

2013

Excéntricas y volubles: misceláneas en español

Francisca Noguero Jiméñez

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Jiméñez, Francisca Noguero (April 2013) "Excéntricas y volubles: misceláneas en español," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 77, Article 35.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss77/35>

This Fronteras en Literatura Hispanoamericana Actual is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

EXCÉNTRICAS Y VOLUBLES: MISCELÁNEAS EN ESPAÑOL.

Francisca Noguero Jiméneez
Universidad de Salamanca

*E*n 1983 vio la luz *La palabra mágica*, miscelánea firmada por Augusto Monterroso en la que se incluía el capítulo “Los escritores cuentan su vida”. Comenzada con una ilustrativa cita de Søren Kierkegaard –“Sí, es cierto, hay más de un hombre que ha escrito los recuerdos de su vida, en los que no había rastros de recuerdos, y a pesar de ello estos recuerdos constituían sus beneficios para la eternidad” (97)-, Monterroso defendió en sus páginas un género que él mismo calificó de “vilipendiado y reacio” a través de reflexiones como la siguiente: “Vivir es común y corriente y monótono. Todos pensamos y sentimos lo mismo: sólo la forma de contarlo diferencia a los buenos escritores de los malos. Por último, siempre es interesante ver las máscaras que cada autor se pone y se quita” (101).

Estas palabras sirven de espléndido pórtico a mi análisis, centrado en el mundo de los híbridos genéricos en forma de dietarios. Tan abiertos como libres, los “cajones de sastre” literarios cuentan entre sus antecedentes con modelos tan variados como el suministrado en el siglo XIV por el poeta japonés Kenko o, en Occidente, por los ensayos de Michel de Montaigne, quien supo llevar a su mejor expresión la defensa de la *variatio* presente en la “silva de varia lección” renacentista. Continuados en los cuadernos de apuntes publicados por autores como Stendhal o Poe y por los libros de pensamientos y aforismos de tradición centroeuropea, lograron su versión más depurada en pleno siglo XX. Como señala Stephen Kock:

The 20th Century has witnessed the emergence of a potent -and, I think, possibly even new- literary form, which we might dub, informally, the unwritten novel. The unwritten novel is a book, however polished that seems a compilation of

fragments. A typical example looks like a salad of autobiography, notebook extasies, diaristic confessions, prose poems, epigrams, meditations, shafts of critical discourse. Yet these scattered works are no mere pastiches. They do have a unity; but theirs is the coherence of a unifying refusal, an energizing denial (36).

En el territorio hispánico, los híbridos genéricos conocieron sus primeros atisbos en los exitosos volúmenes de crónicas modernistas -cultores de una “prosa de intensidades”-, así como en la “literatura de cascajo” practicada por selectos grupos como los ateneístas mexicanos.¹ Posteriormente, mantuvieron su auge gracias al carácter experimental y el interés por el fragmento de las vanguardias históricas.² En nuestros días, gozan de especial relevancia gracias a la acogida que le dispensaron en la segunda mitad del siglo XX autores como Jorge Luis Borges –*El Hacedor* (1960)-, Julio Cortázar –*La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969), *Prosa del observatorio* (1972) – o Augusto Monterroso –*Movimiento perpetuo* (1972), *La Palabra Mágica* (1983), *La letra e (fragmentos de un diario)* (1987).³

El orgullo con que estas creaciones ostentan su carácter inclasificable es ya puesto en evidencia en los títulos, basados frecuentemente en la paradoja y ajenos a prejuicios genéricos. Es el caso de *Cuaderno de escritura* (1969), de Salvador Elizondo; *Prosas apátridas* (1975), de Julio Ramón Ribeyro; *O* (1975), de Guillermo Cabrera Infante; *Textos extraños* (1981), de Guillermo Samperio; *Despistes y franquezas* (1990), de Mario Benedetti; *De aquí y de allá. Juegos a la distancia* (1991), de Fernando Aínsa; *Cuaderno imaginario* (1996), de José Miguel Oviedo; *El arte de la fuga* (1996), de Sergio Pitlor; *La batalla perdurable (a veces prosa)* (1996), de Adolfo Castañón o, finalmente, *Dietario voluble* (2008), de Enrique Vila-Matas. En estos casos, la defensa de la libertad y la imaginación es subrayada por paratextos tan expresivos como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), de Julio Cortázar; *Movimiento perpetuo* (1972), de Augusto Monterroso; *Manual del distraído* (1978) de Alejandro Rossi; *La musa y el garabato* de Felipe Garrido (1984); *La vida maravillosa* (1988), de José Miguel Oviedo o, más recientemente, *Días imaginarios* (2002), de José María Merino.

El camino de su canonización **SUPRIMIR LA NEGRITA EN ÓN**, sin embargo, no fue fácil. Así **SUPRIMIR NEGRITA EN Í** lo denunciaba Augusto Monterroso en *La letra e*:

¿Qué ocurre cuando en un libro uno mezcla cuentos y ensayos? Puede suceder que a algunos críticos ese libro les parezca carente de unidad ya no sólo temática sino de género y que hasta señalen esto como un defecto. (...) Recuerdo que todavía hace pocos años, cuando algún escritor se disponía a publicar un libro de ensayos, de cuentos o de artículos, su gran preocupación era la unidad, o más bien la falta de unidad temática que pudiera criticársele a su libro (como si una conversación – un libro– tuviera que sostener durante horas el mismo tema, la misma forma o la misma intención) (27-28).

Por su parte, Mario Benedetti confesaba no haber sido capaz de publicar *Despistes y franquezas* hasta bien avanzada su producción:

Este libro, en el que he trabajado los últimos cinco años, es algo así como un entrevero: cuentos realistas, viñetas de humor, enigmas policíacos, relatos fantásticos, fragmentos autobiográficos, poemas, parodias, *graffiti*. Confieso que como lector siempre he disfrutado con los entreveros literarios. (...) De antiguo aspiré secretamente a escribir (...) mi personal libro-entreviro, ya que consideré este atajo como un signo de libertad creadora y, también, del derecho a seguir el derrotero de la imaginación (...). Si no lo hice antes fue primordialmente por dos motivos: no haberme sobrepuesto a cierta cortedad para la ruptura de moldes heredados, y, sobre todo, no haber desembocado hasta hoy en el estado de ánimo, espontáneamente lúdico, que es base y factor de semejante heterodoxia (13).

En el epílogo de *El Hacedor* Borges recupera la idea con la que abríamos estas páginas, según la cual la escritura más personal de un autor se manifiesta, precisamente, en aquellas obras signadas por la intertextualidad: “De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada silva de varia lección, precisamente porque abunda en reflejos e interpolaciones” (232). Más combativo aún en su defensa de los entreveros literarios se muestra Alejandro Rossi, quien realiza una encendida apología de los mismos en la “Advertencia” de *Manual del distraído*:

El *Manual del distraído* nunca se castigó con limitaciones de género: el lector encontrará aquí ensayos más o menos canónicos y ensayos que se parecen más a una narración. Y también descubrirá narraciones que incluyen elementos ensayísticos y narraciones cuyo único afán es contar una pequeña historia. Tampoco están ausentes las reflexiones brevísimas, las confesiones rápidas o los recuerdos. Un libro, en todo caso, que huye de los rigores didácticos pero no de la crítica, y que fervorosamente cree en los sustantivos, en los verbos y en los ritmos de las frases. Un libro –lector improbable– que expresa mi gusto por el juego, por la moral, por la amistad y, sobre todo, por la literatura. Léelo, si es posible, como yo lo escribí: sin planes, sin pretensiones cósmicas, con amor al detalle (31).

Precisamente, será Rossi –junto con Monterroso y Pitol– el responsable de que Enrique Vila-Matas comenzara a practicar este tipo de literatura, llegada a España de su mano –recordemos el estupor, la incomprensión o indiferencia que siguió en el país a la publicación de su *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) frente al aplauso general obtenido por su *Dietario voluble* (2008)– y de la de su paisano Juan Antonio Masoliver Ródenas.

Así se entienden las elogiosas palabras inscritas en “Lo que dije de Rossi en Barcelona” –“Al terminar de leer el *Manual* me dije cuánto me habría gustado hacer algo por el estilo, sin preguntarme cómo podría hacer para hacerlo. Les dije aquella tarde en Barcelona a todos los asistentes, recuerdo que levantando la voz, que pertenecía el *Manual* a ese tipo de libros que me estimulan a escribir:

Rossi, a través de su *Manual*, me estimula porque le envidio” (Vila-Matas, *Desde la ciudad nerviosa* 264)-, hecho que le permite desarrollar, a continuación, una espléndida enumeración de las virtudes presentes en las misceláneas:

(...) Y añadí sobre el libro: 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 el *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. No es punto y aparte, sino seguido 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 Pitol es el mejor libro que he leído en los últimos años (265).

En nuestros días, el éxito de estos volúmenes se encuentra propiciado por una *Weltanschauung* marcada por el escepticismo, la ambigüedad, la ausencia de puntos de referencia y las visiones fragmentarias de la realidad. En una época hostil a los dogmatismos, ¿qué mejor que acercarse a textos llenos de aristas, capaces de enunciar problemas sin pretensión de resolverlos, cuyos autores se muestran alérgicos a las consignas y entienden la literatura como crónica de una intimidad más o menos enmascarada?

La eclosión de la escritura en *blogs*, por otra parte, ha beneficiado el conocimiento y acogida de estas creaciones, siempre a medio camino entre la bitácora – recordemos que ésta es la traducción más adecuada del término *blog* al español- y el libro de viajes, sean éstos reales o imaginados. Así se aprecia en algunos autores adscritos a la plataforma de la editorial Alfaguara *El Boomeran(g)*, quienes han visto reconocida su actividad en la colección impresa “Libros del blog”.

Es el caso de *Jet Lag* (2007), de Santiago Roncagliolo, y *Cómo viajar sin ver* (2010), de Andrés Neuman, obras escritas en hoteles y aviones como consecuencia de la enloquecedora gira a la que fueron sometidos sus autores tras haber obtenido –en 2006 y 2009, respectivamente– el premio Alfaguara de Novela, y que por sus similitudes parecen haber dado lugar a un nuevo y refrescante subgénero dentro de las misceláneas, definido irónicamente en *Jet Lag* como “El efecto popstar”.

Resulta muy significativa la meditación de Roncagliolo sobre las ventajas del *blog*, tan cercano en su voluntaria ausencia de límites a la miscelánea literaria:

La ventaja del ciberespacio es la libertad creativa y la flexibilidad total: en un periódico, uno escribe entrevistas o reportajes o críticas o crónicas. Tienes una sección y un género claramente definidos. El blog puede ser todo eso alternativamente, ya que es un soporte, no un género. Y a la vez, es personal. No hay líneas editoriales ni intereses corporativos. Sólo una voz. Un blog es lo que su autor quiera hacer de él, simplemente. (...) Yo traté de aprovechar los viajes. La velocidad de visita a los países en una gira promocional no te permite escribir largos reportajes sobre ellos, pero sí detenerte en pequeñas imágenes cotidianas. La mirada del extranjero a menudo se fija en detalles significativos. En consecuencia, el blog evolucionó rápidamente para convertirse en una colección de estampas de viaje, que a la vez me permitía procesar y digerir mis descubrimientos en cada país (14).

Del mismo modo, Neuman reflexiona sobre la experiencia actual de “viajar sin ver”, reivindicando la visión fragmentaria que se encuentra en la base compositiva de su obra: “Renunciaría entonces al afán de recrear totalidades, dar la impresión de un conjunto. Asumiría los pedazos. Admitiría que viajar se compone sobre todo de no ver. Que la vida es un fragmento, y ni siquiera ella conforma una unidad. Lo único que tenemos es un resquicio de atención. Una mínima esquina del acontecimiento. Nos lo jugamos todo, nuestro pobre conocimiento del mundo, en un parpadeo” (14).

Queda, pues, claro: en los últimos años, los tradicionales diarios de vida han derivado paulatinamente en cuadernos de apuntes en forma de dietarios, del mismo modo que las clásicas autobiografías están siendo progresivamente superadas por las autoficciones en el gusto de los receptores. La manera ideal de acercarse a estos textos, como señala Esperanza López Parada, consiste en evitar cualquier taxonomía de los mismos: “la única conducta, la menos falsa y manipuladora es ésta de conservarlos en su diferencia y en su indefinición, tratarlos como objetos disímiles e individuales, ya que cada uno funda el código por el que va a regirse, establecerse su nombre, sus características” (19). En su base, encontramos siempre la defensa de la brevedad reivindicada por Monterroso en *La letra e*: “Un libro es una conversación. La conversación es un arte, un arte educado. Las conversaciones bien educadas evitan los monólogos muy largos, y por eso las novelas vienen a ser un abuso del trato con los demás. (...) Hay algo más urbano en los cuentos y en los ensayos” (26).

Analicemos, a continuación, los rasgos definitorios de estos mosaicos de ideas, tan volubles como excéntricos, según se apunta en el título de la presente reflexión.

Libros como preguntas

La apertura mental resulta clave en unos compendios llenos de aristas, que enuncian problemas sin intención de resolverlos. Ya Carlos Díaz Dufoo Jr.

propugnaba en sus *Epigramas* “la posibilidad de desear todas las verdades y la imposibilidad de poseer ninguna” (67), frase que podría servir de consigna general para los protagonistas de estas páginas. Hostiles al diseño de la utopía, estos autores devienen cronistas de sus mundos privados y rechazan representar a la colectividad. Se trata, así, de “los raros” defendidos por Pitol en *El mago de Viena*:

Los “raros” y familias anexas terminan por liberarse de las inconveniencias del entorno. La vulgaridad, la torpeza, los caprichos de la moda, las exigencias del Poder y las masas no los tocan, o al menos no demasiado y de cualquier manera no les importa. La visión del mundo es diferente a la de todos; la parodia es por lo general su forma de escritura. La especie no se caracteriza sólo por actitudes de negación, sino que sus miembros han desarrollado cualidades notables, conocen amplísimas zonas del saber y las organizan de manera extremadamente original (“También los raros” 302).

Ante el derrumbe de los sistemas gnoseológicos, el caos siempre resulta bienvenido, como de nuevo señala Díaz Dufoo – “la incoherencia sólo es un defecto para los espíritus que no saben saltar. Naturalmente, sólo pueden practicarla los espíritus que saben saltar” (54)- y hecho que les hace oponerse tangencialmente a los ensayistas decimonónicos o los escritores de vanguardia. Esta circunstancia es recalcada de nuevo por Pitol:

(...) Hay un abismo entre el escritor excéntrico y el vanguardista (...) El vanguardista forma grupo, lucha por desbancar del canon a los escritores que le precedieron por considerar que sus procedimientos literarios y el manejo del lenguaje son ya obsoletos, y que su obra (...) es la única y verdaderamente válida. (...) Por lo general eso no les sucede a los excéntricos. Ellos no se proponen programas ni estrategias, y en cambio son reacios a formar grupúsculos. (...) Escriben de la única manera que les exige su instinto. El canon no les estorba ni tratan de transformarlo. Su mundo es único, y de ahí que la forma y el tema sean diferentes. Las vanguardias tienden a ser ásperas, severas, moralistas (...); en cambio, la escritura de un excéntrico casi siempre está bendecida por el humor, aunque sea negro (“También los raros” 303).

Efectivamente, los creadores de dietarios hacen gala de un espíritu tan lúdico como exigente a la hora de reflexionar sobre la realidad. Conscientes de que sólo cuentan con el presente, se defienden de una realidad que les resulta hostil a través del arte y de las pequeñas anécdotas de nuestra existencia, haciendo gala de una actitud irónica y antiolemne frente a los que les rodea. Conciben, pues, sus obras como instrumentos – más o menos fallidos– en la búsqueda de conocimiento, preguntas sobre lo que se encuentra más allá de ellos, voluntariosos “exploradores del abismo”.

Como consecuencia de ello, su literatura abandona la tentación de agotar los temas. Torri señaló tempranamente que “un escritor es, ante todo, un descubridor

de filones” (57),⁴ frase que corroboró su compañero de generación, Díaz Dufoo Jr., cuando defendió que “El artista sólo debe sugerir” (4). Medio siglo después, Julio Cortázar retomaría la idea a partir del *take* en *La vuelta al día en ochenta mundos*, concepto del lenguaje musical que define las breves improvisaciones a partir de las que se organizan las *jam sessions*: “Lo mejor de la literatura es siempre *take*, riesgo implícito en la ejecución, margen de peligro que hace el placer del volante, del amor, con lo que entraña de pérdida sensible pero a la vez con ese compromiso total que en otro plano da al teatro su inconquistable imperfección frente al perfecto cine” (201).

En la entrada 68 de *Bartleby y compañía*, Vila-Matas recupera una frase de Kafka para explicar lo que ocurre en el proceso de escritura de lo que él llama “este diario por el que navego a la deriva”: “Cuanto más marchan los hombres, más se alejan de la meta. (...). Piensan que andan, pero sólo se precipitan –sin avanzar– en el vacío. Eso es todo” (150). Un poco más adelante, subrayará: “Sólo sé que para expresar ese drama navego muy bien en lo fragmentario y en el hallazgo casual o en el recuerdo repentino de libros, vidas, textos o simplemente frases sueltas que van ampliando las dimensiones del laberinto sin centro”. De ahí su conclusión: “Soy como un explorador que avanza hacia el vacío. Eso es todo” (151).

Movimiento perpetuo

De este modo, en las misceláneas resulta esencial la idea de movimiento y la revisión de la figura del *flâneur*, opuesta a los estados fijos y permanentes. Así, las páginas que comentamos pueden ser vistas como verdaderos periplos existenciales en los que, a cada paso, el sujeto se permite detenerse y comentar los más ínfimos y variados detalles. Ilustres defensores del vagabundeo, sus autores harían suyas sin dudarlo las palabras del narrador de *Der Spaziergang* (1917), de Robert Walser: “Ohne Spazieren wäre ich tot, und meinen Beruf, den ich leidenschaftlich liebe, hätte ich längst preisgeben müssen” (5).⁵

El mejor ejemplo de este espíritu *paseante* se encuentra en el ya citado *Movimiento perpetuo* de Monterroso, iniciado con el famoso epígrafe: “La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo” (9). Retomamos así el concepto acuñado por Deleuze y Guattari de una literatura nómada, representada por el concepto de línea de fuga: “Les lignes de fuite ne définissent pas un avenir mais un devenir. Il n’y a pas de programme, pas de plan de carrière possible lorsque nous sommes sur une ligne de fuite. On devient soi-même imperceptible et clandestin dans un voyage immobile (...) où le plus grand secret est de n’avoir plus rien à cacher” (*Mille plateaux* 78).

En este sentido, los autores de textos excéntricos encajan perfectamente con la personalidad de los esquizos antiedípicos definidos de nuevo por Deleuze y Guattari en *L'Anti-Oedipe* (1972), signados por un pensamiento ajeno a las categorías, dinámico y múltiple. Conscientes del valor de una literatura voluntariamente errante pero nunca errática, vigilan y cuidan su estilo hasta convertirlo en único principio unificador de su escritura.

Definidos por la curiosidad hacia los más diversos aspectos de nuestro mundo, se comprende que estos textos se acerquen en más de una ocasión a la estructura del libro de viajes. Es el caso de algunos títulos canónicos – *Die Ringe des Saturn: Eine englische Wallfahrt* (1995), de W.G. Sebald; *Danubio* (1986) y *Microcosmi* (1997), de Claudio Magris–, que en español han encontrado su correspondencia en volúmenes extraordinarios como *El viaje* (2000) y *El mago de Viena* (2005), de Sergio Pitlor; *También Berlín se olvida* (2004), de Fabio Morábito; *La brújula* (2006) y *Australia, un viaje* (2008), de Jorge Carrión; y, finalmente, en obras de Sergio Chejfec como *Los incompletos* (2004), *Baroni: un viaje* (2007) o *Mis dos mundos*, considerada por la revista *Quimera* una de las dos mejores novelas publicadas en el año 2008 y, por tanto, claro ejemplo de la difícil adscripción genérica de estos textos. Todos ellos podrían hacerse eco de la meditación que abre la neumaniana *Cómo viajar sin ver*: “¿Por qué los viajes siguen transformándonos y revelándonos tanto? De ese gran no lo sé está hecho este libro” (15).

Estructuras proteicas: la importancia de los detalles

En un ensayo titulado significativamente “Aunque no entendamos nada”, Vila-Matas reflexiona sobre la estructura de lo que pretende escribir: “Y yo aún no sé muy bien de qué tratarán las páginas de este ensayo que acabo de iniciar. Seguramente intentaré exponer en él mi visión de ese absurdo cargado de sentido que es el mundo y lo haré valiéndome de una estructura *odradek*, una estructura literaria que adquiera la forma de *ready-made*, de uno de esos objetos híbridos e inútiles” (11).

Siguiendo lo expuesto por el autor catalán, subrayamos cómo los dietarios se basan en estructuras rizomáticas. Sus páginas se revelan así como las esquilas irregulares que quedan tras la explosión de una bomba, marcadas por el rasgo común de la pequeñez (la brevedad) y la variada morfología. Voluntariamente carentes de estructura profunda, insisten en la discontinuidad de sus componentes para ofrecer la caleidoscópica visión de una realidad que reconocen tan compleja como inextricable. Ya lo reconocía Monterroso en las “instrucciones de uso” de *Movimiento perpetuo*: “Salvo por el Índice, que debido a razones desconocidas viene después, el libro termina en esta página, la 151, sin que eso impida que también pueda comenzar de nuevo en ella, en un movimiento de regreso tan vano e irracional como el emprendido por el lector para llegar hasta aquí” (151).

Este hecho lleva aparejado el interés por los detalles más nimios, a partir de los cuales, y estableciendo *zooms* de diversa intensidad, los autores de misceláneas consiguen ofrecer una visión profunda de la realidad. Como señala Juan Villoro en “Los shandys del Templo Mayor”: “(...) La visión única y oblicua permite mayor concentración. Por ello, para escribir sus frenéticos aguafuertes, Roberto Arlt cerraba un ojo. Los textos de Vila-Matas pertenecen a esa escuela monocular, la del tenista que lanza un saque o la del pistolero al mediodía” (36).

Neuman nos ofrece uno de los mejores ejemplos de este hecho en *Cómo viajar sin ver*; eligiendo el fogonazo de una impresión, una conversación en taxi o la descripción de los aeropuertos por los que va pasando para radiografiar los países que visita en la gira promocional de su novela *El viajero del siglo*. De hecho, las anécdotas personales desaparecen para reflejar hechos aparentemente triviales como los diferentes formatos de visa de entrada a cada nación o las recepciones de los hoteles por los que va pasando, entre las que encontramos desopilantes ejemplos como los siguientes:

Hotel en Buenos Aires.

Clima del hotel. Minimalismo de techo alto. Carácter en recepción: vagamente versallesco (23).

En La Paz.

Clima del hotel: antaño moderno. Carácter en recepción: elíptico (76).

En Monterrey.

Clima del hotel. Decadencia posrevolucionaria. Carácter en recepción: enigmático (153).

En ciudad de Guatemala.

Clima del hotel: ostentación herida.

Carácter en recepción: contemplativo (160).

En Santo Domingo:

Clima del hotel: Madre Patria con palmeras interiores.

Carácter en recepción: leentiiiiisimo, caballero (198)

Ejercicios de transducción

El concepto de transducción, acuñado por Lubomir Dolezel en su conocido artículo “Semiotics of Literary Communication” (1986), designa el conjunto de los procesos de transmisión dinámica—intertextualidad, recepción crítica, parodia, adaptaciones— a que pueden ser sometidas las obras literarias. Estos ejercicios resultan básicos para unos escritores que alimentan sus textos de sus lecturas favoritas. Según López, se trata de una literatura “vocacionalmente marginal y exterior, ubicada en el afuera del texto, en el límite de sí misma (...). Una

escritura fronteriza, glosadora, derivada de otra y, por tanto, modesta, ausente de pretensiones, contraria a la autarquía y arrogancia con que se ha visto siempre señalada la creación más clásica” (16-17).

Si Díaz Dufoo Jr. escribía que “nunca entramos en un río nuevo” (52), Rossi comenta: “Es a veces un alivio poder expresarse a través de alguien. Él hizo el esfuerzo, nosotros apenas descubrimos coincidencias y pasivamente asentimos” (124). Esta vocación de “marginalia” se aprecia, asimismo, en títulos como *Salón de lecturas* (1972) de Marco Denevi, *Contextos* (1984) de Salvador Elizondo, *El salón de los espejos encontrados* (1995) de Jaime Moreno Villarreal o *Efectos personales* (2001), de Juan Villoro. Será, pues, capital para definir la escritura de unos autores en la línea de los “críticos practicantes” definidos por T. S. Eliot, sobre los que puede afirmarse lo que señalara Jaime Labastida en relación a Monterroso: “Es, como escritor, autor de textos sobre sí mismo pero, especialmente, sobre escritores y para escritores (...); un escritor para escritores, que hace continuas referencias cruzadas en sus textos, que alude a otros escritores” (88-89).

Conscientes de que “todo está escrito” –la amplitud de sus miras culturales les ayuda a sustentar esta visión–, debatiéndose entre el anhelado silencio y la necesidad irreprímible de crear y, sobre todo, conocedores de la gratuidad del acto literario, los responsables de estas creaciones se muestran, como dije, especialmente atentos a los ejercicios de transducción, jugando tanto a la verdad como a la impostura creativa, por la que convierten sus páginas en un juego de citas desviadas, filiaciones espúreas, reescrituras y falsas autorías.

En su caso, hablar de los libros ajenos –sean éstos reales o inventados– supone hacerlo de los propios ya que, como señalara Cortázar en “Del sentimiento de no estar del todo” –recurriendo de nuevo al concepto de excentricidad–, les resulta imposible distinguir entre existencia y literatura:

Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la excentricidad, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia; si viviendo alcanzo a disimular una participación parcial en mi circunstancia, en cambio no puedo negarla en lo que escribo puesto que precisamente escribo por no estar o por estar a medias. Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas. El monstruito sigue firme (*La vuelta al día... 32*).

Del “yo” y sus máscaras

Concluyo mi exposición analizando uno de los aspectos más fascinantes en la constitución de las misceláneas: el juego de revelación/ocultamiento del “yo” al que nos someten continuamente. De nuevo Cortázar se configura en perfecto exponente del dilema al que se enfrentan sus autores, manifestando por una parte el deseo de mostrarse ante el público...

¿Y por qué no un libro de memorias? Si me diera la gana, ¿por qué no? Qué continente de hipócritas el sudamericano, qué miedo de que nos tachen de vanidosos y/o de pedantes. Si Robert Graves o Simone de Beauvoir hablan de sí mismos, gran respeto y acatamiento; si Carlos Fuentes o yo publicáramos nuestras memorias, nos dirían inmediatamente que nos creemos importantes. (...) La suma de naturalidad y humor es lo que en otras sociedades da al escritor su personería (...). Vamos a ver: ¿por qué no escribiría yo mis memorias ahora que empieza mi crepúsculo, que he terminado la jaula del obispo y que soy culpable de un montoncito de libros que dan algún derecho a la primera persona del singular? (*La vuelta...* 18).

...y descubriendo simultáneamente la conciencia de que no puede –o quiere, o sabe- lograr este objetivo. Así, cuando el gato Teodoro salta a sus rodillas, escribe: “mientras juego con él me olvido de las memorias”. De ahí la inmediata e irónica conclusión: “Ya antes de explicar esto se estará notando que me divierto más hablando de Teodoro y de otros gatos o personas que de mí mismo. O de la mandrágora, si vamos al caso, de la que no se ha dicho casi nada” (*La vuelta...* 19).

En un contexto marcado por la imposible delimitación de fronteras entre realidad y fantasía, donde la grandilocuente y añeja autobiografía cede cada vez más terreno a los subversivos juegos autoficcionales, los practicantes de misceláneas se descubrieron muy pronto como extraordinarios precursores en la ficcionalización de la propia identidad. Ciudadanos Zelig de la república de las letras, la reivindicación de la máscara será una constante en estos escritores. Así se aprecia en “Te conozco, mascarita”, incluido por Monterroso en *Movimiento perpetuo* –“El humor y la timidez generalmente se dan juntos. Tú no eres una excepción. El humor es una máscara y la timidez otra. No dejes que te quiten las dos al mismo tiempo” (51)– y contestado por el mismo autor en “Transparencias”, de *La letra e*: “-En todo lo que escribo oculto más de lo que revelo.-Eso crees” (187).

Volvemos así a Borges, convencido de que sólo reuniendo elementos heterogéneos se puede representar la complejidad de la propia vida, lo que le lleva a escribir en el epílogo de *El Hacedor*: “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara” (232).

En la misma línea, ya en el título de *La letra e* Monterroso se refiere a sí mismo como una pluralidad de individuos:

Escribiéndolo [el libro] me encontré con diversas partes de mí mismo que quizá conocía pero que había preferido desconocer: el envidioso, el tímido, el vengativo, el vanidoso y el amargado; pero también el amigo de las cosas simples, de las palabras, de los animales y hasta de algunas personas, entre autores y gente sencilla de carne y hueso. Yo soy ellos, que me ven y a la vez son yo, de este lado de la página o del otro, enfrentados al mismo fin inmediato: conocernos, y aceptarnos o negarnos; seguir juntos, o decimos resueltamente adiós (7).⁶

Por su parte, en “Intertextualidad y metaliteratura” Vila-Matas abogará por el recurso al ocultamiento –“Se trata de ser muchos y construirse una personalidad a base de ser todos los hombres” (n.p)–, mientras en “¿Por qué es usted tan posmoderno?” subraya: “No hay mejor pseudónimo o forma de ocultarse que firmar con el nombre propio” (24). De hecho, su voluntad de carecer de identidad explica que, en la portada de *Dietario voluble*, aparezca fotografiado de espaldas por Olivier Roller -especialista en transmitir con sus instantáneas actitudes vitales de los narradores-, en una imagen que parece advertir a los lectores “el que escribe estas páginas soy y no soy yo” y, sobre todo, “abandonen conmigo cualquier ejercicio de mitificación”.

Conclusión

Llego así al final de un camino que me ha permitido destacar la incuestionable calidad de los dietarios en español, verdaderos ejercicios de inteligencia a medio camino entre el cuento, el ensayo, el aforismo y la autoficción. Ajenos a la solemnidad y exigentes consigo mismos, estos volúmenes demuestran lo que ya señalara Milagros Ezquerro en su prólogo a *L'hybride/Lo híbrido*: por un principio básico de la biología, de la reunión de especímenes diferentes siempre surge uno más fuerte (11). Es el caso del maíz, en el reino vegetal; de la mula, en el animal; y -¿por qué no?- del dietario, en el de la literatura, practicado por autores tan “raros” como volubles, a los que Pitol supo definir con unas frases que sirven de colofón perfecto a mi exposición:

Los «raros», como los nombró Darío, o «excéntricos», como son ahora conocidos, aparecen en la literatura como una planta resplandeciente en las tierras baldías o un discurso provocador, disparatado y rebosante de alegría en medio de una cena desabrida y una conversación desganada. Los libros de los “raros” son imprescindibles, gracias a ellos, a su valentía de acometer retos difíciles que los escritores normales nunca se atreverían. Son los pocos autores que hacen de la escritura una celebración. (...) En fin, un escritor excéntrico es capaz de marcarle la vida de varias maneras a los lectores para quienes, casi sin darse cuenta, definitivamente escribía (“También los raros” 304).

NOTAS

1 Así denominaba Julio Torri a su obra en una carta a Alfonso Reyes fechada en 1916: “Es libro de pedacería, casi de cascajo. No puedo hacer nada de *longue haleine*. Tengo por ello mucho despecho, como puede verse en el dicho libro” (199). El mismo Reyes consideraba este tipo de literatura un producto menor: “En cierta ocasión (...) Mr. Dobson tuvo que suspender todos los trabajos de gran aliento (...). Olvidado entre sus papeles, se encontró un antiguo cuaderno de apuntes y recortes, donde día tras día había ido recogiendo pequeñas erudiciones amenas, felices ocurrencias, pasajes que le habían llamado la atención en la lectura del diario, la revista o el libro (...). Y de ese cuaderno, retocado ligeramente, un tanto clasificada la abundante materia, salió este libro, que ha alcanzado ya la segunda edición” (*Obras* III 19).

2 Como subraya de nuevo Reyes en un artículo publicado en 1914, “no es hoy el día del cuento maravilloso ni del poema excelso, no es el día de la invención, sino el de la crisis intelectual, el de la tormenta de valores” (“Nosotros” 216), postulado reiterado pocos años después por Ramón Gómez de la Serna en el prólogo a sus *Greguerías*: “La literatura se vuelve atómica por la misma razón por la que toda la curiosidad de la vida científica palpita alrededor del átomo (...). Reaccionar contra lo fragmentario es absurdo porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolvente (66-67).

3 Para apreciar la estrecha vinculación existente entre estos compendios y los géneros breves que los conforman –ensayo, crónica, cuento y aforismo–, véase Nogueroles (1998, 1999), Barchino (1999) y Quesada (2012).

4 En una carta fechada en 1914 comentaba a Reyes su labor como glosador de epígrafes: “Yo trabajo ahora géneros de esterilidad, como poemas en prosa, etc. Pronto te mandaré algunas composiciones. Las escribo de la siguiente manera: tomo un buen epígrafe de mi rica colección, lo estampo en el papel, y a continuación escribo lo que me parece, casi siempre un desarrollo musical del epígrafe mismo. Es como si antes de comprar un vestido, adquirieras el clavo del que lo has de colgar” (186). Muy semejante es la afirmación que hizo Salvador Elizondo en su “Teoría mínima del libro”, publicada cincuenta y cinco años después: “La tarea del escritor se propone brutalmente. Una frase escuchada al acaso, proferida por un desconocido, en algún lugar remoto, puede revelarnos (...) la clave de todo un universo literario potencial”

5 [Sin pasear estaría muerto y mi profesión, que amo apasionadamente, estaría aniquilada]. Traducción mía.

6 He analizado este hecho en el artículo “De máscaras y revelaciones” (Nogueroles 2003).

OBRAS CITADAS

Barchino Pérez, Matías. “La nueva miscelánea en el límite de los géneros literarios: formas mixtas y autobiográficas en la literatura hispanoamericana del siglo XX”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28 (1999): 87-102.

Benedetti, Mario. *Despistes y franquezas*, Madrid: Alfaguara, 1990.

Borges, Jorge Luis. *El Hacedor*. En *Obras completas II*. Barcelona: Emecé, 1989.

Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 2007. [1967]

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et Schizofrénie 1*, Paris : Minuit, 1972.

---. *Mille plateaux. Capitalisme et Schizofrénie 2*, Paris : Minuit, 1980. Díaz Dufoo Jr., Carlos. *Obras*. México : FCE, 1988.

Dolezel, Lubomir. “Semiotics of Literary Communication”. *Strumenti Critici* 1 (1986): 5-48.

- Elizondo, Salvador. *Cuaderno de escritura*. México : FCE, 2000. [1969]
- Ezquerro, Milagros. *L'hybride/Lo híbrido*. Paris: Indigo & Côté Femmes, 2005.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Greguerías*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991. [1917].
- Kock, Stephen. "Flights of a Polymath's Fancy", *The New York Times*. 10 de abril de 1981.
- Labastida, Jaime. "Informe sobre Monterroso", *La literatura de Augusto Monterroso*. Intr. Marco Antonio Campos. México: UAM, 1988. 83-90.
- López Parada, Esperanza. "La marginalia: el sueño de una literatura desordenada"-*Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*. Ed. Paco Tovar. Lleida: Universidad de Lleida, 1996. 15-21.
- Monterroso, Augusto. *Movimiento Perpetuo*. Barcelona: Seix Barral, 1981. [1972]
- . *La palabra mágica*. México: Era, 1981.
- . *La letra e (fragmentos de un diario)*, Madrid: Alianza, 1987.
- Neuman, Andrés. *Cómo viajar sin ver*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- Noguerol, Francisca. "Textos como esquilas: los híbridos genéricos de Augusto Monterroso". *Ínsula* 612 (1998): 38-42.
- . "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX». *Rilce*, 15. 1 (1999): 239-250.
- . "De máscaras y revelaciones". *Quimera* 230 (2003): 38-42.
- Quesada Gómez, Catalina. "Ensayistas en fuga. Nuevas y ampliadas regiones del ensayo mexicano actual". *Revista Iberoamericana* 240 (2012): 623-636.
- Pitol, Sergio. "También los raros". En *El mago de Viena. Obras reunidas: Ensayos, volumen 5*. México: FCE, 2009. 301-304. [2005]
- Reyes, Alfonso. "Nosotros". *Nosotros*, junio de 1914. 216.
- . *Obras Completas*. México: FCE, 1956.
- Roncagliolo, Santiago. *Jet Lag*. Madrid: Alfaguara, 2007.
- Torri, Julio. *Diálogo de los libros*. México: FCE, 1980. [1964]
- Vila-Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama, 2001.
- . "¿Por qué es usted tan posmoderno?". *El País*, 14 de septiembre de 2002. 24.
- . "Aunque no entendamos nada". *Enrique Vila-Matas (Cuadernos de Narrativa)*, Eds. Irene Andres-Suárez y Ana Casas. Zaragoza: Pórtico, 2004. 10-12.
- . "Lo que dije de Rossi en Barcelona". En *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid: Alfaguara, 2004. 263-266.
- . "Intertextualidad y metaliteratura", conferencia pronunciada el 12 de mayo de 2008. Audio (mp3) en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2503>.

Villoro, Juan. “Los shandys del Templo Mayor”. *Reforma*. 12 de diciembre de 2004. 36.

Walser, Robert. *Der Spaziergang*, Zurich: Suhrkamp, 1998 [1917].