

LITERATURA Y ENFERMEDAD EN *BARTLEBY Y COMPAÑÍA* DE ENRIQUE VILA-MATAS.

Alexis Almeida

Spanish Contemporary Novel. Profesora Anjouli Janzon.
VIII Edición de la Gaceta hispánica de Madrid.

*This way, that way
I do not know
what to do: I
am of two minds*

Sappho

*Follar es lo único que desean los que
van a morir. Es triste tener que
admitirlo, pero es así.*

Roberto Bolaño

Leer *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas podría producir en cualquier lector con la más mínima inclinación hacia la escritura (o la creatividad en general), un cierto ataque de ansiedad. Tratándose de lo que el narrador llama “la negación de literatura”, pero que podemos traducir como *writer’s block*, este libro es una especie de explotación del momento más difícil para cada escritor: la hora de escribir, es decir, el momento en que se encarga de cristalizar lo previamente inefable, íntimo, infinito, lo que Borges llamaría “[...]la página justificativa [...] esa página que en el atardecer, ante la resuelta verdad de fin de jornada, de ocaso, de brisa oscura y nueva, de muchachas que son claras frente a la calle, yo me atrevería a leerle a un amigo”¹. El vértigo que surge de este momento tan conflictivo, en que la exigencia del escritor hacia sí mismo

¹ Esas líneas pertenecen a un ensayo que originalmente fue titulado “A manera de profesión de fe literaria”, publicado en *La Prensa*, 27 Junio 1926, y luego fue publicado como “Profesión de fe literaria” en el libro *El tamaño de mi esperanza*. Aunque Borges es uno de mis escritores favoritos, siento como si lo estuviera traicionando un poco al incluir estas líneas aquí, puesto que *El tamaño de mi esperanza* fue, según él, uno de los peores libros que escribió. Años después de su publicación diría que era nada más que “un libro de incredulidades” (Borges, 135). A mi parecer, este libro pone los cimientos de uno de los enigmas (o puede ser un tropo, o puede ser una paradoja, o puede ser la verdad...) más reveladores del proyecto borgiano, la humildad extrema (humildad que está al borde de ser completamente absurda), ante su propio genio, es más, ante la literatura como un cuerpo infinito e infinitamente potente. Baste decir que esta postura tan modesta puede darnos un poco de alivio, al ver como aun los maestros cuestionan sus habilidades, pero yo creo que es más, creo que lo que realmente quiere hacer Borges con esta humildad extrema es engancharnos, recordarnos que la literatura es un proyecto sumamente inacabado, y que desde nuestras lecturas de los ‘errores’ del pasado, podemos continuamente rescatar su valor. Esta idea fue retomada por Wolfgang Iser en su *reader-reception theory*, en la que quería valorar la lectura como una manera de rellenar los *gaps* que deja un texto, para seguir interpretándolo, y básicamente reescribiéndolo. Véanse el artículo “Interaction Between Text and Reader” de Wolfgang Iser y *Las Obras Completas* de Borges. Lectura de verano.

puede ser tan intensa que le llevaría a sentirse incapaz de escribir nada, es lo que el narrador del libro llama ‘la pulsión negativa’; este momento precario y poco estable es el mero eje de *Bartleby y compañía*. Como advierte Maurice Blanchot en su libro *The Space of Literature*, aludiendo al escritor en este momento suspendido, abrumado ante una posibilidad interminable que conlleva en sí la posibilidad de fracaso: “The approach of the world does not elicit in him the strength to reach and achieve it, but immobilizes him [...] inspires in him a kind of numbness or stupefaction” (13). En su exploración de varios autores que han llegado a ese punto y se han dado por vencidos, el libro hace un retrato variado de esta enfermedad que llamamos literatura, llena de pulsiones contradictorias que pueden ser tan dañinas como necesarias, una entidad hacia la cual se puede sentir una atracción infinita, incontrolable y determinante, y que al mismo tiempo puede ser repugnante, de cuyo alcance se puede tener ganas de escapar².

Lo más interesante del narrador de *Bartleby y compañía* es el magnetismo que siente por su propio proyecto de identificar los *bartlebys*, (que explicaré en más detalle más adelante en el estudio), los otros autores que han dejado de escribir, como si fueran almas gemelas. Como vamos a ver, esta atracción llevará a aclarar los términos y la naturaleza de esta enfermedad, la que yo veo motivando lo que el narrador llama ‘la pulsión negativa’. Como también vamos a ver, esta idea no implica solamente la decisión del escritor de dejar de escribir, sino que supone un paso más en el proceso creativo, en este caso el proceso de escribir, un proceso esencialmente móvil y capaz de llevar tanto a la realización de una obra como al silencio estupefacto. *Bartleby y compañía*, por las capas múltiples de su narración, triunfa en el despliegue de este proceso, de esta enfermedad, justo al transformarla en acción; es decir, al trazar conscientemente el proyecto del narrador de compilar la historia de los *bartlebys*, *Bartleby y compañía* nos muestra la complejidad del proceso creativo: sus caras múltiples, su afición por contradicciones y su tendencia hacia circunstancias irreconciliables, y también nos muestra, a través de su narrador, que el individuo se puede enfermar casi sin saberlo.

En las páginas que siguen, profundizaré más en la idea de enfermedad, y cómo esta idea figura en la novela, y después abordaré lo que yo veo como su síntoma principal, la inspiración, o más bien el proceso por el cual se siente inspiración para escribir. Veo este proceso, por muy vital que sea, casi como una dialéctica, una lucha en movimiento constante que rige los términos de la enfermedad puestos de relieve en *Bartleby y compañía*. Por último voy a cuestionar la idea de un antídoto y plantear si el libro mismo propone algo en cuanto a una cura para esta enfermedad, o si sugiere que se puede soportar sin buscar ninguna.³

² Por ejemplo, y como el narrador nos cuenta en la nota 27 a pie de página, aunque Albert Camus es “...artista de Si donde los haya” también dice, cuando se pregunta a sí mismo *¿por qué no publicáis?*: “Porque cuanto más se desvanece mi cartel literario más feliz me siento.”

³ No es mi intención que este trabajo sea como el DSM de los amantes de la literatura, algo diagnóstico, puesto que

Lo que quiero decir cuando planteo que la literatura es una enfermedad es lo siguiente: el escritor no está completamente autodeterminado a la hora de escribir. Lo que rige, lo que afecta al escritor a la hora de escribir, el momento en que se enfrenta la página en blanco, es una combinación de pulsiones que quedan fuera de su control y bajo su control. La existencia y la influencia de estos factores externos (sobre los cuales voy a tratar) elimina la posibilidad de que un escritor ante la página en blanco sea regido puramente por su libre voluntad⁴, es decir que la literatura y su receptor, un texto y su escritor, sólo se determinan con relación a sí mismos.

En este sentido, no sería difícil entender *literatura* como una enfermedad que contagia a sus víctimas irrevocablemente: el escritor se convierte en una persona comprometida, indudablemente afectada por las pulsiones que rigen la enfermedad, pero ese compromiso llega a ser necesario para su arte. Aunque el narrador del libro denomina esta relación, y más específicamente la inclinación (a veces efímera) a escapar de ella, “el mal endémico de las letras contemporáneas”, el lector puede notar, cuanto más progresa el proyecto del narrador, que este mal endémico es algo a lo que se puede acostumbrar, en lo que se puede creer incluso, pero de cuyo alcance es difícil alejarse.

Si dirigimos la mirada hacia las palabras de Franz Kafka, uno de los autores más citados en el libro de Vila-Matas, podemos aproximarnos un poco a una explicación mucho más adecuada que la mía. No es casualidad que Kafka sea el escritor más citado en *Bartleby y compañía*, su relación con la literatura no fue menos que conflictiva⁵. Como dice Maurice Blanchot en su libro: “In many respects, Kafka is at this point similar to every young man in whom a taste for writing develops, who recognizes writing as his vocation, but also recognizes that writing makes certain demands to which he has no assurance that he will be equal” (58). A pesar de esta relación conflictiva, parece que Kafka no habría prescindido de ella si alguien le hubiera dado la oportunidad:

You say that you do not understand it. Try to understand it by calling it a disease. It is one of many symptoms of disease which psychoanalysis claims to have uncovered [...]. All these so –

el DSM ofrece definiciones fijas, estancadas y a veces violentas para experiencias que son muy difíciles de estandarizar y medir. Pretendo que sea más como un *users manual*, un modelo para armar, que sólo puede identificar la enfermedad que es la literatura, algunos síntomas (véase *Las Obras Completas* de Borges) y que tal vez sugiera cómo manejarla, cómo gozarla, en vez de curarla.

⁴ La cuestión de la libre voluntad ha sido tratada por muchos filósofos, por ejemplo, por los existencialistas como Albert Camus, Jean-Paul Sartre y Gilles Deleuze. La cuestión de autodeterminación y libertad también es un asunto clave para los existencialistas, y también para los fenomenólogos como Martin Heidegger, Gaston Bachelard y su predecesor Hegel, que usó una dialéctica, que será clave en este estudio, en que la libre voluntad (y lo que él llama el espíritu) está comprometida en una serie de contradicciones a través de las cuales se va acercando a la autodeterminación (véase *Fenomenología del espíritu* de Hegel). Esta serie de contradicciones, a las que el escritor se enfrenta ante la literatura y la tarea de escribir, dan lugar a la enfermedad sobre la que quiero tratar en este ensayo. Es decir que el texto y su autor son elementos que no pueden autodeterminar, sólo se determinan en relación a sí mismos.

⁵ Además de cultivar su vida interior y espiritual, Kafka también fue un vendedor de seguros, y le importaba ser un empleado responsable, de modo que también ese “desire for a normal life” (61) que destaca Blanchot es otra fuerza que complica su vocación de escritor. No vamos a desarrollar la biografía de Kafka aquí dado que no es un objetivo de este trabajo, pero para más información en otras fuentes véase “Antropomorfizando el bibelot: Odradek como tropo de lo fantástico en la obra de Kafka, Borges y Enrique Vila-Matas” de Mariola Rosario, texto que será publicado en breve.

called diseases, pitiful as they look, are beliefs, the attempts of a human being in distress to cast his anchor in some mother-soil; thus what psychoanalysis finds to be the primary source of religions is none other than the source of individual 'disease.' Today, to be sure, there is no religious unity, the sects are numberless and mostly confined to individuals, or perhaps that is only how it seems to an eye entangled in the present. But such anchorings which find real soil are not a man's individual possession, they are performed in his being, and afterwards continue to form his being (his body too) further in that direction. Who can hope for cure here? (Kafka, 74)⁶.

Es precisamente el conflicto –definido por Kafka como una creencia– entre estas *so-called diseases* –con toda la connotación negativa que lleva la palabra *disease* y la pregunta *Who can hope for cure here?*, el deseo incurable de meterse en ella– el que *Bartleby y compañía* evoca en su interpretación de la literatura y la relación que el narrador tiene con ella, y que el autor describe tan poéticamente como “estado de pronóstico grave, pero sumamente estimulante” (Vila-Matas 13), como si fuera una contradicción vital, llena de pulsiones conflictivas pero también sumamente potentes.

Lo curioso, y también revelador, del narrador de *Bartleby y compañía* es que pretende exponer todo lo contrario, quiere afirmar su propia libre voluntad ante la literatura –especialmente con su decisión de dejar de escribir–, de modo que la enfermedad que él está manejando es algo de lo cual no es consciente. Es un escritor que ha dejado de escribir hace 25 años y ha elegido como su propio objeto de estudio a otros autores que han abandonado la escritura y han quedado en un profundo silencio, esto permite su entrada en una comunidad imaginaria denominada *los bartlebys* y en los anales a los cuales el narrador se refiere como la literatura del No. A través de su propio diario, que compilan las páginas del libro, el narrador va enumerando incidencias: “[...] notas a pie de página que comentarán un texto invisible y que espero que demuestren mi solvencia como rastreador de bartlebys” (Vila-Matas 11); va registrando las anécdotas, historias y obras de estos bartlebys –que incluyen desde J.D. Salinger y Juan Rulfo hasta escritores menos conocidos como B. Traven, un seudónimo de un escritor cuya identidad es todavía desconocida– y va vinculando todos los datos de maneras muy radicales y sugerentes⁷.

⁶ Esta cita pertenece a un libro que se llama *A Franz Kafka Miscellany*, y viene de sus *Meditations*. Más adelante en la cita, Kafka muestra la fragilidad de la idea del conocimiento, tan fugaz en la literatura, y no necesariamente a nuestra disposición. Más bien Kafka representa esta idea, o deseo, de la cognición, una especie de consciencia, como algo conflictivo, casi imposible: «Cognition is ours. He who makes special efforts to gain it is under suspicion of working against it». Y luego profundiza en la idea aún más al sugerir la economía espiritual (o, más bien, unknowable) que encaja en la pulsión hacia la literatura: «Writing as a form of prayer».

⁷ Esta escena pone de relieve la vida intertextual de nuestro narrador:
“62) Esta mañana me han llegado noticias del señor Bartolí, mi jefe. Adiós a la oficina, me han despedido. Por la tarde, he imitado a Stendhal, cuando se dedicaba a leer el Código Civil para conseguir la depuración de su estilo.
Por la noche, he decidido darle un cierto respiro a mi exagerado, pero totalmente beneficioso, encierro de los últimos tiempos. He pensado que un poco de vida mundana podía sentarme bien. Me he llevado a mí mismo al restaurante Siena de la calle de Muntaner, y he llevado conmigo el *Diario* de Witold Gombrowicz. Nada más entrar, le he dicho a la camarera que si un tal CasiWatt [una invención propia del narrador, una combinación de este ‘solitario personaje’ del libro de Samuel Beckett y él mismo] llamaba por teléfono preguntando por mí, le dijeran que no estaba.

Muy notable desde el principio es el hecho de que él comunica a su lector su *decisión* firme de abandonar la literatura, que va muy en contra de la idea de literatura como enfermedad:

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

Pero se nota aquí una contradicción, justo en la primera página del libro: tan pronto como él renuncia tan radicalmente a escribir, su interés en los bartlebys aumenta, hasta que finalmente termina escribiendo un libro sobre el tema. De forma que su aparente autodeterminación, manifestada desde el principio de la novela, es puesta en duda constante, es decir, su relación con la literatura es indudablemente comprometida, enfermiza. De hecho, una de las grandes paradojas de *Bartleby y compañía* es precisamente esta: mientras el narrador es consciente de que estudia “[...] la enfermedad, el mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores [...]” (Vila-Matas 14), se mete a sí mismo en su propio *writer’s block* para producir, y nos da la evidencia de que puede ser una fuente de la creatividad en sí, el enfrentamiento desde el cual surge la literatura. Como dice Blanchot: “And it is in order to defend himself against it [...]”, lo que Blanchot denomina *the long night of insomnia*, pero que podemos entender como el silencio mencionado arriba, “[...] that the writer actually comes to write” (184).

Por consiguiente, el propio nombre de los bartlebys es un punto de gran ironía en el libro. La denominación “bartleby” pertenece a *Bartleby el escribiente*, una novela escrita por Herman Melville y publicada en su forma completa en 1856. El propio personaje de Melville ha sido considerado por varios filósofos desde su fecha de publicación como el prototipo de libre voluntad humana.⁸ La novela trata de un escribiente enigmático que trabaja en una oficina en Wall Street y que poco a poco se niega a hacer su trabajo con las siguientes palabras: *Preferiría no hacerlo*. El relato lo cuenta otro empleado de la misma oficina, quien contrae una especie de obsesión por este personaje, está empeñado en entender los motivos existentes tras su resistencia invencible y en reconciliar con ella su presencia implacable en la oficina, aunque al final no consigue hacerlo. El narrador de *Bartleby el escribiente* se encuentra tan centrado en Bartleby que llega a un punto en que literalmente no puede parar de pensar en él, casi como si la supuesta autodeterminación

Mientras esperaba el primer plato, he saboreado algunos fragmentos, que yo conocía ya bien, del *Diario* de Gombrowicz. De entre todos ellos, me ha vuelto a encantar ese en el que se ríe del *Diario* de Léon Bloy de cuando éste anota que en la madrugada le despertó un grito terrible como llegado de infinito. ‘Convencido’ –escribe Bloy– de que era el grito de un alma condenada, caí de rodillas y me sumí en una ferviente oración [...]”

Nótese la manera en que él entra en este laberinto literario como si fuera un refugio cuando algo malo le pasa en su vida. También es muy interesante la fusión de identidades que el narrador lanza con estos autores y personajes literarios, como si fueran resultados de lecturas dialécticas, pero también de experiencias vividas.

⁸ Gilles Deleuze, por ejemplo, considera a Bartleby como el sujeto revolucionario ideal ante la lucha contra el imperialismo y el capitalismo a causa de su propia autodeterminación. Véase *Bartleby o la fórmula* de Deleuze para más información.

suprema de Bartleby le hubiera usurpado su libre voluntad, como si el narrador no pudiera existir sino en relación con él. Dicho de otro modo, el testimonio de este narrador está dirigido hacia una especie de aparente libertad, encarnada por Bartleby, que no puede entender ni reconciliar, pero cuya existencia (e imposibilidad de reconciliación) provoca su producción literaria.⁹

Así pues, como vamos a ver a lo largo de este estudio, la identificación del narrador de *Bartleby y compañía* con el Bartleby del relato de Melville y la referencia a otros escritores como seguidores de la libre voluntad pura y dura de Bartleby es sumamente errónea. El narrador, por su atracción ferviente hacia los miembros de la literatura del No, se acerca más al narrador de *Bartleby el escribiente* que a Bartleby mismo. Como dice Allan Moore Emery en su artículo “The Alternatives of Melville’s ‘Bartleby’”: “For the will to be absolutely free would require its perfect isolation at any moment of decision – its separation from all such mental ‘determinants’ as emotions, habits, dispositions, and general behavioral principles” (171). Por lo tanto, queda muy claro que en este caso ese determinante, el de la literatura, está muy presente, no sólo para el narrador sino también para los escritores que nombra, y su relación con él actúa como un enganche constante. Como vamos a ver, la dialéctica de esta enfermedad literaria nunca para, nunca deja a sus contagiados solos, ni siquiera (y quizás mucho menos) cuando entra el *writer’s block*.

Con el fin de profundizar en esta idea de la literatura como enfermedad vamos a tratar lo que se podría denominar un síntoma, específicamente el de la inspiración, que consideramos que dilucidará la frágil y necesaria coexistencia entre la pulsión negativa y la pulsión positiva, que en este caso serían el *writer’s block* y la inspiración para escribir, lo que termina formando una tensión vital que sostiene el acto de escribir en el libro. Ya que se ha hablado bastante sobre el narrador del libro y su estado comprometido ante su relación con la literatura, trataremos ahora sobre uno de los escritores que figura en una nota a pie de página. Como vamos a ver, la negación a la que el narrador se refiere como un rechazo al oficio de escribir realmente forma parte de un proceso, una dialéctica que lleva al escritor a escribir otra vez.

Para introducir la idea de inspiración, y cómo funciona como un síntoma de la enfermedad literaria, entendemos que es necesario precisar la mencionada idea de dialéctica, que consideramos como muy activa en la manera en que la inspiración, como fenómeno, funciona en el libro. Vamos a hacerlo usando los recursos que venimos comentado aquí en estas páginas: el libro de Vila-Matas y también los otros autores que hemos ido incorporando a lo largo de la exposición. Luego exploraremos el caso de un escritor tratado por el narrador en una de sus notas a pie de página, Hugo von Hofmannsthal.

⁹ Como dice Reinaldo Arenas, en la revista *Linden Lane Magazine*, enigmáticamente: “[...] todo arte es comprometido, pero sólo que con la libertad.”

Inspiración es lo único que desean los que van a morir.

La idea de la dialéctica, en mi opinión, está fundamentalmente enraizada en el pensamiento de Hegel –aunque anteriormente fue expuesta en los diálogos de Platón–, filósofo y uno de los creadores del Idealismo Alemán¹⁰. También, en este caso, consideramos que su planteamiento es fundamental para entender no sólo la naturaleza de la enfermedad sino también sus momentos fugaces de respiro¹¹. Hegel destacó las ideas de *libertad* y *autodeterminación* del espíritu, lo que supuestamente el Bartleby de Melville había logrado, por ejemplo, como objetivos finales en la vida. Hegel explica esta meta así: “It must supercede this otherness of itself” (630), es decir, supera la condición de ser determinado sólo en relación con otro. Esta dialéctica, que sigue evolucionando en el rumbo hacia una armonía deseada, es propulsada por una serie de lo que Hegel llama *negaciones*, las cuales, requiriendo resolución, ponen en marcha esta dialéctica y lleva las contradicciones existentes hacia un acuerdo superior. Este acuerdo, logrado en momentos aislados y fugaces, es lo que Hegel consideró la manifestación de la libertad, o la autodeterminación, el producto de un diálogo entre esfuerzos o pulsiones opuestas. Estas resoluciones fugaces, a mi parecer, son los fines que persigue esta enfermedad que yo veo en *Bartleby y compañía*. Con cada nota a pie de página, parece que el narrador, por lo menos, ha llevado a cabo un pensamiento, aunque no sea concluyente, de forma que parece que los resultados de tantas fuerzas conflictivas se resuelven, aunque efímeramente, en la palabra escrita.

Por ejemplo, si dirigimos la mirada hacia el epigrama de Roberto Bolaño que precede al texto de este estudio, tendremos un buen ejemplo. Según él: *Follar es lo único que desean los que van a morir. Es triste tener que admitirlo, pero es así*. Aunque suena un poco *blunt*, creo que hay una postura filosófica detrás de estas palabras, a la cual incluso alude Blanchot cuando habla de “[...] negativity in action [...] death as power and possibility” (13). Lo que Blanchot quiere mostrar con esas palabras, más que los dos polos de la pasión y el erotismo, es la dialéctica de Hegel en acción, una moción que, según Hegel, es crucial para la dialéctica y la realización de la autoconciencia. Y además, desde esta negación (que explicaré en términos de inspiración en las páginas que siguen), pueden surgir las más feroces manifestaciones de la voluntad humana, que pone de manifiesto un deseo vital de materialidad y, en este caso, de contacto¹². Aquí podemos ver las fuerzas

¹⁰ Para ampliar conocimientos sobre Hegel, véase *The Phenomenology of the Spirit*. También pueden resultar útiles otras interpretaciones de esta obra; con el fin de aproximarse al funcionamiento de la dialéctica para Hegel –cuyo propósito es libertad y auto-consciencia– véanse los dos artículos siguientes: “Hegel’s Master-Slave Dialectic and a Myth of Marxology”, de Arthur Chris e *Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on the Phenomenology of the Spirit*, de Alexandre Kojève.

¹¹ Según la traductora de Maurice Blanchot, Ann Smock: “With Hegel, Blanchot recognizes negativity as the moving force of the dialectic” (Blanchot 6)

¹² También considero que estas pulsiones contradictorias están bien representadas en esta traducción de un poema de Mimnermos, un poeta griego de la antigüedad, realizada por Anne Carson:
Why does motion sadden him?
...a lame man knows the sex act best...

contradictorias que rigen *Bartleby y compañía* y el proyecto del narrador; la inseguridad y luego el deseo de derrotarla, que encaja en su propia misión:

A ver si soy capaz de hacerlo. Estoy convencido de que sólo del rastreo del laberinto del No pueden surgir los caminos que quedan abiertos para la escritura que viene. A ver si soy capaz de sugerirlos. Escribiré notas a pie de página que comentarán un texto invisible, y no por eso inexistente, ya que muy bien podría ser que ese texto fantasma acabe quedando como en suspensión en la literatura del próximo milenio. (Vila-Matas 13)

En sus notas a pie de página, y con el conflicto que se ve arriba, el narrador se acerca (pero sólo ‘se acerca’) a una especie de autodeterminación y pone de relieve el hecho de que esta doble pulsión está presente en las palabras que quedan escritas para formar este libro; es decir que esta obra es su resolución fugaz y, siendo parte de una dialéctica interminable, es necesariamente no concluyente.

Como hemos visto hasta este punto, desde el principio del libro el narrador de *Bartleby y compañía* se siente atraído, casi atrapado, por la literatura, aunque le gustaría afirmar su distancia de ella. El libro mismo, que trata de más de ochenta autores que forman parte de los bartlebys, es una buena prueba de que su relación y atracción por el “estado de pronóstico grave” nunca había parado, ni siquiera durante sus veinticinco años de silencio, o lo que él llama su ‘negación’ de literatura. A pesar del hecho de que él construye una comunidad de bartlebys alrededor de una supuesta libertad para dejar de escribir, una canalización del lema “*Preferiría no hacerlo*”, también se contradice a sí mismo, justo en la primera página, cuando afirma: “Sólo de la pulsión negativa, sólo del laberinto del No puede surgir la escritura por venir” (Vila-Matas, 13). Así pues, esta pulsión negativa parece más fructífera que dañosa, más dialéctica que estancada, una pulsión necesaria para la moción que ha señalado Hegel, la moción determinada, en el caso de *Bartleby y compañía*, por la influencia de la enfermedad vital que llamamos literatura.

Lo curioso de la mayoría de los autores mencionados en las notas a pie de página es que su negación de la literatura, que en este caso significa su decisión de dejar de escribir, no proviene de una falta de inspiración, sino de un exceso de ella¹³. Esta sensación abrumadora persiste a lo largo de la narración: mientras los nombres se siguen enumerando, el lector tiene la impresión de que existe una red infinita de bartlebys que el narrador podría abordar. Esta sensación es puesta de relieve en las diversas notas sobre otros escritores. Por ejemplo, durante una anotación sobre Arthur Rimbaud, el poeta francés que renunció la literatura cuando tenía sólo 21 años, el narrador hace una comparación con un cuento de Charles Asselineu, “El infierno del músico”, “[...] donde se narra el caso de alucinación terrible que sufre un compositor condenado a oír simultáneamente todas sus

¹³ Un ejemplo sería el caso que cuenta el narrador, en su nota 9 a pie de página, sobre Clément Cadou, aspirante a escritor, que deseaba tanto conocer a Witold Gombrowicz que cuando finalmente le conoció estaba muy abrumado y no podía hablar “[...] sintiéndose literalmente un mueble del salón en el que cenaron [...] así que [...] para rellenar el vacío que había dejado en él su inapelable renuncia a escribir [...] Pintó muebles precisamente. Todos sus cuadros tenían como protagonista absoluto un mueble, y todos llevaban el mismo enigmático y repetitivo título *Autorretrato*.

composiciones ejecutadas, bien o mal, en todos los pianos del mundo” (Vila-Matas 23). Pues bien, aquí nadie carece de la inspiración, sino que se desborda de ella hasta que las palabras quedan cortas para concretizarla, para vencerla, hasta que el individuo se pone enfermo y entra en parálisis. En consecuencia, me gustaría sugerir, con el ejemplo que veremos del narrador de Hugo von Hofmannsthal, que frente a la inspiración desbordante, la negación no consiste en rechazar la literatura como oficio, sino en reducir su “excesividad” y hacerla concreta. En este sentido, la negación entendida en términos de inspiración no consiste en mantener un estado de inactividad, sino en desafiarlo.

The Lord Chandos Letter, la obra maestra de Hugo von Hofmannsthal publicada en 1902, es una carta ficticia, a la cual el narrador se refiere como “una pieza emblemática del arte de la negativa” (Vila-Matas 94) y está dirigida a Francis Bacon por parte de Lord Chandos, un personaje imaginario. La carta en sí va enumerando, de una manera muy lírica y literaria, sus razones para renunciar al oficio de escribir. Aunque el narrador de *Bartleby y compañía* parece identificarse con Bartleby, yo diría que tiene mucho más que ver con Lord Chandos y su comportamiento enfermizo. Enfrentándose a la inspiración como si fuera algo que ya les ha vencido con su “excesividad”, los dos manejan los términos de esta enfermedad, es decir, su incapacidad de alejarse del alcance de la literatura y un deseo de contribuir a ella, y lo hacen casi sin saberlo: los dos toman como tema literario su propio *writer's block* y terminan con obras completas.

Por un lado, el narrador queda bastante perplejo ante la gran cantidad de obras de otros escritores que pertenecen a la literatura del No, hasta que se refiere a ésta como un laberinto inagotable y abrumador: “Cuanto más avanzo en la búsqueda del centro del laberinto, más me alejo de él. Soy como aquel que en *La colonia penitenciaria* no entiende el sentido de los diseños que le muestra el oficial: ‘Es muy ingenioso, pero no puedo descifrarlo’” (Vila-Matas 150). Lord Chandos queda perplejo no tanto ante un cuerpo de escritores sino ante el lenguaje en sí, el lenguaje que le abruma tanto que no le permite nombrar las cosas que le rodean, las cosas que quiere nombrar. Es decir, es incapaz de describir concretamente con sus palabras lo que experimenta en la vida, casi como si lo experimentara sublimemente. Entendido en términos de Hegel, se siente como consecuencia empeñado en reestablecer los vínculos con los determinantes de los cuales quizás se haya alejado; es decir que la autodeterminación, la libertad que busca, resultaría sólo de una interacción, de un compromiso concreto, y no de una epifanía aislada.

El narrador cita la siguiente frase de la carta: “Mi caso, en pocas palabras, es éste: he perdido del todo la facultad de pensar o de hablar coherentemente de cualquier cosa” (Vila-Matas 94), también esta cita del libro de von Hofmannsthal profundiza más en esta afección:

This power of painful joy is the whole content of his life. He suffers from feeling things so much, he suffers from each and from all together, he suffers from their singularity and from the

coherence that unites them, he suffers from what is elevated in them, valueless, sublime, vulgar; he suffers from their moods and their thoughts [...]. He cannot neglect anything. Upon no being, no thing, no phantom - upon no phantasm born of human brain has he permission to close his eyes. It is as if his eyes had no lids. He hasn't the right to banish any of the thoughts that press upon him by claiming that he belongs to another order, in the order which is his, each things must find its place. In him everything must and everything wants to meet [...]. Such is the unique law to which he submits: not to forbid a single thing access to his soul. (Hofmannsthal, 67).

Lord Chandos está contagiado por dos pulsiones contradictorias: por un lado, un desbordamiento de atracción hacia las sensaciones variadas y abrumadoras de la vida que realmente no puede ignorar pero que se siente incapaz de expresar en palabras y, por otro lado, un deseo de expresarlo todo, pues no tiene más remedio que hacerlo. Como dice Blanchot: “It is as if one couldn't escape sterility except by escaping the omnipotence of inspiration, as if one couldn't write except – since one must write – by resisting the pure need to write [...] that word without beginning or end which we cannot express except by silencing it” (184).

Así pues, la enunciación de esta enfermedad, es decir, su propia carta, es precisamente lo que se materializa con la negación de Lord Chandos, la reducción de la inspiración que, irónicamente, según Blanchot: “[...] immobilizes words and banishes thoughts[...]” (182), y según la dialéctica es la voluntad que se alzó desde la tumba de Bolaño y se convirtió en su momento más fructífero; como señala el narrador: “[una] posterior explosión de profundidad que le colocó al borde del silencio más absoluto cuando le llegó la crisis que originó la *Carta*” (Vila-Matas, 95). Y si la carta es la negación de Hofmannsthal frente una inspiración infinita, las notas a pie de página, es decir, las páginas de *Bartleby y compañía* –que intentan sintetizar un archivo de Bartlebys y establecer vínculos entre sí– son la negación del vasto laberinto de la literatura que lanza el narrador para hacerlo finito, para apropiárselo y para satisfacer un deseo con el fin de, como dice Maurice Blanchot: “communicate the demand from which no artist can escape” (183).

Para concluir, vamos hacernos eco de la pregunta que lanza Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes*: “¿Hay algo detrás de la ventana?” (Bolaño 609) A través de esta exploración de la literatura como enfermedad en *Bartleby y compañía*, hemos visto la imposibilidad de la autodeterminación sostenible de un autor, y los diversos factores e interacciones que influyen a un escritor frente una página en blanco, es decir, frente al fenómeno de su escritura. También podemos inferir que *Bartleby y compañía*, un libro escrito, en su mayor parte, sobre otros escritores, funciona como una especie de biblioteca, que esa inicial página en blanco no es sino un archivo de todas las influencias literarias que el escritor ha recogido a lo largo de su vida, y que la literatura puede ser considerada como un diálogo incesante, desde el momento de la inspiración Enrique Vila-Matas para escribir el libro hasta el momento en que otro lector toma *Bartleby y compañía* para leerlo¹⁴.

¹⁴ Véase *Obra Abierta* de Umberto Eco para más teorías sobre la intertextualidad y la ansiedad de la influencia.

Pero persiste el problema: ¿cómo podemos entenderla, si no simplemente entenderla, como dice Kafka con un cierto toque de ironía *by calling it a disease*? Si *Lord Chandos Letter* “[...] sintetiza lo esencial de la crisis de expresión literaria y de la comunicación humana” (Vila-Matas 95), y si, como pretendo sugerir, *Bartleby y compañía* hace lo mismo casi cien años después —el narrador casi asumiendo el papel del Lord Chandos y, además, encarnando el deseo del narrador de *Bartleby el escribiente* de reconciliar lo que no puede reconciliar—, ¿habrá algo detrás de la cortina?, es decir, si la literatura es una enfermedad, ¿por qué no nos buscamos una cura?

Habría que invocar las palabras de Italo Calvino en su ensayo “Whom do we write for? or, The Hypothetical Bookshelf”:

Whom do we write a novel for? Whom do we write a poem for? For people who have read a number of novels, a number of other poems. A book is written so that it can be put beside other books and take its place on a hypothetical bookshelf. Once it is there, in some way or other it alters the shelf, expelling certain other volumes from their places or forcing them back into the second row, while demanding that certain others should be brought up to the front [...] (81).

Bartleby y compañía es un testimonio de que nuestra autoexigencia, el empeño más básico de escribir, no viene solo de nosotros mismos, viene de nuestra relación con la literatura, que, como evoca la cita de Calvino, puede ser algo diferente para cada escritor. Lo hermoso del libro es que transmite que, aunque experimentamos esta enfermedad de maneras diferentes, es decir que los síntomas no nos llevan al mismo lugar, también podemos denominar este proceso, esta enfermedad, una experiencia colectiva. La enfermedad de la literatura es algo que todos los escritores poseen, comparten y provocan entre sí, aun después de la muerte. Ahí está la ironía del título del libro: *Bartleby el escribiente*, supuesta encarnación de la libertad y autodeterminación, *prefiriendo* estar sólo, ni siquiera descansa en paz; termina siendo la inspiración más profunda para una comunidad de escritores que busca la misma especie de libertad y que siguen estando, eterna y necesariamente, frustrados. Como dice el narrador en un momento de lucidez sobre la imposibilidad de esta autodeterminación: “Y entonces no puedo evitar verme a mí mismo como un ser cómico. Porque es cómico tomar conciencia de la propia soledad dirigiéndose a alguien por medios que impiden precisamente estar solo” (Vila-Matas 72).

En este sentido, no cabe duda de que para esta enfermedad no existe una cura, y tal vez no debería haber ninguna. Como afirma Kafka en la línea recogida arriba, respondiendo a la connotación erróneamente negativa que conlleva la palabra enfermedad: “I do not call it disease, and I consider the therapeutic part of psychoanalysis a helpless error” (74). Si no hubiera luchas, conflictos, incertidumbre rigiendo el oficio de escribir, no habría palabras que se alzarán para aliviarlo. Dice Roberto Bolaño, en un apartado de su sección “Literatura + Enfermedad = Enfermedad” titulado “Enfermedad y Kafka”:

Cuenta Canetti en su libro sobre Kafka que el más grande escritor del siglo XX comprendió que los dados estaban tirados y que ya nada le separaba de la escritura del día en que por primera vez escupió sangre. ¿Qué quiero decir cuando digo que ya nada le separaba de su escritura? Sinceramente, no lo sé muy bien. Supongo que quiero decir que Kafka comprendía que los viajes, el sexo y los libros son caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto, un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa, tal vez un método, con suerte: lo *nuevo*, lo que siempre ha estado allí. (Bolaño 158).

Bibliografía

Blanchot, Maurice. The Space of Literature. London: University of Nebraska Press, 1982.

Bolaño, Roberto. "Literatura + Enfermedad = Enfermedad." El Gaucho Insufrible. Barcelona: Anagrama, 2003.

Deleuze, Gilles. "Bartleby o La Fórmula." Crítica y clínica. Barcelona: Anagrama, 1996. 98-126.

Emery, Allan Moore. "The Alternatives of Melville's 'Bartleby'." Nineteenth Century Fiction. 31.2. (1976): 170-187.

Hegel, Georg Wilhelm Freidrich. "Phenomenology of Spirit." [Excerpt]. The Norton Anthology of Theory and Criticism. New York: W. W. Norton & Company, 2001. 631- 644.