

PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

Vol. VI, n.º 1 (invierno 2018), pp. 153-166, ISSN: 2255-4505

DE ESCRITORES PORTÁTILES Y BÁRBAROS: VILA-MATAS Y BOLAÑO ESCRIBIENDO HISTORIAS DE LA LITERATURA INVENTADAS¹

ABOUT PORTABLE AND BARBARIAN WRITERS:
VILA-MATAS AND BOLAÑO WRITING INVENTED HISTORIES OF LITERATURE

SARA GONZÁLEZ ÁNGEL
Universidad de Sevilla
sara.gonzalez.angel@gmail.com

RESUMEN: En este artículo he tratado de poner en relación dos novelas: *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), de Enrique Vila-Matas, y *Estrella distante* (1996), de Roberto Bolaño. Para ello se ha tomado como eje de comparación las historias de la literatura inventadas que aparecen en ambas obras y los mecanismos utilizados en su construcción. A través de estas historias, se subraya, también, el juego intertextual presente en los dos libros, motivado, sin duda alguna, por el interés recíproco de ambos autores que derivó en una profunda amistad hasta la muerte del escritor chileno.

PALABRAS CLAVE: Vila-Matas; Bolaño; novela actual; escritores bárbaros; escritores portátiles

ABSTRACT: In this paper I have tried to link two novels: Enrique Vila-Matas' *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) and Roberto Bolaño's *Estrella distante* (1996). For this work I have taken as an axis of comparison the invented literature history that appears in both works and the mechanisms used for their construction. Through these histories, I have emphasized, also, the intertextual game existing in two books, motivated, of course, for the mutual interest of each author that has resulted in a deep friendship until the decease of the Chilean writer.

KEYWORDS: Vila-Matas; Bolaño; Novel Today; Barbarian Writers; Portable Writers



¹ La investigación que ha dado lugar a este artículo se ha llevado a cabo gracias a un contrato predoctoral FPI 2015 concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad financiado por el Fondo Social Europeo.

La literatura me permitió comprender la vida, pero me dejó fuera de ella
Enrique Vila-Matas, *Café con shandy*

1. INTRODUCCIÓN

Las novelas *Historia abreviada de la literatura portátil*, de Enrique Vila-Matas, y *Estrella distante*, de Roberto Bolaño, tienen en común, además de la amistad de sus autores, un elemento estructural: en ambas se recoge la historia completa de un grupo literario inventado. El catalán recrea la conjura de los *shandy* o la literatura portátil; el chileno habla de los heterodoxos escritores bárbaros, logia estrechamente relacionada con Carlos Wieder, antihéroe en torno al que gira la novela de Bolaño. Además, Vila-Matas es el más popular de los escritores españoles en América Latina en la actualidad (Domínguez 2007: 59), y Bolaño es tan reconocido en España que a veces se confunde su nacionalidad. Los dos fueron muy amigos. En la obra de ambos autores se plasma la insatisfacción del ser humano actual y la continua búsqueda, con la certeza de que esta será en vano. Sin embargo, son muy diferentes los tonos. Mientras que la obra de Bolaño no tiene más color que el de las portadas de la colección Compactos de Anagrama y todo está impregnado de una grisácea apatía y un nihilismo asfixiante,² la obra de Vila-Matas es una continua explosión sensorial vanguardista, donde la losa que arrastra el escritor contemporáneo se sobrelleva con un humor mordaz e irónico que arranca sonrisa tras sonrisa en sus lectores.

Los dos escritores tienen la misma forma de entender el mundo y la misma necesidad de huir, pero dos formas muy distintas de entender la literatura que se refleja en los grupos literarios que inventan, personajes colectivos y sus *alter egos* respectivos. Y bajo esto, una amistad subyacente que hace que la obra de ambos esté mucho más cerca de lo que pudiera parecer, aunque no se conocieron hasta poco después de la publicación de *Estrella distante* (octubre de 1996), como cuenta el propio Vila-Matas: "A Bolaño le conocí justo al final de su etapa de encierro, aunque sería más exacto llamarla de anonimato, de aislamiento, de enclaustramiento. Le conocí un 21 de noviembre de 1996 en Blanes en el Bar Novo" (Vila-Matas 2013: s.p.). En este mismo texto consta, además, que Bolaño sí sabía de Vila-Matas y de su obra, ya que, cuando fueron presentados, lo reconoció enseguida.

El escritor catalán inventa en *Historia abreviada de la literatura portátil* toda una historia de la literatura de vanguardia, dando las claves para poder pertenecer a ella, plasmando en la obra una filosofía de vida que pueden hacer suya todos aquellos artistas que quieran ser o se consideren a sí mismos portátiles.

² Así define Vila-Matas el espíritu creador de Roberto Bolaño: "A veces pienso que toda la obra principal de Bolaño, escrita en tiempo récord hasta su muerte en 2003, se desarrolla de lleno en el callejón más difícil, aquel del que hablé ya antes: pasaje oscuro y mortal, sin luz del paraíso ni escapatoria alguna para quien ha percibido con susto que, tras poner a punto su máquina del anonimato, su deseo se ha realizado, pero es mortal de necesidad: su estrella ha sido vista, captada por los cuervos del nuevo territorio en el que se ha adentrado" (Vila-Matas 2013: s.p.).

Vila-Matas es uno de esos portátiles o *shandy*;³ Roberto Bolaño, también lo es, pese a haber imaginado él a los escritores bárbaros y así lo considera Vila-Matas (2013: s.p.): Bolaño no era Wieder, el líder de los escritores bárbaros, ni se le parecía. Bolaño no era un escritor bárbaro. Para Vila-Matas Bolaño era un escritor de verdad, un “escritor de los de antes”, un *shandy*. Los *shandy* son chiflados, y su locura tiene un punto de genialidad que los hace inofensivos; los escritores bárbaros son locos y peligrosos tanto para la sociedad como para ellos mismos, ya que su locura es obsesiva y escatológica, reducida a las más primarias necesidades e impulsos del ser humano.

2. DOS LITERATURAS INVENTADAS

2.1. La literatura portátil (*Historia abreviada de la literatura portátil*, 1985)

La historia de la literatura portátil comienza en 1924 y dura apenas tres años, ya que, coincidiendo con el acto de homenaje a Góngora celebrado en 1927 en Sevilla, este grupo se desintegra. Este final del grupo *shandy* es muy interesante puesto que se establece un paralelismo, dejando claras las diferencias, entre los escritores portátiles y los integrantes de la llamada Generación del 27. De lo que se dice sobre los poetas del 27 en la novela puede deducirse la poca consideración que les tiene Vila-Matas, acérrimo defensor de la vanguardia, pero de una vanguardia verdadera que poco se parece a la practicada por muchos de los integrantes del grupo español. La literatura portátil es, pues, la historia de un grupo de escritores vanguardistas “de verdad” y es, a su vez, explícitamente inventada –es una novela y no pretende ser tomada por otra cosa–. La Generación del 27, por su parte, no es un grupo de poetas vanguardistas, aunque así suele presentarse. Por otro lado, la Generación del 27 es un grupo que, pese a ser real, se construye de una forma mucho más artificial que el grupo *shandy* y, pese a que el grupo español intenta sobrevivir como tal, las últimas revisiones académicas lo ponen cada vez más en entredicho (de Torre 1962; Gullón 1982; García de la Concha 1984; Wentzlaff-Eggebert 1999; Anderson 2005).

Como advierte Vila-Matas, el origen de los *shandy* tuvo lugar en el invierno de 1924, un día en el que se dio un cúmulo de coincidencias que fueron interpretadas por la voz narrativa como “los pilares sobre los que se edificó la historia de la literatura portátil” (Vila-Matas 2012: 9). A partir de ese momento y durante los tres años que sobrevivió la conjura, el mapa por el que se movieron los portátiles abarcó desde la Vieja Europa hasta África o Estados Unidos. De todos ellos fueron siete los lugares fundamentales, escenarios de eventos grupales. Estos lugares son: París, Port Actif (Nigeria), Viena (fiesta el 27 de marzo de 1925 en casa de Littbarski), Praga (donde tratan de encontrarse entre la

³ Según Vila-Matas, y en relación con el humor irónico que tiñe toda su filosofía artística de la que se habló anteriormente, esta es la definición de *shandy*: “*shandys*, también llamados *portátiles*, conjurados de los años 20 que adoptaron este nombre en referencia al dialecto de algunas zonas del condado de Yorkshire (donde Laurence Sterne, autor del *Tristram Shandy*, vivió gran parte de su vida), donde significa indistintamente alegre, voluble y chiflado” (Vila-Matas 2010: s.p.).

niebla y lo que encuentran es a los temibles *odradeks*⁴), Trieste,⁵ Bahnhof Zoo⁶ y, finalmente, Sevilla (encuentro en el Ateneo en homenaje a Góngora en el 27, donde Crowley leyó un discurso escrito por Bruno Schulz en el que se hablaba de la angustia del escritor portátil, añadiendo datos reveladores sobre la existencia del grupo y condenándolo a muerte tras revelar el secreto de la conjura).⁷ Los objetivos *shandy* eran tan claros como inútiles: lo único que perseguían era que la conjura fuera secreta⁸ y desenmascarar a los malos escritores⁹ –esto lo hacían poniendo a prueba la portatilidad de su obra.¹⁰ Si la obra del artista que aspirara a ser *shandy* era, efectivamente, portátil, era también, efectivamente, inútil e intrascendente y a ello aspiraban.¹¹ Los miembros del grupo de la literatura portátil debían tener entonces dos requisitos indispensables: que la obra de uno no fuera pesada y cupiera en un maletín, que llevarían siempre consigo, y funcionar como una máquina soltera. Ya que la aspiración máxima en las vanguardias, tanto del individuo como del objeto, es el no ser (y esta finalidad se desprende de cada pasaje de la novela de Vila-Matas), perder la función natural para la que alguien o algo ha sido creado es un gran paso hacia esa desintegración de la identidad. Los objetos encuentran su verdadero valor en la afuncionalidad y el individuo, en la cosificación, que puede conducir a la afuncionalidad. En esta línea, Duchamp, personaje fundamental en la Historia de la Literatura Portátil, idea dos estados equivalentes: la máquina soltera, para las personas, y el “ready-

⁴ Los *odradeks* eran el complemento oscuro de todo *shandy*, que surgía cuando este último pasaba demasiado tiempo aislado y en soledad. Eran seres no necesariamente antropomórficos, generalmente con aspecto bastante cómico, pero que sin embargo inspiraban un insoportable terror a su complementario *shandy*: “pero concentrarse tiene sus riesgos y acaba creando *odradeks*, *golems*, *bucarestis* y todo tipo de criaturas que pueblan la soledad de quienes, en tensa convivencia con el doble, se aíslan para trabajar” (Vila-Matas 2012: 88).

⁵ Ciudad que queda sumida en la niebla que pareciera recién traída de Praga: “espesa y pertinaz niebla de Trieste” (Vila-Matas 2012: 89).

⁶ Submarino inmóvil en ¿Berlín?, “allí a bordo del Bahnhof Zoo, era que la conjura podía, en cualquier momento, entrar en su agonía, pues la Muerte parecía estar estrechando ya su cerco” (Vila-Matas 2012: 107).

⁷ “Ya desde el primer momento, los *shandys* vieron que nada era tan deseable como que la conjura portátil se convirtiera en la exaltación espectacular de lo que surge y desaparece con la arrogante velocidad del relámpago de la insolencia. De ahí que la existencia de la conjura *shandy*, cuya principal característica era la de conspirar por el hecho mismo de conspirar, fuera breve. Tres años después de la caída de Varese y la crisis nerviosa de Biely, concretamente en el día del homenaje a Góngora en Sevilla, año 1927, el satanista Aleister Crowley, acompañándose de un gesto deliberadamente histriónico, disolvió la sociedad de los portátiles” (Vila-Matas 2012: 14).

⁸ “... una sociedad secreta sin precedentes en la historia del arte” (Vila-Matas 2012: 14).

⁹ “... quienes hicieron posible que pueda hoy desenmascararse con más facilidad que nunca a todos aquellos que, como dijo Hermann Broch, ‘no es que sean malos escritores, sino delincuentes’” (Vila-Matas 2012: 14).

¹⁰ Walter Benjamin creó “esa máquina risueña de pesar libros que lleva su apellido y que todavía hoy nos permite detectar, con absoluta precisión, cuáles son las obras literarias que resultan insoportables y por tanto, aunque traten de disimularlo, intransportables” (Vila-Matas 2012: 10).

¹¹ “... sabían que miniaturizar es hacer portátil, y que esta es la forma ideal de poseer cosas para un vagabundo o un exiliado. Pero miniaturizar es también ocultar [...] miniaturizar significaba también hacer inservible” (Vila-Matas 2012: 11).

made”, para los objetos. La forma en que el individuo puede aspirar a la no funcionalidad es la no reproducción, ya que el fin último del ser humano es perpetuar la especie. Y esto es lo que implica el concepto de máquina soltera,¹² que aspira a la no unión ni compromiso con otro ser de su especie. Por otro lado, el “ready-made” consiste en sacar al objeto de su contexto original, perdiendo así su función y quedando estéticamente anestesiado. Con ello, se pretende poner en valor las cualidades artísticas que cualquier objeto cotidiano tiene cambiando la perspectiva del receptor. El *shandy*, por tanto, además de funcionar como máquina soltera debe convertir su obra en poco menos que en un “ready-made”, donde la extensión es opuesta a lo esperado y, sin embargo, su repercusión artística será mucho mayor.

Además de tener una obra portátil, casi *ready-made*, y comportarse como una máquina soltera, se recomendaba al aspirante a *shandy* cumplir las siguientes características: tener un espíritu innovador, una sexualidad extrema (ser una máquina soltera no significa ser asexual), no tener objetivos vitales definidos, ser nómadas e insolentes, tener simpatía “por la negritud” y “vivir en tensa convivencia con la figura del doble” (Vila-Matas 2012: 13). Estas características hacían del portátil “la imagen de una persona célibe, imposible, gratuita y delirante, es decir: un artista portátil” (Vila-Matas 2012: 13) o, lo que es lo mismo, una obra de arte viva: la aspiración máxima del *ready-made*, seres en construcción continua que viven por y para el arte, en ese caso literario, y su vida es todo un “arte de vivir” (Monmany 2007: 66).

Los portátiles vivían por y para la literatura y debían luchar contra aquellos escritores no portátiles. Sin embargo, el grupo tenía un enemigo mucho más trascendental que la buena o mala literatura, un enemigo que les atenazaba el espíritu desde sus más recónditos inicios en Port Actif: la muerte. Para unos seres artísticos, la posibilidad de desaparecer sin dejar rastro, la posibilidad de morir, es aterradora, ya que el arte es, en sí, trascendente y durable, es decir, inmortal. En la novela, este enemigo terrible para el canto a la vida que implica la conjura portátil se presenta en oposición a la máquina soltera y en relación con lo femenino (gestación, nacimiento y amor-compromiso), que, en forma de *femme fatale*, se convierte en otra de las grandes amenazas de lo portátil.¹³

Sin embargo, la novela, llegada a este punto, lejos de introducir digresión trascendental alguna sobre la muerte, retoma con fuerza el humor irónico característico de Vila-Matas describiendo con todo lujo de detalles la creación y labor

¹² En la novela, la máquina soltera se materializa en la siguiente descripción: Como niños irresponsables se comportaron siempre los escritores portátiles y, ya desde el primer momento, establecieron como requisito indispensable para entrar en la sociedad secreta shandy el permanecer soltero o, al menos, actuar como si uno lo fuera, es decir, funcionar como una máquina soltera en el sentido que quiso darle Marcel Duchamp (Vila-Matas 2012: 12-13).

¹³ “Pero, como ya es sabido, nacer es empezar a morir. Que las mujeres fatales se instalaran en las máquinas solteriles shandys no eximió a estas últimas de futuras averías irreparables, ya que, en el preciso instante de saberse vivas y portátiles, abrazaron a la Muerte, lo que explica tanto la aparición inmediata de la palabra suicidio en su horizonte como el hecho de que uno de los comensales de Port Actif, precisamente el que se había enamorado de la mujer fatal, se hiciera cargo allí mismo de la fatalidad de una oficina portátil, la Agencia General del Suicidio” (Vila-Matas 2012: 27).

de labor de una "Agencia General del Suicidio",¹⁴ a través de la que se sobrevive, con gran carga de ironía, a la oscura muerte (Monmany 2007: 63-64). Esta forma de afrontar uno de los temas fundamentales de la narrativa actual, que también está continuamente presente en la obra de Bolaño, contrasta fuertemente con el tratamiento que recibe lo violento y lo mórbido en *Estrella distante*.

Los *shandy* consiguen zafarse de las garras de este enemigo mortal y encuentran el antídoto perfecto para el veneno del *spleen* y el desengaño por la vida. Se presenta la literatura como la solución a este problema trascendental: "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" (Vila-Matas 2012: 37). Como seres artísticos, los *shandy* descubren que las grandes experiencias vitales deben vivirse en el arte y por ello es la literatura la que los salva de ese "lado de la muerte", aunque no todos consiguen salvarse:

Una vez aceptada la inevitabilidad de las bajas en las filas portátiles, fue necesario reclutar nuevos miembros y para ello idearon un sistema secreto para captar nuevos miembros sin que la logia fuera expuesta ante ojos inadecuados.

El procedimiento se describe de la siguiente forma en la novela:

A lo largo de un año estuvo Antheil paseándose por las terrazas de Montparnasse y de Saint-Germain repartiendo, en perfecto silencio y con gestos de conspirador, el alfabeto manual de los sordos. Junto al alfabeto había unas instrucciones a primera vista incomprensibles: doce frases que solo adquirirían sentido para aquel que se diera cuenta de que, leyendo verticalmente la primera letra de cada una de las doce frases aparecía esta dirección: SEPT RUE ODEON.

Por otra parte, la primera de las frases, escrita en español, cobraba cierto interés si alguien se entretenía en leer la palabra que componían las mayúsculas: Si Hablas Altos Nunca Digas Yo.

Es decir, SHANDY. [...]

Quienes descubrían esto entendían que, por misteriosos conductos, se les invitaba a beber shandy a una casa. (Vila-Matas 2012: 40)

Como puede apreciarse, tan solo un verdadero *shandy*, o, en su defecto, un niño curioso que se inicia en las artes del espionaje, si es que hay alguna diferencia entre ambos, podría descryptar semejantes instrucciones y acabará acudiendo a la cita en la *Rue Odeon*, engrosando, así, la nómina autores de la literatura portátil.

¹⁴ "La Agencia General del Suicidio ofrece finalmente un medio algo correcto de abandonar la vida, pues la muerte es el único de todos los desfallecimientos que jamás se disculpa. Es así que se han organizado los entierros-expreso: banquete, desfile de amigos y conocidos, fotografía (o mascarilla *postmortem*, a elección), entrega de recuerdos, suicidio, colocación en el ataúd, ceremonia religiosa (facultativa), traslado del cadáver al cementerio. La Agencia General del Suicidio se encarga de ejecutar las últimas voluntades de los Señores Clientes" (Vila-Matas 2012: 27).

2.2. La escritura bárbara (*Estrella distante*, 1996)

Cuarenta y cuatro años después de que se originara la conjura *shandy*, Raoul Delorme funda en París la escritura bárbara, coincidiendo con las revueltas estudiantiles conocidas como Revolución del 68. Tenía entonces Raoul Delorme treinta y tres años, y, después de ser soldado y vendedor de mercado de abastos, se estableció como portero de un edificio céntrico de París y nuevo mesías fundando la secta de los Escritores Bárbaros (Bolaño 1999: 65).

El objetivo de este grupo era hacer una suerte de revolución comunista de la literatura paralela a esa revolución que se estaba produciendo en las calles de París y otras ciudades de Europa. Planeaban arrancar la literatura de las fauces de la élite literaria de una vez por todas, objetivo, por otro lado, completamente absurdo:

... se propugnaba, en un estilo entrecortado y feroz, una literatura escrita por gente ajena a la literatura (de igual forma que la política, tal como estaba ocurriendo y el autor se felicitaba por ello, debía hacerla gente ajena a la política). La revolución pendiente de la literatura [...] será de alguna manera su abolición. Cuando la Poesía la hagan los no-poetas y la lean los no-lectores. (Bolaño 1999: 67)

El método que proponen los escritores bárbaros es tan ajeno a la literatura como lo eran sus objetivos. Se pretende hacer literatura de una forma lo más alejada posible de lo literario. Si los *shandy* eran seres artísticos, los escritores bárbaros eran la encarnación del anti-arte, aunque, en cierto modo, también buscaban la comunión esencial con la literatura a través del cuerpo. Así es como Bolaño describe el proceso creativo de los bárbaros:

El aprendizaje consistía en dos pasos aparentemente sencillos. El encierro y la lectura. Para el primer paso había que comprar víveres suficientes para una semana o ayunar. También era necesario, para evitar las visitas inoportunas, avisar que uno no estaba disponible para nadie o que salía de viaje por una semana o que había contraído una enfermedad contagiosa. El segundo paso era más complicado. Según Delorme, había que fundirse con las obras maestras. Esto se conseguía de una manera harto curiosa: defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Víctor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Gautier o Banville, vomitando sobre las páginas de Daudet, orinándose sobre las páginas de Lamartine, haciéndose cortes con hojas de afeitar y salpicando de sangre las páginas de Balzac o Maupassant, sometiéndolo, en fin, a los libros a un proceso de degradación que Delorme llamaba humanización. [...] Según Delorme, el *escritor bárbaro* salía fortalecido de la experiencia y, lo que era verdaderamente importante, salía con una cierta instrucción en el arte de la escritura, una sapiencia adquirida mediante la "cercanía real", la "asimilación real" (como la llamaba Delorme) de los clásicos, una cercanía corporal que rompía todas las barreras impuestas por la cultura, la academia y la técnica. (Bolaño 1999: 65-66)

Esta literatura, a diferencia de la portátil, no necesitó buscar adeptos de manera encubierta ya que su naturaleza, no solo no era secreta, sino que se divulgaban sus obras en la prensa. Es por este motivo –y quizá por lo “atractivo” y accesible del método– por el que consiguió un considerable número de seguidores,¹⁵ llegando incluso a publicarse una antología de obras “bárbaras”.¹⁶ Estos escritores, además, eran poetas: “la mayoría de los *bárbaros*, por supuesto, eran poetas” (Bolaño 1999: 66). Esto se opone a la abundancia de novelistas –y artistas en general, pero no poetas– que engrosaba las listas de los *shandy*. Parece que la poesía es el género más accesible para el autor neófito y, pese a su brevedad, el menos portátil, ya que difícilmente puede apreciarse como arte una poesía ligera que no tenga la amenaza de arrastrar al creador del lado de la muerte; ambas características hacen a la poesía interesante para unos y desdeñable para los otros.

La escritura bárbara de *Estrella distante*, con el ejemplo de su crítico intelectual, Carlos Wieder, bajo el nombre de Jules Defoe, es la traducción al arte de ese mal absoluto que tanto interesa a Bolaño y que trató de plasmar a lo largo de toda su obra. Esta logia literaria, con puntos en común con la de los portátiles de Vila-Matas, se diferencia de ella, fundamentalmente, por el momento en que nace. Un momento histórico en el que el ser humano se ha sumido de lleno en el *spleen* que comenzaba a afectar a los portátiles a principios del siglo xx. El estado de ánimo histórico de la escritura bárbara se basa en el inmovilismo, la frustración, el aislamiento y el egoísmo: no puede olvidarse que forman un grupo literario que no se reúne ni aspira a ello. La escritura bárbara da una última vuelta de tuerca a los manifiestos vanguardistas, con grandes dosis de *kitsch* y pasando por el filtro del mal absoluto. No en vano el poeta-crítico de estos escritores es una suerte de encarnación del mal que ya había protagonizado pasajes de horror en *La literatura nazi en América*, aquí, Carlos Wider se llamaba Carlos Ramírez Hoffman (Bolaño 2005: 203-221). Son los propios personajes de *Estrella distante* los que fantasean con las posibles variaciones del nombre de Wieder y sus terribles significados hasta llegar a relacionarlo con el mal y lo diabólico en un largo encadenamiento etimológico.¹⁷

¹⁵ “No se sabe cómo pero no tardó en tener algunos seguidores. Eran gente como él, sin estudios y de condición social baja y a partir de mayo del 68 dos veces al año se encerraban, solos o en grupos de dos, tres y hasta cuatro personas, en buhardillas minúsculas, porterías, cuartos de hotel, casitas de los suburbios, trastiendas y reboticas y preparaban el advenimiento de la nueva literatura” (Bolaño 1999: 66).

¹⁶ “En la *Revista de los Vigilantes Nocturnos de Arras* (publicada, en efecto, por una corporación de vigilantes nocturnos de Arras) venía una antología *bárbara* bastante ilustrativa y meticulosa; bajo el subtítulo ‘Cuando la afición deviene profesión’ aparecían poemas de Delorme, Sabrina Martín, Use Kraunitz, M. Poul, Antoine Dubacq y Antoine Madrid” (Bolaño 1999: 66).

¹⁷ Y después volvía a Wieder, exhausto, aterrorizado, como si el tiempo estuviera pasando junto a nosotros como un terremoto, y apuntaba la posibilidad de que el abuelo del piloto Wieder se hubiera llamado Weider y que en las oficinas de emigración de principios de siglo una errata hubiera convertido a Weider en Wieder. Eso si no se llamaba *Bieder*, ‘probo’, ‘modoso’, habida cuenta que la labidental W y la bidental B confunden fácilmente al oído. Y también recordaba que el sustantivo *Widder* significa ‘carnero’ y ‘aries’, y aquí uno podía sacar todas las conclusiones que quisiera (Bolaño 1999: 24).

Como recoge Vargas-Salgado (2011: s.p.), que Wider sea el vate de estos escritores y que sea poeta es perturbador. Wieder conduce el éxtasis estético por el camino de lo sádico y su amoralidad retuerce la vanguardia *presque naïf* retratada por Vila-Matas; retuerce el epatante factor arbitrario de dadá hasta convertirlo en violencia física y espiritual. Por otro lado, y tal como se plantea también Vargas Salgado, esta escritura bárbara da la espalda a una verdadera revolución –la Revolución de 1968– para concentrarse en su supuesta revolución literaria, que nacería ya frustrada, como nos cuenta el propio Bolaño en la novela.¹⁸ Esta vuelta la espalda a la realidad tan radical, muy distinta del juego de evasión de los portátiles, y la estrecha relación que todos los actantes de esta nueva literatura tienen con la violencia, tan lejos, además, de la literatura tal como se entiende en la Academia, es precisamente lo que conduce al cuestionamiento de la moralidad del grupo, que se califica desde el comienzo como secta, con todas las connotaciones de peligro que tiene este concepto. Sobre esta cuestión, Vargas Salgado escribe:

... en esta estética del mal los críticos ocasionales son los policías de la DINA, llegados para certificar la correspondencia entre la realidad y la representación. El efecto así es por demás impactante: Bolaño convierte la discusión del mal en una discusión estética, y la discusión estética en una discusión moral. Las preguntas que surgirán de allí en adelante no son solo qué cosa es lícito llamar expresión artística, discusión que puede derivar en improductiva, sino también quién está autorizado a presentarlo. Del mismo modo, la pregunta por la moralidad de las acciones lleva a plantear si acaso toda forma de arte es moralmente aceptable, y si esta aceptabilidad no está fundamentada solo en relación al ejercicio del poder. (Vargas Salgado 2011: s.p.)

No hay, pues, dos opuestos más evidentes que escritores bárbaros y portátiles. Si articulamos la realidad utilizando terminología *shandy*, bien podríamos decir que la escritura bárbara es el *odradek* de la literatura portátil. Pero esta dualidad hace a ambas literaturas inseparables pues la una, como el *odradek*, es el doble oscuro, pero risible de la otra.

3. BRUNO SCHULZ PARA LOS AMIGOS: ENCUENTROS Y DESENCUENTROS ENTRE DOS LITERATURAS APÓCRIFAS

Al comparar ambas novelas es posible discernir cuáles son los elementos necesarios para escribir una historia de la literatura inventada ya que hay mecanismos que se encuentran en los dos textos y que transmiten al lector una sensación de verosimilitud. Por un lado, es necesario fijar un origen o un momento claro

¹⁸ “En 1968, mientras los estudiantes levantaban barricadas y los futuros novelistas de Francia rompían a ladrillazos las ventanas de sus Liceos o hacían el amor por primera vez, decidió fundar la secta o el movimiento de los Escritores Bárbaros. Así que, mientras unos intelectuales salían a tomar las calles, el antiguo legionario se encerró en su minúscula portería de la rue Des Eaux y comenzó a dar forma a su nueva literatura. El aprendizaje consistía en dos pasos aparentemente sencillos. El encierro y la lectura (Bolaño 1999: 65).

de fundación del grupo, introduciendo así al fundador como pionero. También debe añadirse la nómina de autores y, si lo hubiera, el método para encontrar nuevos integrantes. Finalmente se hace obligado recoger, o establecer, el manifiesto del grupo, es decir, la ideología y el método de creación que deben emplear cada uno de sus miembros. Todos estos elementos pueden encontrarse tanto en *Estrella distante* para la escritura bárbara, como en la *Historia abreviada de la literatura portátil*, y ha sido recogido en el epígrafe anterior.

Pero los puntos en común no quedan aquí. Para sumar consistencia a ambas literaturas y justificar esta narración, tanto la escritura bárbara como la literatura portátil cuentan con textos previos que hablan sobre ellas. La historia original de la escritura bárbara corre a cargo de un desconocido, Xavier Rouberg,¹⁹ el relato previo de la literatura portátil corrió a cargo, nada menos, del mismísimo padre de Dadá.²⁰ Además, ambas literaturas son, o van a ser inminentemente, continuadas por nuestros autores: el Vila-Matas autor, tomando el relevo de los portátiles e incluyéndose él mismo como uno más de ellos fuera de la ficción, escribe, efectivamente, la *Historia abreviada de la literatura portátil*; el Bolaño personaje, en la novela, manifiesta su intención de llevar a cabo su narración de la escritura bárbara.²¹ Sin embargo, mientras que para Bolaño los escritores bárbaros son el enemigo, él mismo se define como escritor portátil al elegir la lectura de Bruno Schulz para la espera final de *Estrella distante*. Esta elección no es vana, sino que implica un claro guiño a la logia *shandy* creada por Vila-Matas²² y establece ciertas relaciones de pertenencia. Bruno Schulz es precisamente el responsable inmediato de la desintegración de la literatura portátil: leyó en voz alta en el Ateneo de Sevilla un discurso, escrito por otro, donde se ponía a los asistentes sobre la pista del grupo, desvelando así su existencia. Bruno Schulz es el último escritor que aparece en acción en *Historia abreviada...* y es también ese muro que levanta Bolaño personaje entre él y Wieder. La elección de Schulz adelanta el desenlace de *Estrella distante*: así como Schulz acabó con los portátiles, es la herramienta que pone fin a esa relación de *doppelgänger* entre Bolaño y Wieder, entre Bolaño y su *odradek*.

¹⁹ "Los textos, tanto en una como en otra revista, venían precedidos por una 'Historia de la Escritura Bárbara', de un tal Xavier Rouberg y por una suerte de manifiesto del propio Delorme titulado 'La afición a escribir'" (Bolaño 1999: 66).

²⁰ "Tristan Tzara ha comenzado a escribir una historia portátil de la literatura abreviada: un tipo de literatura que, según él, se caracteriza por no tener un sistema que más que literatura es vida" (Vila-Matas 2012: 80-81).

²¹ "Le dije que iba a publicar en un periódico de Colombia toda la historia de los *escritores bárbaros*. Delorme estuvo en Lloret el verano pasado, dijo. De hecho, el piso que ocupa Defoe pertenece a uno de los escritores de su movimiento" (Bolaño 1999: 70).

²² "Desde los ventanales del bar se veía el mar y el cielo muy azul y unas pocas barcas de pescadores faenando cerca de la costa. Pedí un café con leche e intenté serenarme: el corazón parecía que se me iba a salir del pecho. El bar estaba casi vacío. Una mujer leía una revista sentada en una mesa y dos hombres hablaban o discutían con el que atendía la barra. Abrí el libro, la *Obra completa* de Bruno Schulz traducida por Juan Carlos Vidal, e intenté leer. Al cabo de varias páginas me di cuenta que no entendía nada. Leía, pero las palabras pasaban como escarabajos incomprensibles, atareados en un mundo enigmático" (Bolaño 1999: 71).

Finalmente, quisiera anotar uno de esos datos sorprendentes en los que realidad y literatura confluyen. En este caso se ponen en común la literatura portátil, Roberto Bolaño y la ciudad de Sevilla. Como ocurriera con el grupo de los *shandy* –y lamentablemente–, la última vez que Roberto Bolaño apareció en público antes de su muerte fue para dar una conferencia en Sevilla. Y en este evento la relación entre realidad y ficción que Bolaño estrechó hasta límites imposibles, se hace más intensa. Esto se produce, además, de la mano amiga de Vila-Matas y los portátiles. Este hecho casi confirma que el último *shandy* del que habla Vila-Matas al final de su libro es Roberto Bolaño:

Para el último *shandy*, para quien su libro es otro espacio donde pasear, el verdadero impulso cuando lo miran es bajar los ojos, mirar a un rincón, bajar la cabeza hacia el cuaderno de notas, o mejor esconderla tras el muro portátil de su libro. (Vila-Matas 2012: 122)

El Bolaño personaje al final de *Estrella distante*, además de elegir a Bruno Schulz como lectura para su “encuentro” con Wieder, actúa verdaderamente como el último *shandy* que describe Vila-Matas:

Él había envejecido mucho más. Estaba más gordo, más arrugado, por lo menos aparentaba diez años más que yo cuando en realidad sólo era dos o tres años mayor. Miraba el mar y fumaba y de vez en cuando le echaba una mirada a su libro. Igual que yo, descubrí con alarma y apagué el cigarrillo e intenté fundirme entre las páginas de mi libro. Las palabras de Bruno Schulz adquirieron por un instante una dimensión monstruosa, casi insoportable. Sentí que los apagados ojos de Wieder me estaban escrutando y al mismo tiempo, en las páginas que daba vueltas (tal vez demasiado aprisa), los escarabajos que antes eran las letras se convertían en ojos, en los ojos de Bruno Schulz, y se abrían y se cerraban una y otra vez, unos ojos claros como el cielo, brillantes como el lomo del mar, que se abrían y parpadeaban, una y otra vez, en medio de la oscuridad total. No, total no, en medio de una oscuridad lechosa, como en el interior de una nube negra. (Bolaño 1999: 71)

4. A MODO DE CONCLUSIÓN: APUNTES DE INTERTEXTUALIDAD EN BOLAÑO Y VILA-MATAS

Como ya se mencionó al comienzo de este artículo, Roberto Bolaño y Enrique Vila-Matas son dos de los grandes representantes universales de la narrativa escrita en español. A lo largo de sus trayectorias han sabido recoger el testigo que la literatura les pasaba con la plena consciencia, como la tuvo Borges al inventar el libro de arena, de que no se enfrentaban a un folio en blanco sino a la suma de todo lo que alguna vez se leyó y de todo lo que alguna vez se escribió.

El Bolaño personaje, en la labor ecdótica que se le presenta durante la fingida investigación detectivesca, utiliza la literatura como excusa para llegar a la vida. Va incluso más allá, pues lo que defiende su grupo inventado de escritores bárbaros es, precisamente, que la lectura baje a la tierra de los mortales y abandone los verdes prados del Parnaso. Por su parte, Vila-Matas, convertido en

celoso historiador de la literatura, (re)crea a cada uno de los personajes completando los huecos de sus biografías oficiales,²³ consiguiendo así un nivel tan alto de verosimilitud que su libro puede confundirse con un ensayo fiable documental del movimiento. No obstante, Vila-Matas siempre ha tenido muy presente la tradición en que se inserta y tal vez por eso, como ya hicieran Valle-Inclán o Borges, entre otros, decidiera elaborar toda una literatura antecedente en la que poder insertar la suya (Monmany 2007: 63)²⁴ y esa literatura es, en este caso, la literatura portátil, en la que también podemos insertar a su amigo Bolaño.

Dado que ambos autores son conscientes del despliegue de ingenuidad que es creerse ante una página en blanco cuando el escritor se enfrenta a la nueva obra, el recurso más abundante que puede apreciarse a lo largo de su producción es la intertextualidad y es esta la técnica fundamental para construir sendas historias de la literatura. Sin embargo, las referencias utilizadas están retorcidas al máximo y listas para retar al lector más avisado. *Historia abreviada...* está plagada de citas y palabras que se ponen en boca de los artistas que por ella desfilan: algunas son reales, otras se atribuyen al personaje "incorrecto" y muchas son apócrifas. Sin embargo, tal como ocurre con el personaje inventado que se desliza en la nómina de los portátiles, las citas apócrifas pasan desapercibidas para el lector y quedan en suspenso entre tanta erudición.

Por su parte, Bolaño exprime el recurso a la intertextualidad hasta límites insospechados, rozando incluso el plagio, aunque este sea a sí mismo.²⁵ Precisamente, como escribe en las primeras líneas de *Estrella distante*, este fue el mecanismo que puso en marcha para originar la novela: tomó esa historia apenas esbozada en *La literatura nazi en América*, que ya se ha mencionado, como punto de partida y parte fundamental hasta que *Estrella distante* surgió de esa reescritura en la que muchos párrafos eran repetidos.

En esta línea de intertextualidad extremada se encuentra la alusión a Pierre Menard, personaje con el que se podría identificar, en más de una ocasión, tanto al escritor chileno como al catalán. Aprovechando esa alusión a Pierre Menard, también es interesante recordar otras palabras de Vila-Matas donde habla del Borges personaje, pero que bien podrían aplicarse al Bolaño, autor y personaje: "para Borges el escritor llamado Borges era un personaje que él

²³ Toda la nómina de escritores y artistas que aparecen en la *Historia abreviada...* son reales excepto uno: Littbarski, anfitrión de la fiesta portátil vienesa del 27 de marzo de 1925.

²⁴ "No nos engañemos: escribimos siempre después de otros. En mi caso, a esa operación de ideas y frases de otros que adquieren otro sentido al ser retocadas levemente, hay que añadir [...] la invasión en mis textos de citas literarias totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas. ¿Y por qué, dios mío, hago eso? Creo que en el fondo, detrás de ese método, hay un intento de modificar ligeramente el estilo, tal vez porque hace ya tiempo pienso que en una novela todo es cuestión de estilo" (Vila-Matas 2012: 1).

²⁵ Véase "Los escritores de antes. Bolaño en Blanes 1996-1999", 2013. Accesible en <<http://www.enriquevilamatas.com/textos/textbolanoenblanes.html>>. Es interesante observar cómo Vila-Matas, muchos años más tarde, en 2016, también recurre a este *quasi* plagio *ad ego* en *Mariemad eléctrico*, que nace como una suerte de apéndice a *Kassel no invita a la lógica* pero que se presenta en el mercado editorial como una obra nueva, pese a funcionar más como un epílogo a una nueva edición de esta novela, tal como se hizo con el ensayo-prólogo "Tan feliz que ni me enteraba" y *París no se acaba nunca*.

mismo había creado y que, si nos sumamos a su paradoja, podemos decir que Borges, personaje de alguien llamado como él, no existió jamás, no existió más que en los libros” (Vila-Matas 2012: 1). No en vano Vila-Matas ha declarado en más de una ocasión que escribe bajo los preceptos del escritor inventado por Borges: “he buscado siempre mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces. Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito” (Vila-Matas 2012: 1). A través de la intertextualidad Vila-Matas pretende configurar el mundo en el que se mueve y Bolaño, con ella, embellece sus textos y los dota de una profundidad erudita que convive a la perfección con el mensaje que quiere transmitir. Pero el chileno utiliza la intertextualidad buscando, sobre todo, explotar otro de los sentidos que describe Vila-Matas para este recurso: “A fin de cuentas, poner una cita [...] es como lanzar una bengala de aviso y requerir cómplices” (Vila-Matas 2012: 1).

OBRAS CITADAS

- Anderson, Andrew A. (2005): *El veintisiete en tela de juicio*. Madrid, Gredos.
- Arenas, Isabel-Cristina (2013): “Los shandy, el grupo secreto de escritores portátiles”, *El espectador*, Cultura, 8 de julio, versión en línea en <<http://www.elespectador.com/noticias/cultura/los-shandy-el-grupo-secreto-de-escritores-portatiles-articulo-431982>> [última visita: 6.10.17].
- Bolaño, Roberto (1999 [1996]): *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama.
- (2005 [1996]): *La literatura nazi en América*. Barcelona, Seix Barral.
- De Torre, Guillermo (1962): *La aventura estética de nuestra edad*. Barcelona, Seix Barral.
- Díaz Álvarez, Enrique (2007): *Café con shandy* [película]. México DF, Teveunam.
- Domínguez Michael, Christopher (2007): “El príncipe de los shandy”. En Margarita Heredia (ed.): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, pp. 59-62.
- García de la Concha, Víctor (1982): “Introducción al estudio del surrealismo literario español”. En Víctor García de la Concha (coord.): *El surrealismo*. Madrid, Taurus, pp. 9-26.
- Gullón, Ricardo (1982): “¿Hubo un surrealismo español?”. En Víctor García de la Concha (coord.): *El surrealismo*. Madrid, Taurus, pp. 77-89.
- Monmany, Mercedes (2007): “Manual para conspiradores”. En Margarita Heredia (ed.): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, pp. 63-66.
- Rodríguez de Arce, Ignacio (2010): “*Estrella distante* de Roberto Bolaño: la tematización de una poética teratológica”, *Hipertexto*, n.º 12, pp. 179-188.
- Vargas Salgado, Carlos (2011): “¿La escritura del mal, o el mal de la escritura? *Estrella distante* de Roberto Bolaño”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, versión en línea en <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/bolano.html>> [última visita: 6.10.17].
- Vila-Matas, Enrique (2010): “Doble Shandy”, versión en línea en <<http://www.enriquevila-matas.com/textos/textdobleshandy.html>> [última visita: 6.10.17].
- (2012): *Historia abreviada de la literatura portátil* [1985]. Barcelona, Anagrama.
- (2012): “Intertextualidad y metaliteratura”, versión en línea en <<http://www.enriquevilamatas.com/textos/textmonterrey.html>> [última visita: 6.10.17].

— (2013): “Los escritores de antes. Bolaño en Blanes 1996-1999”, versión en línea en <<http://www.enriquevilamatas.com/textos/textbolanoenblanes.html>> [última visita: 6.10.17].

Wentzlaff-Eggebert, Christian (1999): *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*. Madrid, Iberoamericana.