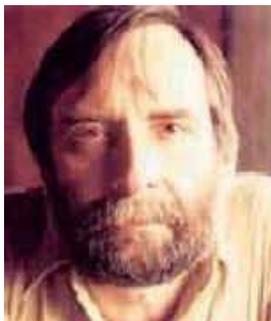


El mal de Montano de Enrique Vila-Matas - ¿Homenaje a Emilio Renzi?



Roberto Ferro

Tal vez lo que he hecho es ir apoyándome en citas de otros para ir conociendo mi exiguo territorio propio de un subalterno con algunos destellos vitales y al mismo tiempo descubrir que nunca llegaré a conocerme mucho a mi mismo –porque la vida no es una unidad con un centro, “la vida” decía Nietzsche, “ya no reside en la totalidad, en un Todo orgánico y completo”-, pero en cambio podré ser muchas personas, una pavorosa conjunción de los más diversos destinos y un conjunto de ecos de las más variadas procedencias: un escritor tal vez condenado, tarde o temprano –obligado por las circunstancias del tiempo que le ha tocado vivir-, a practicar, más que el género autobiográfico, el autoficcional, aunque para que me llegue la hora de esa condena cabe esperar que me falte mucho, de momento estoy enzarzado en un entrañable homenaje a la Veracidad, metido en un esfuerzo desesperado por contar verdades sobre mi fragmentada vida, antes de que tal vez me llegue la hora de pasarme al terreno de la autoficción, donde sin duda, si me queda otra salida, simularé que me conozco más de lo que en realidad me conozco.

Enrique Vila-Matas

I

El mal de Montano, la última novela del escritor catalán Enrique Vila-Matas, expande y complica las obsesiones narrativas que había abordado en *Historia abreviada de la literatura portátil*, *Bartleby y compañía* y *El viaje vertical*.

El mal de Montano narra los avatares de un novelista que enferma de literatura; ese es el mal de Montano, que tiene como síntoma recurrente el deseo del narrador de encarnarse en la literatura misma como si fuera una enfermedad que lo lleva a la necesidad irrefrenable de desaparecer en las citas de citas de los libros que lee. El epígrafe de la novela *¿Cómo haremos para desaparecer?*, de Maurice Blanchot, puede ser leído como un protocolo de la autoficción, que por oposición a la autobiografía no se propone el problema del referente del texto, sino el de la desaparición del escritor en la selva intrincada de las escrituras que ha leído y han permanecido en el yacimiento inquieto de su memoria.

El narrador se enmascara bajo el nombre de su madre, llamada casualmente Rosario Gironde, lo que condensa un doble juego paródico, por una parte, mortifica la metáfora paterna transitada hasta el hartazgo en los estudios literarios, y, por otra, alude diagonalmente

al escritor argentino y su poética. La narración, tan tautológica como contradictoria, avanza sobre la formulación de presupuestos lábiles y arbitrarios, que continuamente se van transformando. Así el narrador afirma en las primera páginas que va a escribir sobre el mal que aqueja a su hijo Montano, para luego confesar que no tiene ningún hijo y que todo es pura invención.

La novela está dividida en cinco partes: “El mal de Montano”, “Diccionario del tímido amor a la vida”, “Teoría de Budapest”, “Diario de un hombre engañado” y “La salvación del espíritu”, en cada una de ellas se aborda un género bien preciso que luego se trasgrede. El relato zigzaguea entre formas genéricas diversas: la autobiografía fallida, el ensayo crítico, el pequeño manual de teoría literaria urgente, el diccionario de autores, la colección de cuadros de costumbres, la conferencia; instalándose en una tradición borgeana, va tramando su escritura como un vasto dispositivo estratégico de leer, de pensar, de escribir sobre sí mismo como si fuera una invención literaria.

En rigor, *El mal de Montano* es un artefacto heterodoxo y anómalo en el que las herejías se presentan como modos transversales de lectura e interpretación de textos que se despliegan a partir del motivo del doble:

Quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble. Ricardo Piglia dice que recordar con una memoria extraña es una variante del doble, pero es también una metáfora perfecta de la experiencia literaria. Termino de citar a Piglia y constato que vivo rodeado de citas de libros y autores. Soy un enfermo de literatura.(p. 16)¹

El punto nodal del texto es el modelo mismo de la ficción para Vila-Matas: una situación narrativa que articula de una manera diagonal y excesiva la relación entre literatura y vida. Toda ficción es un modo particular de figurar la realidad; el gesto romántico consiste en fundar el nexo entre literatura y vida en la veracidad de lo expresivo, es decir, en una verdad parcial pero dicha de manera enfática; mientras que el gesto pragmático consiste en dar cuenta de la realidad confiando en el peso de la sola notificación de los hechos generales que se validan con la simple constatación de su ocurrencia; los textos que participan del espacio autobiográfico apelan indistintamente a cualquiera de esos dos gestos o los mezclan en dosis más o menos diferentes.

La poética de la autoficción está cifrada en un pasaje significativo de la novela:

Me habría encantado ser visitado por los recuerdos personales de Alan Pauls, por los recuerdos del día en que escribió *Segunda mano*, un capítulo de su libro *Factor*

¹ Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002. Todas las citas del presente trabajo pertenecen a esta edición.

Borges. Hay en lo que acabo de decir un claro deseo en el fondo menos extraño que el deseo de ser piel roja de Kafka. Lo que a nadie debe sorprender es que admire *Segunda mano*, pues se trata de una reflexión especialmente aguda en torno del parasitismo literario del Gran Borges, en torno a un tema –el del vampirismo libresco– que en las calles de Nantes me había mantenido muy inquieto y preocupado y que se solucionó de golpe al convertirme en parásito literario de mí mismo, descubrimiento feliz que tal vez podría haberme llegado antes de haber sabido aquel día de la existencia de *El factor Borges*. (p. 119)

En esa cita se especifican las líneas principales de un programa de escritura de la vida: ante la dificultad insalvable de alcanzar la autenticidad original se recurre a la posibilidad de reconstruirla ficcionalmente. *El mal de Montano* es un libro fragmentario, hecho de restos de lecturas, de desvíos de géneros, de deslizamientos y pasajes entre el mundo y el texto. La novela se presenta separada en secciones, siempre incompletas y en constante proceso de mutación genérica:

Cuando firmé yo una entrevista a Justo Navarro que en realidad se había hecho él a sí mismo, del mismo modo que en la página de al lado podía leerse una entrevista que había hecho yo mismo pero que firmaba Justo Navarro. (p. 17)

Así fueron las cosas ayer por la noche en este cuarto de hotel donde ahora yo escribo este diario que se me está volviendo novela. (p. 32)

Juzgo orientador decirles que venir a este Museo de Literatura de Budapest me obligó en Barcelona a interrumpir la novela que estoy escribiendo en torno precisamente al tema de los diarios personales de los escritores. Esa novela es al mismo tiempo un diario, mi diario de escritor de escritor enfermo de literatura, hoy en Budapest doblemente enfermo, a causa del hambre, de mi hambre de artista en ayunas. (p. 209)

La inclusión expansiva de materiales diversos y disímiles hace de *El mal de Montano* un texto sin principio ni fin, que está más acá y más allá del relato de una vida y que bien podría ser catalogado como un compendio de lecturas. En Vila-Matas, sin embargo, ese compendio es menos una recopilación que un dispositivo de funcionamiento, una compleja red de instrucciones, modos de figuración y criterios de escribir sobre ese tema tan inasible como es la propia vida. *El mal de Montano* como compendio es un modelo de figurar la vida no como un itinerario original y propio sino como un mapa de lecturas, una suma de citas de otros que reproduce en un diseño abierto la lógica que rige la autoficción de un escritor, algo que podría haberse llamado *Compendio abreviado de una vida portátil*.

II

En los últimos años, los géneros autobiográficos se han constituido en objeto de reflexión privilegiado de la crítica y la teoría literaria. Uno de los intentos más insistentes se ha centrado en la búsqueda de una especificación que permita establecer una distinción más o menos precisa entre autobiografía y ficción.

La noción de “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune, que ha tenido una vasta recepción, está centrada en torno del nombre propio articulado con la posibilidad de que un acuerdo entre el lector y el texto permita establecer una correferencialidad entre los diferentes Yo del autor, del narrador y del protagonista. De acuerdo con esta teoría, el pacto autobiográfico legitima que una constelación de índices identificatorios del nombre del autor se inscriba como si fuera el nombre propio del narrador/protagonista. Entonces, el escritor/narrador asume ser el mismo cada vez que se enuncia como el Yo de un proceso de enunciación en el que al menos se confunden y se intersectan dos redes de relaciones, por una parte, el Yo es el mismo en cada mención textual y, por otra, es un Yo dirigiéndose a un tú, que ha pactado creer en la identidad correferencial que le propone el texto.

En cambio, Paul de Man desestabiliza la concepción de que la autobiografía depende de un referente como una fotografía depende del modelo; es decir, transforma el presupuesto de que la vida produce la autobiografía, como una causa produce determinadas consecuencias, para señalar que la ilusión referencial, y no el referente, es una consecuencia de la figuración textual; desde esta perspectiva la distinción entre ficción y autobiografía no es una polaridad, sino un indecible.

La autobiografía para Paul de Man no es una forma genérica, sino una figura de lectura; el momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua. Esta estructura especular implica tanto diferenciación como similitud, puesto que ambos dependen de un intercambio sustitutivo que constituye al sujeto.

La autoficción, tal como la concibe Vila-Matas en *El mal de Montano*, está un paso más allá porque asume que el sujeto de la escritura y/o el de la lectura son un collage de citas, de fragmentos, ecos y resonancias de la desfiguración de otros textos desplazados/despedazados como repeticiones re-escritas que fingen que no fingen ser originales.

III

En el curso de la novela se menciona en varios pasajes el nombre de Ricardo Piglia, a quien se le atribuye ser el disparador de las reflexiones del narrador; una y otra vez Vila–Matas parece aludir de manera cifrada y elusiva a una leyenda urbana que circula en los arrabales del mundillo literario argentino ya desde hace años, tomando casi siempre la forma elegida por quien la refiere, otras asumiendo los cambios que le imponen las modas literarias, perdiéndose frecuentemente en el olvido y reapareciendo de cuando en cuando.

Esa versión deshilachada y confusa asegura, casi siempre entrelíneas y con la labilidad del rumor, que Emilio Renzi, al que algunos críticos avisados han dado en llamar, con una originalidad digna de todo encomio, el alter-ego de Ricardo Piglia, ha logrado llevar a su punto extremo la desaparición del escritor por la que tanto bregaron Pynchon y Salinger. El núcleo indeleble de la historia repite con las modulaciones propias de cada contexto que Emilio Renzi se ha constituido en personaje de los textos que escribe y ha cedido la representación pública de la figura del escritor a un actor –la coincidencia en cuanto al número, si es uno o más de uno, varía tanto como la insidia de los detalles con que se pretende otorgar verisimilitud al rumor–, que bajo su propia identidad, la de Ricardo Piglia, asumió desde que aparecieron las primeras publicaciones de Renzi la pesada carga que le corresponde a un autor que ha logrado interesar a los editores y a los medios.

La historia o lo que queda de la historia después de transitar por las entonaciones de las innumerables versiones que la diseminaron por los más recónditos márgenes del canon literario argentino, va a parar a una pensión para estudiantes cerca del centro de La Plata, a principios de los años sesenta. Una de sus habitaciones era compartida por Emilio Renzi, que fatigaba las últimas materias de la carrera de Historia, junto a Ricardo Piglia, que buscaba dar vuelo a su vocación de actor dramático, y Steve Ratliff, hijo de un vendedor de máquinas de coser del condado de Jefferson, en el sur de los Estados Unidos, apasionado lector de Roberto Arlt, que estaba en La Plata buscando infructuosamente los rastros de un tal Martina, poseedor, al parecer, de un manuscrito inédito del autor de *Los siete locos*.

En una de las tantas madrugadas en las que los tres compañeros de pieza conversaban sin otro objetivo que vagabundear sin rumbo definido, Ratliff tuvo una idea genial: entrecruzar en una intriga conspirativa los proyectos de vida de los otros dos. Renzi, a pesar de su juventud, desde hacía ya unos años había comenzado a escribir un diario, que era una suerte de artefacto heterodoxo y anómalo en el que las herejías se presentan como modos transversales de lectura y su escritura se desplazaba por todas las posibilidades genéricas teniendo como punto de partida el motivo del doble; su mayor problema era resolver la

desaparición del escritor de la escena pública. Ricardo Piglia, marcado por las experiencias de la vanguardia, creía que para lograr el entrecruzamiento indecible entre el arte y la vida, la representación teatral debía abarcar toda la vida y no reducirse a los límites impuestos por el principio y el final de las obras.

A Ratliff se le ocurrió que los proyectos de Renzi y Piglia eran la contraparte uno del otro. Renzi podría desaparecer en la escritura de su diario sin fin, mientras que Piglia podría actuar como el escritor de aquellos fragmentos que desprendidos del diario se fueran publicando.

Vila-Matas deja rastros de esa versión en varios momentos de la narración, inscribiéndola en los variados tonos paródicos que se entrecruzan en la novela:

Y en efecto, cuando he mirado bien, he comprobado que era yo, aunque me parecía ligeramente al escritor Ricardo Piglia. (p. 97)

“Mi fragmentada vida”, he dicho. Y me viene a la memoria Ricardo Piglia, que dice que mientras un escritor escribe para saber qué es la literatura, un crítico trabaja en el interior de los textos que lee para reconstruir su autobiografía. (p. 107)

La lúcida idea de Ratliff trastorna las pretensiones de las diversas concepciones teóricas de la autobiografía, las que de una u otra manera nunca se pueden desprender del prestigio del referente, ya sea para pensarlo como una referencialidad compartida, ya sea para aludir a su figuración ausente. La ficción en Renzi, entonces, no sólo abarca sus textos sino que se expande al mundo en el que ha instalado un referente apócrifo de sí mismo.

En *Bartleby y compañía*, Vila-Matas dedica un amplio espacio a B. Traven:

“La historia de Traven es la historia de su negación”, ha escrito Alejandro Gándara en su prólogo a *El puente en la selva*. En efecto, es una historia de la que no tenemos datos y no pueden tenerse, lo que equivale a decir que ése es el auténtico dato. Negando todo pasado, negó todo presente, es decir, toda presencia. Traven no existió nunca, ni siquiera para sus contemporáneos. Es un escritor del No muy peculiar hay algo muy trágico en la fuerza con que rechazó la invención de la identidad. “Es escritor oculto –ha dicho Walter Rehmer- resume en su identidad ausente toda la conciencia de una escritura que, al quedar expuesta a su insuficiencia e imposibilidad, hace de esta exposición su cuestión fundamental. (p. 174)²

No es muy arriesgado plantear que el caso Emilio Renzi/Ricardo Piglia, sin ninguna duda una vuelta de tuerca a la desaparición de B. Traven, haya fascinado a Vila-Matas, hasta

² Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000.

tal punto que lo introdujo en la intriga de su novela como una alusión a un motivo que podría considerarse una especie de modelo ideal de autoficción.

Hay varios indicios que permiten conjeturar que esa versión exhibe algunas fisuras que aunque muy sutiles, dejan entrever su consistencia:

-Emilio Renzi aparece en el cuento “La invasión”, que da título al primer libro de Ricardo Piglia publicado en 1967, y después suscribe la edición una antología de cuentos policiales y también, frecuentemente, ha firmado notas en periódicos y revistas. Y, básicamente, es, por una parte, el personaje del cuento “Fin del viaje”, el primero de un volumen, que llamativamente lleva por título *Nombre Falso* y, por otra, el narrador de *Respiración artificial* y de la cuarta novela, aun inédita, de “Piglia” *Blanco nocturno*, además de participar como la voz narrativa de un periodista de diario *El Mundo* en *Plata Quemada*.

En el cuento “Homenaje a Roberto Arlt” casualmente el último del volumen *Nombre Falso*, de 1975, en la nota al pie número 2, pp. 101-102, se atribuye a Pablo Fontán, la selección, el prólogo y las notas de una inexistente *Correspondencia de Roberto Arlt*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1973, que en *Prisión Perpetua*, de 1988, se sustituye por Emilio Renzi.

Por aquellos años la notoriedad que alcanzaba la figura de Ricardo Piglia, por una parte, y la recurrencia de la aparición de Emilio Renzi en sus obras, por otra, exigían necesariamente proteger la conspiración, para no dejar ningún resquicio de duda, reforzando el procedimiento de construcción ficcional del personaje, introduciendo una modificación en un relato en el que la inscripción del nombre de Ricardo Piglia, enfatizaba la ambigüedad genérica de la escritura.

-En casi todas las entrevistas que se han realizado a Ricardo Piglia suele contestar las preguntas citando literalmente extensos párrafos de “su personaje” Emilio Renzi. No siempre esto se puede verificar puesto que a veces las afirmaciones que vierte Piglia para los medios, aparecen antes de ser publicadas en sus obras como parte de las reflexiones de Emilio Renzi; estrategia novedosa en la que el personaje corporizado se anticipa al escritor autoficcionalizado.

El 18 de mayo de 2003, en el diario *La Nación* de Buenos Aires, Piglia responde a Mauricio Montiel Figueiras con las siguientes afirmaciones:

-Emilio Renzi, el personaje que has diseñado para desdoblarte en varios textos, ¿es más un modo de narrar que un alter ego en el sentido estricto de la palabra?

-Más bien es una especie de doble, amenazador como todos los dobles, porque ya sabemos que esta figura tiene que ver con la muerte. Su envejecimiento me interesa en

particular. Aunque hace algunas cosas que nunca hice -por ejemplo, él es periodista y yo no he trabajado como personal de planta en un periódico, sólo como colaborador-, muchos rasgos que lo caracterizan están tomados de mi propia vida (...) En mi caso se trataba de ver si era factible secretamente la biografía de alguien a lo largo de una serie de relatos, que contaban otras historias pero que de modo paralelo se ocuparan de la vida de Renzi. Esto me plantea una encrucijada.

Probablemente, en el próximo texto de Ricardo Piglia aparezca alguna reflexión de Emilio Renzi citando a “su autor”; lo que es una exhibición desaforada del mejor ejemplo de autoficción al que Vila-Matas podría recurrir.

Durante la entrevista, elípticamente, Piglia alude a uno de los problemas de su actuación, el paso de los años y la verosimilitud; en relación con ese aspecto algunos atrevidos afirman que Piglia no es uno sino tres o cuatro que por distintas razones se han ido sustituyendo y desde que ejerce como profesor en Princeton, al menos son dos que actúan simultáneamente, uno en Buenos Aires y otro en Estados Unidos, con lo que se pueden turnar y así descansar al amparo de cierto anonimato basado en el hecho incontrastable de que el otro está cumpliendo adecuadamente su papel en un lugar distante; aunque esta posibilidad seguramente es producto del exceso al que deben recurrir quienes quieren convencer a los incrédulos dando pruebas de verosimilitud demasiado abigarradas para ser creíbles.

-Correlativamente, las teorías de la ficción paranoica y la conspiración que Piglia actúa y proclama en sus conferencias y clases universitarias, no son más que variaciones de la poética de Renzi, que tienen como objetivo responder el interrogante de Blanchot acerca de la desaparición. De todos modos, el proyecto implica siempre redoblar la apuesta para mantener el secreto; en tal sentido, Piglia dice en la entrevista de Montiel Figueras. “*Blanco nocturno* es una historia de amor que también tiene que ver con el diario de Renzi al que he tomado como protagonista para ver si logro sacármelo de encima.”

¿En *El mal de Montano*, acaso Vila Matas rinde un homenaje cifrado a quien ha logrado fingir corporizar el mal de la literatura desdoblándose en un escritor ausente y un personaje apócrifo omnipresente?

Ignoro si la música debe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de su propia disolución y cortejar su fin.

Jorge Luis Borges

Coda

En el final de la novela *El mal de Montano*, Enrique Vila-Matas describe sardónicamente el modo en que el mundo de la literatura se ha convertido en un pulcro escenario de vaudeville:

Cené con los cretinos, escritores funcionarios de mierda, muertos. Esa raza de escritores, imitadores de lo ya hecho y gente absolutamente falta de ambición literaria, aunque no de ambición económica, son una plaga más perniciosa incluso que la plaga de los directores editoriales que trabajan con entusiasmo contra lo literario. Me pasé toda la cena mirando en silencio a esos escritores, tratando de reprocharles con mi severa mirada su despreciable literatura. En varios momentos, me quedé recordando que yo era un hombre sin corazón, que sólo tenía emociones literarias y en varios momentos también adopté poses quijotescas. Tratando de divertirme al mismo tiempo de sacar el látigo con aquellos energúmenos que a comienzos del siglo XXI trataban de acabar con la literatura, me dediqué de vez en cuando a imaginar que todo mi cuerpo, a causa de los particulares efectos secundarios de la gigante ensalada de patatas, se transformaba por dentro y yo me convertía, me *encarnaba* en la memoria completa de la historia de la literatura. Y eran tan estúpidos que ni se enteraban de eso. (p. 310)

Lo que quizá ignora el buen escritor catalán es que en este lejano puerto de América del Sur, algunos directores editoriales han pergeñado una original manera de manipular el mercado: a partir del modelo puesto en circulación por la exitosa profesión de paseadores de perros, que tanto se ha extendido en la Reina del Plata, han inventado los guardianes de lectores, es decir, funcionarios que salen virtualmente a pasear lectores, siempre con mano férrea, sin soltarlos ni un solo instante. Los guardianes de lectores tienen el objetivo de guiar a sus dirigidos por itinerarios previsibles, aconsejándolos a no meterse en problemas y evitar pudorosamente variantes complicadas que les puedan hacer perder el sueño, tan fatigosamente logrado con algunas de las ediciones profusamente promocionadas por las editoriales más exitosas en términos de ejemplares vendidos. Las referencias a los más distinguidos guardianes de lectores se pueden encontrar en los suplementos culturales de los diarios de mayor circulación y en los programas televisivos orientados a la promoción de libros literarios.

Buenos Aires, Coghlan, setiembre de 2003.