

Los relatos integrados de Enrique Vila - Matas

Sánchez Carbó, José

2012

<http://hdl.handle.net/20.500.11777/4088>

<http://repositorio.iberopuebla.mx/licencia.pdf>

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Enrique Agüera Ibáñez

Rector

José Alfonso Esparza Ortiz

Secretario General

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Alejandro Palma Castro

Director

Felipe Adrián Ríos Baeza

Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado

Osbaldo Germán Quiroz Romero

Secretario Académico

Fernando Morales Cruzado

Secretario Administrativo

María Torres Ponce

Coordinadora de Difusión y Extensión Académica

José Carlos Blázquez Espinosa

Coordinador de Publicaciones

Ruth Salgado Arroyo

Secretaria Particular

CUERPO ACADÉMICO INTERTEXTUALIDAD EN LA LITERATURA Y CULTURA HISPANOAMERICANAS

Alicia Verónica Ramírez Olivares (responsable)

Alejandro Palma Castro

Felipe Adrián Ríos Baeza (editor general)



Primera edición: agosto de 2012

ISBN: 978-607-9124-88-5

© Ediciones y Gráficos Eón, S.A. de C.V.
Av. México-Coyoacán núm. 421
Col. Xoco, Deleg. Benito Juárez
México, D.F., C.P. 03330
Tels.: 56 04 12 04, 56 88 91 12
<administracion@edicioneon.com.mx>
<www.edicioneon.com.mx>

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

COLECCIONES EJEMPLARES.
LOS RELATOS INTEGRADOS
DE ENRIQUE VILA-MATAS

José Sánchez Carbo

La obra de Enrique Vila-Matas, entre otros rasgos, destaca por la hibridez genérica y la subversión de las formas, en donde ficción, ensayo, crónica, crítica, teoría, autobiografía, crónica y reportaje confunden sus límites para ampliar las posibilidades narrativas. En sus libros de relatos ocurre algo similar pues en la mayoría de los casos emprende proyectos integradores o unitarios que transgreden los límites canónicos y autónomos del cuento, dando como resultado una colección cohesionada que configura un todo a partir de sus partes. Estos relatos cubistas, como los califica el mismo Vila-Matas, "a veces comparten con ese movimiento artístico el gusto por ampliar las dimensiones de ciertos espacios y por huir del punto de vista fijo clásico" (Fresán, 2007: 12).

Cuando en este contexto se habla de estrategias de integración se quiere ir más allá de la exploración reiterada de ciertos temas desde el particular estilo de cada autor. En las colecciones de relatos integrados, estas obsesiones formales y temáticas están presentes, pero siempre acompañadas de otros elementos que deliberadamente interrelacionan las partes del conjunto a través de marcos, anáforas discursivas, personajes colectivos o la reiteración de un motivo, un personaje, un linaje, un espacio o un tiempo. A este tipo de libros se les denomina colecciones de relatos integrados, modalidad sobre la que me centraré en el presente artículo, para analizar las estrategias empleadas por



Enrique Vila-Matas, en los peritextos y los relatos de tres obras: *Una casa para siempre* (1988), *Suicidios ejemplares* (1991) e *Hijos sin hijos* (1993).

Las colecciones de relatos integrados son una “nueva categoría textual” (Noguerol, 2008: 165) que a partir de la década de los setenta ha sido denominada “ciclo de cuentos” (Ingram), “secuencia cuentística” (Luscher), “novela compuesta” (Dunn y Morris), “cuento compuesto” (Lundén), “colección integrada” (Mora) o “textos integrados” (Brescia y Romano).¹ En la literatura hispanoamericana, esta “variante narrativa se ha ensayado con asiduidad” (Brescia y Romano 8), no obstante, según la crítica, en la literatura española, como en la europea en general (Lundén, 1999: 115), no sucede lo mismo; por lo que en estas latitudes resulta difícil establecer una tradición narrativa.

En el ámbito de la literatura española, Ana Rueda (1995), María Luisa Antonaya Núñez-Castelo (2000) y Francisca Noguerol (2008) al abordar el tema coinciden con lo antes expuesto, pero resaltan que dicho panorama se complica porque con frecuencia las colecciones han sido analizadas como una modalidad liminal dentro del campo de estudio de la novela o del libro de cuentos misceláneo. Rueda, en un artículo panorámico sobre el cuento hispánico actual, le dedica una pequeña parte al ciclo de cuentos –cita sólo tres obras representativas de Esther Tusquets, Rafael Dieste y Francisco Ayala–, y afirma que dicha modalidad “usurpa a la novela su indiscutible poderío –la extensión– trascendiendo uno de los límites que más ha tiranizado al cuento y que también más fuerza le ha dado” (566). Para Antonaya el ciclo de cuentos “parece tener una existencia precaria” porque en algunos casos “se han tendido a clasificar como novelas experimentales, fragmentadas o como colecciones de cuentos muy unificados”

¹ Para profundizar en la teoría de esta modalidad narrativa consúltese: Pablo Brescia y Evelia Romano (2006); Russell M. Cluff (2003); Maggie Dunn y Ann Morris (1995); Miguel Gomes (2000); Forrest L. Ingram (1971); J. Gerald Kennedy (1995); Rolf Lundén (1999); Robert M. Luscher (1989); Susan Garland Mann (1989); y Gabriela Mora (1993).

(433), por lo que la “falta de información se convierte en un verdadero obstáculo a la hora de estudiar la trayectoria de un género” (433). Por lo anterior, para rastrear y delinear su desarrollo Antonaya tiene que recurrir a textos críticos dedicados a analizar precisamente el cuento o la novela española. Por otra parte, Noguerol considera que si bien los casos son contados, después del franquismo, periodo que privilegió a la novela como género narrativo, “por encima de cualquier otro [...], se produjo una verdadera eclosión de la brevedad” (164), caracterizada por la exploración y la subversión de las formas.

En la literatura española, los antecedentes de las colecciones de relatos integrados pueden ubicarse en distintas épocas. En el ocaso medieval, con textos clásicos como *Calila e Dimna* (1251), serie de cuentos enmarcados que manda a traducir Alfonso X, y *El libro de los ejemplos del conde Lucanor* y *Patronio* (siglo XIV), de don Juan Manuel; en varias colecciones de relatos medievales “escogidos con un fin concreto, en torno a un tema o dentro de una trama marco” (Antonaya, 2000: 460), hasta en “las colecciones de *novellas* renacentistas y los inicios de la novela” (459). En el siglo XIX con libros que reunían cuadros de costumbres o escenas. De estas primeras formas de integración se pasará a otras de mayor complejidad a partir del XX. Sin embargo, la producción ha sido discontinua al grado que “a veces parece desaparecer por completo del panorama literario” (440).

En la época contemporánea este “precario” corpus estaría compuesto por colecciones integradas principalmente por el personaje –*Historias e invenciones de Félix Muriel* (1943), de Rafael Dieste; *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951), de Rafael Sánchez Ferlosio; *Siete miradas de un mismo paisaje* (1981), de Esther Tusquets; *El coro a dos voces* (1997), de Fernando Quiñones; y *Las historias de Marta y Fernando* (1999), de Gustavo Martín Garzo–, el personaje colectivo –*Una historia de amor como cualquiera otra* (2003), de Lucía Etxebarria–, el espacio –*La Noria* (1951), de Luis Romero; *Murillo 11*, *Melilla* (1955), de Juan Guerrero; *Las afueras* (1959), de Luis Goytisolo; *El bosque animado* (1981), Wenceslao Fernández; *Obabakoak* (1988), de Bernardo Atxaga; *El sueño de*



Venecia (1992), de Paloma Díaz Mas; y *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994), de José María Merino—, o la historia —*La cabeza del cordero* (1949), de Francisco Ayala, y *Los girasoles ciegos* (2004), de Alberto Méndez—. Merece mención aparte Francisco García Pavón por sus colecciones *Cerca de Oviedo* (1945), *Historias de Plinio* (1968), y *Nuevas historias de Plinio* (1970); estos dos últimos títulos ubicados en la línea detectivesca de *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), publicados por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domecq.

En este somero recuento, Enrique Vila-Matas encarna al escritor español más prolífico de la modalidad, por la trilogía al hilo de colecciones de relatos integrados: *Una casa para siempre*, *Suicidios ejemplares* e *Hijos sin hijos* y, recientemente, por *Exploradores del abismo* (2007). Aparte de los cuentarios citados, ha publicado, entre diversas novelas y ensayos, el libro de cuentos *Nunca voy al cine* (1982), proscrito por el propio autor en su página personal, y las antologías *Recuerdos inventados* (1994) y *Chet Baker piensa en su arte* (2011). Esta rica y propositiva producción confirma la naturaleza “shandy” de un escritor a favor de “los relatos breves, los fragmentos, los prólogos, los apéndices y las notas a pie de página” (Vila-Matas, 1985: 69). Asimismo, esta sólida trayectoria, a decir de José Antonio Masoliver, lo ha consolidado como uno de los mejores cuentistas de la literatura española, “por su cosmopolitismo, libertad imaginativa, conciencia textual, inteligencia y disciplina y, por supuesto, por su amenidad” (46).

Como se mencionó, el objetivo del presente texto consiste en centrar el análisis en la trilogía, aunque resulta apropiado hacer un paréntesis para reconocer las formas de integración de *Nunca voy al cine* y *Exploradores del abismo*. En su primer cuentario se encuentran los primeros indicios de interrelación entre relatos como la establecida entre “Peripecias” y “El revés”, los cuales componen un “tándem de cuentos” que le sirven a Vila-Matas “para plantear también de un modo lúdico serias cuestiones de autoría y originalidad en la escritura” (Rueda, 1995: 567).

Décadas más tarde, para *Exploradores del abismo*, la integración no se restringe a la presencia de personajes al borde de la vida,

de los “exploradores optimistas” (Fresán, 2007: 13), la intertextualidad con la obra de Kafka, Carver, De Lillo o Auster, el uso de la primera persona, la subversión de los valores o, en síntesis, al vacío visto “como un buen pretexto para escribir un cuento” (Fresán, 2007: 13). En la mayoría de los relatos, es significativa en este sentido la presencia espectral del equilibrista Maurice Forest-Meyer. Espectral porque ningún relato tiene como protagonista a este funámbulo y la información relativa a él es mínima. Lo poco que sabemos de él proviene de una intrincada red de relaciones familiares y breves alusiones de otros personajes. En “Así son los autistas”, el protagonista es Luc, hermano mayor de Maurice; “Fuera de aquí” es narrado por uno de sus nietos; “El día señalado” es protagonizado por Isabelle Dumarchey y el narrador de “Materia oscura”, un teólogo aficionado a escuchar conversaciones ajenas, es el ex marido de Isabelle Dumarchey. Asimismo, Maurice es citado en “Niño”, “Materia oscura”, “Amé a Bo”, “Porque ella lo pidió”, así como en “La gloria solitaria”, que lo relaciona con Delia Dumarchey, su pareja artística y madre de Isabelle, una niña “que tendría entonces unos diez años” (284).

El volumen *Una casa para siempre* está conformado por doce relatos, la mayoría narrados en primera persona por un ventrílocuo. La editorial en la contraportada lo define como un “libro de memorias” que “puede leerse como una novela” (las cursivas son mías); tal posibilidad de lectura subraya la indeterminación genérica, aunque también —no es el caso— podría tratarse de una mera estrategia editorial, por cierto muy común en las colecciones de relatos integrados para privilegiar un género bastante más comercial como la novela.

Críticos como Christopher Domínguez Michael no dudan en ubicarla en el terreno de la novela, pero ponderando su carácter tanto fragmentado como ambiguo pues la coherencia, dice, “se interrumpe, cuando todo indicaba una novela cerrada” (Domínguez, 33). De esta forma, la “historia desaparece en una secuencia de accidentes descabellados, irónicos, hilarantes” (33). Por su parte, para Rodrigo Fresán resulta una “formidable mutación fractal de novela-en-cuentos” (2007).



Enrique Vila-Matas, en su página personal, es claro respecto a su intención y la importancia en su carrera profesional:

Novela y libro de relatos a la vez, este libro cuenta el drama de un ventrílocuo que tiene voz propia, esa virtud que es tan buscada y apreciada por muchos escritores y que, por razones obvias, para el ventrílocuo es un verdadero contratiempo. Detrás de todo ese libro se encontraba la constante preocupación –por primera vez en mi vida– en torno a la estructura que requería la construcción de toda novela. Fue vapuleada por dos insignes y olvidables críticos españoles. Uno de ellos llegó a decir que no debería ni haberla publicado. Al cabo de unos meses, fue el único libro español, junto a otro de Javier Marías, seleccionado en Francia como uno de los mejores que se habían traducido al francés aquel año. Eso me decidió a aplicarme a mí mismo la ley de extranjería y dejé de ser un escritor español (Vila-Matas, 2012).

Como se había anticipado, en casi todos los relatos –ocho de doce– el protagonista es un ventrílocuo. Con ellos es posible construir su trayectoria profesional, a tono con la denominada *kunstleroman*, desde la infancia, la maduración del arte de imitar voces, el retiro de los escenarios hasta su transformación en un contador de historias en tierras árabes. Durante este proceso recorre Niza, París, San Sebastián, Lisboa, Oporto, Múnich, Nueva Orleans y el Medio Oriente. En “Yo tenía un enemigo” cuenta sus primeras experiencias profesionales en cabarets, los constantes esfuerzos por crear voces diferentes a la suya, los intentos por resolver su “alarmante fracaso diario” (29), hasta que consigue el reconocimiento del público. En “Otro monstruo”, habiendo obtenido cierta fama, visita a su hijo cuando se entera de la muerte de su ex mujer. Sin embargo, para el tercer relato, “La despedida”, narrado por Sansón, uno de sus muñecos, el artista se muestra cansado; al grado de que, frustrado por lo obtenido, califica a la riqueza y el éxito como “graves molestias” (55). A partir de este momento, como bien apunta Domínguez Michael, “la coherencia de sus recuerdos se interrumpe” (33), se rompe con la lógica

lineal de la novela clásica y cerrada, y con el proceso origen, auge y caída del artista.

Enseguida de “La despedida”, su biografía no sólo se desarticula sino que pierde relevancia, en lo sucesivo, los protagonistas serán las personas con quienes convivió o conversó: una mujer llamada Ida o Helga que como él había inventado todo su pasado (“Dos viejos cónyuges”); una bella amiga que muere al parir (“Carmen”); un médico que finge su muerte y después de someterse a una cirugía plástica facial regresa a reconquistar a su mujer (“La torre del mirador”); y un viejo actor retirado a quien considera su maestro (“La visita al maestro”). Para “La fuga en camisa”, penúltimo relato de la colección,² es un narrador oral que hace suyos “cuantos relatos o pasajes de la vida de extraños había ido oyendo a lo largo de mi viaje [y] con ellas me inventaría lo que había sido mi vida” (126).

El resto de los relatos no hacen ninguna referencia al ventrílocuo o al ejercicio de dicho oficio. De éstos, “Mar de fondo”, cuyo protagonista es un escritor, destaca especialmente porque la autorreferencialidad reconfigura el sentido del conjunto y coloca en otro nivel a la red de relaciones entre los relatos. Este escritor se hace adicto a las anfetaminas pues cree que le permitirán imaginar historias para convertirse en novelista. Recién llegado a París es invitado a una cena en la que permanece todo el tiempo en silencio por los efectos de las pastillas ingeridas. Cuando uno de los presentes, entre ellos Marguerite Duras,³ le pregunta sobre qué escribe, Andrés, un amigo suyo, le roba la palabra e inventa que sobre “las memorias de un ventrílocuo” que pueden “leerse como una

² Respecto a orden de los relatos, en su página personal, Vila-Matas explica que “La fuga en camisa” “[...] pasó en Francia a ser –tal como había sido pensado inicialmente [...]– el cuento que cerrara el volumen. Y el relato ‘Una casa para siempre’ quedó situado entre ‘Cómo me gustaría morirme’ y ‘Carmen’” (“Una curiosidad”).

³ Este encuentro de un sujeto drogado que conoce a Marguerite Duras será uno de los temas de *París no se acaba nunca*.



novela, aunque la trama no era del tipo clásico" (73); enseguida les habla sobre un pasaje anteriormente consignado en "La despedida" y anticipa que el ventrílocuo se ve obligado a abandonar Europa, como sucederá en "La fuga en camisa", por un crimen que comete, pero que en sus memorias disfraza "de hermosa, culta y literaria, lo que en realidad no era más que una repugnante fuga" (74).

De acuerdo con el argumento de Andrés, en tales memorias el ventrílocuo asesina a la última pareja de su ex mujer, un barbero cantante, atravesándole el corazón "con una afilada sombrilla de Java" (74). A diferencia de la novela, en la que el lector hace ejercicios prospectivos sobre el qué pasará, en las colecciones integradas sucede lo contrario, en ellas el lector muchas veces se ve comprometido a hacer retrospectivas mentales, e incluso materiales, al regresar a las páginas previas para reubicar a un personaje o, en este caso, un objeto. Así, la sombrilla, en apariencia un objeto nimio, resulta significativa para el lector al descubrir o recodar, según sea el caso, que efectivamente había aparecido en "La despedida", cuando el ventrílocuo irrumpe "furioso en el escenario" y golpea con su "querida sombrilla al imbécil del barbero" (63). Más adelante, en "Dos viejos cónyuges", sabrá que la sombrilla de Java se la había obsequiado al ventrílocuo un anónimo contertulio con quien sostuvo una larga charla en un café de Lugano. Al entregársela, esta persona le explicó "que tiene un resorte secreto que la convierte en una sombrilla muy afilada, en una especie de bayoneta que, quién sabe, algún día puede serle útil" (89).

La fisonomía de la colección aparece de forma reiterada en casi todos los relatos. A través de breves acotaciones, para nada marginales, Vila-Matas expresa lo que debió ser su "constante preocupación [...] en torno a la estructura que requería la construcción de toda novela" (Vila-Matas, 2012). Así, se habla de "novela de formación" (45), de la "propensión a narrar pasajes de mi vida" (79), de inventar "todo sobre mí" (81), de contarle "a la gente [...] fragmentos de mi vida inventada" (118), de "ensayar ser otro" (119), de un pasado que "podía resumirse en unas

escasas láminas de vida" (122), de un personaje que "había ido apropiándose de fragmentos de historias que disimuladamente había escuchado [y] componiendo la novela airada y musical de su vida" (125), de narrar "los avatares más importantes de mi vida o, lo que venía a ser lo mismo, las historias que había oído contar a otros y que, a lo largo del viaje, me había apropiado" (128), de estar "escribiendo pasajes de mi vida" (131), o de crear "un libro de memorias o inventario de nostalgias" (134). Estos pasajes, fragmentos, historias, láminas, memorias o inventarios, palabras relativas a la idea de discontinuidad, en conjunto adquieren un estatuto adjetivo para calificar la propia obra que habitan.

La peculiaridad de *Una casa para siempre* no sólo es atribuible a la ambigüedad de la forma, novela y libro de relatos, libro de memorias que puede leerse como novela, y a la intratextualidad. También problematiza la identidad del narrador así como los límites entre ficción y realidad, ficción y memoria, oralidad y escritura. Los diferentes y quijotescos niveles ficcionales o planos de realidad alcanzan una mayor complejidad en el último relato, el que le da título a la colección, porque no es claro si el protagonista que hereda de su padre el arte de fabular y la "única y definitiva fe" de "creer en una ficción que se sabe ficción" (141), es el ventrílocuo, el novel escritor, el amigo del escritor o ninguno de ellos sino otro narrador, trasunto del propio Vila-Matas, que construye este mundo metafictivo.

Una casa para siempre perfila los elementos de integración de sus siguientes colecciones: el suicidio y la descendencia. El asunto del suicidio a través del viejo pedófilo asesino que termina con su vida ahorcándose; del amigo del novel escritor que se suicida sumergiéndose en las heladas aguas del río Sena; de Wim, el primer amor de Bárbara, que "aguardó pacientemente bajo la lluvia esperando que le partiera un rayo" (88) o de un tío de John Huston que murió "simulando que había muerto" (91). Y sobre la paternidad en el ventrílocuo cuando le recomienda al hijo que "no hay que desearle a nadie que nazca" pues lo "más terrible de todo es saber en qué consiste esta miserable vida y, a pesar de todo, y con la mayor alevosía, tener hijos" (52).



Así, *Suicidios ejemplares*, un “libro unitario” a decir del propio autor en su página personal, anuncia desde el título el motivo que integrará sus doce relatos, “cada uno independiente del otro formalmente, pero conectado a los demás a través de los cables de la muerte voluntaria” (Enrigue, 1992: 45). A su vez, el título hace eco de las *Novelas ejemplares* (1613), de Miguel de Cervantes, como lo han hecho *Tres novelas ejemplares* (1935), de Vicente Huidobro; *Crímenes ejemplares* (1957), de Max Aub, que tiene una sección dedicada al suicidio; y las *Vidas ejemplares* (1982), de Mempo Giardinelli.

De los doce textos, dos cumplen la función de prólogo y epílogo. El primero, “Viajar, perder países”, adelanta los propósitos temáticos y formales del volumen: esto es el suicidio abordado desde una perspectiva espacial. El suicidio, visto como “un laberinto” y el conjunto de relatos como un “mapa secreto” (Vila-Matas, 2007: 7), invita al lector a que interprete “el significado” y “proyete su propio mundo interior sobre el mapa secreto y literario de este itinerario” (8). El epílogo, “Pero no hagamos ya más literatura”, es un telegrama que Mario de Sá Carneiro le envió a Fernando Pessoa antes de suicidarse.

En este trayecto, en el plano emocional afloran sentimientos y estados de ánimo como la nostalgia, la depresión, la tristeza, la melancolía, el aburrimiento, la desesperación, el cansancio, la desdicha, la locura o la soledad en sujetos que tocan fondo. Hay suicidios con armas de fuego, saltos al vacío, envenenamientos con cianuro, estricnina y cloro, intoxicaciones por gas, atropellamientos o desentrañamientos con cuchillos de cocina, en resumen, parecerían “demasiados disparos y demasiados saltos al vacío, demasiado veneno, demasiada muerte por mano propia” (23). No obstante, en realidad pocos de los protagonistas se suicidan, más bien por diversas razones sólo se sumergen en la idea de terminar con su existencia o viven de cerca estas resoluciones finales con familiares, amigos o desconocidos. Algunos al borde del abismo cambian de idea (“Muerte por saudade”); sufren un doble suicidio que los regresa a la vida (“Rosa Schwarzer vuelve a la vida”); encuentran en la escritura de cartas el remedio contra

tal fin (“Un invento muy práctico”) o irónicamente mueren por causas naturales (“El coleccionista de tempestades”). Otros sólo avisan su fatal decisión como el actor de “En busca de la pareja eléctrica” que dice tomará estricnina para encontrar en el “más allá de esta vida” (42) a su pareja artística ideal y el narrador de “Las noches del iris negro” que se siente obligado, casi destinado, a revivir la existencia de una sociedad secreta de suicidas a punto de desaparecer por falta de miembros. O bien se encuentran de manera incidental con suicidas como el narrador de “La hora de los cansados”, quien persigue a un viejo que resulta un terrorista kamikaze, y la narradora de “Los amores que duran toda una vida”, quien le explica a su abuela los motivos por los que un amigo se quitó la vida con un disparo. Una última variante la representan personajes que desaparecen, básicamente artistas, como el escritor de “El arte de desaparecer” y el pintor de “Me dicen que diga quién soy”.

Suicidios ejemplares, como se apuntó, pretende establecerse como un mapa del suicidio. En este sentido, resultan simbólicos ciertos lugares reales o imaginarios cuando están asociados a una condición específica. Los sitios junto al mar (Lisboa, Umbertha, Port del Vent) insisten en la influencia del viento; los ubicados en las partes altas (Cerler, Citta Alta) son afectados por tormentas; y los rincones (la habitación de hotel, la sala recóndita de un museo, el oscuro rincón del manicomio) se relacionan con lo sombrío y la soledad.

Para, *Hijos sin hijos*, según el autor uno de los cuatro mejores libros que ha escrito, los catorce textos de extensión variable, el prólogo y el epígrafe extraído del diario de Kafka (“Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde, fui a nadar”), están integrados por la condición familiar descrita en el título, por las referencias a la vida, la obra o la ciudad de Franz Kafka, el “hijo sin hijos por excelencia” (12), y por mencionar tangencialmente numerosos hechos históricos.

En “Los de abajo”, especie de prólogo o de autocomentario ficcional, el narrador, un hombre de 41 años y padre de familia numerosa, escribe que con este texto, fechado en 1992, acaba



de terminar de escribir su libro, una “breve y heterodoxa Historia de España de los últimos 41 años” (Vila-Matas, 1993: 10), una especie de “episodios nacionales” (11), que tienen como protagonistas a hijos sin hijos. Este escritor ficticio justifica esta caprichosa combinación con la siguiente lógica:

Siempre podrá pensarse que haberme impuesto, a lo largo de todo el libro, la regla de tener que combinar mi pálida biografía y un mundo imaginario de hijos sin hijos con cierta atmósfera libresca y checa y el color algo desteñido de unas vistas de la historia de España de los últimos 41 años es, como mínimo, haber apostado por una asociación algo arbitraria. Pero me parece que de esa combinación ha surgido una realidad rigurosa –esa gran verdad que cuentan las mentiras–, distinta de la oficial y posiblemente única. Después de todo, qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria, distinta y única, de experiencias, de lecturas, de imaginaciones (13).

Estos hijos sin descendencia son un par de matrimonios, sin trabajo o comprometidos con las causas de los trabajadores; un seminarista; un estudiante obsesivo; un médico de pueblo “que se las da de intelectual” (75); un electricista mujeriego sin ningún atractivo físico, reacio a casarse; un hijastro y un padrastro casado con una esposa estéril; un hijo mudo por voluntad propia, cruel con sus padres y admirador del dictador Franco; una argentina que festeja el triunfo de su selección en el mundial de fútbol; un jorobado apodado “Nosferato” muy devoto y heredero de una fortuna por haber “sabido permanecer sin ataduras matrimoniales” (190); una pareja de hermanos incestuosos y criminales; y un niño miembro de una pandilla del barrio.

La vida de los personajes y los acontecimientos que les son significativos, con sus triunfos y derrotas, alegrías y tragedias, toman rumbos distintos a los de la Historia, son “pobres ciudadanos anónimos” a los que nadie escucha ni consulta (186). Son personas que a pesar del acontecer nacional y mundial, por la tarde se van a nadar, como Kafka, porque todo lo ven “como una injerencia en su vida” (12) o están ocupados con sus problemas

sin prestarle atención a “cosas teóricamente más importantes” (12). Mientras resuelven pequeños dilemas, logran una conquista, festejan un triunfo o cometen un homicidio, se realiza el Pacto de Madrid que permitió la instalación de bases militares estadounidenses en el territorio español (1953), el primer viaje orbital del Sputnik tripulado por Laika (1957), la visita a España del presidente Eisenhower (1959), el asesinato de John F. Kennedy (1963), el mayo francés (1968), el atentado del Grupo de Acción Carlista contra el periódico *El Pensamiento Navarro* (1970), el Proceso de Burgos contra 16 etarras (1970), el atentado contra el militar franquista Luis Carrero Blanco (1973), los disturbios durante el Día del Estudiante Caído (1974), la muerte de Franco (1975), las elecciones generales legislativas (1977), el intento de golpe de estado al mando de Antonio Tejero (1981), la caída del Muro de Berlín (1989) o el fin de la Guerra del Golfo (1991). Estos hechos en lo particular son tangenciales en el íntimo universo de cada relato porque no tienen ninguna relevancia o injerencia directa en la vida de los personajes, sólo son sucesos, noticia o un día más en el calendario; en cambio, para el conjunto se convierten en una caprichosa pieza de cohesión.

En *Hijos sin hijos*, las relaciones también alcanzan el plano intratextual entre algunos relatos, como vimos en *Una casa para siempre* y *Exploradores del abismo*. En esta colección, en “Los de abajo” el autor ficticio de todos los relatos es irónicamente un feliz padre de once hijos, esposo de Rita y dueño de un loro. En “Azorín de la selva”, reaparece este escritor, pero ahora con 38 años y narrando la compleja relación con un amigo de la infancia que rencuentra al visitar su pueblo natal. Y, finalmente, el loro, que repite de vez en cuando “Te quiero, Rita” es la mascota de la pareja protagonista de “Mandando todo al diablo”.

Las estrategias de integración utilizadas por el escritor catalán son diversas y persiguen distintos fines. En esta trilogía, Vila-Matas enriquece la modalidad al presentar múltiples y simultáneas estrategias de integración. En *Una casa para siempre* recurre a un personaje, a la autorreferencialidad y a un objeto. En *Suicidios ejemplares* se limita al motivo del suicidio. En *Hijos sin hijos* son



significativos elementos como la condición de paternidad (hijos sin hijos), los pasajes correspondientes a la vida, obra y ciudad de Kafka, los hechos históricos de España y el mundo, el autor ficticio del volumen con su mascota el loro, así como la oposición de la historia (con *h* minúscula, de los individuos que “van a nadar”, es decir, a habitar un mundo casi autista) y la Historia (con *H* mayúscula, la de los grandes acontecimientos que, por ser tan grandes, excluyen a los personajes).

Sus libros de cuentos no sólo son el producto de un novelista, como dice uno de sus personajes: “volví a escribir cuentos, pero sin darme cuenta de que en realidad seguía con los hábitos del novelista” (Fresán, 2007: 31). A diferencia de otros autores de colecciones de relatos integrados, cuyas obras persiguen sólo un propósito formal para abordar una perspectiva múltiple, Vila-Matas recurre a esta forma como una manera de explorar las posibilidades de la narrativa, la ficción y el autoconocimiento. Esta exploración puede ser formal en cuanto “a la estructura que requería la construcción de toda novela” (en línea); “con intenciones autocognitivas” (Enrique, 1992: 45); temáticas sobre el suicidio para agotar “las nobles opciones de muerte que existen” (Vila-Matas, 2007: 8); o arbitrarias para indagar sobre nuestra existencia y la relación con la Historia.

Referencias

- Antonaya Núñez-Castelo, M. L. (2000). “El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española”. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 3(16): 433-478.
- Brescia, P. y Romano, E. (2006). *El ojo en el caleidoscopio*. México: UNAM.
- Cluff, R. M. (2003). *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo xx)*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Young University.
- Díaz Navarro, E. (2007). “El cuento español a finales del siglo xx: Antonio Muñoz Molina y Enrique Vila-Matas”. *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, (14). En línea.

- Domínguez Michael, C. (diciembre, 1989). “Una Casa para siempre, de Enrique Vila-Matas”. *Vuelta* (157), 33-4.
- Dunn, M y Morris A. (1995). *The Composite Novel. The Short Story in Transition*. Nueva York: Twayne Publishers.
- Enrique, Á. (agosto, 1992). “Suicidios ejemplares de Enrique Vila Matas”. *Vuelta* (189), 45-46.
- Fresán, Rodrigo (octubre, 2007). “Exploradores del abismo, de Enrique Vila-Matas”. *Letras Libres* (106). En línea.
- Gomes, Miguel (2000). “Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano”. *Rilce. Revista de Filología Hispánica* (16), 557-583.
- Ingram, F. L. (1971). *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*. The Hague/París: Mouton.
- Kennedy, G. (1995). *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lundén, R. (1999). *The United Stories of America. Studies in the Short Story Composite*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- Luscher, R. M. (1989). “The Short Story Sequence: An Open Book”. En Susan Lohafer y Jo Elyn Clarey. *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge/Londres: Louisiana State University Press, 148-167.
- Mann, S. G. (1989). *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*. Nueva York/Connecticut/Londres: Greenwood Press.
- Masoliver, J. A. (junio, 1993). “Hijos sin hijos, de Enrique Vila-Matas”. *Vuelta* (199), 45-46.
- Mora, G. (1993). *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Buenos Aires: Damilo Albergo-Vergara.
- Noguerol, F. (2008). “Juntos pero no revueltos: la colección de cuentos integrados en las literaturas hispánicas”. *Alma América. in Honorem Victorino Polo 2*. Murcia: Universidad de Murcia, 162-173.



- Pache Carballo, L. (2011). "Al final de la escapada. Sobre *Suicidios ejemplares* de Enrique Vila-Matas". Universidad Autónoma de Barcelona. En línea.
- Pérez Castro, S. (junio, 2006). "Los *Suicidios ejemplares* de Enrique Vila-Matas". *Enlaces. Revista del CES Felipe II* (5). En línea.
- Rueda, A. (1995). "Los perímetros del cuento hispanoamericano actual". En Enrique Puppo Walker (ed.). *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia, 551-571.
- Vila-Matas, E. (1985). *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama.
- (1993). *Hijos sin hijos*. Barcelona: Anagrama. Narrativas Hispánicas.
- (2000). *Baterbly y compañía*. Barcelona: Anagrama. Narrativas Hispánicas.
- (2007). *Suicidios ejemplares*. 3a ed. Barcelona: Anagrama. Compactos.
- (2008). *Una casa para siempre*. 2a ed. Barcelona: Anagrama. Compactos.
- (2012). Breve autobiografía literaria. Consultado el 6 de diciembre de 2012. Recuperado de <<http://www.enriquevila-matas.com/autobiografía.html>>.