

Seix Barral Biblioteca Breve



Enrique Vila-Matas

Bartleby y compañía

La pregunta de Florencia





Seix Barral Biblioteca Breve

Enrique Vila-Matas **Bartleby y compañía**

La pregunta de Florencia

© Enrique Vila-Matas, 2000, 2015
© Editorial Planeta, S. A., 2015
Seix Barral, un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.
Avda. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
www.seix-barral.es
www.planetadelibros.com

Diseño original de la colección: Josep Bagà Associats

Primera edición: febrero de 2015
ISBN: 978-84-322-2422-5
Depósito legal: B. 606-2015
Composición: Àtona – Víctor Igual, S. L., Barcelona
Impresión y encuadernación: Huertas Industrias Gráficas, S. A., Madrid
Printed in Spain - Impreso en España

El papel utilizado para la impresión de este libro es cien por cien libre de cloro y está calificado como **papel ecológico**.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Nunca tuve suerte con las mujeres, soporto con resignación una penosa joroba, todos mis familiares más cercanos han muerto, soy un pobre solitario que trabaja en una oficina pavorosa. Por lo demás, soy feliz. Hoy más que nunca porque empiezo —8 de julio de 1999— este diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible y que espero que demuestren mi solvencia como rastreador de bartlebys.

Hace veinticinco años, cuando era muy joven, publiqué una novelita sobre la imposibilidad del amor. 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.

Todos conocemos a los bartlebys, son esos seres en los que habita una profunda negación del mundo. Toman su nombre del escribiente Bartleby, ese oficinista de un relato de Herman Melville que jamás ha sido visto leyendo, ni siquiera un periódico; que, durante prolongados lapsos, se queda de pie mirando hacia fuera por la pálida ventana que hay tras un biombo, en dirección a un muro de ladrillo de Wall Street; que nunca bebe cerveza, ni té, ni café como los demás; que jamás ha ido a ninguna par-

te, pues vive en la oficina, incluso pasa en ella los domingos; que nunca ha dicho quién es, ni de dónde viene, ni si tiene parientes en este mundo; que, cuando se le pregunta dónde nació o se le encarga un trabajo o se le pide que cuente algo sobre él, responde siempre diciendo:

—Preferiría no hacerlo.

Hace tiempo ya que rastreo el amplio espectro del síndrome de Bartleby en la literatura, hace tiempo que estudio la enfermedad, el mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre.

La idea de rastrear la literatura del No, la de Bartleby y compañía, nació el pasado martes en la oficina cuando me pareció que la secretaria del jefe le decía a alguien por teléfono:

—El señor Bartleby está reunido.

Me reí a solas. Resulta difícil imaginar a Bartleby reunido con alguien, zambullido, por ejemplo, en la cargada atmósfera de un consejo de administración. Pero no resulta tan difícil —es lo que me propongo hacer en este diario o notas a pie de página— reunir a un buen puñado de bartlebys, es decir, a un buen puñado de escritores tocados por el Mal, por la pulsión negativa.

Por supuesto oí «Bartleby» donde debería haber oído el apellido, muy parecido, de mi jefe. Pero lo cierto es que este equívoco no pudo resultar más oportuno, ya que hizo que de golpe me pusiera en marcha y, después de veinticinco años de silencio, me decidiera por fin a volver a

escribir, a escribir sobre los diferentes secretos últimos de algunos de los más llamativos casos de creadores que renunciaron a la escritura.

Me dispongo, pues, a pasear por el laberinto del No, por los senderos de la más perturbadora y atractiva tendencia de las literaturas contemporáneas: una tendencia en la que se encuentra el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria; una tendencia que se pregunta qué es la escritura y dónde está y que merodea alrededor de la imposibilidad de la misma y que dice la verdad sobre el estado de pronóstico grave —pero sumamente estimulante— de la literatura de este fin de milenio.

Sólo de la pulsión negativa, sólo del laberinto del No puede surgir la escritura por venir. Pero ¿cómo será esa literatura? Hace poco, con cierta malicia, me lo preguntó un compañero de oficina.

—No lo sé —le dije—. Si lo supiera, la haría yo mismo.

A ver si soy capaz de hacerla. 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.

1) Robert Walser sabía que escribir que no se puede escribir, también es escribir. Y entre los muchos empleos de subalterno que tuvo —dependiente de librería, secretario de abogado, empleado de banco, obrero en una fábrica de máquinas de coser, y finalmente mayordomo en un casti-

llo de Silesia—, Robert Walser se retiraba de vez en cuando, en Zurich, a la «Cámara de Escritura para Desocupados» (el nombre no puede ser más walseriano, pero es auténtico), y allí, sentado en un viejo taburete, al atardecer, a la pálida luz de un quinqué de petróleo, se servía de su agraciada caligrafía para trabajar de copista, para trabajar de «bartleby».

No sólo ese rasgo de copista sino toda la existencia de Walser nos hacen pensar en el personaje del relato de Melville, el escribiente que pasaba las veinticuatro horas del día en la oficina. Roberto Calasso, hablando de Walser y Bartleby, ha comentado que en esos seres que imitan la apariencia del hombre discreto y corriente habita, sin embargo, una turbadora tendencia a la negación del mundo. Tanto más radical cuanto menos advertido, el soplo de destrucción pasa muchas veces desapercibido para la gente que ve en los bartlebys a seres grises y bonachones. «Para muchos, Walser, el autor de *Jakob von Gunten* e inventor del Instituto Benjamenta —escribe Calasso—, continúa siendo una figura familiar y se puede incluso llegar a leer que su nihilismo es burgués y helvéticamente bonachón. Y es, al contrario, un personaje remoto, una vía paralela de la naturaleza, un filo casi indiscernible. La obediencia de Walser, como la desobediencia de Bartleby, presupone una ruptura total [...]. Copian, transcriben escrituras que los atraviesan como una lámina transparente. No enuncian nada especial, no intentan modificar. “No me desarrollo”, dice Jakob von Gunten. “No quiero cambios”, dice Bartleby. En su afinidad se revela la equivalencia entre el silencio y cierto uso decorativo de la palabra.»

De entre los escritores del No, la que podríamos llamar sección de los escribientes es de las más extrañas y la que a mí tal vez más me afecta. Y eso porque, hace veinti-

cinco años, experimenté personalmente la sensación de saber qué es ser un copista. Y lo pasé muy mal. Yo entonces era muy joven y me sentía muy orgulloso de haber publicado un libro sobre la imposibilidad del amor. Le regalé un ejemplar a mi padre sin prever las terribles consecuencias que eso iba a tener para mí. Y es que, a los pocos días, mi padre, al sentirse molesto por entender que en mi libro había un memorial de agravios contra su primera esposa, me obligó a escribirle a ella, en el ejemplar regalado, una dedicatoria dictada por él. Me resistí como pude a semejante idea. La literatura era precisamente —como le ocurría a Kafka— lo único que yo tenía para tratar de independizarme de mi padre. Luché como un loco para no tener que copiar lo que quería dictarme. Pero finalmente acabé claudicando, fue espantoso sentirme un copista a las órdenes de un dictador de dedicatorias.

Este incidente me dejó tan hundido que he estado veinticinco años sin escribir nada. Hace poco, unos días antes de oír eso de «el señor Bartleby está reunido», leí un libro que me ayudó a reconciliarme con la condición de copista. Creo que la risa y la diversión que me proporcionó la lectura de *Instituto Pierre Menard* me ayudó a preparar el terreno para mi decisión de cancelar el viejo trauma y volver a escribir.

Instituto Pierre Menard, una novela de Roberto Morretti, está ambientada en un colegio en el que enseñan a decir que «no» a más de mil propuestas, desde la más disparatada a la más atractiva y difícil de rechazar. Se trata de una novela en clave de humor y una parodia muy ingeniosa del Instituto Benjamita de Robert Walser. De hecho, entre los alumnos del instituto se encuentran el propio Walser y el escribiente Bartleby. En la novela apenas pasa nada, salvo que, al terminar sus estudios, todos

los alumnos del Pierre Menard salen de ahí convertidos en consumados y alegres copistas.

Me reí mucho con esta novela, sigo riéndome todavía. Ahora mismo, por ejemplo, me río mientras escribo esto porque me da por pensar que soy un escribiente. Para mejor pensarlo e imaginarlo, me pongo a copiar al azar una frase de Robert Walser, la primera que encuentro al abrir uno cualquiera de sus libros: «Por la pradera ya oscurecida pasea un solitario caminante». Copio esta frase y a continuación me dedico a leerla con acento mexicano, y me río solo. Y luego me da por recordar una historia de copistas en México: la de Juan Rulfo y Augusto Monterroso, que durante años fueron escribientes en una tenebrosa oficina en la que, según mis noticias, se comportaban siempre como puros bartlebys, le tenían miedo al jefe porque éste tenía la manía de estrechar la mano de sus empleados cada día al terminar la jornada. Rulfo y Monterroso, copistas en Ciudad de México, se escondían muchas veces detrás de una columna porque pensaban que el jefe no quería despedirse de ellos sino *despedirles* para siempre.

Ese temor al apretón de manos me trae ahora el recuerdo de la historia de la redacción de *Pedro Páramo*, que Juan Rulfo, su autor, explicó así, revelando su condición humana de copista: «En mayo de 1954 compré un cuaderno escolar y apunté el primer capítulo de una novela que durante años había ido tomando forma en mi cabeza [...]. Ignoro todavía de dónde salieron las intuiciones a las que debo *Pedro Páramo*. Fue como si alguien me lo dictara. De pronto, a media calle, se me ocurría una idea y la anotaba en papelitos verdes y azules».

Tras el éxito de la novela que escribió como si fuera un copista, ya no volvió Rulfo a escribir nada más en

treinta años. Con frecuencia se ha comparado su caso con el de Rimbaud, que tras publicar su segundo libro, a los diecinueve años, lo abandonó todo y se dedicó a la aventura, hasta su muerte, dos décadas después.

Durante un tiempo, el pánico a ser despedido por el apretón de manos de su jefe convivió con el temor a la gente que se le acercaba para decirle que tenía que publicar más. Cuando le preguntaban por qué ya no escribía, Rulfo solía contestar:

—Es que se me murió el tío Celerino, que era el que me contaba las historias.

Su tío Celerino no era ningún invento. Existió realmente. Era un borracho que se ganaba la vida confirmando niños. Rulfo le acompañaba muchas veces y escuchaba las fabulosas historias que le contaba sobre su vida, la mayoría inventadas. Los cuentos de *El llano en llamas* estuvieron a punto de titularse *Los cuentos del tío Celerino*. Rulfo dejó de escribir poco después de que éste muriera. La excusa del tío Celerino es de las más originales que conozco de entre todas las que han creado los escritores del No para justificar su abandono de la literatura.

—¿Que por qué no escribo? —se le oyó decir a Juan Rulfo en Caracas, en 1974—. Pues porque se me murió el tío Celerino, que era el que me contaba las historias. Siempre andaba platicando conmigo. Pero era muy mentiroso. Todo lo que me contaba eran puras mentiras, y entonces, naturalmente, lo que escribí eran puras mentiras. Algunas de las cosas que me platicó fueron sobre la miseria en la que había vivido. Pero no era tan pobre el tío Celerino. Él, debido a que era un hombre respetable, según dijo el arzobispo de allá por su rumbo, fue nombrado para confirmar niños, de pueblo en pueblo. Porque

ésas eran tierras peligrosas y los sacerdotes tenían miedo de ir por allí. Yo le acompañaba muchas veces al tío Celestino. A cada lugar donde llegábamos había que confirmar a un niño y luego cobraba por confirmarlo. Toda esa historia no la he escrito, pero algún día quizás lo haga. Es interesante cómo nos fuimos rancheando, de pueblo en pueblo, confirmando criaturas, dándoles la bendición de Dios y esas cosas, ¿no? Y él era ateo, además.

Pero Juan Rulfo no sólo tenía la historia de su tío Celestino para justificar que no escribía. A veces recurría a los marihuanos.

—Ahora —decía— hasta los marihuanos publican libros. Han salido muchos libros por ahí muy raros, ¿no?, y yo he preferido guardar silencio.

Sobre el mítico silencio de Juan Rulfo escribió Monterroso, su buen amigo en la oficina de copistas mexicanos, una aguda fábula: «El Zorro es más sabio». En ella se habla de un Zorro que escribió dos libros de éxito y se dio con razón por satisfecho y pasaron los años y no publicaba otra cosa. Los demás comenzaron a murmurar y a preguntarse qué pasaba con el Zorro y cuando le encontraban en los cócteles se le acercaban a decirle que tenía que publicar más. «Pero si ya he publicado dos libros», decía con cansancio el Zorro. «Y muy buenos —le contestaban—, por eso mismo tienes que publicar otro.» El Zorro no lo decía, pero pensaba que en realidad lo que la gente quería era que publicara un libro malo. Pero como era el Zorro no lo hizo.

Transcribir la fábula de Monterroso me ha reconciliado ya definitivamente con la dicha del copista. Adiós para siempre al trauma que me ocasionó mi padre. Ser copista no tiene nada de horrible. Cuando uno copia algo, pertenece a la estirpe de Bouvard y Pécuchet (los perso-

najes de Flaubert) o de Simon Tanner (con su creador Walser a contraluz) o de los funcionarios anónimos del tribunal kafkiano.

Ser copista, además, es tener el honor de pertenecer a la constelación Bartleby. Con esa alegría he bajado hace unos momentos la cabeza y me he abismado en otros pensamientos. Estaba en mi casa, pero me he quedado medio dormido y me he trasladado a una oficina de copistas de Ciudad de México. Pupitres, mesas, sillas, butacas. Al fondo, una gran ventana por donde más que verse se dejaba caer un fragmento del paisaje de Comala. Y aún más al fondo, la puerta de salida con mi jefe tendiéndome la mano. ¿Era mi jefe de México o era mi jefe real? Breve confusión. Yo, que estaba afilando lápices, me daba cuenta de que no iba a tardar nada en ocultarme detrás de una columna. Esa columna me recordaba al biombo tras el que se ocultaba Bartleby cuando habían desmantelado ya la oficina de Wall Street en la que vivía.

Yo me decía de pronto que, si alguien me descubría tras la columna y quería averiguar qué hacía allí, diría con alegría que era el copista que trabajaba con Monterroso, que a su vez trabajaba para el Zorro.

—¿Y ese Monterroso también es, como Rulfo, un escritor del No?

Pensaba que en cualquier momento podían hacerme esa pregunta. Y para ella ya tenía la respuesta:

—No. Monterroso escribe ensayos, vacas, fábulas y moscas. Escribe poco pero escribe.

Tras decir esto, me he despertado. Unas ganas enormes de copiar mi sueño en este cuaderno se han apoderado entonces de mí. Felicidad del copista.

Por hoy ya basta. Continuaré mañana con mis notas a pie de página. Como escribió Walser en *Jakob von Gun-*

ten: «Hoy es necesario que deje de escribir. Me excita demasiado. Y las letras arden y bailan delante de mis ojos».

2) Si la excusa del tío Celerino era una justificación de peso, lo mismo puede decirse de la que manejaba el escritor español Felipe Alfau para no volver a escribir. Este señor, nacido en Barcelona en 1902 y muerto hace unos meses en el sanatorio de Queens de Nueva York, encontró, con lo que le sucedió como latino al aprender la lengua inglesa, la justificación ideal para su prolongado silencio literario de cincuenta y un años.

Felipe Alfau emigró a Estados Unidos durante la Primera Guerra Mundial. En 1928 escribió una primera novela, *Locos. A Comedy of Gestures*. Al año siguiente publicó un libro para niños, *Old Tales from Spain*. Después, cayó en un silencio a lo Rimbaud o Rulfo. Hasta que en 1948 publicó *Chromos*, al que siguió un impresionante silencio literario definitivo.

Alfau, especie de Salinger catalán, se escondió en el asilo de Queens, y a los periodistas que a finales de los ochenta intentaban entrevistarle él les decía, con el mejor estilo de los escritores esquivos: «El señor Alfau está en Miami».

En *Chromos*, con palabras parecidas a las de Hofmannstahl en su emblemático texto del No, la *Carta de Lord Chandos* (donde éste renuncia a la escritura porque dice que ha perdido del todo la facultad de pensar o de hablar coherentemente de cualquier cosa), Felipe Alfau explica de la siguiente forma su renuncia a seguir escribiendo: «En cuanto aprendes inglés empiezan las complicaciones. Por mucho que lo intentes, siempre llegas a esta

conclusión. Esto se puede aplicar a todo el mundo, a los que hablan por nacimiento, pero sobre todo a los latinos, españoles incluidos. Se manifiesta haciéndonos sensibles a implicaciones y complejidades en las que jamás habíamos reparado, nos hace soportar el acoso de la filosofía, que, sin un quehacer específico, se entromete en todo y, en el caso de los latinos, les hace perder una de sus características raciales: el tomarse las cosas como vienen, dejándolas en paz, sin indagar las causas, motivos o fines, sin entrometerse indiscretamente en cuestiones que no son de su incumbencia, y les vuelve no sólo inseguros sino también conscientes de asuntos que no les habían importado hasta entonces».

Me parece genial el tío Celerino que se sacó de la manga Felipe Alfau. Creo que es muy ingenioso decir que uno ha renunciado a la escritura por culpa del trastorno de haber aprendido inglés y haberse hecho sensible a complejidades en las que nunca había reparado.

Acabo de comentarle esto a Juan, que es posiblemente el único amigo que tengo, aunque nos vemos poco. A Juan le gusta mucho leer —le sirve como desahogo de su trabajo en el aeropuerto, que le tiene amargado— y opina que desde Musil no se ha escrito una sola buena novela. Sólo conocía él de oídas a Felipe Alfau y no tenía ni idea de que éste se hubiera escudado en el drama de haber aprendido inglés para justificar así su renuncia a la escritura. Al comentárselo hoy por teléfono, ha soltado una gran carcajada. Después, ha comenzado a repetir varias veces, pasándose en grande al decirlo:

—De modo que el inglés le complicó demasiado la vida...

He terminado colgándole por sorpresa el teléfono, pues he tenido la impresión de que estaba perdiendo el

tiempo con él y debía volver a mi cuaderno de notas. No he simulado una depresión para perder el tiempo con Juan. Porque he simulado en la Seguridad Social una gran depresión y he logrado que me dieran la baja por tres semanas (como tengo vacaciones en agosto, no tendré que ir a la oficina hasta septiembre), lo que va a permitirme una dedicación completa a este diario, voy a poder dedicar todo mi tiempo a estas queridas notas sobre el síndrome de Bartleby.

Le he colgado, pues, el teléfono al hombre que después de Musil no aprecia nada. Y he vuelto a lo mío, a este diario.

Y he recordado de pronto que Samuel Beckett terminó también, como Alfau, en un asilo. También como éste, ingresó en el asilo por voluntad propia.

He encontrado un segundo punto en común entre Alfau y Beckett. Me he dicho que es muy posible que también a Beckett el inglés le complicara la vida y que eso explicaría su famosa decisión de pasarse al francés, ese idioma que él consideraba que le iba mejor para sus escritos, pues era más pobre y sencillo.

3) «Me habitué —escribe Rimbaud— a la alucinación simple, veía con toda nitidez una mezquita donde había una fábrica, un grupo de tambores formado por ángeles, calesas en los caminos del cielo, un salón en el fondo de un lago.»

A los diecinueve años, Rimbaud, con una precocidad genial, ya había escrito toda su obra y cayó en un silencio literario que duraría hasta el final de sus días. ¿De dónde procedían sus alucinaciones? Creo que le

llegaban simplemente de una imaginación muy poderosa.

No está tan claro de dónde procedían las alucinaciones de Sócrates. Aunque se ha sabido siempre que tenía un carácter delirante y alucinado, una conspiración de silencio se encargó durante siglos de que se desconociera este dato. Y es que el hecho de que uno de los pilares de nuestra civilización fuera un excéntrico desafortado resultaba muy difícil de asumir.

Hasta 1836 nadie se atrevió a recordar cuál era la verdadera personalidad de Sócrates, se atrevió a esto Louis Francisque Lélut en *Du démon de Socrate*, un bellissimo ensayo que, basándose escrupulosamente en el testimonio de Jenofonte, recompuso la imagen del sabio griego. A veces, uno cree estar viendo el retrato del poeta catalán Pere Gimferrer: «Vestía el mismo abrigo en todas las estaciones, caminaba descalzo tanto sobre el hielo como sobre la tierra, recalentada por el sol de Grecia, danzaba y saltaba con frecuencia solo, sin motivo y como por capricho [...], en fin, debido a su conducta y a sus maneras se había ganado tal reputación de estrafalario que Zenón el Epicúreo lo apodó *el Bufón de Atenas*, lo que hoy llamaríamos un *excéntrico*».

Platón ofrece un testimonio más que inquietante en *El banquete* acerca del carácter delirante y alucinado de Sócrates: «A mitad del camino, Sócrates se quedó atrás, estaba totalmente ensimismado. Me detuve para esperarlo, pero él me dijo que siguiera avanzando [...]. “No —les dije a los demás—, dejadlo, le ocurre muy a menudo, de pronto se para allí donde se encuentra.” “Percibí —dijo de pronto Sócrates— esa señal divina que me resulta familiar y cuya aparición siempre me paraliza en el momento de actuar [...]. El dios que me gobierna no me ha

permitido hablarte de ello hasta ahora, y esperaba su permiso”».

«Me habitué a la alucinación simple», podría haber escrito también Sócrates de no ser porque él jamás escribió una sola línea, sus excursiones mentales de carácter alucinado pudieron tener mucho que ver con su rechazo de la escritura. Y es que a nadie le puede resultar grato dedicarse a inventariar por escrito las alucinaciones propias. Rimbaud sí que lo hizo, pero después de dos libros se cansó, tal vez porque intuyó que iba a llevar muy mala vida si se dedicaba todo el rato a registrar, una tras otra, sus infatigables visiones; tal vez Rimbaud había oído hablar de ese cuento de Asselineau, «El infierno del músico», donde se narra el caso de alucinación terrible que sufre un compositor condenado a oír simultáneamente todas sus composiciones ejecutadas, bien o mal, en todos los pianos del mundo.

Hay un parentesco evidente entre la negativa de Rimbaud a seguir inventariando sus visiones y el eterno silencio escrito del Sócrates de las alucinaciones. Sólo que la emblemática renuncia a la escritura por parte de Rimbaud podemos verla, si queremos, como una simple repetición del gesto histórico del ágrafo Sócrates, que, sin molestarse en escribir libros como Rimbaud, dio menos rodeos y renunció ya de entrada a la escritura de todas sus alucinaciones en todos los pianos del mundo.

A este parentesco entre Rimbaud y su ilustre maestro Sócrates bien se le podrían aplicar estas palabras de Victor Hugo: «Hay algunos hombres misteriosos que no pueden ser sino grandes. ¿Por qué lo son? Ni ellos mismos lo saben. ¿Lo sabe acaso quien los ha enviado? Tienen en la pupila una visión terrible que nunca los abandona. Han visto el océano como Homero, el Cáucaso

como Esquilo, Roma como Juvenal, el infierno como Dante, el paraíso como Milton, al hombre como Shakespeare. Ebrios de ensoñación e intuición en su avance casi inconsciente sobre las aguas del abismo, han atravesado el rayo extraño de lo ideal, y éste les ha penetrado para siempre... Un pálido sudario de luz les cubre el rostro. El alma les sale por los poros. ¿Qué alma? Dios».

¿Quién envía a esos hombres? No lo sé. Todo cambia menos Dios. «En seis meses incluso la muerte cambia de moda», decía Paul Morand. Pero Dios no cambia nunca, me digo yo. Es bien sabido que Dios calla, es un maestro del silencio, oye todos los pianos del mundo, es un consumado escritor del No, y por eso es trascendente. No puedo estar más de acuerdo con Marius Ambrosinus, que dijo: «Según mi opinión, Dios es una persona excepcional».

4) En realidad la enfermedad, el síndrome de Bartleby, viene de lejos. Hoy es ya un mal endémico de las literaturas contemporáneas esta pulsión negativa o atracción por la nada que hace que ciertos autores literarios no lleguen, en apariencia, a serlo nunca.

De hecho, nuestro siglo se abre con el texto paradigmático de Hofmannstahl (*Carta de Lord Chandos* es de 1902), en el que el autor vienés promete, en vano, no escribir nunca más una sola línea. Franz Kafka no cesa de aludir a la imposibilidad esencial de la materia literaria, sobre todo en sus *Diarios*.

André Gide construyó un personaje que recorre toda una novela con la intención de escribir un libro que nunca escribe (*Paludes*). Robert Musil ensalzó y convirtió casi en un mito la idea de un «autor improductivo» en *El*

hombre sin atributos. Monsieur Teste, el áter ego de Valéry, no sólo ha renunciado a escribir, sino que incluso ha arrojado su biblioteca por la ventana.

Wittgenstein sólo publicó dos libros: el célebre *Tractatus logico-philosophicus* y un vocabulario rural austríaco. En más de una ocasión refirió la dificultad que para él entrañaba exponer sus ideas. A semejanza del caso de Kafka, el suyo es un compendio de textos inconclusos, de bocetos y de planes de libros que nunca publicó.

Pero basta echar un vistazo a la literatura del XIX para caer en la cuenta de que los cuadros o los libros «imposibles» son una herencia casi lógica de la propia estética romántica. Francesco, un personaje de *Los elixires del diablo*, de Hoffmann, no llega nunca a pintar una Venus que imagina perfecta. En *La obra maestra desconocida*, Balzac nos habla de un pintor que no alcanza a dar forma más que a un trozo de pie de una mujer soñada. Flaubert no completó jamás el proyecto de *Garçon*, que sin embargo orienta toda su obra. Y Mallarmé sólo llegó a emborrinar cientos de cuartillas con los cálculos mercantiles, y poca cosa más, de su proyectado gran *Livre*.

Así que viene de lejos el espectáculo moderno de toda esa gente paralizada ante las dimensiones absolutas que conlleva toda creación. Pero también los ágrafos, paradójicamente, constituyen literatura. Como escribe Marcel Bénabou en *Por qué no he escrito ninguno de mis libros*: «Sobre todo no vaya usted a creer, lector, que los libros que no he escrito son pura nada. Por el contrario (que quede claro de una vez), están como en suspensión en la literatura universal».