ENSAYISTAS EN FUGA.
NUEVAS Y AMPLIADAS REGIONES DEL ENSAYO MEXICANO ACTUAL

POR

CATALINA QUESADA GÓMEZ
Universität Bern

A Alejandro Rossi, in memóriam

Pocas tríadas literarias como la de Sergio Pitol (1933), Enrique Vila-Matas (1948) y Juan Villoro (1956) exigen de menos justificaciones. La intrincada relación entre los tres escritores, además de la coincidencia o proximidad de sus respectivas concepciones del mundo y de la literatura, pasa por una estrecha amistad que convierte los textos de cada uno de ellos en una continua mención, cita u homenaje a los otros. La confluencia editorial en Anagrama, una editorial con unas altas exigencias de calidad, a la vez que con una amplia cabida para propuestas *arriesgadas*, tampoco parece casual. Abundan, pues, las líneas de fuga que, lejos de perderse en el infinito horizonte, conducen de uno a otros, elaborando un complejo entramado. La tensión que se genera en sus textos por la confrontación de géneros o por la pugna del adentro y el afuera nos servirá como punto de partida para profundizar en el devenir del ensayo y lo ensayístico en las postrimerías del xx y los albores del xxi. Que, con inconfundible sentido del humor, se haya dicho de Vila-Matas que es el más latinoamericano de los escritores españoles nos autoriza a ampliar las fronteras territoriales; además, dicha inclusión viene refrendada por el reconocimiento que, antes incluso que en la Península, se le brindó en México. “Su rareza –dirá Pitol– se acondicionaba fácilmente con nuestro entorno nacional” (*El mago de Viena* 195). Que, en palabras de Christopher Domínguez Michael, Villoro sea, con respecto al catalán, “el más lúcido de sus lectores mexicanos” (“Generación” 79); que los tres se lean entre sí y se hayan convertido recíprocamente en objetos de sus ensayos, cuando no en material literario o en personajes a sueldo; que cada uno de ellos haya emprendido un viaje desde la literatura hasta un punto impreciso del universo literario –estrellas fugaces con vocación de permanencia–, no hace más que invitar a la lectura cruzada. Tres voces de diferente tonalidad con seria propensión contrapuntística.

A esta terna multigeneracional cuesta muy poco enraizarla, en lo que al hacer ensayístico se refiere, con otros *raros* mexicanos, nacidos en la década del 30, que han

llevado su hacer literario por derrotas más que abruptas. El Salvador Elizondo (1932-2006) del *Cuaderno de escritura* (1969) o el Alejandro Rossi (1932-2009) del *Manual del distraído* (1978) se nos hacen imprescindibles para leer a Pitol –compañero de ambos en eso que se llamó *Generación de 1932*– o a Vila-Matas. Sus últimos textos –la *Autobiografía precoz* (1966, 2000) o el póstumo *Pasado anterior* (2007), de Elizondo, y, sobre todo, las *Cartas credenciales* (1999) o la novela *Edén. Vida imaginada* (2006), de Rossi– no hacen más que confirmarlo.¹

La reciente compilación de las obras de Sergio Pitol en Fondo de Cultura Económica (*Obras reunidas*) dedica el cuarto volumen a su obra *ensayística* –dejemos por el momento la cursiva–, bajo el marbete de *Escritos autobiográficos*. Con un temprano texto, a manera de prólogo (*Autobiografía precoz*, concluido en Varsovia, en 1966), el grueso del volumen lo integran *El arte de la fuga* (1996) y *El viaje* (2001).² La heterogeneidad y posibilidades del género ensayístico se exacerban en este escritor para el que las lindes genéricas gozan de una absoluta movilidad. Su capacidad para incorporar los recursos de la ficción a un género que, a priori, prescindiría de ella, logra textos tan sui géneris, que *se cuecen tan aparte* (Fernández de Alba 19), como *El arte de la fuga*, donde, en cuatro movimientos (“Memoria”, “Escritura”, “Lecturas”, “Final”), queda perfilada una obra polifónica y diversa, *sesgadamente autobiográfica*, que parece exigir desde sus primeras líneas de una lectura desenfocada.³

El problema del género, a propósito tanto de *El arte de la fuga* como de *El mago de Viena* (2005), no es ni mucho menos baladí. Algunos de los textos ahí reunidos han sido publicados, como ensayos y como cuentos, de modo exento. No pocas entradas de *El mago de Viena* forman parte de los prólogos de sus *Obras reunidas*. Sin embargo, ciertos críticos han querido adscribir estas obras –en tanto que *autobiografías bajo sospecha*– al saco de la autoficción o, incluso, al género novelesco sin más. La problemática

¹ Aunque el espacio breve de estas páginas no nos permite extendernos en cuestiones relativas a la bibliografía específica dedicada a cada uno de nuestros autores, no podemos dejar de remitir a algunos de los volúmenes, individuales o colectivos, más destacados sobre Rossi (Castañón, *Lenguaje, literatura y filosofía: aproximaciones a Alejandro Rossi*), Pitol (Bru, Castro Ricalde, García Díaz, Balza), Vila-Matas (Andrés-Suárez y Casas, Heredia), oportunamente citados en la bibliografía.

² Todas las citas de estas obras las hacemos por el volumen IV de las *Obras reunidas*.

³ Lejeune afirmaba, en 1975, que la autobiografía no admite grado: “c’est tout ou rien” (25); para él, poco importa la *exactitud* del relato, siempre que quede consignado el pacto autobiográfico (Pozuelo Yvancos realiza una magnífica síntesis del estado de la cuestión en torno a la teoría autobiográfica). Pero es evidente que ni *El arte de la fuga* ni *El viaje* pueden ser catalogados bajo el marbete de la autobiografía. Mucho mejor los podría definir la categoría del *autorretrato*, como Beaujour prefiere denominar a este tipo de textos *autobiográficos*, entre los que se situarían, a la cabeza, los *Essais* de Montaigne. Recientemente, la *autobiografía bajo sospecha*, como la bautizó Vila-Matas (Heredia 17), ha pasado a engrosar las filas de la *autoficción* (ese término acuñado por Doubrovsky en 1977), que es el género que viene a desarrollar uno de los puntos ciegos del esquema propuesto por Lejeune: aquel regido por el pacto novelesco en el que, además, el nombre del autor y el del personaje coinciden (Alberca 144-45).

relación con el ensayo provendría de esas licencias con aires ficcionales que se permite el autor, de la utilización de máscaras y de esos constantes deslices –podríamos decir huidas, alejamientos– de la ortodoxia genérica; o como dirá Enrigue, no acerca de Pitol, sino de Rossi, de la comprensión de que “es perfectamente posible ser irónico con los géneros” (66).

JUEGOS BIFOCAL, DISTRACCIONES Y NIMIEDADES

En un reciente artículo sobre Alejandro Rossi, Jaime Moreno Villarreal traía a colación, a partir del símbolo de los anteojos, esa poética de lo cercano que este despliega en el *Manual del distraído*. También invocaba la capacidad del escritor, en función de que su mirada vaya a través o por encima de los lentes, para establecer un zoom, acercándose o distanciándose no solo del objeto observado, sino igualmente del lector. Ahí mismo, Humberto Beck repara en el contraste entre la humildad de lo real y la altisonancia del discurso literario o filosófico, de la que Rossi voluntariamente huye. Una sencillez que proviene, en parte, del hecho de que la dimensión reflexiva se instale pese a su autor, el *pensador a pesar suyo*, como lo llama Ortega (525). Pero esa poética de lo nimio se ensancha, sin que ni tan siquiera hayamos de inmutar el rostro en el acto de esquivar el vidrio: por uno de esos caprichos a que nos tiene acostumbrados la historia de la lengua, los hablantes quisieron que el término latino *nimius* (‘excesivo, abundante’) engendrara su opuesto (‘insignificante, sin importancia’) y que ambos sentidos convivan, hoy en día, en sintético oxímoron. Por eso, entre nimiedad y nimiedad, tiene cabida el universo. No en vano Gustavo Guerrero señalaba, a treinta años de su publicación, la actualidad apabullante del *Manual*, concediéndole a Rossi un papel relevante como precursor del hacer literario de los últimos años. En lo que nos atañe, podríamos preguntarnos si, más que con Reyes, con Paz o con tantos otros insignes ensayistas del xx mexicano o hispanoamericano, la práctica de estos tres autores no entroncaría de modo mucho más directo con Borges y con el Rossi del *Manual del distraído*, cuya “predilección por el cuento breve pero de súbita iluminación intelectual y por la nota ensayística breve pero de tono narrativo” (Ramírez 108) lo aproxima tanto a ellos. Y, en última instancia, por qué olvidarlo, con el Montaigne que, reclamando el carácter doméstico y privado de su obra, dio en escribir una de las más grandes de nuestra modernidad. Con ese tono menor que encontramos en Rossi, alejado de todo efectismo, de toda prosa abombada, y que, en el *Manual*, constituiría el correlato exacto de la “transfiguración literaria de lo oral” (Guerrero, “El otro Alejandro Rossi” 43) a que asistimos en *La fábula de las regiones*.

Merece ser mencionada la reivindicación que de Rossi hace Vila-Matas en uno de sus *escritos shandys* (“Lo que dije de Rossi en Barcelona”), muy especialmente del *Manual del distraído*. Ahí el mismo autor nos proporciona algunos de los rasgos de esta obra *inclasificable* de la que los tres escritores, cada uno a su manera, se declararán deudores:

1) Es antisolemne. 2) Ha sido definido –con acierto– como un libro que es un baúl de viajes, recuerdos, ensayos e invenciones. 3) Es un libro portátil. 4) Es un libro inclasificable a diferencia de la vulgaridad aplastante de la narrativa española actual, donde son pocos los que arriesgan; todo son novelas, que para eso está el mercado que las compra. 5) Es un libro que desbloquea las convencionales barreras y abre la zona de la sorpresa. 6) Es un libro que vive en la frontera y que es como una caja. Nos recuerda *Manual* que, al igual que en una caja, en un libro podemos depositar ensayos, relatos, digresiones, sátiras, reflexiones, recuerdos, homenajes a maestros y hasta aforismos de Lichtenberg. 7) Se exalta, en la mejor línea de Walter Benjamin, lo infinitamente pequeño. El libro está lleno de minucias, de *enormes minucias*, que diría Chesterton. 8) En el libro la unidad es más estilística que temática. 9) El estilo organiza el punto de vista y hay en él –como ha dicho Octavio Paz– ligereza y elegancia (“Pienso en la elegancia desesperada de una flor en el ojal”). 10) Junto a *El arte de la fuga* de Sergio Pitlor es el mejor libro que he leído en los últimos años. (*Desde la ciudad nerviosa* 265)

La relación vilamatasiana, retomando prácticamente todas las propuestas que Calvino augurara para el presente milenio y alguna de las pistas de lectura que el propio Rossi nos da en la “Advertencia”, concede al *Manual* el lugar que le corresponde en el panorama literario contemporáneo. La excepcionalidad de Rossi consiste en redefinir (o en *hacer avanzar*) tanto el género narrativo como, sobre todo, el ensayístico (aproximándolos, cruzándolos), porque, qué duda cabe de que la noción de ensayo, tal y como la estamos concibiendo en este siglo XXI, ha hecho ya suyos los rasgos que el *Manual* nos avanzaba y que, por otro lado, remiten a sus orígenes: la lectura *sin planes, sin pretensiones cósmicas*, con un necesario *amor al detalle* para encontrar *juego, moral, amistad*. Y, sobre todo, *literatura*, que abarca no solo la narración y el ensayo, sino también la poesía y el teatro. Con esa férrea vocación por escapar de adscripciones genéricas, ¿no están tanto el *Manual*, como después *El arte de la fuga* o *El mago de Viena*, desplazando de sitio al género ensayo? Más que misceláneas que reagrupen una heterogeneidad de textos de procedencia diversa –que, sin embargo, conservarían su individualidad y sus respectivas adscripciones genéricas–, ¿no es todo el conjunto ya *otra cosa*? Un desplazamiento que, por otro lado, parte de las propuestas borgeanas y cortazarianas del XX, que encuentran no solo continuidad en los autores mencionados, sino una verdadera adaptación a sus necesidades creativas. Sin que se trate de una novedad en sí –a los ya citados Borges, Cortázar, Rossi y Elizondo, en el ámbito hispánico, podríamos añadir a Julio Ramón Ribeyro o Augusto Monterroso y su reivindicación del subjetivismo de estirpe montaigneana–, sí pareciera que esta personalísima ejecución del ensayo venga a demostrar que existen nuevos derroteros para este. Cuando se duda de la capacidad del lenguaje para reflejar el mundo real, ¿no sería justamente el alistamiento de la ficción a las filas del único de los géneros que, a priori, prescinde de ella una de las opciones para terminar confiriéndole una mayor *verdad*? ¿Qué, si no, vienen a decir, en última

instancia, textos como “El mono mimético”, que abre *El mago de Viena*, o “El salto alquímico”? Lo que parece claro es que en ellos, como en buena parte de los de Vila-Matas —el *Dietario voluble* (2008) sería un magnífico ejemplo—, entran en conflicto las nociones que nos brinda la teoría literaria.

No podemos olvidar que, junto a su condición de prosa esencialmente digresiva y fragmentaria, los teóricos del ensayo insisten, recientemente, en la ausencia de incompatibilidad entre la ficción y ensayo (de Obaldia; Weinberg *Pensar el ensayo*), lo cual, salta a la vista, nos lleva a preguntarnos por lo que lo diferenciaría, entonces, de la novela —el más heterogéneo, el género proteiforme por antonomasia—, así como de las derivaciones o variantes de ella. Lo que desde Alfonso Reyes conocemos en el mundo hispánico como el *centauro de los géneros* y, más recientemente, como *el ángel caído* (Weinberg, *Ensayo*) se parece, de forma sospechosa a veces, a ese subgénero narrativo de la novela. Que ambos libros de Pitol hayan sido calificados de novelas, autoficciones, escritos autobiográficos, misceláneas, ensayos... no hace más que llamar la atención sobre la incomodidad de las obras de arte para con las clasificaciones.

La teatralidad del episodio de la pérdida de las gafas al comienzo de *El arte de la fuga* y sus implicaciones, en tanto que poética y orientación de lectura, es retomada por Villoro en el capítulo de los *Efectos personales* (2000) dedicado a Pitol, que insiste en esa *poética de la distorsión*:

Sergio Pitol escribe en la nublada región de quien perdió adrede sus anteojos; pretende que su originalidad es atributo de su mala vista y cede a sus lectores el placer de descubrir en los simulacros y los espejismos una realidad más genuina que el mundo que le sirvió de estímulo. Sus mapas cambian mientras son leídos, trazando la duradera verdad del fugitivo. (*Efectos personales* 70)

El recurso de la incapacidad de los sentidos para registrar convenientemente el entorno vuelve en diferentes ocasiones, debidamente dilatado y ficcionalizado, hasta erigir esa figura del incapaz, del mermado o del loco, cuyo discurso es naturalmente sospechoso. En “Siena revisitada”, el lector es invitado desde el principio a poner en entredicho cuanto lea, siendo el texto que sigue el de un *inepto*:

Debo confesar que soy sordo del oído izquierdo. Y eso me produce alteraciones anímicas que, en sus peores momentos, pueden confundirse con la mehez y también con la demencia. Si en una reunión social, sobre todo en una comida, el comensal de mi izquierda resulta un parlanchín por naturaleza ya estoy perdido. Respondo mal, por intuición, al azar; abundo en imprecisiones, en disparates, hasta que poco a poco el fallido interlocutor va distanciándose, harto de repetir sus preguntas y oír respuestas que poco o nada tienen que ver con ellas. Eso me produce inhibiciones impresionantes, y una vez inhibido, tenso o temeroso no soy ya responsable de mi comportamiento. (*Arte* 119)

Del mismo modo, las reflexiones del “Diario de la Pradera” están escritas bajo los efectos de una cura de ozono en una clínica neurológica; y la refracción será justamente el motor de “El oscuro hermano gemelo”, que aparece recogido como cuento en *Vals de Mefisto* y es reproducido, sin grandes cambios, en *El arte de la fuga*. Como sentenciará Villoro, “la mala vista y la sordera a medias son impecables auxiliares de alguien interesado en zonas inciertas, filtradas por la imaginación o por un punto de vista excéntrico” (*Efectos personales* 66).

Otro procedimiento de escritura y, a la vez, una manera de atajar lo real mediante la inversión carnavalesca es la tematización del sueño, la alucinación, la hipnosis o el disfraz. En “De cuando Enrique conquistó Asjabad y cómo la perdió”, la presunta transcripción del diario del autor, aliñada con la ayuda de la memoria, produce un resultado absolutamente onírico; que el texto tenga una apoyatura real no impide el aura de ilusión que reviste el relato del viaje: “También yo lo recuerdo como un espejismo” (*El mago de Viena* 220). En ese sentido, tanto Pitol como Vila-Matas se alinean con todos los escritores de la tradición occidental que no solo han utilizado el diario como almacén para futuros textos, sino que han extremado las posibilidades ficcionales de los mismos.

Entre esas perturbaciones destaca con luz propia la de la *ilegibilidad* que le aporta al ensayo el artificio de lo ficcional. Vila-Matas menciona al final del *Dietario voluble* la pugna que en diversos escritores (Montaigne, Cervantes, Kafka, Musil, Beckett, Perec) se produjo, pues acometieron el combate contra la impostura y el fingimiento justamente con la ficción. Habla ahí, citando a Zweig, de la ficcionalización a que Montaigne habría empezado a someter sus *Essais* al saberse leído:

Tuvo que haber un tercer Montaigne, anterior a esos dos, el que se sentó un día a escribir para buscarse a sí mismo. Pensar que ese tercer hombre nos llevará siempre a vivir en la sospecha de que la gran escritura, la que capta la indefinible esencia del gran dibujo de la vida, no siempre es legible, a veces se aposenta en nuestro propio aire, como una especie de canto hondo, o como esa música callada del toreo, de la que hablara Bergamín. (*Dietario voluble* 265)

Tan solo detrás de ella es posible vislumbrar el dibujo de la vida, la verdad que, sin esa mediación, nos está vedada. En este sentido, ¿se podría decir que la *utilidad* del género, el aporte que de la vida real nos hace el ensayo, así concebido, diste mucho de la de los otros géneros?

En esa representación que del público hacen tanto Pitol como Vila-Matas hay una prolongación del ejercicio de teoría literaria que normalmente desarrollan en sus textos. La condición de espejo que todo público ostenta (el ejemplo lo da el mismo Vila-Matas, vía Zweig, en uno de los fragmentos dedicados a Montaigne) invita, efectivamente, a actuar; pero en esta estampa distorsionada que del mismo nos ofrecen, en su representación textual, subyace otro intento de darse a sí mismos al sesgo. El

relato sobre la conferencia es, en ocasiones, el cauce perfecto para materializar dicha imagen, la de la dimensión espectacular de la escritura. Públicos hostiles, desatentos o entregados, ridículos o dispuestos a poner en apuros al conferenciante de turno encarnan pocas veces al receptor ideal, sino más bien a aquel al que hay que evitar a toda costa. Curiosamente, la representación del lector no tiene esa amplia cabida, más que cuando es el mismo autor (representado) el que lee. Ahí la reivindicación de extravagancia, de excentricidad, de dificultad y de atipicidad gana la palma. Quede la imagen de Vila-Matas leyendo en dirección al sol, para provocar un esfuerzo añadido y escapar así de la lectura fácil (*Dietario voluble* 105), como caricatura de ello.

De igual forma, la recurrencia del motivo de la escritura (*escriben que escriben, mentalmente, se ven escribir que escriben*), con todas sus variantes, incluida la de presentar la obra como si se tratara de un *work in progress*, intensifica la autorreflexividad de estos textos en los que abundan las *mises en abyme*. En ese escribir haciendo como si se dejaran ver las costuras, reflejando y refractando imágenes, replegándose sobre sí y sobre el hecho literario mismo, radica la metaliterariedad de muchos de ellos. La diferencia establecida por Gérard Genette entre epitexto y peritexto (10-11) queda seriamente subvertida en sus obras, desde el momento en que la autobiografía y el autocomentario (explicaciones del tipo *cómo he escrito este libro*) se aproximan ya no solo al peritexto (en forma de prefacios, notas a pie de página), sino que a veces constituyen el texto mismo.

NARRACIÓN Y DIGRESIÓN

Antes que en los ensayos mismos, la coincidencia entre Pitol y Vila-Matas se hace patente en la proliferación de lo digresivo de sus narraciones. En su “Vindicación de la hipnosis”, Sergio Pitol aboga por la elipse:

Me defendí con argumentos literarios. Me amparé en el hecho de que mi escritura se sostenía de modo esencial en esos recursos. Ésa era su expresión visible. Me sentía incapaz de describir de modo directo una acción cualquiera, por elemental que fuese. Dije que eso podían lograrlo otros narradores, lo que no implicaba que fuera yo más inepto que ellos. En mi caso, una exposición monda y desnuda, sin añadiduras, sin demoras, ni ecos ni tinieblas disminuía de manera fatal la eficacia del relato, lo convertía en una mera anécdota; en una vulgaridad, al fin de cuentas. Desde siempre, desde el inicio, lo que había hecho era desperdigar una serie de puntos sobre la página en blanco, como si por azar hubieran caído en ella, sin relación visible entre sí; hasta que de pronto alguno comenzaba a extenderse, a dilatarse y a lanzar tentáculos en busca de los otros, y luego los demás seguían su ejemplo: los puntos se convertían en líneas que corrían por el papel para encontrar a sus hermanas, fuera para subordinarlas o servirles, hasta que aquel conjunto inicial de puntos solitarios se transformaba en una figura cada vez

más compleja, intrincada, con oquedades, pliegues, reticencias, desvanecimientos y oscuros fulgores. Eso era mi escritura o, al menos, el ideal de mi escritura. (*Arte* 112-13)

En el caso de Enrique Vila-Matas, la repulsión por la narración tradicional lo ha conducido a construir obras híbridas, a mitad de camino entre la novela y el ensayo, lo que también, dado el carácter proteico del género, es una forma de novelar (o de ensayar). El narrador de *Doctor Pasavento* (2005) teoriza acerca de esa práctica literaria en la que confluyen lo ensayístico y lo meramente narrativo, reivindicando así la validez de la digresión en el género novelístico; el *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, uno de los demonios personales de Vila-Matas, como también de Pitol, constituye nuevamente el punto obligado de referencia: “Tal vez el gran invento de Sterne fue la novela construida, casi en su totalidad, con digresiones, ejemplo que seguiría después Diderot. La divagación o digresión, quierase o no, es una estrategia perfecta para aplazar la conclusión, una multiplicación del tiempo en el interior de la obra, una fuga perpetua” (44). Si Lope de Vega recurría en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) al ejemplo de Natura —en la cual se dan al unísono tragedia y comedia— para justificar que en sus comedias lo trágico y lo cómico fuesen de la mano, Vila-Matas apela a la vida, con una evidente distancia irónica, como argumento categórico que explique la asociación ensayo-novelística en sus obras:

Tal vez (me digo) puedo creer en Dios y al mismo tiempo no creer en nada, por ejemplo. Tal vez puedo mezclar teorías opuestas. Y es más, quizá esto explique por qué a menudo escribo novelas que son mezclas de ensayos y novelas. Después de todo, bien mirada (y ahora la estoy mirando bien) la vida es una mezcla. Quizá mi viaje, el viaje de mi conciencia, sea el que va a la nada, pero construyendo un sólido y contradictorio sistema de coordenadas esenciales para expresar mi relación con la realidad y la ficción, mi relación con el mundo. (*Aunque no entendamos nada* 17)

Pero, al igual que en este tipo de narración de estirpe sterniana, la digresión es también un elemento constitutivo del ensayo (Gómez-Martínez 68-72).

Los teóricos del ensayo han destacado, además, la tendencia de este para manifestar su presencia en otros géneros (obteniendo así “poemas ensayísticos”, “novelas ensayísticas”), como si con ello quisieran demostrar su naturaleza evanescente y obsoleta. El hecho de que en la mezcla sea por lo general lo ensayístico lo que aporte el carácter recesivo (*ensayo + novela = novela ensayística* y no *ensayo narrativo*) podría ser un buen indicador del menosprecio que tradicionalmente ha experimentado el género, la manera de difuminar su intrínseca aliterariedad, así como de los prejuicios para con la dimensión ficcional del ensayo.⁴ ¿No habría que ver en el hecho de que

⁴ En el prólogo a su obra, Skirius no dejaba lugar a dudas: “[El ensayo] es prosa, pero no es ficción” (9).

se haya calificado *El mago de Viena* de *novela* un intento por reivindicar su calidad literaria, desproveyéndolo de la *losa ensayística*? ¿No podría ser considerado indicio de esa arraigada creencia en la superioridad del mostrar sobre el decir? (De Obaldía 194) (*¡Hechos* –reclamará uno de los personajes de Severo Sarduy–, *no palabras!*). Pero la excelencia artística, sobra recordarlo, está al margen de los géneros; al margen también de híbrides y purismos. La volubilidad del diario literario vilamatasiano ostenta no poca vocación por escapar del cazamariposas de los críticos, toda vez que, desde el principio, adopta una clara actitud montaigneana: “Aquí estoy en mi cuarto habitual, donde me parece haber estado siempre. Como en tantas mañanas de mi vida, me encuentro en casa escribiendo” (*Dietario voluble* 11).

Si seguimos hablando de mezclas e híbridos, hemos de considerar la pujanza de las fronteras que, solo porque existen, pueden ser transgredidas. El hecho de que el contexto mismo haga vacilar un texto dado hacia un lado u otro de la demarcación territorial no viene sino a añadir leña al fuego de la teoría de los géneros. El ejemplo del “Acercamiento a Almotásim” borgeano, presentado primero en *Historia de la eternidad* y más tarde en *Ficciones*, para después volver a desaparecer, resulta paradigmático al respecto. En esa línea de transcontextualización se situarían la reubicación de textos como “El oscuro hermano gemelo” o la conversión de fragmentos diarísticos o cronísticos en prólogos, por citar dos casos bien claros. Por no hablar del factor paratextual de la colección en la que el volumen sea publicado: *Efectos personales* o *De eso se trata* (2007) en Argumentos de Anagrama, frente a *Manual del distraído*, *El arte de la fuga*, *Bartleby y compañía* (2000) o *Dietario voluble*, en Narrativas Hispánicas.

ENSAYOS, CRÓNICAS Y APUNTES LITERARIOS

Añadir el adjetivo *literario* al sustantivo *ensayo* resulta poco menos que redundante en los escritores que nos ocupan. Excepción hecha de ciertas crónicas futbolísticas de *Los once de la tribu* (1995) y las de *Dios es redondo* (2006), de Villoro, y, en mucha menor medida, de algunas de las crónicas *urbanas* que Vila-Matas recoge en la primera parte de *Desde la ciudad nerviosa* (2000), el grueso de su producción ensayística gira en exclusiva en torno a la literatura; también lo hacen, de modo irremediable, las crónicas, aun cuando sean periodísticas, aun cuando pretendan contar el mundo. Y el diario. En este sentido, cabe señalar que el ejercicio del periodismo por parte de Villoro marca la distancia, en algunos de sus volúmenes, con los otros escritores aquí analizados: es, sin duda, el que menos heterodoxo resulta en su aproximación al género, tanto en la práctica cronística como en la del ensayo literario; el hecho de pertenecer a otra generación contribuye en no menor medida a esa sensación de alejamiento, que, sin embargo, no llega a ser tan grande que impida el análisis conjunto. Su vastísima cultura y el hecho de haber convertido la literatura occidental en centro absoluto de su reflexión y de su

obra lo justifican. También en él, como en Vila-Matas, por mucho que se intente *salir al sol* y contarlo, tomando contacto con *lo real*, siempre termina prevaleciendo esa otra realidad, mucho más contundente, que es la del arte. En ellos no hay, desde luego, pretensión alguna de indagar en la identidad hispanoamericana o mexicana (ni en la española; ni siquiera en la catalana).⁵ El juego, además, entre la invención y el relato no demasiado infiel para con los hechos provoca que la distinción entre la crónica y el cuento tampoco siempre sea factible. El *Tiempo transcurrido* (1986) de Villoro, subtítulo *Crónicas imaginarias*, no puede menos que recordar ese género vilamatasiano del recuerdo inventado, que hallará continuación en la novela *Edén. Vida imaginaria*, de Rossi. Pero del mismo modo que libros como *El arte de la fuga*, *El mago de Viena* o el *Dietario voluble* ofrecen serias dificultades de catalogación, otros –*La casa de la tribu* (1989) o *Pasión por la trama* (1999), de Pitó; *Efectos personales* o *De esto se trata*, de Villoro– se aproximan a la ortodoxia ensayística, bajo el marbete de *ensayos literarios*. Suponen estos libros una reivindicación de ciertos escritores, enmiendas a lecturas que se consideran impropias o desviadas y, en última instancia, una invitación al universo lector de cada uno de ellos. Sin embargo, no quedan exentos estos libros de vetas narrativas, incluso, por momentos, de un cierto halo autoficcional; ¿cómo catalogar, si no, el relato que Villoro nos hace de la asistencia al seminario de Harold Bloom sobre Shakespeare en la Universidad de Yale con que comienza *De eso se trata*? “En Villoro –dirá Christopher Domínguez Michael– hasta una colección de ensayos literarios responde a la ejecución de un mecanismo narrativo” (“Arte” 81).

En los respectivos prólogos a *Desde la ciudad nerviosa* y *Los once de la tribu*, Vila-Matas y Villoro manifiestan su regocijo por que se les haya ofrecido la posibilidad de abandonar el solitario y oscuro mundo de la ficción. Si para el uno “la invitación a escribir crónicas urbanas fue una bendición del cielo” por la posibilidad de abandonar el claustro del propio despacho (*Desde* 13), para el otro “el principal beneficio fue compensar la soledad de escribir ficción” (*Once* 9). En el fondo, la salida se produce para replegarse mejor. No solo por la difícil, por no decir imposible o innecesaria, verificabilidad de la anécdota, que es la base de la mayoría de las crónicas, sino por la literaturización a que lo real queda sometido y por la prolongación que supone el espacio de la crónica o la columna de la reflexión literaria; textos como “Entrevistas inventadas”, “Agua fuerte canario” o “Un traje nuevo”, recogidos en *Desde la ciudad nerviosa* resultan ilustrativos al respecto. Si ya la crónica literaria de por sí no exige de apegos a la actualidad y permite al cronista dejar al margen el dictado del presente y la noticia, el desvío en Vila-Matas es absoluto, llegando a fracturar el principio que exige al cronista desplazarse al lugar

⁵ A propósito de Rossi, destacaba Christopher Domínguez Michael su capacidad para “exorcizar a los demonios del nacionalismo y a los elogios patógenos del terruño” (“Memoria” 66), luchando contra la imagen de *buenos salvajes* o de *revolucionarios* que europeos y norteamericanos esperan del escritor hispanoamericano.

en el que acontecen los hechos que cuenta. Siendo ese terreno el de la imaginación, el traslado resulta del todo inútil, por cuanto el viajero inmóvil tendrá las mismas (si no más) posibilidades de hallar el tema. Así, la representación del surgimiento de la idea de escribir sobre Arlt en “Aguafuerte canario” revela que el viaje no ha servido sino para afianzar un pensamiento previo; el comienzo de dicha crónica resulta paradigmático en lo que concierne a lo anterior y a la tematización de la búsqueda de temas: “Quieto en casa, literal y literariamente paralizado, incapaz de encontrar una sola idea convincente para la crónica. La sospecha terrible de estar acabado. Así estaba yo el otro día, pensando (como en la canción de Serrat) que al techo de mi casa le iría bien una capa de pintura” (144). No siempre acontece, sin embargo, de este modo, y en ocasiones –pocas– hay circunstancia externa que promueve el texto (un encuentro, una visita, un congreso). En el prólogo a *Para acabar con los números redondos* (1997) rechaza esa causalidad exterior que determina de qué se habla; frente a la imposición de los centenarios, Vila-Matas promueve la selección más o menos aleatoria del festejado, a quien solo el *péndulo caótico* de la voluntad, las lecturas y las preferencias del cronista eligen.

El ejercicio de travestismo, el enmascaramiento a que la figura del autor se somete una y otra vez, queda en cierto modo al margen, al menos en apariencia, en los textos de crítica literaria de todos ellos. Acaso porque, como ha señalado Ricardo Piglia, la crítica sea “una de las formas modernas de la autobiografía” (13). Siendo el antifaz el texto ajeno, superpuesto al propio rostro en el acto de la lectura y la reflexión crítica, los juegos ficcionales quedan al margen:

Para quien escribe ficción, pasar al ensayo representa una forma menos solitaria de la lectura. Cuando un novelista explica su propia obra, suele ejercer una variante de la fabulación, en ocasiones más creativa que sus novelas. Ensayar sobre los otros ofrece una confrontación más indirecta pero más sincera: “Denle una máscara a un hombre y dirá la verdad”, comentó Oscar Wilde. En este *strip-tease* al revés, las revelaciones llegan por lo que uno se pone encima. (Villoro, *De eso* 7-8)

Eso les permite vestir un traje que está hecho de retales de Lichtenberg, de los escritores rusos, de Italo Calvino, de Tabucchi, sin olvidar a Monterroso, Valle-Inclán o a Galdós; la recurrencia en estos escritores fija la talla de su proximidad. No faltan los comentarios cruzados y homenajes (“Vila-Matas premiado”, “Sergio Pitol en el infierno de Escudellers”, “Tantas veces en lugares distintos”, “A un escritor con dos casas para siempre”, “Rossi: pensar distrae”, o el ya citado “Lo que dije de Rossi en Barcelona”), las entrevistas (“El viajero en su casa”, “Café con Shandy”), las anécdotas donde todos ellos intervienen, ni los prólogos de los unos a los otros. “Ensayar –dirá Villoro– es leer en compañía” (*De eso* 10).

Si hubiera que elegir alguno de los rasgos más destacados común a estos escritores, sería tal vez el del alto grado de autoconsciencia de sus textos. Ortodoxamente

ensayísticos o ensayistas *en plena fuga*, manejan a su antojo las posibilidades del género y se muestran *enterados*. Excelentes conocedores de la tradición en que se insertan, no solo reflexionan sobre el hecho mismo de ensayar (o del de narrar), sino que a veces nos muestran algunas de las estrategias, en certero amago de levantarse la máscara, quedando la pirueta, además, incorporada al texto.⁶ A sabiendas. Queda al lector decidir cómo se lee entonces a ese mago remangado que juega a mostrarnos el truco mientras se desvanece en una nube de humo. La condición fugitiva —de un género a otro, de una región a la vecina, de América a Europa y otra vez a América, y al revés— garantiza la agilidad de un pensamiento que pocas veces se estanca.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Andres-Suárez, Irene y Ana Casas, eds. *Enrique Vila-Matas*. Número especial de *Cuadernos de narrativa* 7 (2002).
- Balza, José. *Sergio Pitól, los territorios del viajero*. México: Era, 2000.
- Beaujour, Michel. *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*. París: Éditions du Seuil, 1980.
- Bru, José, comp. *Acercamientos a Sergio Pitól*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1999.
- Castañón, Adolfo, ed. *Alejandro Rossi ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1997.
- Castro Ricalde, Maricruz. *Ficción, narración y polifonía. El universo narrativo de Sergio Pitól*. México: UNAM, 2000.
- Domínguez Michael, Christopher. "El arte de citar". *Letras Libres* 114 (2008): 81-82.
- _____. "La generación de Vila-Matas". *Letras Libres* 117 (2008): 78-80.
- _____. "La memoria del alma". *Letras Libres* 81 (2005): 64-66.
- Elizondo, Salvador. *Autobiografía precoz*. México: Aldus, 2000.
- _____. *Cuaderno de escritura*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1969.
- _____. *Pasado anterior*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Enrique, Álvaro y Fabienne Bradu. «Edén. vida imaginada, de Alejandro Rossi: "42 kilómetros, 195 metros", "Lealtad"». *Letras Libres* 95 (2006): 66-68.
- Fernández de Alba, Luz. *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitól*. México: UNAM, 1998.

⁶ Prolongarían eso que Stabb denomina *The Dissenting Voice: The New Essay of Spanish America 1960-1985*, que se caracteriza por revelar "[...] an acute awareness of what some might consider their literary transgressions. In sum, they are very self-conscious writers who often share their concerns regarding this craft with their readers" (123).

- García Díaz, Teresa. *Del Tajín a Venecia: un regreso a ninguna parte*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2002.
- _____. Coord. *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2007.
- Genette, Gérard. *Seuils*. París: Éditions du Seuil, 1987.
- Gómez-Martínez, José Luis. *Teoría del ensayo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981.
- Guerrero, Gustavo. "El otro Alejandro Rossi". *La religión del vacío y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 41-46.
- Guerrero, Gustavo, Jaime Moreno Villarreal y Humberto Beck. "Treinta años del *Manual del distraído*: 'Un libro en movimiento', 'Escribir es pensar', 'La lección del distraído'". *Letras Libres* 117 (2008): 88-91.
- Heredia, Margarita, comp. *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. París: Éditions du Seuil, 1996.
- Obaldia, Claire de. *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay*. Oxford: Oxford UP, 2001.
- Ortega, Julio. "Alejandro Rossi: *La fábula de las regiones*". *Revista Iberoamericana* LX/166-167 (1994): 523-32.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Pitol, Sergio. *La casa de la tribu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- _____. *El mago de Viena*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- _____. *Obras reunidas IV. Escritos autobiográficos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- _____. *Pasión por la trama*. Madrid: Huerga y Fierro, 1999.
- Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Ramírez, Goretti. "El mundo en fuga de Alejandro Rossi. Una aproximación a *La fábula de las regiones*". *Signos Literarios y Lingüísticos* III/1 (2001): 107-21.
- Rossi, Alejandro. *Cartas credenciales*. México: Joaquín Mortiz, 1999.
- _____. *Edén. Vida imaginada*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- _____. *La fábula de las regiones*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- _____. *Manual del distraído*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- _____. *Obras reunidas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Skirius, John, ed. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. 5ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Stabb, Martin S. *The Dissenting Voice: The New Essay of Spanish America, 1960-1985*. Austin: U of Texas P, 1994.
- Sterne, Laurence. *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy: los sermones de Mr. Yorick*. Madrid: Alfaguara, 1999.

- Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras; Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas. *Aproximaciones a Alejandro Rossi: lenguaje, literatura y filosofía: memoria del coloquio celebrado en el mes de febrero de 1993*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras: Instituto de Investigaciones Filosóficas: Equilibrista, 1994.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid: Teatro Español, 2009.
- Vila-Matas, Enrique. *Aunque no entendamos nada*. Santiago de Chile: J. C. Sáez, 2003.
- _____. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- _____. *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- _____. *Dietario voluble*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- _____. *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- _____. *Para acabar con los números redondos*. Madrid: Pre-textos, 1997.
- _____. *El viajero más lento*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- Villoro, Juan. *De eso se trata: ensayos literarios*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- _____. *Dios es redondo*. México: Planeta, 2006.
- _____. *Efectos personales*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- _____. *Los once de la tribu. Crónicas*. México: Aguilar, 1995.
- _____. *Tiempo transcurrido (crónicas imaginarias)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Weinberg, Liliana. *El ensayo entre el paraíso y el infierno*. México: Fondo de Cultura Económica/UNAM, 2001.
- _____. *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI, 2007.