de la teoría bajtiniana para el entendimiento del fenómeno literario. Dice Kristeva (1997):

[...] Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instaura el de *intertextualidad* y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble* (p.3).

Este primer esbozo de intertextualidad está mediado por la idea de que todo texto es un encuentro entre un sujeto y un destinatario que además se suscribe a la existencia de otros textos anteriores. En ellos encuentra su fuente como hecho simbólico e histórico. En este punto conviene señalar que en la teoría de Bajtín se perfila la dicotomía entre la novela monológica y la novela polifónica. La primera está relacionada, según el autor, con el realismo burgués, que en otras palabras puede entenderse como aquellas obras que generan correspondencias directas entre el símbolo literario y la realidad empírica, con lo cual, los valores estéticos del mundo artístico no trastocan los valores éticos del mundo empírico.

²⁰ En la antología al cuidado de Desiderio Navarro (1997), titulada *Intertextualité*, se anota que el texto de Kristeva se llamó: “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” y fue publicado en *Critique*, París, Éditions de Minuit, n°239, abril de 1967, pp. 438-465

La segunda, la novela polifónica, está definida por su carácter carnavalesco, donde los valores estéticos tergiversan los valores éticos de la realidad empírica, los ironiza. Aclara Kristeva: “éste transgrede las reglas del código lingüístico, así como las de la moral social, adoptando una lógica de sueño” (p.7). Es la novela polifónica lo que exige la necesidad de entender una relación intertextual entre las obras, la realidad empírica y la palabra, pues en el terreno de la novela polifónica, el fenómeno carnavalesco propone un ambiente de interpretaciones, transformaciones y transposiciones. La intertextualidad está para revelar las relaciones posibles de una literatura subversiva, que busca cambiar el mundo determinista por el mundo de las analogías; en fin, busca el cambio de la representación teológica de la novela monológica por la novela de los vínculos en el carnaval y la polifonía: de lo unidireccional a lo rizomático.

Hasta aquí hay una relativa claridad de lo que se entiende por intertextualidad desde Kristeva. No obstante, por la eficacia del concepto para explicar las relaciones entre los textos, fue adoptado por una cantidad de analistas que lo desarrollaron en un sentido semiológico. Otorgaban a una obra la posibilidad de ser intertextual o no (mientras que en Kristeva es un elemento teórico y perteneciente a todo texto literario), y facultaban al lector con la capacidad de entablar, desde su construcción cultural, las relaciones intertextuales. Podría pensarse que en la línea inaugurada por Kristeva se entiende la intertextualidad como un elemento teórico de la literatura, para ahondar en la comprensión del fenómeno de la literariedad; y que la línea continuada por Genette, y los demás analistas de corte semiológico, desarrolla la intertextualidad como una herramienta metodológica para el análisis particularizado de las obras literarias, lo cual corresponde al campo de la crítica. Más que una separación radical entre las dos líneas, existe una diferencia de enfoque en cuanto al uso del concepto, lo que habla de la riqueza del mismo en tanto es teoría y método para la comprensión de la literatura.

En lo que no cabe la menor duda, es en la relativa facilidad con la cual se pueden reconocer aquellos trabajos que hacen un uso ligero del concepto de intertextualidad para abandonarlo en un rastreo de fuentes y menciones, dejando de lado el aparatage ontológico que la intertextualidad conlleva²¹ en cualquiera de sus líneas de uso.

Estas dos líneas de uso han sido sintetizadas de una manera bastante específica por Hans- George Ruprecht (1997) tanto en la definición del intertexto como en de intertextualidad. Dice:

El término intertexto, [...] designa, sumariamente, un objeto cultural cuya formación y modos específicos de significación se refieren estructuralmente, siguiendo prácticas de interconexión diferenciadas e históricamente determinadas (procedimiento de creación/mediación literaria, teatral, musical, cinematográfica, etc) a una realidad formal preconstruida, tal como es percibida, asumida y

²¹ A este respecto dice Deciderio Navarro (1997) en “*Intertextulité: Treinta años después*” que: “[...] la intertextualidad kristeviana, no siempre ha tenido un nivel científico respetable: no han faltado los que emplean como sinónimos “intertextualidad” y dialogicidad” o “dialogismo”, ni los que llaman análisis intertextuales a los más tradicionales trabajos de mera búsqueda de “fuentes” o “influencias” (p. vii).

transformada en el momento de la producción/recepción de semejante objeto (p.26).

Este acercamiento al intertexto se encuentra estrechamente ligado al pensamiento de Kristeva, ya que supone un cruce de la obra con un estado de cosas históricamente determinadas, que no están sometidas tanto por el lenguaje artístico como por la relación de analogía que se puede entablar en la conexión de los productos. Un intertexto está construido por aquellas obras que desde la producción o en un ejercicio interpretativo pueden interconectarse desde una intención estructural y simbólica. Por otro lado, el mismo Ruprecht define la intertextualidad de una manera más cercana a la segunda línea de dicho concepto, ya que según él recoge una convergencia de:

Fenómenos estructurables a partir de los conocimientos adquiridos por la *textlinguistik* y por trabajos semióticos recientes. Pertenece a diversos niveles de análisis y dependientes de la interpretación de las virtualidades semántico-referenciales de un texto dado, esos fenómenos son indisolubles de las relaciones de referencias múltiples, no simétricas y subjetivas [...] que mantiene ese texto con un corpus pre- y/o coexistente (p.26).

Desde esta óptica, la intertextualidad es un fenómeno que puede ser determinado y medido desde marcas lingüísticas de contenido y contextuales que son vinculadas por sus similitudes semánticas. No obstante, consta que las relaciones no son lineales y en gran medida obedecen a una interpretación jerarquizada y elaborada desde la subjetividad del intérprete.

Si bien Hans-George Ruprecht pone en consonancia las dos líneas de la intertextualidad, es importante mantener una distancia, en términos de claridad epistemológica, entre intertexto e intertextualidad. En el primero se encuentra un conjunto de productos culturales interrelacionados por una mirada subjetiva, pero estructurada, y el segundo es la configuración teórico-metodológica que enmarca el sentido y el proceso que reúne a un intertexto.

Para el análisis de *Bartleby y compañía* es preciso tener en cuenta todas estas consideraciones, puesto que la obra adquiere su fundamento en una fuerte tendencia carnavalesca, de una lógica-otra cercana al sueño, —para usar la terminología de Kristeva— configurada en la metaficción, en lo difuso y en la extrema subjetividad de un yo justificado en otras voces; pero también tiene estructuras semánticas que permiten una vinculación con elementos de la tradición literaria sin los cuales la obra de Vila-Matas no tendría el alcance de autorreflexividad y autorreferencialidad de las que ya se han hablado. En *Bartleby y compañía* puede particularizarse la intertextualidad como elemento distintivo de la obra, pero también puede afianzarse el elemento teórico de literariedad que conlleva la polifonía que adquiere. Por ello, en el ámbito que expande el fenómeno intertextual desde *Bartleby y compañía* se requiere tomar parte tanto de la reflexión de Kristeva como de los posteriores análisis desde un enfoque semiológico. Para la configuración de este último se tomarán como base los estudios de Michael Riffaterre, Laurent Jenny y Gérard Genette.

Ya para 1979 Riffaterre expresa que las obras que componen un intertexto deben presentar rasgos semánticos que agrupen un campo semiológico identificable. El texto posee un nivel de expansión que se logra a partir de una semiosis en relación con otros textos. Dice Riffaterre (1997) en “Semiótica intertextual: el interpretante”: “En suma, la textualidad tiene por fundamento la intertextualidad” (p.147). Este planteamiento recuerda la condición del texto como tejido —si se trae un enfoque etimológico— que será más afianzado por Riffaterre cuando dice que: “Aquí no hay ninguna necesidad de demostrar el contacto entre el autor y sus predecesores. Para que haya intertexto, basta con que el lector haga necesariamente la asociación entre dos o más textos [...]” (p. 149). Queda claro que más allá de una demostración de fuentes que explique el texto, la intertextualidad busca las relaciones semánticas y semiológicas que pueden entablar los textos siempre desde la óptica subjetiva del lector, pero demostrada con rasgos identificables y marcas de significado²². Riffaterre distancia una posible asociación entre la intertextualidad y la génesis textual, ya que esta última no trata de buscar las justificaciones de un texto, sino las relaciones posibles del mismo con otros. Si un intertexto está conjurado por las asociaciones, al ser los textos componentes del intertexto variantes de una misma estructura, entonces es consecuente Riffaterre (1997) cuando en “El intertexto desconocido” define la intertextualidad como:

Un fenómeno que orienta la lectura de un texto, que rige eventualmente la interpretación del mismo, y que es lo contrario a la lectura lineal. [...] Es el modo de percepción gracias al cual el lector toma conciencia del hecho de que, en la obra literaria, las palabras no significan por referencia a cosas o conceptos, o, de manera más general, por referencia a un universo no-verbal. Significan por referencia a complejos de representaciones ya enteramente integrados al universo del lenguaje (p. 171).

La intertextualidad para Riffaterre es uno de los elementos que le entrega a la literatura su carácter de literariedad. En principio puede parecer exagerado, pero al final, lo que plantea el autor es un estado de la literatura donde se torna autárquica, donde cada constituyente del todo está en diálogo con cada elemento desde la mirada —siempre nueva— del lector. No obstante, no puede desligarse tan drásticamente, como lo hace Riffaterre, el mundo configurado por la obra literaria de lo que él ha llamado en la cita anterior “mundo no-verbal”, puesto que se problematizaría el carácter simbólico de la literatura, donde la búsqueda es una re-creación y re-constitución del mundo desde la transformación semiótica.

Con todo, Riffaterre pone de manifiesto el interés por encontrar marcas simbólicas para entablar una relación intertextual entre los textos con el fin de exponer todas las conexiones posibles. En este

²² Dice Riffaterre (1997) al respecto: “La intertextualidad es un modo de percepción del texto, es el mecanismo propio de la lectura literaria. Solamente ella produce, en efecto, la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literario y no literario, sólo producen sentido” (p.163).

sentido se orienta el pensamiento de Laurent Jenny (1997) quien en “La estrategia de la forma” dice que:

[...] fuera de la intertextualidad, la obra literaria sería llana y simplemente imperceptible, de la misma manera que la palabra de una lengua desconocida, de hecho, no aprehendemos el sentido y la estructura de una obra literaria sino en la relación de ésta con arquetipo, abstraídos, a su vez, de largas series de textos de los que son en cierta manera la variante” (p.104).

Jenny también reconoce el atributo autárquico de la literatura desde una perspectiva semiótica, pero con el fin de entender su disposición diacrónica y sin desligarla del mundo al cual se refiere. La conclusión de Jenny lleva a pensar que, si bien la relación intertextual se expresa en la materialidad artística de la literatura (texto), la intertextualidad, como fenómeno de la carnavalización, tiene una función crítica sobre la forma y el contenido de la cultura. Dice:

La intertextualidad es pues, una máquina perturbadora. Es cuestión de no dejar el contenido en reposo. De conjurar el triunfo del cliché mediante un trabajo transformador. Si bien, en efecto, la persistencia cultural nutre todo texto, también es para él una amenaza de constante hundimiento, por poco que ceda el automatismo de las asociaciones, se deje paralizar por la irrupción de estereotipos cada vez más embarazosos (p.132).

Este enfoque que ofrece el autor no solo piensa en los diálogos que pueden darse entre las obras literarias, sino que otorga una función crítica donde la transformación y la paródica pueden reevaluar los caminos de las producciones culturales²³²³. Ofrece un lugar indispensable a la tradición en la actividad creadora, ya que en la subversión de la primera se encuentran los nuevos caminos de esta última.

La intertextualidad, vista como metodología para entender la literatura, es compartida también por Gérard Genette. Su libro *Palimpsestos* (1989) lo dedica a describir las múltiples maneras en que un hecho textual puede relacionarse con otras manifestaciones textuales, implantarse en una tradición literaria y a su vez moldear la misma tradición con miras a la renovación artística. Genette genera una taxonomía de la hipertextualidad, la cual conceptualiza el diálogo de un texto que subvierte a otros textos. El autor coincide con Riffaterre en considerar la intertextualidad (o transtextualidad en palabras de Genette) como un elemento constitutivo y de peso en el momento de definir la literariedad de la literatura. No obstante, la intertextualidad es apenas una parte de ese sistema de interrelaciones textuales que expone Genette (por lo menos en cuanto al vocablo se refiere), puesto que en su estudio existen otros cinco tipos de fenómenos por los cuales las obras pueden interrelacionarse. Al conjunto de estos fenómenos Genette los llamó transtextualidad y que define como “todo lo que pone en relación, manifiesta o secreta [a un texto] con otros textos” (pp. 9-10). La transtextualidad de Genette busca explicar esa forma en que el contenido se despierta del reposo —como menciona Jenny—, indaga por

²³ También dice Jenny sobre las obras de profundos elementos intertextuales: “Su papel es el de reenunciar de manera decisiva a discursos cuyo, pero ha llegado a ser tiránico” (p.150).

los rasgos vinculados textualmente que determina el lector —referidos por Riffaterre— y la carnavalización en la polifonía que sugería Kristeva cuando ahonda en sus categorías de la hipertextualidad. En otras palabras, la trascendencia textual de Genette habla del mismo fenómeno llamado intertextualidad de una manera que conjuga todos sus aspectos teóricos y críticos.

Los enfoques que se han expuesto hasta ahora no representan una línea evolutiva de la intertextualidad. Lo que se ha intentado es construir una visión general que soporte, desde los estudios literarios, el comportamiento de los rasgos intertextuales en *Bartleby y compañía*. Dadas las condiciones conceptuales, lo que se mostrará en *Bartleby y compañía* son los mecanismos que ejecuta para vincularse rizomáticamente con otros textos, su entramado simbólico que lleva a una crítica de la cultura y la literatura, con miras siempre al faro de la tradición literaria tanto para subvertirla como para valorarla.

Todo esto concretará una visión estética de la literatura en diálogo con la literatura que se trató en el capítulo anterior y que aquí será sobresaltada desde la carnavalización de la misma. Una imagen del no escribir parodiada con vínculos intertextuales en otras obras para venir a significar en Vila-Matas todo lo contrario: la apertura y la posibilidad del escritor, la reinención soportada en la tradición. Antes de ahondar en *Bartleby y compañía* debe pensarse la intertextualidad dentro de la producción general en Enrique Vila-Matas pues es una característica dominante en su escritura. Descifrarla dentro de la poética particular del autor ayudará a encontrar su funcionalidad específicamente en *Bartleby y compañía*.

2.2 Enrique Vila-Matas: historia abreviada de un canon

La crítica coincide en que un rasgo definitivo en la obra del escritor español es la frecuencia con la cual pueden escucharse los ecos de otras voces. Dice el autor en su conferencia para la fundación Juan March titulada *Intertextualidad y metaliteratura* hecha el doce de mayo del 2008: “leo a los demás hasta transformarlos en otros” (Vila-Matas, 2008). Podría agregarse a ello que Enrique Vila-Matas lee a los demás hasta convertirlos en una particularidad de su estilo literario. Los ecos de otras voces se encuentran en él para conjugarse en una visión particular del mundo, una visión que no se aísla en la concepción del individuo como totalidad, sino como fragmentariedad. En la literatura de Vila-Matas el *uno* es *muchos*. Dice en la misma conferencia: “puede parecer paradójico, pero he buscado mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces” (Vila-Matas, 2008). Cuando Vila-Matas encuentra esta forma de trabajo, muestra en la literatura un estado más allá de las pertenencias, donde se funden las voces y cada buena obra es el cimiento que soporta la literatura por venir. La propuesta de Vila-Matas versa sobre una literatura que se nutre a sí misma y que disuelve a los autores para encontrar una expresión más cercana a un lector activo que resuelve toda contingencia del mundo literario, que

cruza todas las referencias y escrituras en su experiencia humana²⁴. Este es el lugar de Vila-Matas, su principio de creación parte de su compromiso como lector, donde se unen las citas y visiones literarias para co-crear un único espacio. Es sabido desde la teoría bajtiniana que el objeto estético se soluciona en el espectador, Vila-Matas toma este estado y lo convierte en un espectador-creador, que subvierte las posibilidades de las obras para crear otra: es el lector-escritor. En toda su obra hay guiños a diversos autores, a otras literaturas —con mayor preponderancia en su obra ensayística— pero es en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985)²⁵ donde hace de la intertextualidad un rasgo de su propuesta estética. Hay dos razones que soportan dicha afirmación: primero, en *Historia abreviada* concreta su estilo reflexivo en primera persona —que otros han llamado novela-ensayo— y segundo, en ella revela la variedad de oportunidades que ofrece carnavalizar, ironizar y trastocar la historia y el canon literario para hacer crítica desde la literatura. Así, la intertextualidad, en Vila-Matas, es una extensión de los rasgos metaficcionales de autorreflexividad y autorreferencialidad. Dice Teresa Gómez Trueba (2008) al respecto en “Enrique Vila-Matas: Entre la poética del silencio y la escritura infinita” que: “Esa novela-ensayo que practica Vila-Matas surge en íntima relación con la crisis de la representación literaria, que, aunque no nueva, sí se ha agudizado en el siglo XX” (p.540). Justo en medio de esa crisis de la representación la literatura de Vila-Matas encuentra en la metaficción y en la intertextualidad una manera para presentar, más que un yo fragmentado, un yo plural, diluido en la voz de otros para encontrar la propia.

En la misma conferencia de la Fundación Juan March expresa Vila-Matas:

De hecho, en los orígenes de todo lo que escribo está el método que podríamos llamar de Laurence Sterne, que cuando decía “cerrar la puerta de mi estudio”, quería decir, en realidad, “alejarme de aquellos autores a los que en mi biblioteca suelo plagiar” (Vila-Matas, 2008).

Al detallar esta afirmación se encuentra que el autor reconoce en su intertextualidad un resultado de la admiración por Sterne, quien a su vez tomaba a Montaigne, quien a su vez resemantizaba el pensamiento clásico. Aparece la figura de Laurence Sterne con *vida y opiniones de Tristram Shandy*²⁶,

²⁴ Señala Roland Barthes (1994) en su ensayo “La muerte del autor” que “La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (p.65). Para Barthes, cuando la escritura tiene una finalidad literaria, y por lo tanto entra en el terreno de los símbolos, muere el autor para que nazca la escritura, toda vez que es el punto del lector donde se crea el espacio literario. Añade Barthes: “el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura [...]” (p.71).

²⁵ *Historia abreviada de la literatura portátil* cuenta en primera persona las peripecias de La Sociedad Secreta de los Portátiles, también llamados Shandys. Un grupo de pensadores y artistas como Duchamp, Dalí, Scott Fitzgerald, Man Ray, César Vallejo y Walter Benjamin, entre otros. Para pertenecer a esta selecta conspiración había tres requisitos: tener un alto grado de locura, poseer una maleta ligera donde cupiera toda la obra de cada uno y ser solteros con una sexualidad extrema. Esta obra es una historia juguetona que describe los espíritus de autores y artistas contracorriente y habitados por el extrañamiento.

²⁶ *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* fue una obra publicada por entregas desde 1759 hasta 1767, un año antes de la muerte de Laurence Sterne. Su publicación se realizó en nueve volúmenes. La obra promete ser la autobiografía de Tristram Shandy, construida con grandes giros en la trama, en un sentido humorístico e inconexo. De narración dilatada donde los episodios se explican de maneras circulares y alargadas. La obra resalta por su alto nivel carnalesco, por sus

la cual se referencia en gran parte de la obra de Vila-Matas y que en *Doctor Pasavento* (2016) es mencionada por el narrador como: “[...] esa novela que apenas parecía una novela sino un ensayo sobre la vida, un ensayo tramado con un tenue hilo de narración lleno de monólogos donde los recuerdos reales ocupan muchas veces el lugar de los sucesos fingidos, imaginados o inventados” (p.43). Pero es *Historia abreviada* donde se toma esta visión de la novela de Sterne para dar lugar al club de los shandys, a la narrativa digresiva, la reflexión personal, el humor, la parodia y, por supuesto, la intertextualidad. Es ya un acto de intertextualidad la referencia a los shandys y la construcción arquitectónica de la novela en vista del modelo de la obra de Sterne, donde la más cotidiana de las acciones, por el deslumbramiento reflexivo, puede terminar en grandes pasajes llenos de ironía y pensamiento. Expresa Víctor Sklovski (1976) en su introducción a la edición del *Tristram Shandy* realizada por Planeta que: “Sterne fue el primero en desenredar el ovillo de las relaciones humanas. Modificó las proporciones de las descripciones, presentó en primeros planos lo insignificante. Cambio el tiempo en el arte” (p.13). La opinión de Sklovski es particularmente importante porque revela el carácter transformador que intenta imponer Sterne en su literatura, lo cual es admirado por Vila-Matas quien, desde el ejercicio de las prácticas intertextuales, le rinde tributo.

La intertextualidad que Vila-Matas reconoce en Sterne es un método para construir una idea de la literatura donde la ficción se genera sobre la carnavalización —o reinterpretación si se quiere— de estilos literarios como de concepciones del mundo y el arte. La novela-ensayo que se atribuye a Vila-Matas es una narrativa pensante, reflexiva, cuyo tema central es la literatura. Lo que ha denominado “el método de Sterne”, tiene en el fondo una idea de la literatura como entramado, donde cada hilo hace existir un mundo de relaciones exclusivas y autárquicas del gran tejido literario. Este entramado reivindica una idea de la literatura rizomática que está concebida desde la exaltación de un canon personal. Dicho de otro modo, Enrique Vila-Matas elabora un catálogo de autores que representan los valores estéticos que él mismo considera para la literatura por venir. No en vano, lo que se ha denominado como la trilogía metaliteraria (*Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*) y la ya mencionada *Historia abreviada* están emparentadas por la enorme cantidad de autores referenciados para dinamizar la narración y el proyecto de cada obra, pero sobre todo están emparentadas porque parten de la misma premisa para generar el conflicto de las historias: La literatura está en riesgo. Desde ahí se consolidan los viajes interiores y exteriores de los personajes, se conciben los espacios y se movilizan los tiempos.

En *Historia abreviada de la literatura portátil*, hay prólogo ficcional en la voz del narrador. En él expone las motivaciones que lo llevan a escribir la investigación de los shandys y de cómo el

fundamento de la Sociedad de Portátiles es el de desenmascarar la mala literatura, lo que en otras palabras es válido entender como una forma de mostrar lo que sí es buena literatura. Concluye así el prólogo:

Se hablará en estas páginas de quienes arriesgaron algo, sino la vida al menos la locura, para realizar obras en las que estuvo siempre presente el cuerno, la amenaza del toro, bajo una u otra forma. Conoceremos a quienes hicieron hoy posible que puedan desenmascararse con más facilidad que nunca a todos aquellos que, como dijo Hermann Broch «no es que sean malos escritores, sino delincuentes» (2002, p.14).

Aquí se nota que el objetivo explícito del narrador es mostrar el retrato de escritores que hacían de la escritura un acto de rebeldía. Sus vidas están permeadas en todos los niveles por la literatura. El acto de escribir, desde la propuesta de *Historia abreviada*, es un modo de vida que involucra todas las facetas del prospecto de escritor. Por oposición, el descubrimiento de los shandys revela las actitudes de escritores que no devienen en literatura, lo que llama el narrador, en palabras de Broch, “delincuentes”. En el fondo, el relacionamiento de los shandys, su agrupamiento secreto, y los estatutos que definen la pertenencia o no a la Sociedad de los Portátiles están proponiendo una poética del deber ser de la literatura. Aquí se define un estilo específico, un canon personal de autores que hacen de la literatura un universo vital, carnalesco, que lleva a la vida a los lindes del sueño y de lo extraño para que el sueño sea parecido a la vida, donde los escritores son “[...] delirantes héroes que hacen de esa batalla perdida que es la vida, amantes de la escritura cuando esta se convierte en la experiencia más divertida y también la más radical” (p.15). De esta manera todas las referencias y citas que se encuentran dentro de la obra están enfocadas a sustentar la premisa por esta literatura que describe el narrador, lo que muestra que la intertextualidad se presenta como una celebración del arte literario, pero con pretensiones críticas, dado que se afirma la necesidad de una tradición literaria. La Sociedad de Portátiles es una clara muestra del entramado, la literatura como hecho social que expresa la profundidad de lo humano. Por ello, la literatura de Vila-Matas, al elaborar sobre la literatura, está elaborando sobre las preguntas humanas que reflejan los símbolos literarios.

Sumado a lo anterior, en esta iniciativa de llevar la literatura a un extremo vital, propuesto por los shandys, se dejan ver dos guiños que luego se mostrarán en los personajes de la llamada trilogía metaliteraria:

Aunque inicialmente, como hemos visto, el drama de todo shandy fue comprender que había caído del lado de la muerte, pronto se vio que el suicidio no era solución ni era nada, y que solo podría ser realizado en el espacio mismo de la escritura, ya fuera, como veremos, recurriendo al silencio más radical, o bien convirtiéndose uno mismo en personaje literario [...] (p.37)

Tanto en *Bartleby y compañía*, como en *El mal de Montano* y en *Doctor Pasavento*, los personajes o bien se hacen a sí mismos literatura y silencio, como en el caso de *Bartleby y compañía* y

Doctor Pasavento, o se hacen literatura estricta y extrema como en el caso de *Historia abreviada* y *El mal de Montano*. Por estas razones, a la manera de ver de este trabajo, es importante siempre tener en cuenta la historia de los shandys cuando se trata de los contornos intertextuales de cualquiera de los textos de la trilogía metaliteraria que, más allá de las estrategias intertextuales, su vínculo obedece a una cantidad de premisas en torno de la literatura en riesgo. Además, en todas ellas, solo desde el ejercicio de la crítica intertextual, desde su carnaval, ironía, parodia y desde su construcción de cánones propicios (diferentes en cada obra) puede llegarse a una propuesta estética que justifique la literatura por venir.

La premisa de la cual parte *El mal de Montano* tiene al estado de la literatura como problema central:

[...] Tuve el más extraño pensamiento que jamás ha tenido un loco en este mundo y me dije que, siguiendo las instrucciones de Tongoy, sería a partir de ese momento conveniente y necesario, tanto para el aumento de mi honra como para la buena salud de la república de las letras, que me convirtiera yo en carne y hueso en la literatura misma, es decir, que me convirtiera en la literatura que vive amenazada de muerte a comienzos del siglo XXI: *encarmarme* pues en ella e intentar preservarla de su posible desaparición reviviéndola, por si acaso, en mi propia persona, en mi triste figura (2013, p.58).

El personaje-narrador asume que la literatura está en riesgo y que yace en sus manos la posibilidad de su salvación. Toma un rol cercano al Quijote y se propone iniciar una cruzada en defensa de los campos de la ficción. La encarnación que se atribuye el narrador está relacionada con la preocupación de Vila-Matas por la narrativa reflexiva, con narradores en primera persona que se transportan tanto en el interior de sí mismos como en el espacio. Son narradores-personajes donde la acción puede pasar preponderantemente en sus reflexiones, que se combinan entre sueños, pensamientos, el uso de la imaginación, la escritura de diarios y las mentiras que elaboran. Por esta razón, el modelo de una literatura reflexiva —donde el narrador y lo narrado son ambos un fenómeno de lo literario, donde la literatura salta a la realidad empírica y viceversa— está expuesto en *El mal de Montano* por la conjunción de los grandes autores escritores de diarios que en sus páginas asumen el enunciado kafkiano de ser única y exclusivamente pura literatura. El canon que exhibe esta obra está en los escritores de diarios, en *El mal de Montano*, la respuesta ante la crisis literaria del fin de siglo es la literatura en la vida y la vida en la literatura.

Hay que señalar que *El mal de Montano* es la novela que le sigue a *Bartleby y compañía* cronológicamente, parecen ser obras hermanas, ya que la agrafía de los escritores del No se resuelve en *El mal de Montano* con una compulsión hacia la escritura, con una enfermedad donde todo lo que puebla la vida de un hombre es infinitamente literario: la enfermedad de Montano. Abre así la obra:

A finales del siglo XX el joven Montano que acababa de publicar su peligrosa novela sobre el

enigmático caso de los escritores que renuncian a escribir, quedó atrapado en las redes de su propia ficción y se convirtió en un escritor que, pese a su convulsiva tendencia a la escritura, estaba totalmente bloqueado, paralizado, ágrafo trágico (p.13).

Comparte con *Bartleby y compañía* que los narradores asumen un peligro inminente en la literatura del siglo por empezar, un peligro encarnado en las formas y contenidos gastados, en modelos repetitivos y en la falta de autoexigencia de los autores que publican. Además, la referencia a *Bartleby y compañía* es clara, ya que en este párrafo confluyen tanto la mención explícita a su arco narrativo como a la tensión entre la literatura del No y la tendencia compulsiva a la escritura que resultará en el futuro de la escritura²⁷.

En el caso de *Doctor Pasavento*, todo comienza en el anhelo del narrador por desaparecer de su vida, de su estatus de escritor reconocido y hasta de su propio nombre:

Si Atxaga no acudía a la cita, me explayaría en torno al tema de la desaparición. Pero era preferible que él acudiera. Mientras decía todo esto y el tren iba dejando atrás la ciudad de Madrid, mi mente se fue desviando del camino emprendido y me vi a mí mismo andando por una alameda en el fin del mundo. Me di cuenta de que era el lugar ideal para escribir de verdad, tal como yo lo entendía que había que hacerlo, pero también para despedirse de la literatura, que era otra forma de escribir de verdad: un lugar ideal para plantarse en el abismo y tratar de ir más allá y, por lo tanto, desaparecer (p.20).

Toda la idea de esta obra transita por la imagen de la desaparición. Un escritor cansado de toda situación extra-literaria que conlleva el ser escritor. La desaparición se asocia con la libertad creativa, un estado de la conciencia del escritor alejado de todo y solo dependiente de sí mismo. Así, desaparecer también para la escritura pública y lograr concentrarse en una asimilación de la literatura en la propia vida. Ser literatura. Su única expresión por fuera de la literatura que ya él mismo es en su diario, se realiza desde unos pequeños papeles, escritos con letra diminuta y a lápiz, inconexos y delirantes, demostrativos de todo acto de desaparición en forma y contenido. Esta premisa se une tanto a *El mal de Montano* (sobre la base de ser literatura) como con *Historia abreviada* (con la idea de ser literatura en extremo ejercicio) y finalmente con *Bartleby y compañía*:

Cuarta tentativa suicida era un tímido homenaje a Angelo Scorcelletti y en ella se decía que leer al autor, fiel discípulo de Blanchot, era como dejarse abducir por un vértigo verbal que conducía a la desaparición, a la fascinación ante la nada y la muerte, a la negación de todo, que en el fondo era la única forma de afirmarse ante la negatividad del mundo actual y ante la falsificación de la literatura que todo lo anega en estos tiempos oscuros en los que nos tocó vivir (p.335).

Las tentativas suicidas hacen parte de aquellas notas que Andrés Pasavento escribía en letra

²⁷ En el documental *Café con Shandy* del director Enrique Díaz Álvarez (2007) se da una conversación entre Juan Villoro y Enrique Vila-Matas. El autor de *Bartleby y compañía* expresa que: “Después de *Bartleby y compañía* llegué a [...] un callejón sin salida en el que parecía que como había escrito de los que no escriben ya no podía seguir escribiendo en realidad. Había caído víctima del síndrome bartleby y me fui a parar, al contrario, el que no puede parar de escribir” (Díaz Álvarez, 2007)

diminuta y a lápiz. En la cuarta tentativa suicida Pasavento muestra una elaboración que recoge la premisa de *Bartleby y compañía*, la negación como afirmación, como posibilidad que se enfrenta ante la literatura que cae en un abismo de nimiedad y que solo puede salvarse en el abismo del No. En *Doctor Pasavento*, la premisa de la desaparición reposa en la construcción de un canon de autores silenciosos, modestos, casi lejanos. Autores que en su creación desaparecen de toda casilla posible y por eso mismo permanecen distantes de los cánones oficiales de la literatura. Salvo en casos específicos como Montaigne, Kafka y Walser, los autores que se recorren en esta obra más que al silencio, acuden al anonimato como promesa para la literatura por venir.

Dadas las anteriores consideraciones, la intertextualidad en la literatura de Enrique Vila- Matas es un tema que merece dedicación en cada obra y en cada fenómeno. No se pretende agotar un tema que es el de mayor interés para los críticos sobre la obra del autor. Conviene, si es el caso, indagar en cada obra y en las peculiaridades de ellas con respecto a la intertextualidad para descifrar sus estrategias. Hasta aquí se pensó generar un contexto que permitiera un diálogo entre las razones que justifican la intertextualidad en el autor y su vínculo con *Bartleby y compañía* particularmente. Era necesario comprender la pregunta por el futuro de la literatura —en relación con una premisa que asevera la crisis de la misma— para lo cual se acude a un canon personal en cada obra que sugiere la mirada a la tradición como oportunidad para encontrar las nuevas rutas en la creación literaria.

2.3 *Bartleby y compañía* o el carnaval del silencio

En las consideraciones teóricas que se indicaron al principio de este capítulo, se propuso una armazón conceptual dentro del fenómeno de la intertextualidad que recogía bastante de su funcionamiento, pero que, antes que nada, conseguía acoplarse a las particularidades necesarias para explicar la intertextualidad de *Bartleby y compañía*. Recuérdese que los focos teóricos estaban representados por Julia Kristeva, con su noción primigenia de intertextualidad, encuadrada en la polifonía bajtiniana, es decir, en lo carnavalesco. Seguido, aparecía Riffaterre, llamando a la necesidad de mostrar las marcas y presencias semánticas que componían un intertexto. Luego se hizo mención a Laurent Jenny quien deja claro el papel crítico de las estrategias intertextuales en los espacios sociales, culturales y netamente literarios. Finalmente se encuentra Genette con su amplia taxonomía de la trascendencia textual, que ayudará a entender las relaciones hipertextuales de *Bartleby y compañía*. Con esta acotación se indica que, lo que ocupará la disertación en las siguientes páginas será la búsqueda de una ruta que explique el carácter carnavalesco expresado en los rasgos semánticos intertextuales que muestran el No como una puesta en crisis de la literatura, cuya solución está dada en la propia textualidad de la obra desde una transposición de *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville. Por ello, no puede

perdersse de mira las consideraciones iniciales sobre intertextualidad.

Marcelo, el narrador-personaje de *Bartleby y compañía*, no se tarda en exponer las búsquedas que lo inquietan desde las primeras palabras que revela en su diario. Un cuaderno para la cacería de bartlebys. La primera nota la dedica a Robert Walser, donde define que escribir sobre no escribir es escribir, pero también expone las reglas intertextuales que guiarán todo el libro. El narrador hace referencia a una obra titulada *Instituto Pierre Menard* compuesto por Roberto Moretti:

Instituto Pierre Menard, es una novela de Roberto Moretti, está ambientada en un colegio en que enseñan a decir que «no» a más de mil propuestas, desde la más disparatada a la más atractiva y difícil de rechazar. Se trata de una novela en clave de humor y una parodia muy ingeniosa del Instituto Benjamita de Robert Walser. De hecho, entre los alumnos del instituto se encuentra el propio Robert Walser y el escribiente Bartleby. En la novela apenas pasa nada, salvo que, al terminar sus estudios, todos los alumnos del Pierre Menard salen de ahí convertidos en consumados y alegres copistas (p.15).

El nombre de la novela remite al cuento de Jorge Luis Borges “Pierre Menard, autor del Quijote”²⁸. Pero también a la novela *Jakob von Gunten* de Robert Walser (sobre la cual se ahondará en el siguiente capítulo dada la importancia que tiene para la fundamentación semántica de la literatura del No). Dentro de la novela de Moretti se reúnen las figuras de Bartleby y de Walser. El significado profundo de este párrafo termina por volverlo un mapa que sugiere las coordenadas para la interpretación intertextual de *Bartleby y compañía*. En el fragmento citado se encuentran dos tipos de referencias intertextuales: en primer lugar, están las referencias explícitas a Walser y Melville; en segundo lugar, está la referencia implícita a Borges. Con las referencias explícitas, Marcelo revela dos de los grandes faros del contenido que desarrolla la literatura del No: Walser, que en palabras de Marcelo dice que: “escribir que no se puede escribir, también es escribir” (p.13); y Bartleby, el arquetipo de la literatura del No. Por otro lado, en la referencia implícita, el narrador revela sus procedimientos narrativos. Cuando refiere a “Pierre Menard, autor del Quijote” está mostrando la reescritura y la interpretación de la tradición literaria y, en fin, la intertextualidad, como elemento de la creación literaria para la renovación. Esto se hace más claro cuando se accede al relato de Jorge Luis Borges (2008a). Dice el cuento:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer *La Odisea* como si fuera posterior a *La Eneida* y el libro *Le jardin du centaure* de Madame Henrie Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de*

²⁸ “Pierre Menard, autor del Quijote” fue publicado originalmente en la revista Sur en 1939, luego fue incluido en la colección de relatos *Ficciones* en 1944. En la narración, un crítico se lamenta de la poca atención que recibe el autor Pierre Menard, un autor francés cuya obra notable es la escritura de los capítulos noveno y trigésimo octavo del Quijote. Si bien la versión de Menard coincide palabra por palabra con la escrita por Cervantes, el narrador justifica que son obras completamente diferentes dándole mayor mérito a la obra de Menard. La obra deja una reflexión en torno al fenómeno de la resemantización, de las reescrituras, y las actualizaciones de las obras. Un fenómeno enteramente intertextual y que revela una reflexión sobre una literatura que se renueva sobre las mismas escrituras

Cristo ¿No es suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (“Pierre Menard, autor del quijote”, p.538).

La referencia al cuento de Borges en *Bartleby y compañía* expande todo su significado cuando se estudia en términos de origen. En la técnica que el narrador del cuento recalca de Menard, del “anacronismo deliberado” y de las “atribuciones erróneas”, da por hecho que el valor de Menard es el entendimiento de la literatura como un fenómeno renovable, casi cíclico, que no depende de la autoría ni de las atribuciones para configurarse, ya que es en el ejercicio de la lectura donde se da el tejido de la literatura. Visión que se acerca a “La muerte del autor” de Barthes que pone en el centro de la vivacidad del texto al lector. Llama la atención que tanto Menard como Moretti son autores que solo sobreviven en el mundo de la ficción; entonces Marcelo, al fijar la presencia difusa de Menard y de Moretti con un recurso metaficcional, al equipararlos en el universo de *Bartleby y compañía* en un mismo nivel de realidad, está revelando al lector que es en la técnica de Pierre Menard, autor ficticio del universo de Borges, donde se encontrarán las perplejidades que componen esta obra. Un universo no definido entre la realidad empírica y la realidad simbólica de la literatura, cuyo margen de sentido es autorreferencial en tanto el mundo ficcional compuesto para sí no puede oponerse ni corroborarse con la realidad empírica. En *Bartleby y compañía* se crea una realidad otra, desde la estrategia metaficcional, cuyo marco está determinado por la intertextualidad. Júlía González de Canales Carcereny (2016) en *La obra literaria de Vila-Matas: escritor transnacional por transgenérico e intertextual* da esta definición del autor catalán, que semeja a la descripción que se ha generalizado sobre Borges como escritor universal, paródico y reflexivo:

Vila-Matas crea, con mucha coquetería y mirada pícaro, una obra constituida por los mismos rasgos promulga: su escritura es siempre un modo muy directo de hacer teoría, sus ensayos son intertextuales por antonomasia, su lenguaje suscita el vértigo en la lectura y su literatura, en permanente movimiento, hace de la incertidumbre y de la búsqueda los motivos de su producción. Ésta, simpatizante con el espíritu cosmopolita y transnacional, desplaza fronteras y agranda espacios, situándose en la corriente de los que no tienen domicilio fijo, encontrándose siempre en estado de traslación (p.214).

Esto que se ha llamado “atribuciones falsas” por parte del narrador en el cuento de Borges

—y que sin duda tendrá repercusiones en la intertextualidad de *Bartleby y compañía* como se verá más adelante— es complementado por Marcelo en otra de las notas:

46) El relato de *Petronio* se encuentra en *Vidas Imaginarias*, de Marcel Schwob, un libro del que Borges —que lo imitó superándolo— dijo que para su escritura Schwob había inventado el curioso método de que los protagonistas sean reales pero los hechos puedan ser fantásticos (p.106).

El texto original de Borges (2008b), en el prólogo de *Vidas imaginadas* de 1988, dice que el autor: “Para su escritura inventó un método curioso. Los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos. El sabor peculiar de este volumen está en ese

vaivén” (p.601). Hasta aquí se puede decir que hay una recurrencia de la poética borgiana²⁹ que dinamiza la narrativa en *Bartleby y compañía*: la dualidad entre realidad y ficción se elimina en tanto los componentes que interactúan en la narración no van a reflejarse en otro espacio de la realidad que no sea el relato mismo: No hay Walser y Bartleby estudiando juntos en un mismo Instituto sin la novela de Moretti, que a su vez es una ficción literaria solo funcional en *Bartleby y compañía*; como solo en la imaginación del narrador del cuento de Borges es posible que Joyce tenga alguna cercanía con *La imitación de Cristo*. Con todo esto, se llega a entender el sentido carnavalesco —en términos de Kristeva— que ofrece *Bartleby y compañía*: una neutralización de la realidad y la ficción en medio del mundo literario, donde el ser de la literatura es un devenir constante en sí misma que pierde las nociones de límites. Aquí la literatura se entiende como un fenómeno casi panteísta que se renueva y adquiere vida propia, donde no hay una condición de realidad ni de ficción, sino que habita un tercer mundo, el de las relaciones y las posibilidades, donde todo se crea y todo se resuelve. El carnaval en *Bartleby y compañía* es una expresión que celebra la literatura. Complementa Cristian Crusat (2018) en su artículo “Prácticas de la repetición y el recuerdo de la obra de Enrique Vila-Matas”, diciendo que: “Paralelamente, Vila-Matas ha practicado un fenómeno análogo, heredado de Borges: la lectura como forma de apropiación y de invención refleja una actividad en última instancia utópica y excesiva” (p.8). Lo que Crusat denomina como una instancia utópica está más emparentado con la problematización de una lectura por venir, ya que toda premisa de la trilogía metaliteraria parte de una idea pesimista de la literatura del fin de siglo.

Entendido el sentido carnavalesco en el fondo de la obra, resulta relativamente sencillo ubicar las estrategias y marcas textuales que van a guiar los efectos intertextuales. Todo parte de la mencionada alusión borgiana. En esta problematización de la realidad autorreferencial de la obra literaria, existen tres tipos de marcas que en la mención al Instituto Pierre Menard se exponen en mayor o menor grado. En primera medida se encuentran las referencias: alusiones a la biografía y la obra de los bartlebys. Estas referencias pueden ser verificables en la realidad empírica o ser propias de la ficción literaria. En segunda medida aparece la parodia, la cual está sostenida principalmente en la modificación e invención de citas literarias, un recurso usual en la obra de Vila-Matas. A este respecto dice en “La poética menipea de Enrique Vila-Matas” de Júlia González de Canales Carcereny (2015), que: “Vila-Matas relea los escritos más innovadores de la historia literaria, tomando de ellos aquellos elementos que mejor encajan

²⁹ Es necesario recordar que estos elementos mencionados que vinculan la poética de Borges con *Bartleby y compañía* ya habían sido explorados en las lecturas de Vila-Matas del *Tristram Shandy*. En la narrativa general del catalán es más frecuente las referencias a Sterne que a Borges. Con todo esto, es de subrayar que en la introducción de la *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (2018) de Cátedra, edición de Fernando Toda, se relaciona la narrativa de Sterne con la obra de Borges en lo que se refiere a la invención de citas, bibliografías y autores: “Por lo que se refiere a este artificio literario, el origen está en Sterne” (p.50). En este texto, se asegura que de manera directa o indirecta existen evidencias de que Borges fue influenciado por Sterne

con su propia cosmovisión del mundo” (p. 269).

En última medida se encuentran los pastiches, imitaciones de fórmulas estilísticas con motivos de profundización semántica. Nótese, antes de llegar a estos tres procedimientos intertextuales, que el efecto que tiene la metaficción potenciada con las técnicas intertextuales es la carnavalización de la realidad y de la tradición literaria, dado que el canon de autores del No solo puede sostenerse en el ambiente autorreferencial de la obra, pierde importancia si son anécdotas de la realidad empírica o ficciones literarias (y el lector se da cuenta de ello aceptándolo dentro del pacto literario, allí está el mérito carnavalesco de la obra), dentro de *Bartleby y compañía* todo está encaminado a construir una ruta que propone nuevos caminos en la literatura, una ruta que muere en ella misma, pero que deja clara la necesidad de refundar los principios para una nueva literatura, siempre variable y autárquica.

Así pues, deténgase la atención en la primera estrategia con marcas semánticas de intertexto que se ha enunciado. La referencia es quizá la más recurrente y la más efectiva de las estrategias debido a las condiciones naturales del texto. Cada una de las notas de *Bartleby y compañía* está dedicada o bien a un autor, o bien a una obra, o a un pasaje de la vida de Marcelo —que está suscrito a los márgenes de algún autor u obra— que recrea de alguna manera alguna de las facetas que compone el paradigma de la literatura del No. Las referencias siempre son directas, aunque no siempre explícitas como se vio en la de Borges. Es decir, aunque se exprese exactamente la procedencia, la intención que resguarda requiere romper los márgenes de la obra y trascenderla a los espacios de otras. El lector completa las dimensiones de *Bartleby y compañía*, que pueden expandirse o contraerse según los intereses y capacidades del espectador. Por ejemplo, en la nota número 14, Marcelo hace referencia a las bibliotecas suspendidas en la historia de la literatura universal, como la biblioteca de Alonso Quijano y la del capitán Nemo. Paralelamente se mencionan bibliotecas reales como la biblioteca de Alejandría, negada por la historia, pero asequible desde la ficción, o la biblioteca Brautigan, una biblioteca de los Estados Unidos destinada a albergar aquellos libros que ninguna editorial publicó y que fueron destinados al fracaso y el olvido. Si bien todas las notas acuden a la referencia (entendida como mención o comentario a un autor u obra), la nota 14 es un buen ejemplo para entender la expansión del sentido que propone *Bartleby y compañía*: para conocer las dimensiones expresivas de las bibliotecas de Alonso Quijano y el capitán Nemo, debe acudir tanto a *Don Quijote de la Mancha* como a *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869). En esta incursión se comprobará que la biblioteca del primero es la causante de su locura, según el cura y el barbero; además, la biblioteca de doce mil volúmenes de Nemo es su único lazo con la tierra. También se descubrirá que la biblioteca Brautigan fue creada por Todd Lockwood, inspirado en la historia de *The abortion*, una novela escrita por Richard Brautigan y publicada en 1966.

La comunión de estas cuatro bibliotecas, inclusive la de Alejandría, está en que todas son microcosmos que organizan realidades particularizadas. En el caso de Alonso Quijano, su biblioteca

determina una confluencia entre la realidad y la ficción, donde la fantasía de los libros se sobrepone sobre la realidad empírica. Pareciera que la imaginación es un velo que recubre la realidad empírica de Quijano. Al cruzar el velo nace el Quijote. La biblioteca de Nemo configura la existencia a una reducción contenida en una sala del *Nautilus*, esos libros que componen la biblioteca del capitán, es toda su conexión con *el afuera*. La palabra de esos libros responde a la realidad que conocerá Nemo. La biblioteca Brautigan es la biblioteca de los silenciados, las obras allí recogidas agrupan una selección, si no de autores del No, por lo menos sí de libros del No. Por último, está la biblioteca de Alejandría, emblema del conocimiento antiguo y silenciada para siempre. Este ejercicio de extrapolación del sentido no es una acción caprichosa, pero tampoco es obligada. Al seguir el entramado que se crea desde la intertextualidad, las conexiones que se entablan proveen al libro de una pluralidad que no termina con su estado enunciativo, sino que se traslada a estados literarios que han sido perpetrados en otras obras. Enrique Vila-Matas (2016) en “El arte de no terminar nada” un ensayo perteneciente a *El viajero más lento*, menciona al cineasta italiano Rosellini para argumentar su idea sobre la continuidad de los libros más allá del punto final: “Rosellini parecía estar diciéndonos que, puesto que la vida es un tejido continuo, el final de un libro, como el de una película, podía ser parecido a un tapiz que se dispersa en muchas direcciones” (p.208). Esta consideración es aplicable también a los caminos que se pueden tejer desde una experiencia intertextual de la literatura.

Toda expresión literaria sobrevive —más allá de su propio cuerpo textual— en diálogo con las otras expresiones literarias que un lector consigue unir bajo una misma dinámica intertextual, bien sea bajo una vinculación de género, contenido, tema u procedimientos estéticos. Por ello, *Bartleby y compañía* no pierde autonomía por su extrema condición intertextual, ya que justamente las referencias directas se encargan de organizar el sentido necesario para la proyección de la literatura del No. Todo esto tiene sentido en la idea primaria del cuaderno de Marcelo: es un catálogo de bartlebys. Y como fragmentariedad que construye un todo, cada referencia está explicando o soportando un rasgo esencial para caracterizar la literatura del No.

La referencia es el cimiento de donde se desprenden las otras dos estrategias intertextuales. Desde la mención de autores y obras se amplía el orden semántico hasta llegar a una potencia más específica tanto en la parodia como en el pastiche.

La segunda estrategia es la parodia a través de la cita, que es definida por Genette como una estrategia idónea dentro de su categorización de la intertextualidad³⁰. La cita es una extracción de un

³⁰ Vale la pena aclarar que la intertextualidad que nombra el teórico francés se reduce exclusivamente a la copresencia de un texto en otro. Esta intertextualidad se limita a la cita o al plagio, como él lo dice. No obstante, en este trabajo se entiende que los conceptos trabajados por otros autores sobre la intertextualidad coinciden más con la idea de trascendencia textual de Genette. Lo cual significa que lo que llama él trascendencia textual está más en la vía ontológica del concepto de intertextualidad propiamente dicha que la acepción de intertextualidad que él mismo da.

texto que entra en el campo de sentido de otro para complementarlo. En *Bartleby y compañía*, las citas aparecen para desautomatizar al personaje y pluralizarlo, no solo hay una asociación de la voz de otros autores y personajes con la voz de Marcelo, en el fondo, esas voces son fragmentos de la propia voz de Marcelo que se hace eco en ellas para existir. Marcelo es una figura de voz mínima, casi silenciada, cuya potencia radica en su negatividad expresiva pues pone en consonancia en él los modos de muchos. Es *los* que puede ser, es *los* que quiere ser en la literatura del No. Su identidad como narrador está en la confluencia de muchos narradores que puede ser cuando realiza tantas voces que tienen como fin la sonoridad en el vacío. Marcelo es también esa figura de lector-creador que se ha otorgado a Vila-Matas, ya que los símbolos literarios él los crea y los recrea desde su óptica particular. Si es posible escuchar a los otros, es bajo la enunciación orientadora de Marcelo, como en el momento que se escucha a Cervantes en la voz ficcional de Pierre Menard. La voz de Marcelo se niega y se afirma, sin consolidarse plenamente como un narrador más que como un ordenador difuso de un discurso abstracto. Marcelo es el lector-creador.

El lugar de la parodia está en las transformaciones e invenciones de citas que el autor implícito incluye en la voz del narrador. Las citas son trastocadas, manipuladas y en muchos casos inventadas. Pone palabras en autores que jamás las dijeron o transforma las citas hasta convertirlas en otra cosa que es usada por el narrador para completar significados. En la conferencia de la Fundación Juan March que se ha referido con anterioridad dice Enrique Vila Matas:

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 (Vila-Matas, 2008).

Una de esas citas en *Bartleby y compañía* es “(escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiéramos), decía Marguerite Duras” (p.101). Se sabe que esta cita no es del todo perteneciente a Duras por el mismo testimonio del autor. Dice Vila-Matas en la conferencia de Juan March:

Algunas de mis citas inventadas han hecho extraña fortuna y larga carrera y confirman que en la literatura unos escribimos siempre después de otros. Y así se da el caso, por ejemplo, de que se atribuye cada día más a Marguerite Duras una frase que no ha sido nunca de ella: “Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiéramos”. Lo que realmente dijo es algo distinto y tal vez más embrollado: “Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiésemos —sólo lo sabemos después— antes” (Vila-Matas, 2008).

Gerard Genette (1989) en *Palimpsestos* entiende la parodia en términos de ironía y sátira “porque su letra se ve ingeniosamente aplicada a un objeto que la aparta de su sentido y la rebaja” (p.37). En *Bartleby y compañía* Vila-Matas toma la noción de autoridad que representa la cita literaria y la desmitifica al ubicar tanto las citas inventadas, como las trastocadas y las reales en un mismo *continuum*,

neutralizadas en la voz de Marcelo, siendo matices de su discurso: las citas y las referencias son extensiones de Marcelo y no sus respaldos. Vila-Matas desdobra la rigidez de la autoridad literaria con la parodia para encontrar una voz colectiva que lleve el No y el silencio a una expresión de la oportunidad literaria. La parodia está en que el silencio colectivo es una nueva voz que ha sido transformada de otras voces. Entonces vuelve la capacidad autorreferencial de la obra a tomar protagonismo, ya que la comprobabilidad o invención de las citas no puede ser hallada con facilidad, y en el universo de *Bartleby y compañía* carece de importancia este rastreo si se entiende que las citas son matices de la voz plural que ha determinado el narrador y no un suplemento de autoridad. A este respecto Dice Papa Mamour Diop (2015) en su tesis doctoral “Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): Mestizaje genérico e intertextualidad” que: “forzosamente se tejen lazos entre el texto cita y el texto en que se cita, ya que los personajes laterales que puede incorporar en el proceso acaban por aparecer como miembros enteros de la plantilla novelesca” (p.330).

Finalmente se encuentra la tercera estrategia, el pastiche. Genette (1989) en su estudio de las prácticas hipertextuales dice que llamará: “simplemente pastiche la imitación de un estilo sin función satírica” (p.38). A diferencia de la parodia, el pastiche no tiene una función irónica, aunque sí lúdica. Está contemplado en términos de variación, pero no tiene una función crítica como sí la parodia y la sátira. El pastiche toma una forma y la pone en diálogo, le genera posibilidades, la imita abiertamente, pero la modifica con intenciones estilísticas y arquitectónicas tal como sean las intenciones del autor. En el caso de *Bartleby y compañía*, el pastiche es percibido en forma de reescritura. El proceso no implica un calco estricto, sino una interpretación de formas que son aplicadas con el fin de resaltar la presencia de un autor u obra, no desde la referencia como sí desde el juego interpretativo de su obra. El pastiche implica una abstracción profunda de las obras sin decir que se llega a la crítica de tales, ya que su función se mueve en el realce de los factores del divertimento literario. La particularidad funcional que tiene el pastiche en *Bartleby y compañía* es la de generar movimientos en la narrativa desde una perspectiva intertextual, autorreferente y lúdica. Con esto se quiere decir que dentro de la obra existen notas escritas por Marcelo que tienen como personajes a autores que se ven inmersos en unas pequeñas tramas que resultan ser reescrituras de sus propias obras o de obras que de alguna manera los relaciona con el fenómeno de la literatura del No. Mediante el pastiche, personajes de la realidad empírica entran en giros de la narración con imitaciones estructurales de otras obras o estilos, lo cual crea relaciones intertextuales de contenido a través de la forma. Por ejemplo, en la nota 60 se cuenta la historia de Paranoico Pérez, personaje del cuento *Iba siempre delante y era extraño, extraño*, escrito por Antonio de la Mota Ruiz. Según relata Marcelo, Paranoico Pérez piensa que, siempre que se le ocurre una idea para un libro, José Saramago se la roba y la escribe primero. Novelas como *El año de la muerte de Ricardo Reis* (1984), *La balsa de piedra* (1986) y *El Cerco de Lisboa* (1989) fueron en su momento

ocurrencias de Pérez que, según él, Saramago robó. Paranoico es recluido en un centro psiquiátrico y desde allí, nos dice Marcelo:

Paranoico revela otro caso del síndrome de Bartleby. El que sufre el mismísimo Saramago. «Aunque no soy vengativo —concluye paranoico— siento una alegría infinita al ver que, desde que le dieron el premio Nobel, lleva ya catorce doctorados *honoris causa* y aún le esperan muchos más. Eso lo tiene tan ocupado que ya no escribe nada, ha renunciado a la literatura, se ha vuelto un ágrafo. Me satisface mucho ver que, al menos, se ha hecho justicia y han sabido castigarle...» (p.139)

La figura del doble es una preocupación recurrente en la narrativa de Saramago. En obras como *El hombre duplicado* (2002), *Caín* (2009) o las ya mencionadas, se revela una preocupación metafísica de la extrapolación vital, el yo en los otros. Parte de esta estética de la disolución —que es una isotopía bastante representativa de la trilogía metaliteraria de Vila-Matas— se recrea en el episodio de Paranoico Pérez, un cuento escrito por un autor ficcional. El desdoblamiento de Antonio de la Mota dentro de Pérez, en el propio mundo de Marcelo, que es una ficción de Vila-Matas, recrea estilísticamente la representación del doble que tanto se nota en la obra de Saramago—siendo la imagen de Saramago un desdoblamiento también del propio Paranoico Pérez, ya que no se acepta al autor empírico sino la idea simbólica que construye Pérez—. ³¹ Caso similar se encuentra en la nota 31, cuando Marcelo cree encontrar el amor de su vida en un autobús en los Estados Unidos y a su lado viaja el autor J.D Salinger. En medio de la escena, Marcelo recuerda un cuento del propio Salinger que es el esquema de la escena:

Me vino a la memoria de pronto un cuento de Salinger, *The Heart of a Broken Story* (El corazón de una historia quebrada), en el que alguien planeaba en un autobús, al ver a la chica de sus sueños, una pregunta casi calcada a la que había yo formulado. Y recordé el nombre de la chica del cuento de Salinger: Shirley Lester. Y decidí que provisionalmente llamaría así a mi chica: Shirley (p.85).

El pastiche en *Bartleby y compañía* cierra el mundo ficcional sobre sí mismo, dando a la obra un ambiente que solo es resoluble y entendible dentro de la historia literaria, pero con la particularidad de la realidad-otra que se crean dentro de los contornos de la obra. La intertextualidad moldea también los márgenes de la historia literaria, como en el caso de la nota 1, donde Rulfo y Monterroso son empleados de una oficina de copistas cuya interioridad semeja la oficina de Bartleby, donde la relación de los dos autores con su jefe semeja la misma tensión que había entre Bartleby y el apoderado de la oficina donde este trabajaba. Con la técnica del pastiche, en *Bartleby y compañía*, se ve cómo la literatura avanza en sus propios episodios, con sus autores, sin ninguna distinción en los niveles de

³¹ Maria Isabel Zwank (2005) en “La huella de Laurence Sterne en *El hombre duplicado* de José Saramago” asegura que la novela del portugués está cimentada sobre los recursos polifónicos de la parodia que recaen en el *Tristram Shandy*. Teniendo claro que la polifonía produce la intertextualidad —según Kristeva— y que la parodia es un recurso de la estrategia intertextual, puede notarse que la selección de Saramago para la construcción de una de las notas de la literatura del No es completamente razonada y habla de la coherencia de la estructura fragmentaria de *Bartleby y compañía*

realidad que son expuestos solo y únicamente dentro de la premisa que determina la poética de *Bartleby y compañía*.

Partiendo de la intención netamente carnavalesca, las tres estrategias intertextuales que anteriormente se enunciaron aparecen regularmente en toda la obra. Su principal virtud radica en la pluralidad y en la fragmentariedad que entregan a la voz de Marcelo para consolidar su entramado ontológico de la literatura del No. Así las cosas, la fragmentariedad propiciada sugiere la construcción de una totalidad llena de matices y difusa que en este caso es el síndrome de los bartlebys, que está representada paradigmáticamente en *Bartleby, el escribiente*. Si en la figura de Bartleby se consolida todo el imaginario de la literatura del No, conviene dedicarle un especial cuidado.

2.4 Preferiría no hacerlo: hipertextualidad entre *Bartleby, el escribiente* y *Bartleby y compañía*

Ya en este punto no es necesario subrayar el lazo entre *Bartleby y compañía* y *Bartleby, el escribiente*. Desde la primera página, Marcelo establece la relación y hace una pequeña sinopsis de la obra de Melville. El diálogo que existe entre estas no solo está determinado por las afinidades y abstracciones del lector, ni exclusivamente por las marcas semánticas. Se hace evidente una relación dependiente del texto de Vila-Matas de *Bartleby, el escribiente*. Sin el segundo es imposible el primero. Para este tipo de conexiones es propio realizar investigaciones de tipo geno-texto de fuentes, estudios que se caracterizan por establecer una relación de forma y contenido entre las obras. En el caso de *Bartleby y compañía* es necesario ir más allá, notar las derivaciones y su significado, ya que es allí donde se complementará el círculo carnavalesco. En este sentido, vuelve a ser propicia la teoría de trascendencia textual de Genette (1989). En *Palimpsestos*, el crítico pone todo su empeño en describir la hipertextualidad, la cual considera fundamental en el hecho literario hasta el punto de determinar la literariedad de los textos. Es en la noción de hipertextualidad donde se encontrarán las bases para establecer las conexiones, no tan evidentes, entre la obra de Melville y de Vila-Matas.

De cerca, la teoría de Genette propicia elementos para entender a *Bartleby y compañía*. De los cinco tipos de transtextualidad hay rasgos más o menos claros de cada uno en la obra. Genette creía que estos tipos no actuaban independientemente, unos se relacionaban con los otros, aunque en la hipertextualidad encontraba una línea comunicante entre todos. En cuanto al relato de Vila-Matas se refiere, posee rasgos *intertextuales* (desde la restricción que le otorga el autor francés al término) en el uso de las citas y las referencias, también revela rasgos importantes en la *paratextualidad* por la forma en que la titulación presenta una extensión textual con otro contenido literario. Deben mencionarse también las características *metatextuales* de intenciones reflexivas sobre la literatura, propia de la crítica y, evidentemente, el problema *architextual* en la designación genérica de la obra *Bartleby y compañía*.

Cada tipología abordada por Genette ha sido estudiada hasta este punto desde el primer capítulo de esta investigación bajo otras ópticas que han sido seleccionadas debido a la metodología de trabajo. La *metatextualidad* y la *architextualidad* son los temas de interés en el capítulo primero, la *intertextualidad* (a la manera de Genette) y la *hipertextualidad* en el capítulo segundo e incluso esta última en el capítulo tercero. Por ello, se ha repetido con tanta insistencia que la noción general de *transtextualidad* de Genette tiene más que ver con el sentido global de intertextualidad que su acepción personal de ella. Toda esta aclaración se hace con el fin de no pasar por alto las designaciones que se hacen en *Palimpsestos*. Con todo, se entenderá que la hipertextualidad es una noción fundamental para el desarrollo general de la intertextualidad, aunque sea denominado por el autor como parte de la *transtextualidad*. Debido a los fundamentos teóricos tenidos en cuenta aquí, la hipertextualidad será tratada, sin ningún riesgo, como noción del fenómeno de la intertextualidad.

Así las cosas, Genette (1989) define la hipertextualidad como: “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*)” (p.14). Esta relación no se da a manera de comentario crítico, como podría darse en las notas específicas de *Bartleby y compañía*, si no de manera derivativa, donde un texto es una resemantización del otro.

Se está hablando de un mecanismo más amplio de intertextualidad que las referencias explícitas en cada nota de Marcelo, un mecanismo que condensa toda la fragmentariedad en las ideas del narrador: entender que *Bartleby, el escribiente* es más que una excusa para Marcelo y que da una ruta para hallar la significación de la obra es la función de la noción de hipertextualidad. El hipertexto es imposible sin el hipotexto: esta es la ecuación que determina Genette y esta es la relación que se da en los textos que ahora se ocupan. La relación hipertextual se puede dar en dos sentidos: imitación y transformación. Para explicarlos, Genette pone de ejemplo *La Eneida* de Virgilio y el *Ulises* de Joyce, ambos en relación hipertextual con *La Odisea*: “Joyce extrae un esquema de acción y de relación entre personajes, que trata en un estilo muy diferente; Virgilio extrae un cierto estilo, que aplica a una acción diferente” (p.15). Para Genette, la *transformación* es una derivación que da el paso del texto homérico al texto de James Joyce, y la *imitación* es la derivación que se produce del mismo hipotexto a *La Eneida* de Virgilio. En el primero hay un traslado de la forma, del arco narrativo, de los símbolos para desarrollar otra historia, pero que está anclada en el contenido del hipotexto. En el segundo se da una asimilación estructural, de estilo, genérica, que se usa para contar una historia completamente diferente. En el primer ejemplo, Joyce cuenta la historia del arquetipo de Ulises en Dublín del siglo XX, en el segundo ejemplo Virgilio cuenta la historia de Eneas a la manera de la épica homérica.

En este sentido, *Bartleby y compañía* es un hipertexto de *Bartleby, el escribiente*, cuya relación se da en las consideraciones de *transformación*. Esto parte de la delimitación que expone Marcelo del contenido que llevará sus páginas, en la categorización de la literatura del No:

Todos conocemos a los bartlebys, son esos seres en que habita una profunda negación del mundo. Toman su nombre del escribiente Bartleby, ese oficinista de un relato de Herman Melville que jamás ha sido visto leyendo, ni siquiera un periódico; que durante prolongados lapsos, se queda mirando hacia fuera por la pálida ventana que hay detrás de un biombo, en dirección a un muro de ladrillo de Wall Street; que nunca bebe cerveza, ni té, ni café como los demás; que jamás ha ido a ninguna parte, pues viven en la oficina, incluso pasa en ella los domingos; que nunca ha dicho quién es, ni de dónde viene, ni si tiene parientes en este mundo; que, cuando se le pregunta dónde nació o se le encarga un trabajo o se le pide que cuente algo sobre él, responde diciendo:

—Preferiría no hacerlo (pp.11- 12).

De esta manera, el narrador expresa que lo esperado, nota tras nota, es una amplificación del sentido que compone el hecho de ser bartleby, evidenciado con las referencias a personajes de la realidad empírica, como a personajes literarios de otros textos, pero también a personajes propios de *Bartleby y compañía* que se mezclan en las notas con el fin de otorgar un argumento narrativo y matices a la literatura del No. Pero más allá, si se detiene la mirada en la figura de Marcelo y en la de Bartleby propiamente dicho, es legible una transformación en términos de resemantización. Bartleby es un hombre rodeado de silencios y de misterios. De su pasado apenas se atisba un rumor hacia el final del relato que lo ubica como expleado del servicio de cartas muertas³². Es un trabajador riguroso de una labor repetitiva y tediosa, que figura a un individuo inmerso en una sociedad disciplinaria, condicionado a la institucionalidad y autorregulado por las conductas propias de un contexto masificado y normativizado como Wall Street. Bartleby es un personaje de interiores, siempre encerrado, siempre delimitado por paredes y biombos: además su interioridad está apartada simbólicamente de la del resto de los personajes. El escribiente está encerrado en el mundo, pero también en sí mismo. No siempre fue así. El relato de Melville hace transitar a Bartleby de una actitud completamente activa a una pasividad silenciosa, a la nulidad total que termina en su muerte, por inanición, en una cárcel:

Al principio, Bartleby hacía una cantidad extraordinaria de trabajo. Como si hubiera padecido hambre de copiar, parecía atiborrarse de mis documentos. No había pausa en su digestión. Hacía turno doble, copiaba a la luz del día y a la luz de la vela. Y yo hubiese estado encantado de su aplicación si su laboriosidad hubiera sido alegre. Pero escribía en silencio, pálidamente, mecánicamente (*Bartleby, el escribiente*, 2000, p.20).

Y luego:

En esta postura me hallaba cuando lo llamé y le expliqué brevemente lo que quería que hiciera —a saber: revisar conmigo el papelito—. Imaginen mi pasmo, mi consternación más bien. Cuando sin moverse de su retiro, Bartleby, con una voz singularmente suave y firme, replicó:

—Preferiría no hacerlo (p.21).

³² En el cierre de la obra, el narrador de *Bartleby, el escribiente* recrea un rumor que habla sobre el pasado del escribiente. He aquí la historia: “que Bartleby ha trabajado de subalterno en la Oficina de Cartas Muertas de Washington, de donde fue despedido por un cambio de administración.” (*Bartleby, el escribiente*, p.56, 2000). La oficina de Cartas Muertas era un ente del Servicio Postal de los Estados Unidos que se encargaba de recopilar todas las cartas cuyos destinatarios no eran encontrados (por cambios de residencia, mortalidad u otros motivos) y cuyo remitente también desaparecía por las mismas razones

Y al final el narrador y jefe de Bartleby lo visita en la cárcel donde lo han recluso por negarse a dejar el edificio donde estaba su antigua oficina:

La cara redonda del proveedor me miraba ahora.
—La cena está lista. ¿No va a cenar tampoco hoy? ¿Vive sin comer?
—Vive sin comer —dije, y le cerré los ojos.
—Vaya, duerme ¿No?
—“Con los reyes y los magnates de la tierra” — Murmuré (p.55).

La imagen que se da de Bartleby, sumada a su derivación como arquetipo para la literatura del No, caracteriza todas las funciones textuales que posee Marcelo. El narrador de *Bartleby y compañía* también es un hombre solitario que trabaja en una pavorosa oficina. Su actitud frente a los demás suele ser distante, puede encerrarse en su casa por meses y solo se le conocen pocas amistades a lo largo de su vida. Además, su motivación hacia los escritores bartlebys va más allá de una fascinación, ya que él mismo es un bartleby. En este punto, la fórmula que Bartleby liberó para enfrentarse al mundo en un estatismo cansado, de rebeldía pasiva, se convirtió para Marcelo en una negatividad creadora: “preferiría no hacerlo”. Lo que une las conductas de ambos personajes tiene esta fórmula de trasfondo. Dice Gilles Deleuze (2000) en su texto “Bartleby o la fórmula” sobre la expresión mencionada que:

La fórmula prolifera y se ramifica. En cada una de sus apariciones, alrededor de Bartleby se instala el estupor, como si se hubiese oído lo Indecible o lo Imprevisible; y el silencio de Bartleby opera como si lo hubiese dicho todo, como si hubiese agotado todo el lenguaje de una sola vez (p.62).

Marcelo toma la fórmula de Bartleby para crear un arquetipo del cual él mismo se siente parte. Bartleby como mistificación de la negatividad. Marcelo no ve en el “preferiría no hacerlo” una condición lapidaria de cancelación, sino una actitud de negatividad creadora. Aquí se da la *transformación*. La fórmula de Bartleby desordena el mundo, todo lo que le rodea entra en un estado de incompreensión absoluta frente a ella. La fórmula genera una potencia caótica que desbloquea todo sistema lógico y permite una reorganización de los valores. Al decir: “preferiría no hacerlo” Bartleby se opone a la acción instrumental y propone la rebeldía pasiva, que en última instancia está planteando una solución imaginaria ante la instrumentalización desde la negatividad. Vila-Matas toma la fórmula y en voz de Marcelo la presenta también como una expresión caótica que rompe los esquemas: en los escritores que no escriben se puede encontrar la solución de la literatura por venir. La fórmula es un detonante creativo para Marcelo que encuentra en la literatura del fin de siglo una acción instrumentalizada y repetitiva como el mundo que se cierra sobre el Bartleby de Melville. Para ello, encuentra el No como negatividad creativa que cambia el sentido y por eso mismo renueva el arte de lo literario. No quiere decir que en la literatura del no se encuentre la literatura por venir, quiere decir que, en la negatividad creativa, como

oposición a la literatura instrumentalizada, está una oportunidad para la renovación literaria. Con esto, se nota que la transformación se da en trasladar la fórmula de *Bartleby* frente a la sociedad que promediaba el siglo XIX, para soportar la crisis en la literatura del fin del siglo XX.

Para completar la transformación susceptible a *Bartleby y compañía* hay que decir que existen tres tipos de la transformación propiamente dicha: la parodia, el travestimiento y la transposición. Las primeras dos tienen un talante paródico y satírico respectivamente, mientras que Genette introduce el concepto de *transposición* de la siguiente manera: “Para las transformaciones serias, propongo el término neutro y extensivo de transposición” (p.42). No quiere decir que la transposición carezca de humor, por el contrario, puede encontrar en él una herramienta retórica de transformación literaria. Lo que implica esto es que el fin de la transposición no radica en el mero divertimento o el espectáculo hilarante, sino que busca encontrar una reflexión filosófica y vital de fondo, como en el caso de *Bartleby y compañía* frente a la literatura. Para el autor francés, la transposición es la práctica hipertextual más importante debido a la cantidad de estrategias que posee y a la cantidad de obras trascendentales para la historia de la literatura que las usan.

En *Bartleby y compañía*, si bien dentro de los micro-relatos que componen las notas hay presencia de la parodia, el proyecto general de la obra, en relación con la hipertextualidad, está determinado por la transposición. La fundamentación ya se ha renunciado al entender la fórmula “Preferiría no hacerlo” como el elemento de la transformación: la capacidad creativa de la negatividad. A este respecto Agamben (2000) en “Bartleby o la contingencia” resalta la potencia de la negatividad en el texto de Melville: “Como escriba que ha dejado de escribir es la figura extrema de la nada que procede a la creación y, al mismo tiempo, la más implacable reivindicación de esta nada como potencia pura y absoluta” (p.111). La visión de Marcelo se recoge hacia esta línea interpretativa: la negatividad que se da en *Bartleby, el escribiente* para brindar otro camino frente la imposición vital es la misma que recoge Marcelo frente a la literatura. Los bartlebys son seres que se han desgastado en la literatura y han llegado al silencio por la imposibilidad de la misma para expresar lo humano, o por la extrema exigencia de ellos sobre sus propias obras, o por la disolución de los mismos sujetos en el fenómeno literario. Cualquiera de las alternativas representa una acción negativa en torno a la literatura que, en las manos de Marcelo, se transforma en oportunidad creativa. En la obra de Vila-Matas se toma la función negativa del texto de Melville no con intenciones cómicas —aunque a todas luces sí con rasgos humorísticos— para configurar una profundización en la negatividad como posibilidad estética. De esta manera la elaboración de *Bartleby* como arquetipo es una transformación seria del hipotexto, es una resemantización del problema de *la fórmula*.

Esta transposición implica una variación del sentido de la obra primigenia. Dentro de la gran variedad de métodos que recoge Genette en que se da la transposición, *la amplificación* logra describir

la derivación que ocurre de la obra de Melville a la obra de Vila-Matas. Dice Genette:

Así pues, es mejor considerar la extensión temática y la expansión estilística como las dos vías fundamentales de un aumento generalizado, que consiste a menudo en su síntesis y en su cooperación, y para el que yo reservaba el término de amplificación (p.338).

Vila-Matas toma el personaje de Bartleby para volverlo paradigma de la capacidad creativa del No, extendiendo los matices semánticos del mismo desde una negación a la actividad hasta una propuesta de renovación literaria. En primera medida, el mito del arquetipo Bartleby se proyecta en fragmentos de posibilidades compositivas de lo que es la literatura del No, lo que da como resultado una expansión estilística donde, a la manera de Sterne, la narración entra en diversas digresiones que circulan sobre un tema con el fin de movilizar la historia, pero también con el fin de ampliar los matices semánticos de la misma. El tema de la negación se expande en número de versiones y el “preferiría no hacerlo” adquiere aristas y modos que dotan de complejidad estructural tanto el relato como el trasfondo mismo. Por ello, consecuentemente, el tema se extiende no solo a una actitud vital, sino a una reflexión filosófica sobre el ser de la literatura. En *La sociedad del cansancio* Byung-Chul Han (2012) dedica un apartado especial a *Bartleby, el escribiente* titulado “El caso Bartleby”, en él expone que: “Bartleby no naufraga ante el proyecto de ser yo” (p.64). De esto se puede inferir que Bartleby no está enfrentado a la diversidad de posibilidades de ser él mismo, sino todo lo contrario, se enfrenta a la reducción de posibilidades que tiene para desarrollarse. En *Bartleby y compañía* el dilema de Marcelo apunta en sentido contrario: su problema es la trivialización de la literatura debido a que esta ha llegado a un punto de reproductividad que aligera el arte de la palabra. Marcelo se resuelve en la pluralidad y diversidad de voces que puede conjurar en su propia voz enunciativa, lo cual lleva a que el problema del yo esté destinado a traducirse en Marcelo como un vacío que se llena en la fragmentariedad del discurso. No obstante, no está en él la condición de un yo irresoluto, no hay una queja contra la multiplicidad y la fragmentariedad del ser en tanto otros son, por el contrario, hay una comunión y una aceptación de las otras voces como necesidad irrevocable para configurar su propio sentido como personaje. Con todo, hay una extensión temática del No que corresponde con la actualización del tema bajo otros paradigmas filosóficos. De una configuración de la modernidad en el siglo XIX a una revaloración del yo fragmentado en una expresión de la modernidad tardía en *Bartleby y compañía*³³.

En síntesis, es notorio que el tratamiento de la hipertextualidad en la obra de Vila-Matas devela que, más allá de una motivación meramente referencial, desde el “preferiría no hacerlo” se desenvuelve

³³ Sobre este punto dice Olalla Castro Hernández (2018) en “Sujeto, dialogismo y autoficción en la trilogía metaliteraria de Enrique Vila-Matas”: “todos los recursos desplegados en los tres textos (escritura fragmentaria, hibridación genérica, intertextualidad, dialogismo, autoficción) tienen por objeto la redefinición de la noción moderna de Sujeto, la generación de un yo en constante proceso de transformación que se niega rotundamente a ser Uno y que busca, de forma casi obsesiva y patológica, convertirse en Otros, ser muchos, huir de la prisión del nombre propio” (p. 246).

toda una estrategia que consolida la negatividad creativa que pone en crisis la idea de literatura no para clausurarla, sino para transformarla. El arquetipo de Bartleby ofrece un cambio de vía, un acto de oposición que obliga a la revaloración del sentido ontológico de la literatura: “escribir que no se puede escribir, también es escribir” (Vila-Matas, 2013, p.13).

2.5 De la tradición a la renovación: La intertextualidad como oportunidad

Enrique Vila-Matas encuentra en la multiplicidad un mecanismo para construir un yo que no está en pugna con su fragmentariedad, por el contrario, la única forma de consolidarse es en la diversidad. Ser muchos es la oportunidad de Marcelo para encontrar un lugar en el mundo. Su voz es claramente una sumatoria de voces que hallan escritura, es decir, proyección. Por lo tanto, Marcelo encuentra una forma de inscribirse en una tradición ontológica, que a su vez es una tradición de la alteridad y lo subversivo, pero a fin de cuentas una tradición. La pluralidad le otorga una legitimidad, donde su propio vacío es una manera otra de encontrar una existencia, su creatividad se pone en escena únicamente en presencia del vacío y del silencio que es poblado por otras voces que hablan del vacío y el silencio. De ello opina Roland Barthes (1994) en “La muerte del autor”:

De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino (p.71).

Marcelo recrea en su caracterización ese lector ideal del que habla Barthes. Un lector activo que se transforma en un lugar propicio para el encuentro literario. Un lector-creador, como el propio Vila-Matas, dispuesto entablar diálogos sospechados e insospechados entre los textos. Marcelo, como el lector de Barthes, es un ser que va más allá del texto y transforma la vida en símbolo manipulable que es también tejido, es decir, texto. Marcelo entiende la vida así, como un entramado donde las voces de todo complementan la particularidad, y la particularidad solo existe con las voces de todo. En ese sentido, el modelo de autor que propone *Bartleby y compañía* con Marcelo es el lector-creador, donde la figura del lector no es otra que la de un intérprete de los símbolos del arte y por ello mismo de la vida. Desde allí está el acto creativo, la interpretación y la recreación, la carnavalización de lo dado, la mixtura del tejido. Por eso mismo, cuando Deleuze y Guattari (2004) desarrollan su teoría sobre el rizoma — caracterizado por su defensa de enunciados infinitos, siempre en desarrollo, sin un inicio determinado y sin un fin: una sentencia en constante relación y por ello en constante transformación— dicen en *Mil mesetas*:

Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior (p.10).

Este entendimiento del libro como multiplicidad dialógica es el mismo que da origen a lo carnavalesco, que a su vez culmina en la idea de intertextualidad. Un libro que está siempre en formulación y en transformación, que finalmente depende de la unión de los sentidos que puede otorgar el lector dentro de su acervo cultural. Así, Vila-Matas en “El arte de no terminar nada” (2016) dice:

La frase me recordó a la que hacía años me había dicho Mercedes Monmany acerca de los libros que uno escribía y perdía, perdía para siempre, porque se apoderaban de ellos los lectores, que los continuaban en el espacio y en el tiempo, lejos ya de quien los escribía (p.202).

Los libros, que ya son objetos simbólicos que pertenecen al espacio del lector, pierden todas sus fronteras y limitaciones en tantas maneras como el lector lo decida, es un símbolo renovable y vital. Por eso entra siempre en consonancia de un canon personal, como el que usa Vila-Matas para desarrollar sus proyectos narrativos en la trilogía metaliteraria. En el caso de Vila-Matas, particularmente en Marcelo de *Bartleby y compañía*, esta idea de la multiplicidad y del libro en movimiento, soporta la construcción de un canon construido por diversas voces que proponen un modo de entender la literatura. No hay que creer que es la literatura del No en donde está la nueva propuesta literaria que enuncia Marcelo; es en el hecho de escribir sobre quienes no escriben, en esa ironía del absurdo donde entra la carnavalización de las ideas, y por ello se produce una transformación de la realidad que en fin último es el sentido de la literatura. La propuesta de Marcelo es la de encontrar nuevos caminos en la creación, siempre renovable, siempre joven, pero también moribunda en cada obra. En el caso de *Bartleby y compañía* la respuesta se encuentra en los escritores que no escriben, pero es la función de cada lector-creador encontrar los nuevos rumbos. La coherencia con que está construida *Bartleby y compañía* habla de un lector-creador que está dispuesto a entender la tradición literaria para subvertirla, en otras palabras: buscando la entrada a la historia de la literatura, encontrará la salida que propone las nuevas visiones de la escritura.

Al final, la intertextualidad hace de las obras objetos vivos que se mueven con otras obras. Y es justamente la pluralidad y la multiplicidad lo más cercano a representar a la vida, recuérdese la conclusión de Calvino (1995) cuando en *Seis propuestas para el próximo milenio* habla de la multiplicidad. Concluye Calvino:

Pero quizá la respuesta que realmente corresponde a mis deseos sea otra: ojalá fuese posible una obra concebida fuera del *self*, una obra que permitiese salir de la perspectiva limitada de un yo individual, no sólo para entrar en otros *yoes*, semejantes al nuestro, sino para hacer hablar a lo que no tiene palabra, al pájaro que se posa en el canalón, al árbol en primavera y al árbol en otoño, a la piedra, al cemento, al material plástico... (p.138).

En síntesis, encontrar la forma de que el yo pueda ser otros es la función de las ficciones literarias, si además se puede llegar a la misma pluralidad del sentido en el ser mismo de los textos, se encontrará que el vacío que es poblado con la diversidad de las voces es una oportunidad creativa para conjurar el silencio.

3. De la fragmentación al significado: isotopías de la renuncia y la posibilidad

¿Qué es un hombre rebelde? Un hombre que dice no.

Albert Camus, *El hombre rebelde*

3.1 Las isotopías como herramientas de integración interpretativa

Los hallazgos del capítulo segundo revelan cómo desde la intertextualidad se pluraliza la voz de Marcelo. Como personaje parte de la construcción múltiple para develar el sentido creativo latente en la revisión a la tradición literaria. Esto es posible desde una carnavalización del sentido partiendo de la intertextualidad propia de la obra. La fragmentación de la voz del narrador no es sinónimo de la desintegración: es un yo cómodo con su naturaleza disoluta. Dice Marcelo:

De todos modos, vivo a gusto con mi anomalía, mi desviación, mi monstruosidad de individuo aislado. Encuentro cierto placer en ser arisco, en estafar a la vida, en jugar a adoptar posturas de radical héroe negativo de la literatura (es decir, en jugar a ser como los protagonistas de estas notas sin texto), sin observar la vida y ver que, la pobre, está falta de vida propia. (p.53).

En este sentido expresa Olalla Castro Hernández (2016) en “El sujeto escindido y la renuncia a la novela como totalidad (Escritura fragmentaria e hibridación genérica en la narrativa de Enrique Vila-Matas” que:

La renuncia a la novela concebida como totalidad es una clara forma de resistencia y reacción de un yo que no se reconoce a sí mismo ya como sujeto (dueño y señor de su propia psique y del mundo de los objetos), como identidad clausurada y perfecta (esa *mismidad* concebida por la ontología sustancialista), sino que se autopercibe como *ipseidad*, identidad histórica y en constante proceso de cambio, materia frágil y siempre a punto de descomponerse, que lucha, sin embargo, por mantener cierta coherencia, por no disolverse del todo en lo indistinto, tal y como reza la hermosa cita de Magris que encabeza este artículo (p.472).

Cuando Marcelo dice: “[...] estafar a la vida, en jugar a adoptar posturas de radical héroe negativo de la literatura” se está refiriendo a la construcción de su mundo —y la del imaginario narrativo— desde otras voces que son las protagonistas, ya que Marcelo pocas veces está en primer plano como individuo único. Es su voz un eje integrador, aunque no puede decirse que solo eso: es una acción del pensamiento, una personalidad que vive para el lector solo en términos de la literatura, es una voz escrita. La fragmentación en *Bartleby y compañía*, lejana de una idea desestructurada, contrae todos los sentidos para configurar, desde la diversidad, el significado de la literatura del No:

Soy solo una voz escrita, sin apenas vida privada ni pública, soy una voz que arroja palabras que de fragmento en fragmento van anunciando la larga historia de la sombra de Bartleby sobre las literaturas contemporáneas (p.54)

Marcelo es el punto donde recae el sentido hipertextual, él es un bartleby expandido en el

significado, en el tiempo y el espacio. En él se integra y se ordena el discurso: él enuncia y a su vez configura el paradigma que describe. Basta con repasar las notas del diario y ver que cada autor, siendo estrellas de la constelación bartleby —usando palabras de Marcelo—, está entendido como un elemento que comprueba la existencia del síndrome del No. Por ello, se sabe que existe como mínimo un sentido orientador en la selección de autores catalogados. Laurent Jenny (1997) en “La estrategia de la forma” llama la atención por la necesidad de que en el proceso de incrustación intertextual pueda elaborarse una clara unificación del sentido que dé al texto un orden dentro de la polisemia que ineludiblemente causa la diversidad de voces. Cree necesario tener en cuenta el hecho de configurar una unidad semántica a través del planteamiento de isotopías claras en el momento de la interpretación. Dice Jenny:

[...] tanto más necesaria para la incrustación cuanto que los textos injertados no son más que fragmentos, a menudo privados de sentido autónomo. [...] O bien, pues, el trabajo intertextual multiplicará los lazos destinados a integrar el préstamo en varios niveles a la vez (p.124).

Bartleby y compañía integra sus referencias, citas, parodias y pastiches desde una necesidad argumentativa de Marcelo, el cual está dividido en campos semánticos demarcados rigurosamente, pero integrados de tal manera que terminan por construir el paradigma de la literatura del No. Estos campos semánticos, debido a su recurrencia y a su función cargada de significado, ponen de manifiesto isotopías cuyo estado de relación con el texto es el de otorgar direcciones que orienten sus componentes semánticos a un significado. Ya se ha hablado de la coherencia de *Bartleby y compañía*, de cómo los recursos metaficcionales e intertextuales están potenciando el sentido de la literatura del No, poniendo en crisis la narrativa, pero siendo en sí misma una propuesta novedosa. En este orden de ideas, las isotopías crean una cohesión del texto que posibilita la integración todas las piezas del sistema que compone la obra. Antes de revisar los campos semánticos recurrentes que vectorizan a *Bartleby y compañía*, es conveniente enmarcar la idea de isotopía que guiará este análisis.

François Rastier (1984) en “El desarrollo del concepto de isotopía” dice que la primera vez que se usó el concepto fue en 1966 por A.J Greimas. El estudio al que se refiere Rastier es *Semántica Estructural*. Este primer acercamiento, que resulta difuso a primera vista³⁴, da las bases para el posterior desarrollo del concepto, el cual es complementado por el propio Greimas (1973) desde *En torno al sentido*, donde establece una definición explícita de isotopías al entenderlas como:

[...] el conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible una lectura uniforme del relato, tal y como resulta de las lecturas parciales de los enunciados y de la resolución de sus ambigüedades

³⁴ La primera definición que considera Greimas, citada por Rastier (1984), es la siguiente: “La permanencia de una base clasemática jerarquizada permite, gracias a la apertura de los paradigmas que son las categorías clasemáticas, las variaciones de las unidades de manifestación, variaciones que, en lugar de destruir la isotopía no hacen sino afirmarla” (p.60). Esta definición, que resulta bastante oscura y que además resulta problemática por la preponderancia que se le otorga a la categoría clasemática para explicar la isotopía, es explicada y puesta en crisis por Rastier (1984) en “El desarrollo del concepto de isotopía”. Dado que este no es el espacio pertinente para hacer una reconstrucción histórica del concepto, se opta por delimitar el aparato teórico a las definiciones más acabadas y prácticas del concepto. Por lo demás, si se quiere ahondar en este asunto, se recomienda el artículo citado de Rastier

que es guiada por la investigación de la lectura única (p.222).

A ello puede sumarse una definición que propone Rastier (1976) en “Sistemática de las isotopías”, texto que hace parte de un compendio de ensayos que es supervisado por el mismo Greimas (1976) titulado *Ensayos de semiótica poética*. Dice Rastier que: “Se llama isotopía a toda iteración de una unidad lingüística. La isotopía elemental comprende dos unidades de la manifestación lingüística: el número de unidades que la constituyen es teóricamente indefinido” (p. 111). Michel Arrivé (1997) entra en esta discusión ontológica intentando condensar ambas propuestas, con lo cual expone que: “La isotopía está constituida por la redundancia de unidades lingüísticas, manifiestas o no, del plano de la expresión o del plano del contenido” (p.76). De acuerdo a las disertaciones de los autores mencionados, el marco general de lo que define a una isotopía es claro. Aun así, es necesario abrir algunas consideraciones en beneficio del análisis que aquí se llevará a cabo.

En primera medida, todas las definiciones están de acuerdo con que el concepto de isotopía está determinado por la repetición de unidades lingüísticas o semánticas. En el caso de las isotopías semánticas, las cuales son las que interesan a la búsqueda de la significación profunda de un texto, la unidad en desarrollo es el sema. Dice Cathérine Kerbrat-Orecchioni (1984) en “problemática de la isotopía” que “la isotopía horizontal es la que se entiende habitualmente por isotopía semántica: la ocurrencia reiterada de un mismo sema en diversos puntos de una secuencia discursiva” (p.120), lo que lleva al analista a encontrar los patrones que determinan estas secuencias cuyo efecto práctico es la delimitación de campos semánticos. Los campos semánticos son grupos de unidades de significado que constituyen una orientación en la uniformidad del discurso del texto literario, teniendo presente que esta uniformidad no responde únicamente a una isotopía en específico, ya que el texto literario tiene la peculiaridad de ser polisémico y, en consecuencia, poli-isotópico. La uniformidad se consigue en el campo de la isotopía, pero no es restrictiva en el estudio de un texto. Estos campos semánticos que se unen por el comportamiento repetitivo de los semas se denominan sememas. Oscar Castro y Consuelo Posada (1994) en *Manual de teoría literaria* dicen sobre los campos semánticos que:

[...] estos conjuntos reciben el nombre de *sememas*; a cada unidad mínima de significación se le da el nombre de *sema*. En el proceso significativo, los sememas actualizan o ponen a funcionar los semas, en un momento concreto del habla. (p.179).

Los sememas son marcos de sentido que agrupan a los semas. Diferentes semas, en momentos diferentes de la enunciación textual pueden estar orientados a reforzar un mismo significado, lo que ya se ha denominado como semema. El punto importante está en qué semas marcar dentro del texto de acuerdo al sentido que se quiere unificar como significado trascendental del texto. Con todo esto, las isotopías son sememas que se reiteran con el fin de otorgar una lectura coherente y holística, pero no totalizadora. Las isotopías buscan dar una unidad a la construcción textual partiendo de que, en el texto

literario, pueden coexistir muchas isotopías y muchas formas de interpretarlas. Además de ello, un texto puede adquirir significado y coherencia por marcas no isotópicas, como lo menciona Laurent Jenny. En este punto, es propicia la aclaración de Castro y Posada (1994), quienes dicen que “la presencia de las isotopías en el discurso se explica por las reiteraciones, ya que éstas [sic] son uno de los principales síntomas de la actuación de modelos sistemáticos en la manifestación lingüística” (p.176), pues en última instancia, las isotopías son herramientas metodológicas que ayudan a construir una lectura de un texto a partir de la recurrencia de campos semánticos. Concluyen Castro y Posada (1994):

La lectura trata de encontrar esta rica significación mediante la particularización de isotopías, identificando en los sememas, los posibles semas que, al ser repetidos continuamente, de diversas formas, ya sea por perífrasis, de sinónimos, de anáforas, o de otros recursos como los pronombres, llevan a los sememas a formar isotopías y por lo mismo a aparecer como hitos en la línea de significado o de la isotopía, que es la misma línea de coherencia (pp.180-181).

El modelo isotópico de lectura es trascendental cuando puede decir sobre la realización de la obra algo que supere su composición y que se establezca en el campo de la explicación, que revele de entre todos los matices del sentido alguno que ponga de manifiesto el proyecto literario que es resguardado en el entramado de símbolos que compone un texto literario. En el caso particular de *Bartleby y compañía*, pensar en las isotopías es preguntar por la manera en la cual el síndrome de los bartlebys se expresa en la relación de forma y contenido. Ahora bien, en la lectura que se ha propuesto hasta aquí, la metaficción es el recurso que pone en crisis la idea de la literatura, desde su cuestionamiento explícito hasta su deconstrucción en los elementos narrativos. La intertextualidad fragmenta la voz negando un yo total y la idea de la narrativa original, única. Ambos recursos, llevando al extremo la crisis, encuentran una oportunidad para la literatura por venir. En la metaficción se desdibujan los límites entre la realidad empírica y la ficción, desajustando la linealidad narrativa en una fragmentariedad que, desde el argumento, pluraliza la narración. Esta fragmentación está soportada en la intertextualidad que disuelve la voz del personaje, pero carnaliza la negatividad desde una estrategia hipertextual. En ese orden de ideas, la carnalización sugerida solo puede sustentarse si se entiende cuál es el significado exacto que se logran subvertir. La primera pista está en el recurso hipertextual, la carnalización del No desde la figura de Bartleby: en él puede acunarse un paradigma de significación, dado que todo el tejido de la literatura del No solo intenta completar el sentido del No suscrito a su caracterización; por consiguiente, todas las unidades de sentido que se tengan en cuenta partirán de esta base.

Desde de la preocupación de Jenny por acoplar la plurisemia que produce la intertextualidad, se ha optado por encontrar las isotopías que lo consiguen para *Bartleby y compañía*. Dado que la función que cumplen los autores y obras mencionadas dentro del cuaderno de Marcelo es configurar el significado de la literatura del No, se entenderá que las unidades mínimas de significado del texto

serán los autores —reales o ficticios— y los personajes literarios que dan cuerpo, personalidad y discurso a la literatura del No. Serán los temas que en diferentes contextos del enunciado van a determinar el paradigma de Bartleby. Los semas entran en la agrafía por diversas razones que, en general, pueden reducirse a tres: porque se niegan a escribir, porque la literatura es imposible para la comunicación o porque los autores desaparecen, hacen desaparecer su obra o tienden a disminuirla hasta la desaparición. Lo anterior demuestra que son tres las recurrencias que los semas configuran, son tres los conjuntos reunidos, por lo que es posible decir que hay tres campos semánticos que en adelante se llamarán sencillamente: negación, imposibilidad y desaparición, ya que, aparte del enunciado y la función del sema, estos son los núcleos de significado que se manifiestan en todos los casos.

Aun así, todavía se requiere entender el paradigma Bartleby en términos de significado. Para ello basta con determinar qué tienen en común todos los semas de los tres sememas. Se determina que todos los sememas tienen una relación negativa con la idea de potencialidad, es decir: todos los semas se alejan de la literatura porque no desean escribir más o ni siquiera desean empezar a hacerlo, para el caso del semema negación. No pueden encontrar sentido ontológico en la literatura, en el semema imposibilidad. No desean ser notorios en el mundo literario o en la existencia misma, así en el semema de la desaparición. Lo que arroja esto es un alejamiento de la posibilidad de la literatura que les es distante, aunque la añoren. En este sentido, el No nace en la distancia que existe entre la literatura y el sujeto, aquella distancia que es el lugar de la potencialidad, —la posibilidad— es remplazada por la renuncia. Todos los semas están renunciando a la literatura y la manera está determinada por los tres campos semánticos. Por consiguiente, y teniendo en cuenta las causas expuestas, se revela una articulación donde el paradigma Bartleby, en términos de significado, es remplazado por el paradigma de la renuncia, cuyos sememas son la negación, la imposibilidad y la desaparición agrupados desde la función enunciativa de los semas. Dada la repetición de los sememas en busca de completar el paradigma de la renuncia, serán reconocidos a partir de ahora como isotopías.

Hay un elemento de carácter hipertextual que permite confrontar esta propuesta. El Bartleby de Melville no está siempre en el estado de negatividad esencial. Él renuncia paulatinamente a la vitalidad en un acto de cansancio que puede ser traducido inequívocamente en rebeldía. Su renuncia tiene tres momentos: se niega a realizar labores que se le asignan, luego desde la fórmula “preferiría no hacerlo”, produce una alteración del mundo, vulnera el sistema, rompe los esquemas comunicativos y establece una barrera insalvable entre sí y el mundo desde su fórmula; hay una imposibilidad comunicativa y de sentido entre él y *el afuera*. Hacia el final del relato, Bartleby comienza a disolverse con el espacio, a ser parte de él, a ser casi un objeto entre todos los que componen la espacialidad del texto, casi sin vida,

negándose incluso a alimentarse. Tal nivel de disolución lo lleva al extremo de la misma que es la disolución con el todo: la muerte. De esta manera, la lógica hipertextual que determina el paradigma de Bartleby para configurar la literatura del No puede verse en las isotopías que componen, según este trabajo, el paradigma de la renuncia.

Además, el propio Marcelo equipara el campo semántico de la renuncia al campo semántico de Bartleby:

Hace más veinticinco años. Cuando era muy joven, publiqué una novela sobre la imposibilidad del amor. Desde entonces, a causa de un trauma que ya explicaré, no había vuelto a escribir, pues renuncié radicalmente a hacerlo, me volví un bartleby, y de ahí mi interés desde hace tiempo por ellos (p.11).

Queda claro aquí que el encuentro con la literatura del No de Marcelo parte de la imposibilidad, que fue su primera preocupación narrativa. Más adelante explica que una afrenta familiar lo lleva a rechazar la literatura, siendo el rechazo un sema de la negación, como se comentará más adelante. Se disuelve en las voces de los bartlebys, entendiendo que la disolución es una manifestación de la desaparición. Finalmente, cuando dice que llega a ser un bartleby, la acción que determina tal paso, es la renuncia. Queda aquí manifiesto que las isotopías condensadas en el significado del No, como en la relación hipertextual con Bartleby, son componentes internos de la caracterización de Marcelo, al menos en lo que se refiere a la literatura del No, dado que Marcelo tiene una diferencia con sus autores y es que él compone el giro carnavalesco que cambia el sentido de la literatura del No para desarrollar el proyecto de la renuncia como posibilidad.

Para concluir, queda por aclarar un elemento de suma importancia en *Bartleby y compañía* que se acaba de enunciar, aquel que otorga el giro carnavalesco y que traduce el silencio en oportunidad, la renuncia en posibilidad. Queda así nombrada la isotopía de la posibilidad. Las tres isotopías mencionadas anteriormente son explícitas para definir la literatura del No, pero este no es el fin de *Bartleby y compañía*. La obra se ha construido como una contrapropuesta al silencio. La isotopía de la posibilidad comprende el significado profundo de la obra y se logra solamente desde el giro carnavalesco que toma desde los puntos que ya se han tratado en la metaficción y la intertextualidad. Esta isotopía es sutil y aparece cuando se conjugan las otras tres para que la potencialidad negativa surja en el propósito de la obra desde la potencialidad ya restaurada: la posibilidad. Lo que se verá a continuación no es más que una explicación en detalle de cada isotopía para llegar a esa última que resulta ser el significado profundo de *Bartleby y compañía*.

3.2 Isotopías de la renuncia

3.2.1. La negación o la metáfora del tío Celerino

La negación en *Bartleby y compañía* se manifiesta como una potencia negativa del deseo. Se entenderá este último en su acepción más cercana a la definición lexicológica³⁵ y se presidirá de cualquier sentido psicoanalítico. El deseo en tanto urgencia límite de la realización. En *Bartleby y compañía*, para los autores de la negación, la literatura se aleja de sus propósitos bien sea desde el principio de las tentativas literarias o en el proceso de las mismas. El componente del No en este campo semántico es una acción opuesta al deseo, la literatura no es una forma de construcción de mundo que legitima la existencia de quienes la profesan. En *Bartleby y compañía* la negación es una fuerza de expresión inversa, su forma de enunciar es prescindir de la enunciación en un acto de transgresión irónica. La negación ofrece la rebeldía, la inconformidad manifiesta frente a la literatura como respuesta ante las contingencias de la realidad que acosa a los autores que agrupa Marcelo, es el No realizado en la oposición y materializado en los subconjuntos del desencanto, el rechazo y la nulidad. El aspecto de la renuncia que se demarca con la negación está contemplado en abstenerse de la creación literaria, descreyendo de un estado de realización personal y cultural en ella, negándola como práctica vital.

De acuerdo con la estructura fragmentaria de *Bartleby y compañía* será más claro determinar el funcionamiento de los subconjuntos para llegar a comprender la propuesta de significado de la negación. A todas luces, esta obra evita plantear una verdad determinante y totalizadora. Si hay algo que se puede generalizar es la pluralidad y la fragmentación, lo cual no es sinónimo de una propuesta de significado disperso, ya que la propia obra se encarga de orientar de manera estricta a los sentidos. En *Bartleby y compañía* la multiplicidad de semas no riñe con el sistema engranado del sentido, pero tampoco es dogmática la estructuración del significado. Una de las propuestas de la obra es la síntesis de los constantes diálogos de los semas, que están en consonancia y disonancia permanente según sea su relación con cualquiera de los campos semánticos, pero que, en lo profundo del texto, tienen algo que decir sobre la renuncia como oportunidad para la renovación literaria. En este sentido, en la isotopía de la negación debe entenderse el comportamiento de los semas en subconjuntos para llegar a una complejidad extendida de los campos semánticos. Dichos subconjuntos no son más que agrupaciones que se han realizado de los semas de acuerdo al sentido que describen en cada isotopía. Dada la vastedad de semas, resulta más práctico restringir su uso a la función que cumplen dentro de la isotopía.

Ya con estas salvedades, piénsese que la negación es una isotopía cuyos semas se reúnen en el

³⁵ Deseo se refiere a: “Movimiento afectivo hacia algo que se apetece” (Diccionario de la Lengua Española, RAE. s.m, definición 1. 2014).

desencanto, el rechazo y la nulidad como formas de renunciar a la literatura. Teniendo en cuenta que los semas son constituidos por personajes que enfrentan una crisis entre sí mismos y la literatura, la negación adquiere un matiz autorreferente, entonces el desencanto, el rechazo y la nulidad son formas de *negarse* a la literatura. Todo parte de una posición personal frente al hecho literario que es expuesto en cada nota por mecanismos metaficcionales autorreflexivos: cuando se trae en las notas una mención a un autor, en voz de Marcelo se trae una reflexión que acarrea una mirada crítica de la literatura. De esta manera, y entendiendo la negación como una potencia negativa del deseo, todos los personajes que renuncian a la literatura desde la negación exponen razones que los lleva a apartarse de la escritura, por lo cual es usual en *Bartleby y compañía* encontrarse con lo que se llamará aquí la metáfora del tío Celerino.

En una de las notas Marcelo cuenta que Juan Rulfo justificó en alguna ocasión su silencio literario con la muerte de su tío: “Cuando le preguntaban por qué ya no escribía, Rulfo solía contestar: / —Es que se me murió el tío Celerino, que era el que me contaba las historias” (p.16). Además, en muchas de las notas que mencionan autores de la negación, el narrador hace uso de la anécdota del tío Celerino para comentar las justificaciones que tienen los autores para no escribir, por ejemplo: “Si la excusa del tío Celerino es una justificación de peso, lo mismo puede decirse de la que manejaba el escritor español Felipe Alfau para no volver a escribir” (p.19). Marcelo explica que Felipe Alfau renunció a la escritura por las contrariedades causadas en el aprendizaje del idioma inglés. La mención es complementada por la siguiente: “Me parece genial el tío Celerino que se sacó de la manga Felipe Alfau” (p.20).

Lo que se ha llamado la metáfora del tío Celerino se refiere a la manifestación explícita de un evento o circunstancia que elimina la capacidad creativa de los autores, invierte los valores de la potencialidad y consolida en ellos la negación. La metáfora del tío Celerino se entiende como una excusa que legitima la renuncia por negación: existen factores externos o propios que se interponen entre la creación literaria y el sujeto, lo cual lleva a la realización de la negación en cualquiera de los mencionados subconjuntos.

En el desencanto los escritores se niegan a seguir creando porque la literatura ha perdido todo poder transformador y renovador. Para los desencantados, no vale la pena el arte literario porque su incidencia en el mundo se ha desvanecido con la banalización de la escritura y la proliferación de libros que parecen llevar a menos cualquier sentido artístico de la palabra. Recuerda Marcelo una cita de Rulfo: “—Ahora —decía— hasta los marihuanos publican libros. Han salido muchos libros por ahí muy raros, ¿no? y yo he preferido guardar silencio” (p.17). Este subconjunto está asociado con la desesperanza que surge al incumplirse la añoranza que motivaba el ejercicio literario. Por ello, en el caso de Rulfo, por ejemplo, se acude al silencio como queja contra una pérdida del valor literario. La pérdida

de valor que ha recaído sobre la literatura en términos de incidencia social se ve reflejada en una frustración interior que encamina a los escritores en una ruta de distanciamiento frente al arte literario. Es el caso de Nicolas Chamfort, un pensador francés que fue encarcelado por su oposición al Régimen del Terror en los tiempos de la Revolución Francesa, que intentó suicidarse cuando se le notificó que volvería a prisión. Antes de todo esto ya Chamfort incurría en silencios literarios, y cuando él mismo se preguntó por esta razón en uno de sus textos se justifica diciendo, según Marcelo:

Porque el público me parece que posee el colmo del mal gusto y el afán por la denigración.
Porque se insta a trabajar por la misma razón que cuando nos asomamos a la ventana deseamos ver pasar por las calles monos y a los domadores de osos.
Porque temo morir sin haber vivido.
Porque cuanto más se desvanece mi cartel literario más feliz me siento.
Porque no deseo hacer como las gentes de letras, que se asemejan a los asnos coceando y peleándose ante su pesebre vacío.
Porque el público no se interesa más que por los éxitos que no aprecia (pp.77-78).

La metáfora del tío Celerino en Chamfort es bastante demostrativa de las justificaciones para el desencanto: hay una referencia con el mundo exterior donde la literatura no es apreciada, pero que se traduce a una interioridad en busca del sosiego. Aquellas respuestas que no se encontraron sobre la vida en la literatura, no pesan como incógnitas irresolutas por fuera de literatura. La ausencia de escritura es la certeza de una vida apacible. En el desencanto, los autores se niegan a la literatura porque encuentran en ella una promesa incumplida de autorrealización. En el desencanto se presume una afrenta que la literatura ha causado al escritor y que solo puede ser resarcida con la renuncia por oposición. Ya no se desea escribir porque las razones que lo impiden igualan la idea de la literatura a la idea del dolor.

No pasa lo mismo en el rechazo. Podría decirse que de los subconjuntos de la negación este es el grupo que con mayor cercanía podría asociarse a la desmesura de la creación poética frente a los individuos que la ejecutan. En otras palabras, la literatura sobrepasa a los escritores. En el rechazo se agazapa también una tendencia al capricho. En la interpretación que le da Marcelo al silencio literario de Rimbaud, se pueden entender la generalidad del rechazo. Dice el narrador: “A los diecinueve años, Rimbaud, con una precocidad genial, ya había escrito toda su obra y cayó en un silencio literario que duraría hasta el final de sus días” (p.21). Explica luego Marcelo que la literatura del autor francés venía de traducir alucinaciones que lo poblaban de la misma manera que el *daimon* platónico le habla a Sócrates de los asuntos de los dioses. Entonces dice que la literatura sobrevive en gran medida por las alucinaciones de la palabra. Rimbaud es un claro ejemplo:

Rimbaud sí que lo hizo, pero después de dos libros se cansó, tal vez porque intuyó que iba a llevar muy mala vida si se dedicaba todo el rato a registrar, una tras otra, sus infatigables visiones; tal vez Rimbaud había oído hablar de ese cuento de Asilenau, *El infierno del músico*, donde se narra el caso de alucinación terrible que sufre un compositor condenado a oír simultáneamente todas sus composiciones ejecutadas, bien o mal, en todos los pianos del mundo.

Hay un parentesco evidente entre la negativa de Rimbaud a seguir inventando sus visiones y el eterno silencio escrito del Sócrates de las alucinaciones. Solo que la emblemática renuncia a la escritura por parte de Rimbaud podemos verla, si queremos, como una simple repetición del gesto histórico del ágrafo Sócrates, que, sin molestarse en escribir libros como Rimbaud, dio menos rodeos y renunció ya de entrada a la escritura de todas sus alucinaciones en todos los pianos del mundo (p. 23)

Las suposiciones de Marcelo exponen en el rechazo a todo autor que se niega a la literatura por razones prácticas, sin motivos traídos de la desesperanza como en el caso del desencanto. En el rechazo se condensan los escritores que ya no desean escribir por el simple hecho de que la literatura ya no es un objetivo de realización para ellos. En la mención de Marcelo, las alucinaciones se comportan como el ejercicio mismo de la escritura, el hecho de traspasar los velos del mundo con la revelación poética. De esta manera, la ausencia de alucinación —de daimón en el sentido griego— se traduce como la negativa frente al deseo, lo que en otras palabras es la negativa frente a la labor misma de la literatura. Nótese la importancia de la palabra labor, dado que en el rechazo lo que se niega es el trabajo de creación como práctica artesanal. Por esta razón no hay un desencanto, pues en este grupo los escritores cambian una profesión por otra mientras que en el desencanto descreen de una forma de concebir el mundo. No quiere decir, por supuesto, que los escritores del rechazo tengan desde todo punto de vista una visión instrumental de la literatura, pero, por lo menos, no buscan en ella las respuestas vitales que expliquen el mundo, como en el subconjunto anterior. En este caso, la metáfora del tío Celerino no lleva otro drama que un cambio de costumbres, de conductas, de profesión.

Si en los subconjuntos del desencanto y del rechazo la metáfora del tío Celerino cumplía las veces de catalizador para causar la transformación de los escritores al silencio, en los contornos de la nulidad las justificaciones impiden que los escritores que se han preparado para una vida literaria no lleguen siquiera a iniciarla:

18) Joseph Joubert nació en Montinagnac en 1754 y murió setenta años después. Nunca escribió un libro. Solo se preparó a escribir uno, buscando decididamente las condiciones justas que le permitieran escribirlo. Luego olvidó también ese propósito.

Joubert encontró precisamente en esa búsqueda de las condiciones justas que le permitieran escribir un libro un lugar encantador para extraviarse y acabar no escribiendo ningún libro. Casi echó raíces en su búsqueda. Y es precisamente, como dice Blanchot, lo que buscaba, esa fuente de la escritura, ese espacio donde poder escribir, esa luz que debiera circunscribirse en el espacio, exigió de él y afirmó en él disposiciones que lo hicieron inepto para cualquier trabajo literario ordinario o lo desviaron del mismo (p.55).

Situación similar se relata en la nota 9, donde se cuenta la historia de Clément Cadou: “El joven Cadou era aspirante a ser escritor. De hecho, llevaba meses preparándose para serlo. Era la alegría de sus señores padres, que, a diferencia de muchos otros, habían puesto a su disposición todo tipo de facilidades para que él pudiera ser escritor” (p.35). Cadou, al ser visitado por Gombrowicz, como un regalo de sus padres, se sintió un ser insignificante, nulo, un mueble más de la casa. A partir de ese momento se hizo pintor y su obsesión hasta el final de sus días fue pintar muebles. El mismo mueble repetido hasta la infinidad. El mueble como una transcripción siempre eterna del día con Gombrowicz

en la sala de su casa. La nulidad nace de una justificación que elimina toda posibilidad de una vida literaria en potencia: una frontera infranqueable entre el escritor y la literatura que no puede ser superada porque la frontera es la inacción literaria. No obstante, los casos de nulidad que se relatan en *Bartleby y compañía* tienen la peculiaridad de que los autores están más cercanos a ser ellos mismos literatura. Tanto en el caso de Joubert como de Cadou, la inacción literaria es sopesada por la acción vital: en la búsqueda de condiciones para escribir su literatura, Joubert terminó siendo esas condiciones, siendo su propia obra literaria una manifestación de sí. En el caso de Cadou, su obra fue, al igual que la del propio *Bartleby* de Melville, una escenificación literaria porque se oponen a la palabra. Cadou es la palabra silente. La metáfora del tío Celerino de la nulidad es la vida misma como hecho concreto de ficción literaria.

Este es el ámbito que suscribe la isotopía de la negación. Una determinación negativa del deseo que está justificada en condiciones fabricadas por los autores, lo cual se ha reconocido hasta ahora como la metáfora del tío Celerino. Se ha de notar que la justificación para la renuncia que determina la negación, es un hecho que diferencia esta isotopía de las otras. En la negación existe una mediación entre el deseo por la escritura literaria y el individuo que, al encontrarse en una potencialidad negativa, termina en una justificación: la metáfora del tío Celerino.

3.2.2 La imposibilidad: el imaginario de Lord Chandos

La isotopía de la imposibilidad no se ejecuta en la integración de subconjuntos funcionales como en la negación. Aquí la isotopía se explica en una relación simbiótica entre la imposibilidad y la parálisis: el semema de la imposibilidad se configura como campo semántico recurrente que se da en consecuencia de la parálisis literaria, pero la parálisis se presenta porque hay una tensión reflexiva en el autor frente a la imposibilidad de la literatura como forma de apresar a la realidad empírica. La parálisis en *Bartleby y compañía* se entiende como el estatismo frente a la creación porque la literatura, como fenómeno, es un elemento vacío de sentido. No existe una finalidad de la literatura porque es imposible manifestar las cosas desde las palabras. De esta manera, en un ejercicio práctico, la imposibilidad se nota en el catálogo de Marcelo con la parálisis que causa el derrumbamiento de la existencia de la literatura. Los autores que caen en la imposibilidad no descreen de lo que puede lograr la literatura en el aspecto social e individual —como en el caso de la negación por desencanto—, en la imposibilidad lo que causa la parálisis es el cuestionamiento de las palabras como vínculo con la realidad empírica. La literatura es otro engaño de las palabras tanto en el imaginario Chandos como en los autores del No por imposibilidad. Sobre esta tendencia a lo indefinido en la literatura de Enrique Vila-Matas, dice Olalla Castro Hernández (2016), en un diálogo con lo que este estudio se busca presentar que:

Ese filo del abismo, ese lugar incómodo e inestable que no es del todo tierra firme ni abismo, es el Tercer Espacio desde el que Enrique Vila-Matas escribe. Desde él se está sin estar en ambos lados a la vez, en el todo y en la nada, se está sujeto, se tienen fundamentos, pero la estabilidad está permanentemente amenazada por el vacío, por la caída libre, por la sospecha del desequilibrio, por la duda. Ninguna posición es definitiva. (p.72)

La composición de sentido que configura la parálisis ya enunciada está sustentada en *Bartleby y compañía* sobre la base de la *Carta de Lord Chandos*³⁶³⁶, escrita por Hofmannsthal. La obra es citada en diversas ocasiones por Marcelo y, en cuanto a los bartlebys se trata, esta carta ficcional es un tratado que inaugura el pensamiento del No en la literatura del siglo XX. Dice Marcelo: “[...] De hecho, nuestro siglo se abre con el texto paradigmático de Hofmannsthal (*Carta de Lord Chandos* es de 1902)” (p.24). Y también: “Esta *Carta de Lord Chandos*, cumbre de la literatura del No, proyecta su bartlebyana sombra a lo largo y ancho de la escritura del siglo XX (p. 95)”. El carácter inaugural que le otorga Marcelo a la carta le reserva un lugar privilegiado en la determinación del imaginario que configura el No, lo cual se evidencia en que toda imposibilidad descrita en *Bartleby y compañía* conserva los mismos rasgos que Marcelo recalca de la carta, una tragedia del yo inmerso en el sinsentido:

Aunque el síndrome ya venía de lejos, con la *Carta de Lord Chandos* la literatura quedaba ya del todo expuesta a su insuficiencia e imposibilidad, haciendo de esta exposición —como se hace en estas notas sin texto— su cuestión fundamental, necesariamente trágica (p.96).

Por estas razones es relevante enfatizar en el hecho de entender las isotopías como una ampliación de las estrategias intertextuales, donde la configuración de campos semánticos recurrentes está emparentada con paradigmas hipertextuales: la metáfora del tío Celerino, para el caso de la negación, y el imaginario de la imposibilidad que se produce desde Hofmannsthal con la *Carta de Lord Chandos*. Cada vez se hace más fácil notar que las isotopías producen una orientación del sentido intertextual. Las isotopías dan un ordenamiento interno al catálogo de bartlebys que dispone Marcelo, todo esto para encontrar un nuevo camino en las letras desde la negatividad. Las isotopías planteadas se comportan como un mapa para encontrar el significado de la renuncia como posibilidad literaria. Es preciso, entonces, entender aún más los comportamientos de Lord Chandos en *Bartleby y compañía*.

Así reseña Marcelo el texto escrito por Hofmannsthal:

La *carta* constituye un manifiesto del desfallecimiento de la palabra y del naufragio del yo en el fluir convulsionado e indistinto de las cosas, ya no nominables ni dominables por el lenguaje: «Mi caso, en pocas palabras, es éste: he perdido del todo la facultad de pensar o de hablar coherentemente de cualquier cosa», lo que significa que el remitente de la carta abandona la vocación y la profesión del escritor porque ninguna palabra le parece expresar la realidad objetiva (p.94).

³⁶ La *Carta a Lord Chandos* es un tratado desarrollado en una carta ficcional, dirigida a Sir Francis Bacon, donde un joven escritor, Lord Chandos, explica las razones que lo hacen abandonar la escritura cuando había sido reconocido por sus versos y prosas tempranas. Fue publicada en 1902. En la introducción de *Una Carta*, la edición del texto de Hofmannsthal publicada por Pre-textos en 2008, dice José Muñoz Millanes que: “Hofmannsthal indica a su amigo Leopold Von Adrian que podría leerla, no como una obra de ficción [...] sino como una confesión, como una carta escrita por él [...]” (p.15).

La *Carta de Lord Chandos* tiene como principio la incapacidad de las palabras para abstraer de las cosas una presencia significativa que pueda entrar en un sistema de símbolos manipulables, entendibles y transformables que representen la realidad. Revela la distancia que existe entre las palabras y las cosas de tal manera que estas son apenas sonidos independientes que nada dicen sobre algo. La carta expone una sospecha por las palabras, pero no de una manera generalizada. Es decir, la imposibilidad que acecha a Lord Chandos no se manifiesta como una crítica pura del ser de las palabras, sino como una manifestación enfermiza en la particularidad del individuo. Este fenómeno es expuesto como un accidente relativo al remitente de la carta. La carta está revelando una condición de alejamiento entre Lord Chandos y la realidad a un punto irreconciliable en que el mundo solo puede ser contemplado, pero no abstraído, por lo cual las palabras, como artefactos que median entre la realidad y el sujeto, no representan una imagen exacta de ese mundo que persigue Chandos. Con la ausencia de palabras, el sujeto no tiene incidencia en la realidad, no puede transformar ni asimilar nada de ella, porque los símbolos con los que interactúa le son esquivos. Este sujeto es Lord Chandos, quien al no fiarse de las palabras dirige su despedida de la literatura a su amigo Francis Bacon:

Esta es la carta que Phillip, Lord Chandos, el hijo menor de Earl de Bath, escribió a su amigo Francis Bacon (más tarde Lord Verulam y Vizconde de Saint Alabans) para disculparse con él por su renuncia total a la actividad literaria. (p.121)

De esta manera está intitulado el texto de Hofmannsthal, donde resalta inmediatamente la conciencia del remitente por la idea de renuncia, soportada en el desarrollo de la carta —que es la imposibilidad de la literatura por la sospecha a las palabras— y escenificado, o puesto en práctica si se quiere, por la parálisis, expresión sintomática de la imposibilidad literaria. Dice Lord Chandos:

Es más que amabilidad dar a vuestro cuidado por mí, a vuestra extrañeza por la parálisis espiritual en la que os parezco sumido, esa expresión de ligereza y chanza que es don exclusivo de los grandes hombres que han sido atravesados, pero no abatidos, por los peligros de la vida (p.121).

La parálisis se manifiesta como un decaimiento de los valores espirituales del individuo, es un mal que reduce al ser en un hermetismo de la practicidad, de un estado repetitivo y exclusivamente empírico. Los escritores de la imposibilidad están seguros de que el mundo es inasible por las palabras y solo queda guardar silencio. Renunciar a la literatura, para ellos, es evitar el caos de *lo natural* que se resiste a la abstracción del *logos*. La parálisis se cuenta como una patología derivada de la incapacidad por reconocer las cosas en su estado simbólico, por lo cual la realidad no puede ser interpretada en la derivación más simbólica de la palabra: la literatura. Así es como María Lima Mendes cae en el silencio. En la nota 15, Marcelo cuenta la historia de esta mujer de familia cubana y portuguesa, un amor de juventud de Marcelo en su estadía en París. La mujer, llevada por una pasión literaria, siempre quiso

escribir una novela. Se dejó influenciar por las corrientes del momento, estaba al tanto de las nuevas propuestas literarias y de los autores más leídos. El Mal que paralizó a María parte de la *choisisme*: “Cuando llegó al barrio a comienzos de los setenta, estaban de moda en las novelas prescindir del argumento, lo que se llevaba era el *choisisme*, es decir, describir con morosidad las cosas [...]” (p.47). María descubrió una forma de literatura en la nueva novela francesa que derrumbaba el arte de la narración. Una forma de narrar que se movía tanto como sus autores lo precisaban y que generó en la mujer una orfandad literaria:

Hasta aquí todo bien para María, pero, a partir del agua mineral, se le encalló dramáticamente la novela, pues le dio a ella de repente por practicar el *choisisme*, por rendirle culto a la moda. Nada menos que treinta folios dedicaron a la descripción de la etiqueta de la botella de agua mineral (p.49).

Las palabras entraron en un estado de acomodación que, por intentar acercarse con mayor exactitud a la naturaleza de la realidad empírica, deshilaba la composición narrativa, las palabras perdían integración, no podía hallarse una relación de abstracción en ellas. Algo así padeció Lord Chandos en su parálisis. Dice en su carta:

Cada uno de estos objetos, y mil, otros parecidos, sobre los cuales normalmente el ojo se desliza con natural indiferencia, puede, de repente, en cualquier momento, que en modo alguno esté a mi alcance suscitar, cobrar para mí un carácter sublime y conmovedor que la totalidad del vocabulario me parece demasiado pobre para expresar (p.129).

El imaginario de Chandos es la marca de sentido que guía la imposibilidad en *Bartleby y compañía*. En su estado original es el descontento del sujeto por saberse distante de la naturaleza que lo rodea³⁷. No es la naturaleza y el mundo de lo que se descrea, es del lenguaje como representación, de las palabras y de la abstracción en sentido estricto. No obstante, poder configurar la imposibilidad en un discurso organizado es llevar a un plano de representación el lenguaje sobre la imposibilidad del lenguaje, como en las notas de Marcelo se hace literatura de la No literatura. De la misma manera que la *Carta de Lord Chandos* abre un tercer espacio entre la posibilidad y la imposibilidad, *Bartleby y compañía* se despliega en una realidad otra para narrar de la innarrabilidad. El texto de Hofmannsthal se desarrolla en un avance metalingüístico desde la crítica como el texto de Vila-Matas lo hace desde la propuesta metaliteraria: la negatividad como transformación, el vacío como oportunidad de poblar y reavivar el sentido, como es el caso de Daniele Del Giudice, que en su obra *El estadio de Wimbledon* se interroga por el silencio de otro escritor, Bobi Bazlen. De la misma manera que en *Bartleby y compañía* y en la *Carta de Lord Chandos*, esta obra conjura los males de la imposibilidad haciéndolos aparecer en la elaboración literaria:

Al igual que en la *Carta de Lord Chandos* (donde se nos dice que el infinito conjunto cósmico del que formamos parte no puede ser descrito con palabras y por lo tanto la escritura es un pequeño equívoco

³⁷ En el mismo texto de José Muñoz Millanes (2008) dice que: *Una carta* se sitúa de lleno en el planteamiento de las conflictivas relaciones entre el escritor y la realidad (p.17).

sin importancia, tan pequeño que nos hace casi mudos), la novela de Del Giudice ilustra sobre la imposibilidad de la escritura, pero también nos indica que pueden existir miradas nuevas sobre nuevos objetos y por lo tanto es mejor escribir que no hacerlo (p.34).

El Bazlen en Del Giudice, como El Chandos de Hofmannsthal, son personajes retratados en soledad. Son percibidos por otros personajes de sus respectivas obras como miserables e incluso enfermos. Son seres habitados por un extrañamiento propio de su distancia con la realidad empírica producida en el seno de su desconfianza por las palabras. No pueden integrarse al imaginario colectivo que propicia el lenguaje por lo que sus experiencias vitales son disímiles e incómodas, tanto para ellos mismos como para su entorno pues, al final, se desintegran de la realidad en el momento que las palabras pierden su valor para ellos. Marcelo cumple con estas mismas características con la diferencia de que la imposibilidad para él es una oportunidad como lo indica en su remate de la mención que hace de Del Giudice. No obstante los escritores de la imposibilidad se caracterizan por su rareza trágica, casi patológica de no poder comunicarse. Hay un halo de soledad y de lejanía en sus caracterizaciones.

Mírese a Lord Chandos:

Pero es mi interior lo que debo exponeros: una rareza, una tosquedad, una enfermedad de mi espíritu, si queréis; si así entendéis mejor el abismo que me separa de los trabajos literarios que, al parecer me aguardan, es tan insalvable como el que me separa de los que atrás quedaron y que dudo en llamar míos: tan ajeno es el lenguaje en que me hablan (p.122).

Los personajes de la imposibilidad se ven consumidos por la renuncia que los aqueja, en comparación con los otros ágrafos, esta isotopía es la más dolorosa para la mentalidad de un autor, dado que su vacío es la realidad misma. Como seres simbólicos, pierden total capacidad dialéctica y, como proyecciones al campo interpretativo, hablan de la falsedad de la literatura para representar al mundo, dice Chandos:

Y esto no por ningún tipo de miramientos (ya conocéis mi franqueza rayana en lo ligero), sino porque las palabras abstractas, de las cuales la lengua por ley natural debe hacer uso para sacar a la luz del día juicios de cualquier clase, se me desmigajaban en la boca igual que hongos podridos (p. 126).

Aquí podría entenderse el imaginario Chandos que transita por las mentalidades de la imposibilidad en *Bartleby* y compañía. Una angustia resultante de una promesa insatisfecha, no hay camino en la literatura porque su materia no puede decir nada del mundo. No obstante, hay una fuerte relación entre Chandos y Marcelo que propone un giro en el sentido de la imposibilidad. Dice Chandos:

Allí me proponía alinear los dichos más notables que me hubiera sido dado reunir en el trato con los hombres doctos y las damas de ingenio de nuestro tiempo, o con gente singular del pueblo o con personas educadas y distinguidas encontradas en el curso de mis viajes. A ello quería añadir bellas sentencias y reflexiones sacadas de las obras de los antiguos y de los italianos, y todo cuanto de ornamento espiritual me encontrase en libros, manuscritos o conversaciones (p.124).

Y luego:

Todo se me fraccionaba y cada parte se dividía a su vez en más partes y nada se dejaba ya sujetar en un concepto. Las palabras flotaban libres a mi alrededor: se coagulaban en ojos que me miraban fijamente y a los que yo debo devolver la misma mirada fija: son torbellinos que me dan vértigo al contemplarlos, que giran sin cesar y a través de los cuales se arriba al vacío (p.128).

Los dos personajes poseen el gusto por la construcción de sentidos desde la fragmentariedad, Marcelo con su catálogo y Chandos con su colección de sabiduría. Pero las relaciones desmesuradas que terminaron en la enfermedad de Chandos, conexiones que podrían catalogarse como intertextuales, son en Marcelo una herramienta que otorga el sentido. Está presente, entonces, la carnavalización. Marcelo subvierte el sentido de la imposibilidad para crear en el vacío mientras que el vacío, en los paradigmas del yo normativo y estructurado, paraliza a los autores de la imposibilidad. A este respecto se anota con suma claridad en “La herrumbre de los signos” de Claudio Magris (2008) que:

El vacío y la ausencia de lo definitivo son lo que permite a la vida descubrir su sentido no obstante los signos herrumbrosos; la crisis de la palabra y su enmudecer no ponen fin al gran estilo, sino que lo inauguran, creando y recreando el silencio —violado por el ruido de la literatura— que requiere la esencialidad de la poesía. Como escribe Hofmannsthal, el gran estilo es, ante todo, el arte de callar (p.118).

La fragmentariedad para Marcelo es una vía, su *yo* es *muchos*, aunque su sentido sea la confluencia de todos en él. Alfredo Saldaña (2012) en “Literatura y posmodernidad: sobre interactividad y escritura hipertextual”, recuerda en su propuesta la tensión entre posibilidad e imposibilidad en el arte literario:

Trabajar hasta hacer del lenguaje una casa en permanente construcción, amenazada por la ruina pero dispuesta a levantarse de nuevo contra viento y marea, un lugar abierto, sin puertas, paredes o vallas que limiten su extensión —su principio y su final—, un espacio en el que entender los actos comunicativos como flujos marcados por la deriva y el devenir constantes, un horizonte desde el que sea posible tanto hacer frente a la demolición como imaginar inéditas e inexploradas formas de existencia, un territorio al fin y al cabo que no actúe como enlace entre el sujeto y el mundo, sino que represente el lugar en el que ambos se proyecten y encuentren[...]” (p.365).

Caso distante de los autores de la imposibilidad donde la fragmentación de su *yo* y la multiplicidad de sentidos desdibujan su realidad hasta explayarla en el sinsentido.

3.2.3 La desaparición o el escritor disoluto

Dentro de los autores y símbolos literarios que cataloga Marcelo, pueden descubrirse cierto tipo de ellos que determinan su renuncia en una potencia inversa a la notoriedad. El ocultamiento del *yo* es la manifestación de la libertad personal en tanto se desintegra al individuo de un sistema mecánico y repetitivo. Los autores de la desaparición son representantes del cansancio frente a la reproductividad estructural de las formas y los contenidos. La disolución de sí en un entorno dogmático lleva al sujeto a integrarse en tanto se desintegra. Es decir, puede encontrar su lugar en el mundo en la medida en que

disuelva su idea de identidad en la idea de multiplicidad. Por ello, los autores de *Bartleby y compañía* que desaparecen llevan a una experiencia límite su condición de artistas pues están abriendo las fronteras que imponen el constructo del yo normativo y la identidad unitaria. El *uno* es *muchos* en la disolución de esta obra, por lo cual la notoriedad de un individuo, para los autores de la desaparición, es también una limitación del espectro creativo que se restringe a una correspondencia de uno a uno, del yo con su identidad. *Eliminar* la notoriedad, difuminar su presencia, desligarse de sí mismos, son las formas de no encadenar la literatura que crean al *yo* que portan. Un sujeto disuelto entre todos los símbolos cuya única función es la de transformar desde el arte literario los contornos del mundo, pero sin ninguna pretensión ornamental. Desligarse de la idea del *yo* y de la identidad unilateral permite desligarse también de la vanidad que conduce a la construcción de una imagen de sí y no de una obra, por lo cual la disolución es una forma de renunciar a la escritura, pero también de salvar la literatura.

El dinamismo de esta isotopía, como en la negación, también permite la división en subconjuntos. Son dos. En el primero se encontrarán los autores que disuelven sus rasgos físicos y en el segundo se hallarán los autores que disuelven su literatura. Según la importancia que le otorga Marcelo al relato, *Wakefield*³⁸ de Nathaniel Hawthorne está en el germen de la isotopía de la desaparición:

En el tema del síndrome de Bartleby hay dos relatos indiscutibles, fundadores incluso del síndrome y de la posible poética de éste. Son *Wakefield*, de Nathaniel Hawthorne, y *Bartleby, el escribiente*, de Herman Melville. En estos dos cuentos hay renunciaciones (a la vida conyugal en el primero, y a la vida en general en el segundo), y aunque esas renunciaciones no están relacionadas con la literatura, el comportamiento de los protagonistas prefigura los futuros libros fantasmas y rechazos a la escritura que no tardarían en inundar la escena literaria (pp.103-104).

Wakefield como *Bartleby* renuncian, y en su acción abren nuevas posibilidades de enfrentar la realidad, en un estado interregno entre el sí y el no, entre la posibilidad y la negación, él *no* se hace *sí*, la renuncia se hace posibilidad. *Wakefield* se hace a un costado de la vida. La desaparición produce una brecha que desajusta el mundo: desaparecer es renunciar a la notoriedad, lo cual es disminuir la existencia a una expresión mínima donde el ser no tiene otra pretensión que no incidir en el conjunto sistemático del mundo para que este no incida en él: El *yo* pierde su masa, su peso no aplica resistencia y se une al fluido múltiple en un prolongado y austero silencio. Así se ve a *Wakefield* por las calles, sin gravedad, ligero e inasible en el texto de Hawthorne (1990):

Se las había ingeniado (o, más bien, las cosas habían venido a parar en esto) para separarse del mundo, hacerse humo, renunciar a su estilo y privilegios entre los vivos, sin que fuera admitido entre los muertos. La vida de un ermitaño no tiene paralelo con la suya. Seguía inmerso en el tráfico de la ciudad como en los viejos tiempos, pero las multitudes pasaban de largo sin advertirlo (p.47).

³⁸ *Wakefield* es un relato breve escrito por Nathaniel Hawthorne (1990). Fue publicado en 1837. La historia, narrada por un extraño que crea una descripción hipotética de lo que pudo ocurrir con *Wakefield*, un hombre que desapareció de su mujer y de la vida pública: “El marido, bajo el pretexto de un viaje, dejó su casa, alquiló habitaciones en la calle siguiente y allí, sin que supieran de él la esposa o los amigos y sin que hubiera ni sombra de razón para semejante autodesierto, vivió durante veinte años” (p. 37). Después de su desaparición, regresa a los veinte años. El narrador intenta imaginar los acontecimientos de ese lapso del cual no se sabe nada.

El catálogo de Marcelo está poblado por autores que imponen su negatividad a la notoriedad como Wakefield. Es decir, forman parte de la lista de autores del primer subconjunto, que desaparecen por medio de la disolución de su cuerpo entre todas las dimensiones del mundo. Pierden su presencia física, pero su obra permanece. Se abstienen de un *yo* perteneciente a una identidad formal, definida, y su única permanencia está en la literatura que escribieron. Sus entidades se disuelven, pero permanecen sus palabras. Estos autores son figuras del *yo* disuelto en los mundos literarios, porque su presencia física se difumina en sus proyecciones escritas. No se deben confundir con autores fallecidos, porque aún estos conservan una identidad única. Los autores de la desaparición, de este primer subconjunto, buscan escapar a sus límites de identidad del *yo* difuminando sus fronteras físicas de individuos. Así, aparecen en las notas de Marcelo: Salinger y su huida del mundo, Thomas Pynchon y su rostro jamás visto y, por supuesto, los casos de Hart Crane y Arthur Cravan:

Hay muchos trucos, pero también es cierto que ha habido algunos escritores que se negaron a idear cualquier justificación para la renuncia; son aquellos que, sin dejar huella alguna desaparecieron físicamente y así no tuvieron que explicar nunca por qué no querían seguir escribiendo [...] en la silla de estos escritores destacan particularmente Crane y Cravan (p.40).

Crane y Cravan tienen en común que desaparecieron en las aguas de México. El primero mientras volvía a los Estados Unidos en un crucero y el segundo en un bote cuando daba un paseo. Jamás se volvieron a ver. Las particularidades de estos casos, según la mirada de Marcelo, convergen en la incomodidad social que estos autores soportan. No pueden sentirse parte del mundo ni de la sociedad que lo componen y por estas razones se disuelven hasta desaparecer. Estos dos últimos buscaron aislarse para conseguir una creación independiente, que no fuera sesgada por las miradas de otros y en dicha búsqueda encontraron la desaparición total. Quizás sea la misma búsqueda que puede asociarse a B. Traven, escritor de mil nombres y ningún rostro, del cual se tienen tantas teorías como nombres con los que firmó:

Escritor esquivo donde los haya, Traven utilizó, tanto en la ficción como en la realidad, una apabullante variedad de nombres para encubrir al verdadero: Traven Torsvan, Arnolds, Traves Torsvan, Barker, Traven Torsvan, Berick Traven, Traven Torsvan Croves, B.T Torsvan, Ret Marut, Rex Marut, Robert Marut, Red Marut, Richard Maurhut, Albert Otto Max Wiencke [...] (p. 177).

Marcelo cuenta la historia de B. Traven de tal manera que da cuenta del nivel de ocultamiento de la personalidad del escritor. Si bien hay cercanías interesantes a la verdadera identidad del escritor, ni la propia esposa consigue dar noticia del sujeto que era. Un autor que gozó de una relativa fama, de temas y técnicas igualmente variadas. En B. Traven no será posible encontrar un sujeto unitario simplemente porque no lo era. Era un autor poblado por muchos, disuelto en tantos nombres que eran él y a su vez lo ocultaban. No alcanza la pluralidad máxima de la heteronomía de Pessoa, ya que los

nombres no se alzan con personalidades y vidas propias, pero alcanza el objetivo de la desintegración del individuo, la desaparición del escritor que es una voz que adolece de notoriedad, pero no de potencia autónoma, pues en tanto carece de imagen de sí produce una obra realmente personal. Este es el sentido de los autores del primer subconjunto: la disolución del sujeto para la pervivencia de una obra auténtica en tanto el individuo se disuelve en su literatura.

Paralelamente —pero no en oposición— aparecen los autores del segundo subconjunto de la desaparición. Mientras que en el primer subconjunto los individuos desaparecen al difuminar sus fronteras del yo, en el segundo subconjunto es la literatura quien se disuelve. La literatura se transforma en un acontecimiento íntimo, que pertenece solo al autor y que no tiene otro fin que morir en él. En este caso se destaca Robert Walser con la escritura de sus notas a lápiz, cada vez con una letra más pequeña y con más suavidad en los trazos, de tal manera que parece desaparecer y diluirse como la consciencia del escritor que las realiza en un sanatorio mental en Heriseau. Robert Walser entiende la desaparición en tanto que las acciones de los sujetos se desintegran en el mundo para resaltar su única pertenencia a ellas mismas, a la intimidad del instante, como el soplo que se deshace en cuando se emite. Recalca Marcelo: “Toda obra de Walser, incluido su ambiguo silencio de veintiocho años, comenta la vanidad de toda empresa, la vanidad de la vida misma. Tal vez por eso sólo deseaba ser un cero a la izquierda” (p.27). Este subconjunto depende de una concepción de la literatura que defiende la desaparición, la desintegración de la literatura como una defensa de la presencia del yo: si desaparece la obra escrita, la pluralidad del yo inmerso en ella se difumina en el universo de los símbolos. En la desaparición de la obra está la continuidad del individuo pues este se desangra en ella para conservarse. Los autores de este subconjunto apelan al estatismo del yo:

La obediencia de Walser, como la desobediencia de Bartleby, presupone una ruptura total [...] [sic] Copian, transcriben escrituras que los atraviesan como una lámina transparente. No enuncian nada especial, no intentan modificar. No me desarrollo, dice Jakob Von Gunten. No quiero cambios, dice Bartleby. En su afinidad se revela la equivalencia entre el silencio y cierto uso decorativo de la palabra (p.14).

Marcelo resalta en Walser (1984) la figura del personaje que construye el autor en su obra *Jakob Von Gunten*³⁹. Un ser configurado en la soledad y en el estatismo que ve en la desaparición, en la huida, la única forma de contrarrestar la vida agobiante de la represión y la costumbre. Dice Jakob Von Gunten cuando empieza a describir su entorno:

Aquí se aprende muy poco, falta personal docente y nosotros, los muchachos del Instituto Benjamenta, jamás llegaremos a nada; es decir, que el día de mañana seremos todos gente muy modesta y subordinada. La enseñanza que nos imparten consiste básicamente en inculcarnos paciencia y obediencia, dos cualidades que prometen escaso o ningún éxito (p.4).

Y al final de la obra:

³⁹ Jakob Von Gunten es una novela de Robert Walser que relata las experiencias de un adolescente en un internado donde se adiestra a los jóvenes para ser sirvientes. La obra fue publicada en 1909

Un cero. Yo, individuo aislado, no soy más que un cero a la izquierda. Y ahora al traste con la pluma. ¡Al traste con las ideas! Me voy al desierto con Herr Benjamenta. Quiero ver si en medio del páramo es también posible vivir, respirar, ser, desear y hacer sinceramente el bien, y dormir por la noche y soñar. (p.59)

Jakob von Gunten es un personaje acosado por la repetición que le impone un deber ser, para lo cual su única respuesta es desaparecer, convertirse en un cero a la izquierda que no interfiera en nada, pero que tampoco sea interferido. Así mismo, la figura de Walser se emplaza en los escritores de la desaparición pues, según Marcelo:

Walser quería ser un cero a la izquierda y nada deseaba tanto como ser olvidado. Era consciente de que todo escritor debe ser olvidado apenas haya cesado de escribir, porque esa página ya la ha perdido, se ha ido literalmente volando, ha entrado en un contexto de situaciones y de sentimientos diferentes, responde a preguntas que otros hombres le hacen y que su autor no podía ni siquiera imaginar (p.27).

Al final, la renuncia de los autores de la desaparición, en el segundo subconjunto, está ligada a una profunda humildad frente a sus obras, donde se entiende que para ellos la literatura es una acción tan honda y simple como la vida misma: personal y secreta, como en el caso de Pepín Bello, el arquetipo del genio sin obras que se presenta en *Bartleby y compañía* como un hombre de suma importancia entre los intelectuales del siglo XX en España. No obstante, jamás escribió un libro, aunque su criterio fuera el más literario de su tiempo. Dice Marcelo: “Nunca dejaré de admirarme el destino de este recalcitrante ágrafo, de quien siempre se resalta su absoluta sencillez, como si supiera que en ella se encuentra el verdadero modo de distinguirse” (p.31). Como Walser, Pepín Bello tendía a considerarse un cero a la izquierda, cuya mayor obra fue sostener un legado literario con la ausencia de la escritura, él mismo siendo ausente y distante.

La isotopía de la desaparición, con sus dos subconjuntos contemplados, es una renuncia a la vida del escritor, donde hay una reticencia a la figura del autor. No como en Roland Barthes, que en fin último lo que resalta es la presencia del lector como ejecutor práctico del hecho literario, sino que apunta más a la disolución de la imagen y la vanidad del artista como individuo que incide y es notorio en la sociedad. La respuesta de la desaparición hacia ese culto del *yo* que se da en los autores es contrarrestada con el pensamiento de que toda literatura tiene por fin la desaparición, la muerte de sí en sí misma, en su disolución. Por estas razones, la nota que Marcelo dedica a Tolstói resulta importante, ya que pone en escena esta disolución del autor y de la literatura, con motivo de encontrar la autonomía en medio de la desaparición:

Al final de sus días, Tolstói vio en la literatura una maldición y la convirtió en el más obsesivo objeto de su odio. Y entonces renunció a escribir, porque dijo que la escritura era la máxima responsabilidad de su derrota moral (p.179).

Y más adelante:

El Escritor más famoso del mundo, salió sigilosamente de su ancestral hogar en Yásnaia Poliana y emprendió su último viaje. Había renunciado para siempre a la escritura y, con el extraño gesto de su huida, anunciaba la conciencia moderna de que toda literatura es la negación de sí misma (p.179)

En Tolstói se ve con claridad cómo la vida del escritor público puede convertirse en un lastre que hace decaer la creación de la literatura, ante ello, solo es posible la desaparición, hacer morir la literatura y al autor en un mismo punto, en un extremo que al renunciar a ambos se está posibilitando la libertad máxima, la ruptura del molde: para liberar a la literatura y al autor es necesario renunciar al yo y a la literatura, esta es la construcción isotópica de la desaparición en *Bartleby y compañía*.

3.3 Isotopía de la posibilidad: la nueva oportunidad literaria

Bartleby y compañía es un largo catálogo que reseña autores entregados a la pulsión por el No. La diversidad de personajes, la amplia gama de matices entre los símbolos y las personalidades da como resultado una obra llena de sentidos, indeterminada en sus posibilidades. Para encontrar una ruta que pueda guiar las lecturas de ella, es preciso seguir las macroestructuras y microestructuras que hay construidas a lo largo de las páginas que compone Marcelo. Hay dos grandes niveles en el significado: en el primero se encuentran las isotopías que se han desarrollado (negación, imposibilidad y desaparición), que se denominarán desde ahora como isotopías de la renuncia. En un segundo nivel, no del todo oculta, pero sí sutil, aparece la isotopía de la posibilidad que compone el proyecto de la obra. En varios momentos se ha usado la expresión “proyecto de la obra” para designar la isotopía de la posibilidad, dicha afirmación tiene su justificación en la intencionalidad que propone Marcelo. Desde el comienzo de la obra se sabe que el narrador busca a los bartleby no desinteresadamente, su fijación por ellos radica en la creencia de que, en su estudio, podrá encontrar la solución al mal de las letras que se deriva del fin del siglo. Marcelo se preocupa por la literatura banal y el cansancio en las tramas, por la repetición sistemática de las formas, y, en fin, por el agotamiento de las búsquedas artísticas de la literatura. No quiere decir esto que toda obra se explique únicamente por las vías de motivación que emiten los personajes, ni siquiera los autores, pues el carácter polisémico de la literatura permite revisiones desde todo punto que la teoría y la crítica sostengan una lectura. No obstante, el desarrollo de *Bartleby y compañía* sí puede llevar a concretar un proyecto de obra sustentado en la coherencia formal y de contenido que propone.

La literatura del No solo es entendida si se estudia detalladamente la función que cumplen los autores para la integración colectiva del concepto, lo cual llevó a marcar los campos semánticos

recurrentes, y en el caso de la isotopía de la negación y la isotopía de la desaparición, delimitar subconjuntos. Por esta razón se habla de macroestructuras y microestructuras. Los semas construyen los sememas y los sememas se configuran como isotopías por su constante repetición en el hecho narrativo. Al final las isotopías posibilitan entender la idea de un significado más amplio que es la renuncia, cuya caracterización dentro de la novela es la literatura del No. Así las cosas, se ha dilucidado la manera de cómo funciona semánticamente la literatura del No, que, transportada a un campo del significado, es la renuncia y está soportada por las isotopías ya enmarcadas. Pero en esta explicación de *Bartleby y compañía* no se pueden olvidar dos elementos: que las isotopías son ampliaciones de la estructura intertextual de la obra y que desde el arco narrativo el personaje tiene una motivación para desarrollar su diario. La primera consideración es útil para notar que, debido a las dinámicas intertextuales que ya se han abordado, hay un recurso de subversión potenciado por el sentido carnavalesco que no se escapa a la construcción isotópica de la renuncia. La segunda consideración propone cuestionarse si, en efecto, el diario de Marcelo está respondiendo al mal de *Bartleby y compañía*. Lo más importante es que en la conjunción de ambas consideraciones se resuelve que el sentido carnavalesco es encontrar la respuesta al mal de Bartleby con la puesta en práctica de la escritura en las notas a pie de página de un texto invisible, es aquí donde aparece la segunda isotopía que también se evidencia con su repetición semántica en la obra, pero que es más sutil porque requiere de la subversión de las tres isotopías de la renuncia. La posibilidad literaria se ofrece como oportunidad de la renuncia al superar el significado de la literatura del No. En ese sentido, bien dice Marcelo: “la literatura, por mucho que nos apasione negarla, permite rescatar del olvido eso sobre lo que la mirada contemporánea, cada día más inmoral, pretende deslizarse con la más absoluta indiferencia” (p.35). Desde esta postura del narrador puede desprenderse una búsqueda por los sentidos que conducen a la literatura del No, a la renuncia y cómo en sí mismos con las interpretaciones, comentarios y justificaciones de Marcelo se abre la puerta a un espacio otro para concretar la isotopía de la posibilidad.

En la negación, la renuncia está mediada por motivaciones que generan una potencia negativa del deseo. Este marco generalizado desde la exposición de una tradición de autores que se negaron a la literatura es resemantizado con la subversión de la mediación para potenciar la literatura y no para negarla:

Elizondo sugiere que el dolor convierte nuestra mente en un teatro y viene a decirnos que lo que parece una catástrofe es una danza, una delicada construcción de la sensibilidad, una forma especial de la música o de la matemática, un rito, una iluminación, o una cura, y desde luego un misterio que solamente puede ser esclarecido con la ayuda del diccionario de sensaciones.

Todo esto puede aplicarse a la aparición del mal en la literatura contemporánea, pues la enfermedad no es catástrofe sino danza de la que podrían estar ya surgiendo nuevas construcciones de sensibilidad (p.123)

Marcelo determina la categoría de desastre como una posible oposición a la literatura. Si se

entiende este planteamiento en términos de la literatura del No, se notará que la catástrofe es la mediación que rompe la relación sujeto-literatura. En este orden de ideas, la transposición del sentido de la catástrofe desde el mal que aqueja para llegar a ser la posibilidad de la construcción, revierte el contenido que se le otorga a la catástrofe que, en términos más cercanos, se ha denominado como la metáfora del tío Celerino. La isotopía de la posibilidad surge como una transposición de la propuesta semántica primaria de cada isotopía por lo cual, en última instancia, la búsqueda de Marcelo por el No en la literatura está enfocada en desarrollar el sí. Aquí se nota que, la metáfora del tío Celerino no funciona como dilatador del vínculo entre sujeto y literatura, sino que lo acerca. En el fondo, Marcelo está diciendo que no hay otra excusa para conjurar los males de la literatura que procurar escribir sin miramientos ni dudas. Escribir sobre las excusas, también es escribir. Marcelo, ante la negación, él mismo se pone de ejemplo al escribir sobre los que no escriben cuando él es un bartleby también: la posibilidad está en cruzar el umbral que impone la negación y revertirlo en literatura.

El significado que le otorga Kristeva al concepto de subvertir sigue siendo de peso para configurar la isotopía de la posibilidad si se entiende la subversión en términos de carnavalización, también pasa con la metáfora de la imposibilidad. Marcelo, para ahondar en la desconfianza de la imposibilidad por las palabras, dice: “Hablar —parece indicarnos tanto Wakefield como Bartleby— es pactar con el sinsentido de existir” (p.109). Pero después, en la última línea de *Bartleby y compañía* subvierte esta afirmación con una sentencia irónica y absurda al mejor estilo beckettiano: “Muchos años después diría Beckett que hasta las palabras nos abandonan y que con eso queda dicho todo” (p.179). Este comentario de Marcelo pone de manifiesto no una confianza en las palabras, pero sí una tolerancia al vacío que se genera entre ellas y las cosas: es precisamente en lo innombrable que nace la tentativa poética por abstraer de la realidad empírica partes en forma de palabras que puedan ser transmitidas. Es en esta tentativa de constante fracaso que la literatura se torna importante pues existe para soportar lo inasible del mundo y la orfandad que poseen los individuos de una realidad certera. El lugar que ha sido abandonado por las palabras es el lugar que debe ser completado con literatura. Allí queda el fondo de la sentencia que Marcelo atribuye a Beckett, en una reivindicación de la imposibilidad como una potencia creativa que más que desesperanza, deja una noción casi rejuvenecida donde las palabras tienen la oportunidad de crear cualquier realidad justamente por su carencia de sentido concreto. La ausencia de sentido es la posibilidad de dotar de sentido.

La cacería de bartlebys por momentos lleva a Marcelo a un agobio tal que necesita tomar distancia de su proyecto escritural. No obstante, en una de sus renunciaciones encuentra la resolución a toda tentativa que lo haga desaparecer para la literatura:

Abrumado por tantos soles negros de la literatura, he buscado hace unos instantes recuperar un poco el equilibrio entre el sí y el no, encontrar algún motivo para escribir. He acabado refugiándome

en lo primero que me ha venido a la cabeza, unas frases del escritor argentino Fogwill:
«Escribo para no ser escrito. Viví escrito por muchos años, representaba un relato. Supongo que escribo para escribir a otros, para operar sobre la imaginación, la revelación, el conocimiento de los otros.»

Después de apropiarme de las palabras de Fogwill —a fin de cuentas, en estas notas a un texto invisible, me dedico yo también a comentar los comportamientos literarios de otros para así poder escribir y no ser escrito—, apago las luces de la sala, enfilo el pasillo tropezando con los muebles, me digo que no queda mucho para que me acueste por escrito (p.103).

La disolución de Marcelo en los “soles negros” de la literatura se ve subvertida en el momento en que se da cuenta de que escribe para no ser escrito, que escribe de los otros para hacer versiones de sí mismo con la construcción de otros. Los soles negros de la literatura son, a través de su diario, una expresión nueva de la escritura: notas de pie de página que hablan del no escribir siendo ellas mismas escritura. Escribir para no ser escrito significa aceptar la fragmentación del *yo* en una versión única que es la conjunción de la multiplicidad en sí mismo. Él acepta el escape de la notoriedad al dejar en claro que solo puede escribir sobre las palabras y las voces de otros, por eso camina sin fatiga entre los muebles sabiendo que en algún momento él también será escrito en tanto también será un fragmento de la realidad que será versionado. Su disolución es una aceptación del mundo fragmentado que en última instancia promueve el paradigma de Pessoa: “Sé plural como el universo”⁴⁰.

Por todo lo anterior, se concluye que la isotopía de la posibilidad es la conjunción de todo el proyecto de contenido en *Bartleby y compañía*, de tal manera que es la carnavalización de las isotopías de la renuncia. Podría pensarse que ante cada isotopía de la renuncia lo lógico sería encontrar una subversión con una isotopía contraria, por lo cual se hablaría de tres isotopías de la posibilidad. No obstante, en la configuración isotópica que se opone a cada campo semántico de la renuncia se congrega el único semema repetitivo de la oportunidad como posibilidad, por ello, se da por sentado que la isotopía de la posibilidad no tiene como fin anular las isotopías de la renuncia, sino tomar su sentido de potencialidad negativa y transformarlo en una potencialidad activa de la creación literaria.

⁴⁰ La cita se tomó de una página facsímil de Fernando Pessoa. En el original se lee: “Sê plural como o universo!” (*Plural como el universo*, 2017, p.7).

4. Conclusiones

Contra las voces levantadas para anunciar el fin de la literatura, en medio de las escrituras deformadas por la banalidad y el servilismo comercial, ahogada por el cansancio y la crisis literaria del fin de siglo, *Bartleby y compañía* recrea un antihéroe nacido del silencio para oponerse a la renuncia con la propia materia de la renuncia. Marcelo toma la anunciación del vacío para llenarlo del único sentido posible: escribir para nombrar aquello que ha sido distante de las manos humanas, para honrar la función del arte de las palabras, que no es más que soportar el sinsentido del mundo. Como la realidad empírica es distante de toda expresión realmente humana, nace la literatura para copar los espacios vacíos entre las cosas y el sujeto. Por esta razón la poética de *Bartleby y compañía* deambula entre ideas etéreas del mundo y las palabras, porque la realidad empírica lo es también y la función de la literatura no es, contrario a lo que se cree, acercar al sujeto a esta, su función radica en crear y poblar realidades alternas que solo son perceptibles por la literatura misma y en la literatura. Entonces el sinsentido se transforma en un lugar para la libertad, lo que desemboca en una literatura igualmente extraña que se intenta definir en tanto se construye en las especificidades de cada obra. Así, Vila-Matas descrea de toda preconcepción de la literatura y en cada ejercicio creativo pone en tensión la idea de obra cuando ella misma es un artefacto único que obliga a la literatura a redefinirse. Dice Vila-Matas (2016) en “Café Bénabou”, ensayo final de *El viajero más lento*:

¿Y qué sucede cuando no ocurre nada? Que termina uno por acordarse de los orígenes de su fascinación por las tramas no convencionales y recuerda cuando descubrió que se podía construir libros libres, de estructuras inéditas, con asociaciones y cavilaciones en torno a centros ausentes... (p.218).

Esta búsqueda por la singularidad es la ruta que conduce a Vila-Matas a formular una obra cuyo sentido este encaminado desde todo punto de vista a minar los lugares comunes de la narrativa. Es en este sentido que se toma la carnavalización como motivo de *Bartleby y compañía*: subvertir la renuncia en oportunidad, no solo desde el discurso sino desde la ejecución del proyecto narrativo. Así las cosas, la manera en que se pone en funcionamiento dicha premisa es desde una proyección de la acción narrativa en la enunciación discursiva del personaje: es decir, desde una estructura de *mise en abyme*, en la obra está aconteciendo aquello que Marcelo está proponiendo en la tesis de sus notas. Por esto, descubrir la manera en la cual se integran los elementos constitutivos de *Bartleby y compañía* para exponer los caminos que propone el síndrome de los bartlebys y subvertirlos en la posibilidad literaria, fue el objetivo principal para conseguir un acercamiento claro a la obra. Por consiguiente y en virtud de cumplir con la intención de arrojar luces sobre la renuncia como posibilidad literaria, queda por decir que la relación entre metaficción, intertextualidad e isotopías, como herramientas, está dada por una

estructura de engranaje que la obra misma propone y cuyo funcionamiento también aporta al significado final. Por ello, se debe entender la metaficción como el comportamiento de la obra en términos de estrategias narrativas dinamizadoras. La metaficción es el gran marco de *Bartleby y compañía* que la ubica como una reflexión literaria dentro de la literatura. Puede decirse que la metaficción delimita los contornos teóricos. Sumado a lo anterior, y desde una proyección autorreferencial de la metaficción, la forma compositiva está determinada por la fragmentación que está sustentada en la intertextualidad, pero también en una estructura tenue de diario personal. En ese sentido, la intertextualidad potencia el marco literario en cuanto al tema y la forma de la obra estableciendo un diálogo directo con la tradición literaria que, a su vez es resemantizada por medio de la carnavalización y la pluralización del yo unitario, haciendo un acercamiento a la renuncia literaria desde su opuesto, la posibilidad. Debido a la profusa cantidad de voces que se entrecruzan para la consolidación del significado de la literatura del No, es necesaria la focalización de los campos semánticos para dar con los elementos que producen la consolidación. Allí, se entiende la función que cumplen las isotopías, pues es en ellas que se concreta el sentido de la renuncia de manera clara para ser subvertido por la estructura semántica de la oportunidad, posibilitando ese giro del sentido que hace de *Bartleby y compañía* una rebelión del significado en las entrañas del sinsentido. Dice Marcelo:

Porque el pasado siempre resurge con una nueva vuelta de tuerca. Internet, por ejemplo, es nuevo, pero la *red* existió siempre. La red con la que los pescadores atrapan a los peces ahora no sirve para encerrar presas sino para abrirnos mundo. Todo permanece, pero cambia, pues lo de siempre se repite mortal en lo nuevo, que pasa rapidísimo. (p.34)

Este giro carnalesco se ve reflejado en la obra con la consolidación de cada momento metodológico para exponer la renuncia como una oportunidad literaria, y, además, en la proyección del sentido en cada lector que, finalmente, complementa la línea de significado de *Bartleby y compañía*, ya que en su acontecimiento de individuo cultural es donde se da profundidad a la intertextualidad, que es la estructura que expande y contrae la obra de acuerdo al lector. Por eso en “El arte de no terminar nada” Vila-Matas (2016) dice: “Tengo una tesis. No existen los libros totalmente acabados. Ese concepto de «libro final» tiene para mí tanto de arcaico como de ilógico” (p.200). *Bartleby y compañía* está sugiriendo un diálogo más cercano entre lector y escritor, donde se requiere de una vocación de ambos en términos de sus funciones para conseguir una obra con mayor expresión de lo humano como sujeto que abstrae y transforma símbolos. *Bartleby y compañía* es un llamado a la exigencia de los escritores, pero también a la disciplina del lector cuidadoso, puesto que es en la comunión de ambos donde puede sobrevivir la literatura por venir. Este punto puede complementarse con una de las notas de Marcelo: “Los escritores se reducen al círculo estrecho de las ideas en circulación, y el público se hunde cada vez más en su propio fango” (p. 153).

Con todo esto, si hay un lugar para la literatura, está en la transgresión de todos los modelos que

recaen tanto en el lector como en los autores, está en percibir al fenómeno literario como una continuación de la vida donde todos pueden acudir a la palabra poética para expandir sus contornos vitales en la pluralidad que deja el símbolo literario. Por estas razones en “La pregunta de Florencia” Vila-Matas (2015) sugiere una ampliación del significado de *Bartleby y compañía* al extender el sentido de lo literario como una ejecución rizomática de la vida. Dice el autor: [...] Escribí *Bartleby y compañía* porque me daba verdadero pánico quedarme de repente sin la escritura y con toda una parte de mi vida todavía por vivir. (p.194). Y luego:

Por eso a veces insisto que *Bartleby y compañía*, contrario a lo que se cree, no habla de escritores que dejan de escribir sino de personas que viven y después mueren, de gente que lee y de gente que un día deja de leer, y de gente que muere sin haber leído nunca nada y de gente que ama y deja de amar sin ser amada, de oleadas y oleadas incesantes de seres inútiles y malolientes que vienen desde el fondo de los tiempos a hundirse aquí, que es a lo que venimos a este mundo, donde el instinto silencioso, el instinto de muerte, no necesita ni *compañía*, de tanta que tiene (p.196).

Bartleby y compañía es una lucha contra el silencio que, prolongada al campo de la vida, es una lucha contra la muerte. La obra es una carnavalización del decir en el seno del no decir. Subraya Vila-Matas (2016) en “Café Bénabou”: “Quisiera decir todo lo que le es posible a un hombre decir, y decirlo, además, de todos los modos posibles” (p.220). Lo cual lleva a sentir que, con todo lo mencionado hasta ahora, *Bartleby y compañía* es una carnavalización de la muerte para llegar a la vida por medio de lo único que puede dotar de sentido aquello que es indecible: el arte, la palabra poética. Esta obra de Vila-Matas es una respuesta contra el posible detrimento de la literatura en favor de una cultura gastada que parece devorar la libertad y la subversión que se concentran en las artes, dice Vila-Matas (2016) que, dada dicha presencia del silencio, *Bartleby y compañía* se eleva como un clamor ante:

[...] el miedo a quedarme sin el mejor lugar que conozco para vivir hechos tan extraordinarios como decir que el mundo no tiene sentido y, acto seguido, observar cómo el timbre profundo de la voz que ha dicho es el eco de ese sentido (p.194).

Este lugar es la literatura, donde las vidas pueden recogerse en un gran impulso por la pluralidad, por el anhelo de llevar la vida a todos los límites y explorarse en ellos, como lo hace Marcelo con la renuncia, eliminando todo contenido o preconcepción para entrar en la oportunidad de poblar un mundo propio y privado en medio de la multiplicidad y lo público, con lo cual ya no se riñe sino en lo cual se justifica la existencia. Ya decía Blanchot (1969) en *El libro que vendrá*:

“*Todo pensamiento emite un golpe de dados*”. Esto es la cláusula y esto la abertura, el invisible paso donde el movimiento en forma de esfera es, sin cesar, fin y comienzo. Todo ha terminado y todo vuelve a comenzar. El libro se afirma así, directamente en el *devenir* que puede ser su sentido, sentido que sería el devenir mismo del círculo. (p.274).

Bartleby y compañía ha tomado la intuición del final para transformarla en una promesa, donde el conjunto de notas a pie de página expone cómo se revela lo invisible a pesar de su inasibilidad. Llegar

al límite de las cosas para descubrir sus fronteras es la labor que se le exige a la literatura, y esta obra de Vila-Matas aparece para recordar que la justificación de todo arte está en la renuncia a la representación del mundo precisamente para crearlo, para recordar que la literatura nace en el filo del silencio.

Referencias

- Agamben, Giorgio. (2000). Bartleby o la contingencia. En *Preferiría no hacerlo*. Pardo, José Luis (ed.). PRE-TEXTOS.
- Aranda Silva, Alfredo (2016). La escritura articulística y ensayística, la crítica de un escritor. Universitat de Barcelona.
- Ardila, Alba Clemencia. (2009). Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana. *Estudios de literatura colombiana* 25. pp-35-59.
- _____ (2014). *El segundo grado de la ficción*. Fondo editorial Universidad EAFIT.
- _____ (2018). Ficción y referencia: estudio de las novelas metaficciones historiográficas. *Estudios de literatura colombiana* 43, pp. 155- 171.
- Arrive, Michel. (1997). Para una teoría de textos poli-isotópicos. En *Intertextualité*. Navarro, Desiderio (ed.). Casa de Las Américas.
- Bajtín, Mijail. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Barthes, Roland. (1994). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje*. Paidós.
- _____ (2003). *Ensayos críticos*. Seix Barral.
- _____ (2011). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI.
- Benson, Ken. (1994). El postmodernismo y la narrativa española actual. *Semiótica y modernidad: investigaciones semióticas*. V. pp. 55-72.
- Borges, Jorge Luis. (2008a) *Ficciones*. En *Obras completas I*. Emecé.
- _____ (2008b). Biblioteca Personal. Prólogos. En *Obras completas IV*
- Blanchot, Maurice. (1969). *El libro que vendrá*. Monte Avila.
- Camarero Arribas, Jesús. (2004). Las estructuras formales de la metaliteratura. *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos* vol. 1. pp. 457-472.
- Calvino, Italo. (1995). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela/Debolsillo.
- Castro Amaro, Lorena. (2018). Para acabar con los números redondos. *Cuadernos hispanoamericanos* 813. pp. 40- 49.

Castro Hernández, Olalla. (2016). *Bartleby y compañía: La literatura de la imposibilidad como extrema urgencia*. *Tropelías Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*.

Número 25. 192- 214.

_____ (2016). Enrique Vila-Matas o cómo habitar el filo del abismo.

En *Sociocriticism* 31. pp. 50-80.

_____ (2016). El sujeto escindido y la renuncia a la novela como totalidad (Escritura fragmentaria e hibridación genérica en la narrativa de Enrique Vila-Matas). En *Revista Signa* 25. pp. 471-493.

_____ (2018). Sujeto, dialogismo y autoficción en la trilogía metaliteraria de Enrique Vila-Matas. *Revista de literatura* vol. LXXX. 159. pp. 245-271.

Castro, Oscar y Posada, Consuelo. (1994). *Manual de teoría literaria*. Universidad de Antioquia.

Cifre Wibrow, Patricia. (2003). *De la autoficción moderna a la metafiction postmoderna*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Crusat, Cristian. (2018). Prácticas de la repetición y el recuerdo de la obra de Enrique Vila-Matas. En *Cuadernos hispanoamericanos* 813. pp. 4-25.

Culler, Jonathan. (2004). *Breve introducción a la teoría literaria*. Crítica.

Deleuze, Gilles. (2000). Bartleby o la fórmula. En *Preferiría no hacerlo*. Pardo, José Luis. (ed.) PRE-TEXTOS.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. (2004). *Mil mesetas*. PRE-TEXTOS.

Derrida, Jacques. (2005). La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. En *Teorías literarias del siglo XX*. Cuesta Abad, José Manuel (ed.) y Jiménez Hefferman, Julián (ed.). Akal.

Díaz Álvarez, Enrique. [TV UNAM]. (2007). *Café con Shandy*. [Video documental].

Youtube.<https://www.youtube.com/watch?v=qjmd1tI1dCg>

Eco, Umberto. (1993). *Lector in fábula*. Ediciones Lumen.

Fallas Arias, Teresa. (2012). De escrituras autobiográficas e hibridismos en los géneros literarios. *Revista Estudios*. pp. 175-188.

Flores Pinedo, Ramón. (2012). *Apuntes sobre las estrategias metafictionales en Bartleby y compañía de Enrique Vila-Matas*. En Münster: Lit Verlag.

García Aceña, Ángel Luis. (2006). La frontera del silencio. Caos y causas del síndrome “Bartleby” en la literatura. Mil seiscientos dieciséis. Anuario XI. 269-27.

- García Mascarell, Purificación. (2011). La extraña figura literaria de Enrique Vila-Matas, las claves de un autor en la frontera. *Cuaderno internacional de estudios humanísticos y literatura*.
- Gaspar, Catalina (1996). *Escritura y Metaficción*. Ediciones La Casa Bello.
- Genette, Gérard. (1989). *Palimpsestos*. Taurus.
- Gómez Trueba, Teresa. (2008). La obra literaria de Enrique Vila-Matas: Entre la poética del silencio y la escritura infinita. *Bulletin Hispanique* vol. 110. pp. 537-558.
- González de Canales Carcereny, Julia (2015). Cuestión temática: La poética de la negatividad de Enrique Vila-Matas. *Romance Studies* vol. 33. pp. 258-269.
- _____ (2015). La poética menipea de Enrique Vila-Matas. En *Telling tales*. Cambridge scholar publishing.
- _____ (2016). La obra literaria de Vila-Matas: escritor transnacional por transgenérico e intertextual. *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*. pp. 203-215.
- Gracia, Jordi. (2000). *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*. Crítica.
- Greimas, A.J. (1973). *En torno al sentido*. Fragua.
- Han, Byung-Chul. (2012). *La sociedad del cansancio*. Herder.
- Hawthorne, Nathaniel. (1990). Wakefield. En *El holocausto del mundo*. Editorial Norma.
- von Hofmannsthal, Hugo. (2008). *Una carta*. PRE-TEXTOS.
- Jackobson, Roman (2006). *El marco del lenguaje*. Fondo de Cultura Económica.
- Jenny, Laurent (1997). La estrategia de la forma. En *Intertextualité*. Navarro, Desiderio (ed.). Casa de Las Américas.
- Kerbrat-Orecchioni, Cathérine. (1984). Problemática de la isotopía. *Semiosis*. pp. 109-129.
- Kristeva, Julia. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En *Intertextualité*. Navarro, Desiderio (ed.). Casa de Las Américas.
- Magris, Claudio. (2008). La herrumbre de los signos. En *Una carta*. von Hofmannsthal, Hugo. PRE-TEXTOS.
- Mamour Diop, Papa. (2015). *Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total. (1973-2007): Mestizaje genérico e intertextualidad*. Universidad de Valladolid.
- Manzano, Emilio. (2016). *Extraña forma de vida. Historia abreviada de Enrique Vila-Matas* [Documental]. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-extrana-forma-vida-retrato-literario-enrique-vila-matas/3645074/>

- Melville, Herman. (2000). *Bartleby, el escribiente*. En *Preferiría no hacerlo*. Pardo, José Luis (ed.). PRE-TEXTOS.
- Mignolo, Walter. (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón. (2006). Discurso literario como proceso de conocimiento en la novela española contemporánea. *Epos* 22. pp. 133-159.
- Navarro, Desiderio. (1997). Intertextualité: treinta años después. En *Intertextualité*. Navarro, Desiderio (ed.). Casa de Las Américas.
- Noguerol Jiménez, Francisca. (1999). Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX. *Rilce*. pp. 239-250.
- Oñoro Otero, Cristina (2015). Escrituras del margen, el margen de la escritura. *Bartleby y compañía*, de Enrique Vila-Matas (2000), en *HispanismeS*. La revue de la Société des Hispanistes Français, n° 5. pp. 59-75.
- Paz, Octavio. (2008). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica.
- Pessoa, Fernando. (2017). *Plural como el universo*. Tragaluz editor.
- Pozuelo Yvancos, José María (2010) *Figuraciones del yo en la narrativa de Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Ensayos literarios, Cátedra Miguel Delibes.
- Ramšak, Kalenić. (2013). Los límites de la ficcionalidad: ejemplos de la autoficción en la narrativa española actual. *Colindancias* 4. pp. 111-124.
- Rastier, François. (1976). Sistemática de las isotopías. En *Ensayos de semiótica poética*. Greimas, A.J. (ed.). Planeta.
- _____ (1984). El desarrollo del concepto de isotopía. *Semiosis*. pp. 59-107.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la Lengua Española* (23 ed.).
- Riffaterre, Michael. (1997). Semiótica intertextual: el interpretante. En *Intertextualité*. Navarro, Desiderio (ed.). Casa de Las Américas.
- Rodríguez de Arce, Enrique. *Bartleby y compañía* de Enrique Vila Matas: Centralidad y ficcionalidad del discurso escolta. biblioteca.org.ar/libros/150645.pdf
- Roas, David. (2002). El silencio de la escritura (a propósito de *Bartleby y compañía*). Neuchâtel. Cuadernos de Narrativa N° 7. pp. 129-139.
- Ruprecht, Hans-George. (1997). Intertextualidad. En *Intertextualité*. Navarro, Desiderio (ed.). Casa de Las Américas.

- Saldaña, Alfredo. (2012). Literatura y posmodernidad: sobre interactividad y escritura hipertextual. *Castilla: Estudios de Literatura*.
- Schaeffer, Jean-Marie. (2006). *¿Qué es un género literario?* Akal.
- Schmukler, Enrique. (2008). Bartleby y compañía: Del mito literario al mito del autor.
- Sklovski, Víctor. Preliminares. (1976). En *Vida y opiniones de Tristram Shandy, Caballero*. Sterne, Laurence. Planeta.
- Sterne, Laurence. (2018). *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Cátedra.
- Tabucchi, A. (2003). Escribir, no escribir. *Letras Libres* 51. pp. 32-35.
- Vila-Matas, Enrique. (2002). *Historia abreviada de la literatura portátil*. Anagrama.
- _____ (2008). *Intertextualidad y metaliteratura* [Conferencia en audio]. Fundación Juan March. <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p0=250>.
- _____ (2011). *El viajero más lento. El arte de no terminar nada*. Seix Barral.
- _____ (2013). *Bartleby y compañía*. Anagrama.
- _____ (2013). *El mal de Montano*. Debolsillo.
- _____ (2015). La pregunta de Florencia. En *Bartleby y compañía*. Seix Barral.
- _____ (2016). *Doctor pasavento*. Debolsillo.
- Walser, Robert. (1984). *Jakob von Gunten*. Ediciones Alfaguara.
- Wentzlaff-Eggebert, Christian. (2007) *El microrrelato como fragmento de un amplio conjunto narrativo en Bartleby y compañía de Enrique Vila-Matas*. *Olivar: Revista de cultura y literatura españolas* 9. pp. 105-123.
- Zwank, María Isabel. (2005). La huella de Laurence Sterne en *El hombre duplicado* de José Saramago. En *La literatura Comparada, hoy. Tercer Coloquio Internacional de Literatura Comparada*. pp. 233-240.