

BORGES Y PIGLIA COMO "DINASTÍAS INTELECTUALES"
EN EL ENSAYISMO DE VILA-MATASBORGES AND PIGLIA AS "INTELLECTUAL DYNASTIES"
IN THE ESSAYS OF VILA-MATASALFREDO ARANDA SILVA
University of Wisconsin-Eau Claire
arandilva@gmail.com

RESUMEN: El presente trabajo pretende poner en evidencia el predicamento poético que se sustrae de la lectura de la obra de Vila-Matas, con especial particularidad en su naturaleza ensayística, en relación a las polifacéticas influencias de Borges y Piglia. Ambos autores concentran, en efecto, el paradigma de origen latinoamericano más reconocible en torno a los puntos de fuga de desarrollo metacrítico, modos de lectura y engranaje técnico-literario en Vila-Matas. Es por ello que aprecio en Borges y Piglia una suerte de "dinastías intelectuales" en un autor que, como ocurre en el caso de Vila-Matas, es quizá por encima de todo un escritor de escritores o un escritor de literaturas que trata de crear siempre su propio lector en tanto que justificación de la escritura literaria.

PALABRAS CLAVE: Borges; Piglia; Vila-Matas; influencias; Latinoamérica

ABSTRACT: The present work expects to highlight the poetic predicament that is subtracted from the reading of the work of Vila-Matas, with special particularity in its essayistic nature, in relation to the multifaceted influences of Borges and Piglia. Both authors concentrate, in effect, the paradigm of Latin American origin more recognizable around the vanishing points of metacritical development, modes of reading and technical-literary gear in Vila-Matas. That is why I appreciate in Borges and Piglia a kind of "intellectual dynasties" in an author who, as in the case of Vila-Matas, is perhaps above all a writer of writers or a writer of literature that tries to create always his own reader as a justification of literary writing.

KEYWORDS: Borges; Piglia; Vila-Matas; Influences; Latin America



1. IMPRONTA ARGENTINA Y CONTEXTO HISPANOAMERICANO

El peso interventor de unos autores en otros, la red intertextual que brota desde las entrañas de una obra para circular tentacularmente en la de sus precursores, los encuentros y las sediciones de los linajes estéticos o la historia de los estilos literarios haciendo mella en el repertorio de las formas artísticas terminan, en cada época y para cada sentido, por dar cuenta de la inagotable heterogeneidad literaria compensadora, paradójicamente, de los límites de la especie humana. En palabras de Shklovski: las musas son la tradición literaria. O dicho de otro modo: somos la mayor parte del tiempo una influencia de ida o de vuelta, identidades necesitadas de lo ajeno para confirmarnos; en términos literarios: trasuntos malteados siempre en la lectura de los otros.

Me propongo recortar aquí una aproximación a la escritura ensayística de Enrique Vila-Matas a partir de su querencia –por vía de la propensión al cotejo y la absorción– e influencia de la literatura de timbre crítico-ensayístico procedente de dos autores argentinos que, como ocurre en los casos de Borges y Piglia, entienden la escritura literaria como ideario de profusa arborescencia prospectiva, protagonizando ambos así las altas esferas de lo que denomino las “dinastías intelectuales” de Vila-Matas, máxime, en este caso, si consideramos aquello que atañe específicamente al contexto hispanoamericano. Huelga decir que entiendo por escritura ensayística la que se legitima no por el presunto género en el que aquella pueda aparecer encuadrada sino por el carácter inherentemente reflexivo, analítico y divulgativo que de la escritura en sí pueda trascender o proyectarse. Por otro lado, tanto Vila-Matas como Piglia y Borges han hecho de buena parte de su narrativa una suerte de caleidoscópica metacrítica que sirve, cuando menos, para pensar, investigar o dudar en tanta medida como para seguir el desarrollo propiamente dicho de una trama. En cuanto a la escritura ensayística de estos tres autores cabe sin duda recalcar en ella la presencia de un componente de ficción que subvierte los consensos formales en aras de cierta inexpugnabilidad en torno a las libérrimas posibilidades de la creación literaria.¹ En último término, Borges, Piglia y Vila-Matas, practicantes ubérrimos de la intertextualidad en tanto que escritores adscritos a la estratégica incorporación de textos o partes de textos a otro texto, coinciden en extender dicho recurso discursivo a la “transducción” de la que se ha ocupado en relación a Vila-Matas –partiendo conceptualmente de Lubomír Doležel– Tomás Albadalejo. La “transducción” establecería en un texto, efectivamente, una actuación interpretativa de otro texto basada en “una producción textual con transformación de lo interpretado y con transferencia comunicativa del resultado interpretativo transformado” (Albadalejo, en de Asís Garrote/Calvo Revilla 2005: 11). “Transformación” y “transferencia” surgen, de este modo, como conceptos esclarecedores

¹ Así ocurre en los artículos de diferentes épocas de Vila-Matas, en los tres volúmenes de diarios en cuya edición final (tras toda una existencia consagrada previamente al engrose de tal proyecto) trabajó Piglia los dos últimos años de su vida o, desde luego, en no pocos relatos de Borges en los que parece que no podría decirse nunca si empezaron como ensayo para acabar en ficción o viceversa.

a la hora de auscultar cómo Borges y Piglia, y con ambos Vila-Matas, hacen converger sus trabajos literarios en una serie de ahondamientos sobre lo fronterizo o intersticial² como prueba de fe en los textos sucesivos, ininterrumpidos o *ininterrumpibles*, abocados a su inagotable recreación.

Si recurrimos a un bosquejo introductorio del lugar ocupado por la obra de Vila-Matas en el ámbito hispanoamericano, se nos tornará relativamente obvio que, en efecto, desde la híbrida y dispar gavilla de referentes literarios asimilados en la escritura del autor barcelonés, autor de una “obra de escritores” en sentido casi estricto, resuena diacrónica y omnímodamente lo que no es sino una argamasa de influencias empíricas –verdadera estampida de ascendencias o interconexiones transgeneracionales– localizada en el escenario específico de la literatura hispanoamericana moderna.³ La conexión literaria de Vila-Matas con Hispanoamérica se mantiene, no en vano, fecunda y regular en el tiempo, tanto en términos técnicos –esto es, expresamente propios del oficio literario y en consonancia con la evolución personal del autor– como promocionales, desde mediados de los últimos años ochenta. Cabe recordar que la primera novela importante de Vila-Matas fue *Impostura* (1984) –la cual concluye en Iberoamérica, concretamente en Brasil– y que tan solo un año después el autor publica una obra que, como ocurrió con *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), supuso un aldabonazo, de orden cuasi secesionista, en relación a la literatura publicada entonces en España, tratándose de un brillante experimento anti-realista que terminó por leerse antes y mejor en México que en España. Puede decirse que es este el momento, de hecho, en el que se inicia oficialmente el tránsito de recíprocas influencias entre Vila-Matas e Hispanoamérica, lo cual se

² Entre los libros de crítica literaria dedicados recientemente a Vila-Matas, varios de ellos han incidido claramente en esta fundamental característica del autor: *Enrique Vila-Matas en su red narrativa: Hibridismo, reescritura e intertextualidad* (2016) de Papa Mamour Diop y *Entre-lugares de la Modernidad* (2017) de Olalla Castro Hernández –obra procedente de la tesis doctoral de la autora *Entre-lugares de la Modernidad: la “Trilogía Metaliteraria” de Enrique Vila-Matas como ejemplo de escritura intersticial* (2014)–.

³ Más allá de los carismáticos casos de Borges y Piglia, una breve nómina de autores hispanoamericanos seguidos y reconocidos por Vila-Matas a lo largo de su trayectoria literaria daría, como mínimo o entre otros, con los nombres de Aira, Pauls, Christopher Domínguez Michael, Roberto Brodsky, Felisberto Hernández, Gironde, Pitol, Saer, Ednodio Quintero, Ribeyro, Monterroso, Álvaro Enríque, Rulfo, Faciolince, César Vallejo, Arlt, Villoro, Alejandro Rossi, Bolaño, Mario Bellatin, Juan Emar, Octavio Paz, Osvaldo Lamborghini, Onetti, Antonio di Benedetto, Bioy Casares, Neruda, Macedonio Fernández, Cortázar, Juan Rodolfo Wilcock, Rodolfo Walsh, Bryce Echenique, Fogwill, Pizarnik, Manuel Puig, Rodrigo Fresán, Chejfec, Marcelo Cohen, Mario Levrero, Chitarroni, Libertella o –por cerrar la lista con un epónimo del *bartlebysmo*, el cual dejó de escribir a finales de los últimos años ochenta porque, tal y como decía él mismo, se le había “acabado la épica”– Néstor Sánchez, un autor que influyó a Vila-Matas antes incluso que Borges, especialmente en relación a las vías de innovación y experimentación narrativas: “Leí la novela *Nosotros dos*, de Néstor Sánchez, a finales de los sesenta en una edición de Seix Barral que me animó a tratar de escribir mi primer relato. ¿Será verdad que en el fondo la mejor literatura es aquella que mueve a crear? Sea como fuere, *Nosotros dos* fue un libro decisivo para mí; tenía la cadencia del tango y de hecho resultaba muy parecido a un tango, del mismo modo que *Siberia blues* (1967), la siguiente novela de Sánchez, no era un libro sobre el jazz, sino lo más parecido que ha existido nunca al jazz [...]. Deseaba huir de todo tipo de convenciones narrativas, extremarlas. Parecía de la cepa de Cortázar, pero sus planes eran destrozarse todo atisbo de realismo, lo que le llevó, en sus momentos de éxito, a medirse con Borges en una entrevista y reprocharle que su pasión por la metafísica no hubiera ido más allá de una actitud filológica” (Vila-Matas 2011).

acrecenará no solo cuando ciertas y posteriores novelas del autor queden contextualizadas en el subcontinente americano –serían los casos, por ejemplo, de *Lejos de Veracruz* (1995) y *El mal de Montano* (2002) en relación a México y Chile, respectivamente– sino cuando una parte del ensayismo vilamatiano comience a publicarse directamente desde Latinoamérica: así ocurrió, por ejemplo, con la serie de artículos publicada entre 2001 y 2003 en *Las Últimas Noticias de Chile* y recogida posteriormente en el volumen *Aunque no entendamos nada* (2003).

Desde aproximadamente 1985, pues, la atención prestada por Vila-Matas a las letras hispanoamericanas ha transitado por un tipo de atracción que ha tenido tanto de anhelo de conocimiento sociocultural como de seducción emocional en relación a parámetros de introspección personal. Es conocida la sintomática diatriba que Vila-Matas suele llevar a cabo en su obra –menos explícitamente en sus novelas que en sus artículos y ensayos– contra una “literatura meseteria” que, en su opinión, o bien languidece generalmente a manos de cierta fórmula realista sin aparente fecha de caducidad, o bien, avanza sin discriminar necesariamente las obras prescindibles de las distintivas, siendo estas últimas presunta y parcialmente ninguneadas por la crítica oficialista a la vez que ignoradas por el gran público lector.

Por el contrario, la rica y orgánica multiplicidad que opera culturalmente en la vastedad hispanoamericana a través, entre otros, de ese adhesivo lingüístico común que es la lengua española, ha hecho que las letras sudamericanas sean siempre vistas desde la especificidad de la obra de Vila-Matas como un extraordinario núcleo de vitalidad cosmopolita y envidiable engranaje de dinamisismos críticos y creativos. He aquí, fundamentalmente, la razón por la que ha tenido lugar en los últimos treinta y cinco años cierto fenómeno de creciente y correlativa influencia entre Vila-Matas e Hispanoamérica. Ocurre así que podemos advertir en ocasiones autores hispanoamericanos que, si bien no forman parte de los colegas frecuentemente citados por Vila-Matas, comparten modos de escritura claramente asimilables al universo vila-matiano. Pensemos, como meros botones de muestra, en la vertiginosa fusión de ficción y realidad que contiene la obra de Paco Ignacio Taibo II, en las meditaciones metaliterarias y mecanismos narrativos de las novelas de Daniel Guebel, en el culturalista experimento crítico-narrativo que lleva a cabo Horacio Castellanos Moya con *El asco: Thomas Bernhard en San Salvador* (1987) o en una obra que aún diario de viajes, autoficción, ensayo literario y novela histórica como *El año del verano que nunca llegó* (2015) de William Ospina.⁴

⁴ Repárese, asimismo, en algunos de los artículos dedicados expresamente por Vila-Matas a autores latinoamericanos, tales como “La sala Bolaño” (*El País*, 12.10.2008) y “Bolaño en la distancia” (*Letras libres*, abril de 1999) para Bolaño, “De un fabulista a otro –Augusto Monterroso” (*Diario 16*, 8.10.1995), “Monterroso dans l’infini” (*Le Magazine Littéraire*, 1.4.2005), “Monterroso y sus recuerdos de Rulfo” (*El País*, 2.3.1999), “Obras Completas” (*El País*, 28.2.2004), “Acá solo Tito lo saca” (*Desde la ciudad nerviosa*, 2000) o “La timidez como método” (*El País*, 25/04/2013) para Monterroso, “A un escritor con dos cosas para siempre” (*Letras libres*, marzo de 2000) para Villoro, un artículo con título tan benetiano como “Volverás a Comala” (*Las Últimas Noticias*, 10.5.2001) para Rulfo, “Ophelinha (Una pena romántica)” (*Desde la ciudad nerviosa*, 2000), “Bioinventario” (*Diario 16*, 24.11.1990), “El lado cómico de la realidad” (*El País*, 10.3.1999) o “Bioy Casares, año 101” (*El País*, 2.2.2015) para Bioy Casares o, finalmente, “Has hecho girar la locura” (*Los mejores*

Por otra parte, los más diversos motivos pueden hilar las puntadas preliminares o el desarrollo de numerosos artículos y ensayos de Vila-Matas a partir de sucesos o autores del mundo hispanoamericano: Sergio Chejfec, verbigracia –del que Vila-Matas se declara “adicto”, entre otras razones, por serle automáticamente reconocible la “atmósfera Chejfec” o por no tener claro si, ante los libros de este autor argentino, uno se encuentra frente a un narrador o un ensayista–, está en el origen de un artículo tan decisivo en Vila-Matas como “Doctor Finnegans y Monsieur Hire” (2009)⁵ en relación a la idea de la narración como arte y como discurso, a la vez que Chejfec es el escritor en el que se fija Vila-Matas⁶ en “Los viajes andados” (*El País*, 12.11.2012) para hacerse eco de la caminata como una de las pocas actividades desfragmentadoras del consumo que todavía no ha sido colonizada por la economía capitalista o, igualmente, es Chejfec el autor con el que elige empatizar Vila-Matas en “Al margen de la Red” (*El País*, 26.12.2016) en relación a *Teoría del ascensor* (2016), obra de Chejfec confeccionada en torno al inapelable anhelo que se da en buena parte de nuestras sociedades actuales de vivir lejos de toda identidad electrónica o existencia digitalizada.

En otras ocasiones, Vila-Matas puede simplemente ceñirse al encomio de una ciudad (“El factor Montevideo”, *El País*, 27.10.2014), la actualización de una realidad cultural desde su vastedad continental (“América en el ojo”, *El País*, 16.2.2015), la revalorización de un escritor (“El diario de Alejandro Rossi”, *El País*, 23.11.2015) o el relieve mítico de una librería parisina (“La última librería latinoamericana”, *El País*, 9.1.2017). En suma, el conjunto de estos sarmientos, bajo forma de autores, anécdotas, lecturas, ficciones, viajes, etc., conforma un estado significativamente representativo del organigrama cultural de la modernidad hispanoamericana en la obra de Vila-Matas, lo cual expande, además, buena parte de la mirada escrutadora del autor barcelonés hacia todo cuanto está fuera o más allá del subcontinente americano. Se trata de autores, en fin, cuya ascendencia poética y cultural resulta rastreable tanto por proximidad espiritual como por “interinfluencia epocal”.

Lo antedicho justifica, precisamente, la pretensión de este trabajo por concentrarse en la concreción paradigmática que une la globalidad de los autores citados en torno a una comprensión disidente, perspicaz e innovadora de la

cuentos, 2005), “Pitol y el misterio que viaja con nosotros” (*Letras libres*, julio de 2003), “Viaje con Pitol” (*El cultural.es*, 20.4.2006), “Sergio Pitol en el infierno de Escudellers” (*Desde la ciudad nerviosa*, 2000), “Sergio Pitol: la fuerza de la invención” (*Revista de la Universidad de México*, 2006 –publicado posteriormente bajo el título “Palabras para un Nocturno de Bujara”, *El viento ligero en Parma*, 2008–), “Es que soy de Veracruz” (*El País*, 11.2.2015) y “Noticias de Pitol” (*El País*, 9.5.2016) para el caso de Pitol.

⁵ Artículo de Vila-Matas que se verá refrendado más tarde, efectivamente, tanto con el nuevo artículo del autor “Chet Baker piensa en su arte” (*El País*, 31.1.2010) como con el capital y extenso cuento homónimo –calificado por Vila-Matas de “ficción crítica”– que aparecerá un año después en la recopilación de los relatos selectos del autor titulada, de nuevo, *Chet Baker piensa en su arte* (2011).

⁶ Siguiendo la tradición literaria de autores defensores de la figura del paseo, desde Walser, Sebald y Hazlitt hasta Stevenson o David Le Breton, entre otros.

tradición literaria, ya que es precisamente este el punto en el que se concitan las inquietudes de Vila-Matas representadas por Borges y Piglia como modelos liberadores de la *transversalización* literaria de dicha comprensión. Se trataría, por ende, de ahondar en una actitud muy propia de Vila-Matas –podría hablarse de una actitud que prácticamente extranjeriza al lector desde el uso y la recepción de su propia lengua nativa–: actitud que se forja en consonancia con la evolución estilística de sí mismo en tanto que autor y, por otra parte, actitud que queda, con el tiempo, imantada al acervo de las influencias transatlánticas modernas a la vez que opuesta a las tendencias oficialistas⁷ a ambos lados del Atlántico. He aquí la razón por la que, al margen de Borges y Piglia, la obra de Vila-Matas está fraguada, a modo de aires de familia –en ciertos casos perfectamente rastreables–, a partir de las obras de Pitol, Aira o Bolaño pero también, por puro acto reflejo o instinto genealógico, de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) de Cortázar, *Papeles de Recienvenido* (1929) de Macedonio Fernández, *Aguafuertes porteñas* (1933) de Arlt, *De jardines ajenos: libro abierto* (1997) de Bioy Casares, *Temas lentos* (2012) de Alan Pauls, *Traiciones de la memoria* (2009) de Héctor Abad Faciolince, *Diez* (1937) de Juan Emar, la mezcla de biografías reales e inventadas de *Siluetas* (1992) de Chitarroni, los ensayos de Villoro en *Efectos personales* (2001) o las obras *De eso se trata* (2008), *Mis dos mundos* (2008) y *Últimas noticias de la escritura* (2015) de Chejfec, entre otros, artefactos literarios todos ellos que, en suma, desde sus ramificadas señales de reconocimiento mutuo, se extienden interconectados al resto de las obras con las que forman una suerte de atípica pero reconocible familia.

2. BORGES Y PIGLIA COMO DETONADORES DE UN ESTILO LITERARIO

Situados en la multiplicidad crediticia del contexto cultural latinoamericano, me parece que son Borges y Piglia quienes testimonian una especificidad productiva del más alto rango creativo-operativo en el dominio de las inducciones literarias de Vila-Matas, aspecto que, entre otros, viene a tener lugar gracias a la línea orgánica de *poeticidad* literaria que, por encima de sus razonables diferencias, los tres escritores vienen efectivamente a compartir. Nos encontramos con Borges y Piglia, de hecho, ante dos creadores que no solo han levantado, desde su condición de insólitos lectores, un cierto método de pedagogía personalista –por momentos casi visionaria– en torno a la recepción de la historia literaria sino que, a su modo, cada uno de ellos ha descrito una facturación de la argentinidad manifiestamente propia y localista a la vez que sus obras, de forma contigua, se han visto construidas desde una característica labor de zapa en la excentricidad

⁷ Nótese, por ejemplo, que Vila-Matas manifestaba sobre Vargas Llosa en 2011 –en una entrevista a Gabriel Ruiz Ortega que, si bien estuvo disponible en Internet años atrás, hoy ha desaparecido de la red– que todos reconocen que el autor peruano es “el mejor”, “el más listo” o el que, sin duda, ha hecho con más talento una “carrera impecable” pero que, precisamente por ello, dicho proceso pareciera describir más bien la brillante trayectoria de un abogado o un ingeniero, lo que “concuera poco con ser un escritor perdido en el camino solitario, tal como entiendo yo a veces que sería la posible trayectoria de un escritor moderno que pudiera parecernos realmente valioso e interesante”.

y el ejercicio hipervalorativo de la mundanidad y la extranjería. Todo ello responde, efectuando la correspondiente traslación geográfica, a una serie de aspectos especialmente atribuibles a Vila-Matas, contribuyendo Borges y Piglia, de este modo, a la detonación del estilo literario del autor español.

Pensemos que Borges nace fuera de Argentina, su ascendencia paterna es extranjera y buena parte de su formación literaria e intelectual es anglosajona, francesa y, posteriormente, nórdico-europea y oriental, entre otras.⁸ Por otra parte, la ceguera parte su vida en dos mitades ya jamás alicuotas. En un autor en el que la lectura lo fue tan literalmente todo, que leía más en función de lo que escribía que no al contrario,⁹ la confirmación de una ceguera que vino amenazándole de por vida por motivos genéticos y que le deparó todo tipo de dolorosas intervenciones quirúrgicas, fue experimentada por Borges como una suerte de expatriación: desde entonces ya nunca escribió ni leyó igual. Es curioso notar el hecho de que, mientras Borges conservó su visión, coincidiendo con la época en la que su talento literario fue más implacable y fecundo, esto es, durante las décadas de los años 30 y –sobre todo– 40 del siglo xx, el escritor fue en cierto modo un individuo sujeto a una suerte de extranjería y periferia, en especial si entendemos por ello el desconocimiento que puedan tener los demás sobre uno mismo cuando la labor estética del ignorado es, de hecho, extraordinaria. Salvo excepciones,¹⁰ la popularidad de Borges solo tuvo lugar, en sentido estricto y de forma progresiva, a partir de mediados de los años 50, siendo este, precisamente, el momento en el que Borges comienza a ser más lector que lector por encontrarse ante la etapa de su vida en la que, aun siendo todavía el gran escritor que siempre fue, la pérdida de la visión se hace cada vez más patente y limitadora.¹¹ Es el momento, en fin, en el que Borges comienza a

⁸ Según se ha sabido a través del testimonio de María Kodama, Borges llegó incluso a contratar, por ejemplo –hacia el final de su vida, cuando contaba ya con 85 años–, a un profesor para que le enseñara árabe.

⁹ Véase al respecto la obra *Borges, libros y lecturas* (2010), el esmerado catálogo crítico que elaboraron Laura Rosato y Germán Álvarez a partir de los libros que Borges donó a la Biblioteca Nacional tras 18 años trabajando para dicha institución y de la que fue destituido en 1946, a causa de su antiperonismo, para pasar a ser, al parecer –hay distintas versiones del hecho–, “inspector de aves, conejos y huevos”.

¹⁰ Excepción hecha de los viajes de juventud realizados con su familia, Borges fue apenas conocido literariamente fuera de cierto ámbito local y elitista de Buenos Aires. Una excepción podría ser, por ejemplo, el viaje que hizo Borges por Europa, Egipto y Oriente Medio con sus padres y hermana Norah desde 1918. Borges regresó a Buenos Aires en 1921 y durante ese tiempo los Borges conocieron, entre otros lugares de la geografía española, Palma de Mallorca, Sevilla o Madrid. La intensa vida cultural del joven Borges le llevó por entonces, de la mano de sus amigos ultraístas y bajo el conocido proteccionismo de Cansinos Assens, a asistir a la tertulia del madrileño Café Colonial o colaborar, entre otras, en las revistas vanguardistas *Grecia* (1918-1920), *Ultra* (1921-1922) o *Reflector*, de la cual saldría un solo número en diciembre de 1920.

¹¹ Borges mantiene una capacidad visual relativamente normal hasta finales de los años 40, momento este en el que, como decimos, entrega sus mejores textos. Su literatura ya no es exactamente la misma con el devenir de los años 50 y, desde luego, hablamos claramente de otro escritor distinto desde el año 1960 en adelante, época en la que Borges va a destacar sobre todo como excelso conferenciante. En efecto, desde principios de los años 50 el deterioro progresivo de su visión es un hecho: hasta sufrir la ceguera absoluta que conoció a sus 80 años –seis años antes de morir–, a Borges le resultó prácticamente imposible leer y escribir con normalidad o por

mostrarse perceptiblemente desemejante del autor que dos décadas atrás había dado muestras de ser un escritor casi milagroso. Tendríamos en Borges, de este modo, una triple extranjería: la que le afecta parcialmente por orígenes familiares, la del relativo anonimato –mientras le asiste la visión– y la de la ceguera, cuando se interrumpe el citado anonimato.

Piglia, por su parte, no solo se ha ocupado de rescatar a algunas de las más brillantes “balas perdidas” de la literatura argentina,¹² específicamente desde un proceso consistente en restituirles una categoría de clásicos contemporáneos compatible con la periferia que siempre les fue propia (pues tan escasa e irregularmente estaban incluidos ciertos autores en los circuitos de predicamento académico y editorial que podían ser considerados como una suerte de extranjeros en su propio país), sino que el propio itinerario vital de Piglia estará marcado siempre por una formación libresca construida preponderantemente a partir de la literatura estadounidense y europea de los dos últimos siglos. No habría que olvidar, igualmente, que Piglia publica su primer libro de cuentos fuera de Argentina y que, aunque más tarde fue un consumado experto en la literatura argentina, una parte sustancial de sus mayores afinidades literarias vinieron –con la excepción de Borges, Sarmiento, Saer, Arlt, Walsh, Puig o Macedonio, entre otros– de fuera, desde Kafka, Musil, Canetti, Onetti y Pavese hasta Joyce, Conrad, Nabokov, Faulkner, Beckett, Brecht, Barthes, Freud, Flaubert, Hemingway, Tinianov o Benjamin, entre muchos otros.

Borges y Piglia son, no en vano, dos de las voces argentinas de mayor sesgo oracular o predicamento literario en la Europa del último medio siglo; como ocurrió igualmente, por ejemplo, con Cortázar, Borges y Piglia son autores en parte tan europeos como argentinos. Asimismo, la práctica de la disidencia y la extranjería ha sido en Vila-Matas un cotidiano horizonte vital, sintiéndose siempre, en general, más leído y apreciado en Francia, Alemania o Latinoamérica que en España. Con la excepción de ciertos autores que –entre otros, Javier Cercas, Javier Marías, Iñaki Uriarte, Martínez de Pisón, José Carlos Llop, Bernardo Atxaga, Cristina Fernández Cubas, Justo Navarro, César Antonio Molina, Félix de Azúa o Eduardo Lago y el resto de los miembros de La Orden de Finnegan– se mueven más en una órbita de amistad generacional que de influencia literaria estricta o propiamente dicha, las referencias literarias de mayor calado en Vila-Matas han procedido siempre de fuera de España. Si Borges ha escrito, entre otros, a propósito de Macedonio Fernández, mientras que Piglia lo ha hecho de Arlt, Gombrowicz, Musil, W. H. Hudson o Pavese y, finalmente, Vila-Matas ha hecho lo propio de Walser, Joseph Roth, Kafka o Pessoa, es porque con ello se

sí mismo desde aproximadamente 1953, tras haber publicado su cuento “El Sur” en el periódico bonaerense *La Nación*. Con la nueva operación de desprendimiento de retina que se le practica en 1955, concretamente en el ojo por el que aún tenía algo de visión, la mayor parte del tiempo su capacidad visual se reduce desde entonces a una mínima percepción de ciertos colores (anaranjado, amarillo y rojo) y a la intuición de vagas o generales formas de la materia.

¹² Entre otros, Arlt, Macedonio Fernández o el directamente extranjero a la vez que argentinizado Gombrowicz. Por cierto, lo propio hizo antes Borges, por ejemplo, con escritores como Conrad o Stevenson.

representa un modelo de escritor que ha sido sacado del centro de la literatura y al que, de modo no sorprendente, le ha llegado el reconocimiento unánime o generalizado solo tras su muerte. Los autores recién citados fueron, no en vano, extranjeros en muchos momentos y en no pocos sentidos de sus vidas; unas vidas que, en ciertos casos, se consumieron a través de lentas obras inacabadas o en la composición de brillantes diarios publicados póstumamente.

Es propio del disidente y del extranjero ejercer desplazamientos de sí mismo o de quienes le rodean. En una feliz idea de Piglia, Borges es el gran "desplazador", el que apenas deja nada donde lo encontró. En efecto, Borges promulga un modo eterno de hacer las cosas siempre por primera vez, un modo de actuación literaria en el que lo leído y lo pensado está preñado de un tipo de permuta cuya materialización intelectual contiene, por defecto, una estructura de invención. Borges, él mismo, es también un desplazado cultural y familiarmente, como hemos apuntado. También Piglia desplaza realidades, en especial a través de sus tan particulares modos de leer y analizar las narraciones, siendo a su vez un desplazado desde su adolescencia –desde Adrogué a Mar de Plata y posteriormente a Buenos Aires–, un primer desplazamiento que será tan significativo para él que necesitará comenzar a escribir para tratar de entender qué le está ocurriendo, naciendo ahí su diario personal. Finalmente, Vila-Matas es un desplazado, tanto lingüístico –llegando a manifestar que no puede escribir en catalán porque esta es, para él, la lengua de la verdad, al contrario del idioma español, que representaría para él la lengua literaria– como sociocultural –aunque el azar no jugó un papel menor en el establecimiento de Vila-Matas en París, el escritor barcelonés termina exiliándose a la capital francesa en febrero de 1974 a causa fundamentalmente del ambiente plomizo que dominaba, en su opinión, la escena intelectual de la última España franquista–. Vila-Matas se marchará de España y ya no volverá a su país ni vivirá en él sino para mirarlo como un extranjero, acerca de lo cual los artículos del autor están plagados de evidencias. Vila-Matas es, de hecho, un desplazado con vocación, a su vez, por desplazar, ya que también él, siguiendo la estela de Borges y Piglia, busca siempre autores ajenos con los que construirse a sí mismo, acercándose a esa extraña vibración íntima que consiste en vivir en otra lengua, lo que no por azar remite "a la experiencia de la novela moderna" (Piglia 2000: 37).

Borges es asimismo el escritor que se esfuerza en exculpar o disipar su viveza intelectual abandonándola, presuntamente, en manos del azar. En su condición de *desplazador* cósmico, Borges desguaza los conceptos de historia, verdad, tradición y verosimilitud adjudicando la sinergia de la invención a cada nuevo lector que se acerque a sus escritos. Por si fuera poco, su conculcación dicotómica entre ficción y realidad, su "trilerismo" entre autobiografía e invención y el global de su narrativa ensayada, entre otras razones, le encarama junto a Cervantes a ser probablemente el autor por antonomasia de las letras escritas en español. Piglia, por su parte, se ha mostrado como un finísimo conocedor y *reaperturador* de la obra de Borges, interpretándola desde la impugnación de la lectura capciosa que se hizo durante mucho tiempo en Argentina de los libros de Borges –escasamente ayudado, añádase, por su conservadurismo liberal y

origen burgués— a la vez que ensalzándola desde su carácter netamente pionero. Ha opinado Piglia, de hecho, que mucha de la más importante y actual crítica académica, desde Paul de Man y Harold Bloom hasta George Steiner o Stanley Fish, trabaja sobre el camino abierto por Borges, añadiendo desde su habitual sentido de la pertinencia analítica una noción sobre Borges consistente en la representación del hombre que todo lo transita, que todo lo intranquiliza para desconcertarnos, para resituarnos sobre la literatura que nos antecede o la que está por llegar. Desde este estado de cosas, más allá de la permanente infiltración de ficción y ambigua autobiografía que suele registrar el ensayismo borgeano, se irradia una relación de lugares literarios que creemos heredados escrupulosamente por Vila-Matas en su articulismo y ensayismo literarios. Ello resulta verificable desde las palabras del propio Piglia en relación a Borges en su texto "Borges como crítico":¹³

Borges escribe textos que parecen enmarcados en lo autobiográfico pero están atravesados por elementos de ficcionalización. O escribe una reseña bibliográfica que parece enmarcada en el hábito de la reseña bibliográfica pero en el interior de eso surge la ficción. Entonces, hay un sistema que tiene que ver con una tradición de los mundos posibles, de la constitución de los espacios de diferenciación de verdad y ficción como teoría del marco, y por otro lado hay una aplicación notable de esa cuestión que consiste en leer fuera de contexto. Yo diría que la lectura de Borges consiste en leer todo fuera de contexto: leamos la filosofía como literatura fantástica, leamos *La imitación de Cristo* como si hubiera sido escrita por Céline, leamos el *Quijote* como un texto contemporáneo escrito por Pierre Menard, leamos el *Bartleby* de Melville como un efecto de lo kafkiano. Ese movimiento de desplazamiento es la operación básica de la crítica de Borges y es el que produce ese 'toque' que llamamos lo borgeano. Se podría decir que consiste en leer todo como literatura, pero también podríamos decir que consiste en leer todo corrido de lugar. Si cambio un texto de lugar, ya sea porque le cambio la atribución, le cambio la colocación temporal, lo ligo con otro texto que no le corresponde, produzco en ese texto una modificación. Eso hace que la lectura de Borges sea muy creativa, muy constructiva de relaciones inesperadas. No solo constitutiva de sentidos nuevos, como en la historia de la crítica que es una lucha por cambios de contexto, sino también cambios en la construcción de un efecto diferente, ficcional. (Piglia 2000: 169-170).

3. BORGES Y VILA-MATAS: PESQUISA DE UNA CONTIGÜIDAD LITERARIA

Si pasamos a pensar de forma conjunta a Borges y a Vila-Matas, veremos grandes puntos de conexión entre ambos tirando del hilo del Borges que respondió siempre al tipo de escritor, en la línea de Baudelaire o de Wilde, persuadido de la importancia de ubicar al crítico como creador y a la crítica —adapta a la ilusión

¹³ Es este un ensayo de Piglia construido a través de la entrevista que le hiciera Sergio Pastormerlo a Piglia para *Variaciones Borges* (n.º 3, 1997). Sergio Pastormerlo publicaría más tarde un notable estudio sobre Borges titulado precisamente *Borges crítico* (2007). "Borges como crítico" formó parte de los textos añadidos o corregidos por Piglia para la edición de Seix Barral de *Crítica y ficción* (2000), una obra que había sido publicada por primera vez en 1986.

creada, diría Borges— como un hecho procedimentalmente inventivo. Borges es un autor que comienza a trabajar, como Vila-Matas, en el periodismo, desde la crítica literaria y las notas de comentario cultural, entrecruzando su trabajo crítico con la elaboración de sus ficciones, distanciándose de buena parte de las escrituras de su época a través de la experimentación poética de vanguardia en la década de los años 20 y, ya en los 30, desde el ámbito de la ficción y el ensayo. Ahora bien, Borges no tiene intención de pasar por un crítico ortodoxo, aunque a veces lo haga y sepa hacerlo muy bien. Recordemos que no pocos de sus textos son críticas de críticas y que, de estas, lo que a Borges le interesa en no pocas ocasiones es la plétora de posibilidades lúdico-intertextuales de una concreta crítica de su aprecio.

Borges es el autor al que han leído todos, los que quieren escribir y los que no, los que creen entender el mundo y los que no, los que imitan su forma de escribir y los que no, los que se adaptan a su tiempo y su sociedad y los que no, y así un largo etcétera. Nadie escapa de él y Vila-Matas no es una excepción. En una entrevista de julio de 2011 dice el autor barcelonés: “Me dedico a la ficción. Pero busco a través de ella la verdad. Parece paradójico. Ya lo digo en *Dietario voluble*: Está todavía por escribir la historia de todos aquellos escritores —desde Montaigne y Cervantes hasta Kafka, Musil, Beckett, Perec— que lucharon con un esfuerzo titánico contra toda forma de fingimiento o de impostura. Una lucha de evidente acento paradójico, pues quienes así combatieron fueron escritores que vivieron anegados hasta el cuello en el mundo de la artificialidad y de la ficción. Sea como fuere, de esa tensión han surgido las más grandes páginas de la literatura contemporánea” (Santader/Abadía 2008). Se trata de una opinión que transpira *borgesianidad*, en la que cabe perfectamente Borges, metido siempre “hasta el cuello en el mundo de la artificialidad y de la ficción” desde una postura autoral tras la que se palpa un caballeroso desasosiego filosófico. Sabemos, empero, que las abstracciones y mistificaciones intelectuales en Borges van más allá de la frialdad escéptica ganada al juego de estar en el mundo como artefacto alienado. La metáfora de misticismo y metafísica en la que se resuelve su obra busca una verdad desde la ficción; una indagación igualmente propiciada, aunque operada desde distintos puntos de partida, por la obra vila-matiana. Es probable, por otra parte, que el modo más concreto bajo el que se manifiesta la influencia de Borges en Vila-Matas es de signo tropológico en el sentido de enmendar las costumbres establecidas. Esto es: Borges es un fabulador de pujanza ensayística por encima de muchas otras consideraciones o etiquetas porque escribe, por un lado, ensayos académicos irreprochables y, por otro lado, cuentos que vienen a desertar del estatuto del relato, que no desean quizá sino ser otro tipo de ensayos. Se trata de un ensayista que, como ha señalado José Miguel Oviedo en “Borges: el ensayo como argumento imaginario” —y a causa de rasgos que nos recuerdan, sin duda, a Vila-Matas—, incorpora y rescata autores de la tradición literaria relativamente esquinados con argumentaciones estimuladas por la imaginación lectora. Ello no solo le llevará a apropiarse de obras ajenas desde una posición más de lector que de pensador propiamente dicho —y a través, fundamentalmente, de una obra ensayística de piezas breves— sino

que le permitirá, además, poder desprestigiar, *desentender*, la falsa noción de "originalidad":

Al Borges ensayista le debemos por lo menos dos cosas: la incorporación de un enorme repertorio de autores y obras que de otro modo habrían permanecido ajenos a nuestra tradición literaria, y el arte de razonar, alrededor de ellos, con argumentos que estimulan la libertad de nuestra imaginación. Esas son precisamente dos de las mayores cualidades a las que puede aspirar un ensayista, cuya tarea es pensar y enseñar a pensar por cuenta propia. Lo curioso es que, si uno revisa la producción ensayística de Borges [...] podrá comprobar que casi no hay libros orgánicos o extensos en ella, y que está compuesta básicamente por textos muy breves, modestos comentarios de lecturas, simples reseñas, prólogos y otras piezas ocasionales. Es decir, casi todo sugiere la presencia de un ensayista que quería ser visto sobre todo como un diligente lector, no como un ambicioso pensador. A Borges le importaba poco aparecer como un escritor "original"; prefería ser visto como alguien que reflexionaba con discreción, solo guiado por el afán de comunicar el mismo placer que había experimentado al recorrer ciertos textos. Esa era su justificación para apropiarse –mediante la lectura y la escritura– obras ajenas y hacerlas suyas en un grado que solo ahora, gracias a las modernas teorías sobre la función del lector y la creación del sentido textual, podemos entender en todos sus alcances. (Oviedo 2003: 48)

Cuando Borges está escribiendo un ensayo sobre Chesterton, Groussac, Reyes o Shaw no se registra en su desarrollo la perentoria mirada hacia la ficción propiamente dicha, como sí ocurre al contrario. Pareciera así que Borges está siempre ensayando –al menos como punto de partida, enclave de llegada o mixto camino promisorio– en cualquiera que sea el avance de su escritura. Hay en Borges un asalto literario acometido desde una noción de enredo que acaba encauzándose a través del ensayo de ficción, desde el acelerador de partículas ambiguas que la naturaleza mestiza de su escritura pone en órbita. Creo que Vila-Matas reconoce, como autor en formación que es entre los últimos años setenta y ochenta, este estado de escritura de raigambre borgeana como el otro lado del río al que quisiera saltar. Debió de imaginar Vila-Matas, con el descubrimiento de la lectura de Borges, las posibilidades literarias de las que poder surtirle dándole la vuelta al ingenio del autor argentino. Si Borges va más de la ficción al ensayo que no al contrario, Vila-Matas va sobre todo más del ensayo a la ficción, ya que tanto sus novelas como –en mayor medida aún– sus artículos registran un alabeo ensayístico que viene a ejercerse como una suerte de consultoría productiva en el aljibe de la ficción, lo que hace de Vila-Matas un ensayista *sui generis*, por mucho que lo sea de porte guarecido o sustento ficcional. Leemos, no en vano, la narrativa de Borges y nos parece que tiende mayoritariamente a la "sensación de ensayo" porque así tira de sí mismo el temperamento de su autor. Asimismo, leemos el articulismo ensayístico de Vila-Matas y nos llega la "sensación de ficción" por similares razones. Borges es un fabulador con alma ensayista y Vila-Matas es un ensayista con espíritu fabulador: se tocan, podría decirse, por el revés procedimental de sus escrituras, constituyéndose, por extensión, una semejanza fundamental entre ellos: aquella que tiene que

ver con la noción de cruce textual y con la dificultad de ambos a regularizar su escritura ensayística en torno al concepto de método. Creemos que Silvia Barei ha sabido focalizar este aspecto sobre Borges de un modo que se hace ampliamente extrapolable a Vila-Matas, manteniendo que:

... el concepto de método, en tanto que conjunto de procedimientos determinados con precisión, ofrece dificultades para un escritor como Borges que no trabaja el análisis como una operación cerrada en sí misma y que somete a continua prueba y crítica sus mismas reflexiones por medio de estrategias de ficcionalización, puesta en duda y conjeturización. Sus instrumentos de acercamiento a los textos están constituidos por una compleja combinación de conocimiento enciclopédico, familiaridad de lecturas e intuición receptiva sobre las que se asientan las bases de un nuevo trabajo de escritura, desorganizador del orden tradicional e inversora de las jerarquías de todo el campo literario. De este modo se conjura la instancia de la objetividad, de la delimitación del objeto o de la operación metodológica para instalar en el texto el cruce inestable de lectura y escritura. Y no hay método porque el objeto no se define en sus límites. Objeto no es el texto cerrado sino lo que se lee de otros en la escritura del texto. Refiere la multiplicidad de textos que se hacen materia en uno solo que es, por lo tanto, descentrado, sin clausura y atravesado por puntos de fuga. En realidad, cuando escribe crítica, notas, comentarios periodísticos, Borges no cambia de escenario, sino que se desplaza por la escenografía escritural reinstalándose sin cesar en distintos lugares sin jugarse a un solo espacio, entrelazando y entrecruzando los mismos motivos. Pensar esta crítica en términos de estrategia de un trabajo tropológico no excluye los principios de minuciosidad, reflexión y atención al texto. Se trata más bien de descartar todo gesto automático o repetido y de adoptar un criterio libre de metodologismo o de interpretaciones consagradas por la tradición. La propuesta básica es luego la puesta en escena del cruce textual, del dialogismo y la intertextualidad, de la autocitación, de la per-versión y el injerto, operaciones retoricadas que descartan como principio constitutivo cualquier discurso de tipo autoritario. (Barei 1999: 17-18)

Otro aspecto no menor que une a Borges con Vila-Matas es la gestión literaria de la timidez,¹⁴ en torno a la cual las técnicas del disimulo no dejan de tener su relativa relevancia en términos de rédito estilístico. Al menos en un primer momento de recursividad psicoanalítica, el tímido logra disimular la timidez no solo evitando hablar de uno mismo sino hablando de los demás (ya sea para censurar u honrar) o hablando de sí mismo mientras habla de los otros. Borges fue más discreto –aunque probablemente más punzante– a la hora de presentar armas al respecto, arremetiendo de una manera más sibilina y matizada contra aquello con lo que no simpatizaba. Vila-Matas, por su parte, muestra sin ambages las tripas productivas de su escritura, preocupándose de remarcarlas y situarlas en un primer plano reivindicador, lamentándose abiertamente de cierta literatura

¹⁴ También Piglia, por cierto, fue en su juventud y primera madurez un gran tímido, llegando a acudir al psicoanalista o a tomar clases de tango para tratar de enfrentar dicho rasgo de su personalidad. Con el tiempo, como le ocurrió igualmente a Vila-Matas, su timidez quedó relativamente escamoteada bajo una indudable capacidad retórica y discursiva.

desacorde con la que él practica o en la que él cree y se implica. Son dos modos distintos de no hablar de uno mismo, si bien en los dos casos la ironía es una aliada ubicua. Por lo general, y más allá de sus diversos territorios temáticos –pues lo que en Borges son libros orientales, filósofos y místicos de la antigüedad, cabalistas y gnósticos judíos, poetas franceses y autores ingleses resulta ser en Vila-Matas una ardua manifestación de la vanguardia histórica de entreguerras diseminada en novelas, artículos y ensayos de la mano de la tradición del modernismo europeo y de su posterior paso a pie cambiado a través de cierto gesto posmodernista–, Borges se distanciaba más de sus narradores que Vila-Matas, aun registrándose comúnmente en ambos un juego de alteridad de ida y vuelta entre autor y narrador. Borges parecía no querer saber mucho de sus obras, probablemente porque ya sabía todo lo que se podía saber de ellas. En sus entrevistas solemos verle incómodo a la hora de mostrarse profesor de sí mismo, de tener que autoanalizarse en exceso, no digamos ante los comentarios ditirámicos con los que se le solía agasajar. Borges tampoco se continuaba necesariamente a sí mismo ni a sus obras en las entrevistas o conferencias. Fuera del texto, los límites entre autor e individuo civil quedaban claramente diferenciados. En el caso de Vila-Matas su identidad civil continúa indefectiblemente, desde el instante en que se encuentra en público, e incluso a veces en privado, al escritor. Si Vila-Matas se siente relativamente cómodo comentando sus obras en público es porque ello funciona como autoexploración estilística y extensión del “post-escenario textual” que para él suele ser la entrevista, la conferencia, el congreso o la presentación. De hecho, la timidez de Vila-Matas –comentada con gracia en no pocos de sus artículos y novelas¹⁵– se ha relativizado con el tiempo a fuerza de su familiarización profesional con lo público, lo que ha ido dejando lugar a una madura imagen entre aguda e histriónica, apócrifa y provocadora, que se muestra inesperadamente al público a medio camino entre la seriedad de un debate de ideas literarias y la máscara de carnaval que gotea socarronas, hilarantes y eruditas extravagancias.

Vila-Matas, por otra parte, continúa haciendo ficción fuera de sus libros desde su propia identidad pública, lo cual está lejos de hacer Borges. A pesar de haberse habituado relativamente a las entrevistas, las invitaciones o las visitas que tenía en su célebre y modesto apartamento bonaerense¹⁶ por parte de amigos de amigos, estudiantes, periodistas, profesores, etc., en el ámbito público Borges siguió siendo siempre un hombre tímido, custodiado por su ceguera y la admirable amabilidad de su cortesía anglosajona. Creo que Borges nació tímido y se murió tímido casi por necesidad, ya que en él la gestión de la timidez en

¹⁵ Así, por ejemplo: “Cuando llega el Día Mundial del Tímido me exalto mucho porque pienso que un día al año volver a ser tímido no hace daño. Además, ese día me permite recuperar de golpe la juventud, una sórdida pero maravillosa sensación. Desde hace aproximadamente una década celebro en secreto ese íntimo Día Mundial del Tímido. Es una jornada inventada por mí, una jornada privada, y es siempre un buen día. Lo malo es siempre el día siguiente, cuando ya no soy tímido y me doy cuenta de que hasta el año siguiente no volveré a ser joven. Pero durante ese Día Mundial del Tímido lo paso bien.” (Vila-Matas, “Y entonces Dada lo sublevó todo”, *El País*, 9.10.2005).

¹⁶ Piso 6º B del número 994 de la calle Maipú al que Borges se trasladó en 1944 y en el que, desde entonces, residió la mayor parte de su vida.

público se opera desde la renuencia a analizar profundamente su obra, de dar la razón a su interlocutor en caso de duda y desgranar aquí y allá alguna opinión insólita. Si la lectura de Borges despacha sobre el lector un precipitado de duda inarmónica, Vila-Matas, que mantiene una abierta simpatía por ciertos autores tímidos,¹⁷ vehiculará su timidez no tanto por la duda y la revisión irónica de sus escritos sino, como decíamos, a través del análisis abierto de su proceder literario y la apuesta por una red de ideas hermanadas cultural y estéticamente. Ambos escritores, sin embargo, se sirven del uso ambivalente de la ficción y la realidad concentradas en un mismo continente formal, lo que deja entrever una sustanciación de la timidez como reacción contra el arraigo seguro y extrovertido de la exactitud científica.

La timidez desaloja, en efecto, una suerte de contestación o rechazo por los modelos social y políticamente estabilizados en torno a la cultura predominante de la socialización, el éxito o la competitividad, entre otros. Si en el campo estético el extrovertido inventa por autoafirmación e inquietud, el introvertido lo hace por necesidad y autodefensa. Si el tímido inventa de espaldas a la realidad, conjeturando o conspirando contra el realismo desde una posición antitética al orden establecido –a la vez que dando cabida, en ocasiones, a la extravagancia automatizada como amortiguación de los arrebatos pesimistas–, el vigoroso lo hace aceptando y hasta potenciando una realidad que por algún motivo resulta criticable, incompleta o parcialmente desconocida pero sobre la que mantiene, en último término, una confianza o fe entusiastas, sin avozorar necesariamente posibles agresiones a su entorno o identidad. Quizá por ello la imaginación del retraído está siempre más cerca de la ficción, o más inextricablemente entreverada con la ficción, que la del expansivo, que tiende a la imaginación de orden positivista, promocionando con ello una réplica sublimada de la realidad. Cabe recordar, a colación de todo ello, que la mezcla de personajes reales y ficticios en Borges, con relatos que suponían viajes ensayísticos por las más variadas bibliografías, fue común desde los años cuarenta¹⁸ y desde sus publicaciones en

¹⁷ Cfr., por ejemplo, los artículos de Vila-Matas “La timidez de Calders” (*Diario 16*, 31.7.1994 – 30.7.1995), “El humor y la timidez” (*Diario 16*, 31.7.1994 – 30.7.1995), “Locura de bolsillo” (*Las Últimas Noticias*, 29.8.2002), “Conflicto de timidez” (*Letras libres*, abril de 2003), “Sobre la angustia de hablar en público” (*El País*, 20.10.1999), “La timidez como método” (*El País*, 25.4.2013) o “Maestro de la concisión” (*El País*, 9.2.2003).

¹⁸ Practicada, por ejemplo, en dos relatos pertenecientes a la antología *Ficciones* (1944) y publicados previamente en la revista *Sur*: “El milagro secreto” (1943), con el personaje ficticio de Jaromir Hladik –pretendido escritor checo de la generación de Kafka que se mantuvo prácticamente anónimo durante toda su vida– y “Tres versiones de Judas” (1944), relato en cuyas notas también aparece Hladik junto a otros personajes. Otros protagonistas, sin embargo, como Antônio Consetheiro o como amigos personales de Borges entre los que podría contarse a Maurice Abramowicz, son históricos y aparecen en las notas a pie de página del último relato citado. Por último, otro ejemplo carismático al respecto podría ser el extenso relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, publicado por primera vez en la revista *Sur* en mayo de 1940 –y posteriormente en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) o *Ficciones* (1944), entre otros–; en este último relato, efectivamente, junto a una considerable dispersión de personajes históricos (a los que Borges suele atribuir obras o características ficticias), aparecen otros personajes inventados (hoy más famosos que si hubiesen sido históricos) tales como Herbert Ashe –inspirado en Mr. William Foy, el perenne huésped del Hotel La Delicia (véase al respecto, Della Paolera 1999: 17)–, Gunnar Erfjord –procedente de una combinación de los nombres y apellidos de los padres de Norah Lange, Gunnar Lange y Berta

la revista *Sur*, donde colaboró durante 49 años.¹⁹ Vila-Matas, por su parte, hace concurrir en su obra a personajes reales con ficticios no por primera vez, pero sí de forma más lograda y regular desde *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), es decir, como Borges, desde su juventud como escritor. Algo similar ocurre en el tratamiento de los artículos y ensayos de Vila-Matas de la misma época.

4. BORGES Y PIGLIA EN LOS ARTÍCULOS Y ENSAYOS DE VILA-MATAS

Si reparamos ahora, siquiera brevemente, en los artículos y ensayos que Vila-Matas ha dedicado a Borges, descubriremos que el primero de ellos se remonta a un artículo publicado en 1982 en *La Vanguardia* y que, acompañado de una ilustración de las Cárceles de Piranesi, se tituló "¿Borges existe?".²⁰ Se trata de un artículo ensayístico que hasta cierto momento del mismo discurre a través de una razonable divulgación científica al hilo de la obra de Borges para cambiar de registro, completamente, hacia mitad del texto y pasar a convertirse a continuación, inesperadamente, en un texto que se arroga una variante de componente ficticio-narrativo inserta con lucidez en el curso natural del artículo.

Posteriormente encontraremos en el articulismo de Vila-Matas nuevos y reiterados homenajes a Borges; así, por ejemplo, "Una peluca en Mar del Plata (Jorge Luis Borges)" (*Diario 16*, 24.8.1997), sobre las relaciones entre Borges, las hermanas Ocampo y The Beatles o a través de los artículos publicados en *El País* "Borges contra Barcelona" (*El País*, 29/01/2000), en el que Vila-Matas se hace eco de las diatribas lanzadas por Borges contra la ciudad condal en la entonces reciente edición de *Cartas del fervor: correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)* (1999), o "Borges y el principiante" (*El País*, 19.4.2003), probablemente el texto de Vila-Matas en el que más explícitamente el autor barcelonés declara su larga deuda con ese "gustador de las variedades del yo" (Borges 1926: 35) que fue Borges:

... no paraba de hallar ideas en sus textos. El asombroso y creativo parasitismo de Pierre Menard, con su réplica exacta pero distinta del Quijote. El memorioso Funes, las hábiles falsificaciones de obras de arte, el *ser en otros* (que diría Pessoa), la creencia de que "tal vez todos sabemos profundamente que somos inmortales", el Aleph y la sospecha de que la poesía puede que sea el nombre esquivo del mundo. Si hasta entonces yo había visto fotografías de personas o de lugares que en algunas ocasiones acababa viendo *de verdad*, ese cuento

Erfjord– o Silas Haslam –Haslam era el apellido de soltera de la abuela paterna de Borges, Frances Anne Haslam, *Fanny* Haslam para su nieto, de la que dijo siempre Borges que fue una gran lectora. Lo curioso sobre el personaje borgeano llamado Silas Haslam es que incluso en un ensayo real, llevado a cabo por Kristian Lindgren, Christopher Moore y Mats Nordahl ("Complexity of two dimensional patterns", Santa Fe Institute, 1997) encontramos en su aparato bibliográfico una referencia al falso libro de Haslam *Una historia general de los laberintos* en lo que no es sino un homenaje y guiño intelectual de sus autores a Borges.

¹⁹ Actividad que fue recogida en la obra *Borges en SUR 1931-1980* (1999).

²⁰ El mismo texto se publicará más tarde en *El viajero más lento* (1992) bajo el epígrafe "¿Existe realmente Borges?", habiéndose publicado también en versiones más reducidas en otros lugares (véase, por ejemplo, "Borges no existe", en la revista chilena *Apsi*, 2-15 de junio de 1986).

de Borges sobre un *aleph* significó un avance en mi visión del mundo: no solo se podían ver *de verdad* ciertas personas o lugares, sino que además existía la posibilidad –llamémoslo el asombro– de *ver más* [...]. Como había empezado a leer el mundo midiéndolo por el rasero de Borges [...]. No paraba de hallar ideas sobre Borges y también en quienes comentaban su obra. Ideas en Julio Ortega, por ejemplo, que decía que la poética de este escritor se caracterizaba por un doble movimiento: remitía a una tradición, porque el mundo moderno aparecía como lugar de pérdida y deterioro, y a la vez remitía a la noción de cambio literario, porque la literatura afirma el valor de lo nuevo. Borges reescribía lo viejo, entendió perfectamente el principiante que yo era. Iba de Miguel de Cervantes a Pierre Menard, por ejemplo. Me pareció intuir que Borges había inventado la posibilidad de que nosotros los modernos podamos, en rara vecindad con lo genuinamente literario, practicar también el ejercicio de las letras, es decir, que podamos nada menos que seguir escribiendo. Hoy comparto con Alejandro Rossi el deseo de que en el futuro los lectores se acerquen a Borges como lo hicimos nosotros: con la certidumbre de que estábamos frente a la excepción: "Que también para ellos su obra sea, a la vez, mágica y precisa". Tal vez descubran a un Borges aún mayor que el nuestro. (Vila-Matas 2003)

La deuda literaria de Vila-Matas con Borges como dinastía intelectual modélica queda cerrada y refrendada con este artículo y se consolida en el hecho de que ambos se muestren como invasores de autores, manteniendo uno y otro en este ámbito un cómplice diálogo en el tiempo.²¹ De hecho, la cita más o menos quebrantada, más o menos confesa, ha devenido en Vila-Matas un espacio recreativo de la imaginación, procedimiento cuyas múltiples posibilidades se fueron orquestando, entre otras, en sus lecturas de Borges, tratándose no en vano de otro de los rasgos que une de forma más ostensible a estos dos autores. Piglia ha atribuido precisamente a Borges la idea (a su vez, tan vila-matiana) de que, en puridad, toda gran literatura sería anónima:

Hay una suerte de platonismo que está construido con toda la gracia, la ironía y la maledicencia con la que Borges se maneja, y que viene a decir que en realidad la gran literatura en el fondo es anónima. Esto es muy Valéry: en realidad todos estamos trabajando en función de una práctica anónima e intemporal. Entonces la valoración, entendida como la valoración coyuntural, histórica, siempre suena un poco frágil o fraudulenta. Y Borges tiene para esto dos estrategias. Una es esta: decir que las mejores metáforas son las metáforas anónimas. Las grandes literaturas, para Borges, son las que han cristalizado figuras y formas que cualquiera puede usar. [...] Es decir, un escritor no inventa, está metido en la tradición y trabaja con lo que la tradición le da. [...] La otra manera que tiene Borges de acercarse a ese asunto consiste en tomar un texto y recorrer las lecturas que ha recibido. Es casi una parodia de la filología. (Piglia 2000: 168)

²¹ Baste decir, por ejemplo, que Borges admira a Ben Jonson en *El tamaño de mi esperanza* porque "invadía autores como un rey y [...] exaltó su credo hasta el punto de componer un libro de traza discursiva y autobiográfica, hecho de traducciones, donde declaró, por frases ajenas, la sustancia de su pensar..." (Borges 1926: 74).

Por su parte, la profesora Molloy descarta la conveniencia de entender las citas de Borges a partir de su contenido moral en torno a lo verdadero y lo falso desde un punto de vista que nos parece especialmente estimable:

Es un error acoger las referencias y las citas eruditas que Borges utiliza tan generosamente con ese “incrédulo estupor” [...] que el mismo autor condena. Pero igualmente falso e igualmente inútil es someterlas a la duda sistemática. La falta de respeto y la ironía que apuntalan esa erudición no son necesariamente pruebas de su ilegitimidad. Por otra parte, Borges no pretende reivindicar en ningún momento la autenticidad: va más allá y hasta parece cortejar el descubrimiento del fraude, justamente porque ese descubrimiento no significa, para él, fracaso alguno. Lo verdadero y lo falso, desde un punto de vista exclusivamente erudito, carecen en su obra de todo valor: inútil es intentar una clasificación moral para agotar una erudición que pretende ser, en el sentido más rico del término, literaria. (Molloy 1999: 155)

Si bien el particular uso de la intertextualidad y de la citación no es exactamente igual en Vila-Matas y Borges (ya que la cita en Vila-Matas tiene mucho de lo que denomino “plagio inventivo” –un método electivo que busca recrear lo que ha sido previamente dicho con la finalidad de remozar tanto su naturaleza ética y moral como sus maneras imaginativas, sin olvidar una clara intención de desjerarquizar la noción de autor y de rebelarse ante toda idea de supraculturalidad normativa– y en Borges, en cambio, se da la cita de una forma que buscaría, en mayor medida, perpetuar un gusto “contra-exactista” en favor de un patrimonio cultural parcialmente falseado –a través de una metodología que viene a ser un juego paratextual en el que se reparten cartas para los jugadores que son, entre otros, la erudición avasalladora, la sustracción sentimental, el efectismo matemático o el agujón nostálgico–), en ambos existe un íntimo gesto de disconformidad y reconstrucción del canon, así como, desde luego, de parodia y resignificación, razón por la que no queremos dejar de traer aquí la reflexión respecto al caso borgeano que sobre citas ornamentales y argumentales lleva a cabo Molloy –siguiendo los trabajos de Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz Díaz–, en especial por lo vinculable que el sentido profundo de dicha reflexión resulta en relación a la actitud citadora de Vila-Matas:

Lo comprobable es que el texto de Borges, por así decirlo, es un texto ya citado. No se trata de “sobrepasar los límites de lo comprobable” porque esos límites ya han sido sobrepasados (e incorporados) dentro de un texto que desafía –o que desdén– el desciframiento limitador. Las dificultades que propone todo intento de clasificar la erudición de Borges, según pautas tradicionales, parecerían indicar que las citas, referencias y alusiones reclaman en su texto una interpretación nueva. Como occidental culto, Borges habría podido contentarse con citas argumentales; como inquisidor de esa misma cultura occidental, habría podido utilizar, irónicamente, solo citas ornamentales. El hecho de que sus citas y referencias no sean ni lo uno ni lo otro, que no refuercen el texto “desde fuera” pero que tampoco lo decoren, que se muevan en una perpetua *insatisfacción* –materia misma de la obra borgeana– y que, conscientes de esa insatisfacción que las engendra y que a la vez engendran en el lector, se obs-

tienen en multiplicarse y repetirse, muestra que están animadas por un espíritu diferente. Pocas citas y referencias luchan tanto como las de Borges contra el desarrollo lineal del texto. [...] La insolencia con que Borges maneja citas y referencias muestra sobradamente que la tranquilidad del lector es la última de sus preocupaciones. [...] En los textos de Borges las citas introducen no solo la distancia que habitualmente da el prestigio, sino la distancia provocada por la desconfianza y el malestar: irreconocibles, las citas no aceptan, sin embargo, la reducción a lo meramente decorativo, y el lector oscila entre la tentación de gozar bárbaramente de las exóticas sonoridades y la de descifrar, como lo pretendía Jean Wahl, el fundamento de esa erudición. Por el hecho mismo de que esas citas y referencias surgen de las fuentes más inesperadas, el lector siente, o siente que se le quiere hacer sentir, que se establece entre ellas una misteriosa dialéctica que supera sus fuerzas. Parte de la inquietud –y del placer– que provoca esa lectura justamente proviene de la oscilación vertiginosa de esas citas que por un lado lo atraen, lo atrapan, como si el lector fuera una cita más que dialogara con las otras, que acaso cuestionara las otras. Pero las mismas citas, por otro lado, distancian al lector del lugar –de un texto– que nunca *hará suyo*. Entre autor y lector funciona la erudición borgeana. (Molloy 1999: 156-158)

Apreciamos aquí que Vila-Matas se encuentra perfectamente alineado con Borges tanto en su despreocupación por la tranquilidad del lector como en su lucha contra el desarrollo lineal del texto, además de compartir ambos, en general, ese “espíritu diferente” o ajeno a la ornamentación y la argumentación a la hora de citar.²² Lo mismo ocurre con el hecho de tener lectores divididos entre una labor de detectivismo y verificación literarios sobre cuanto dicen y una comprensión más amplia, relajada o hedonista, en torno a la aventura intelectual que el autor pueda estar proponiendo en su obra. Cabe añadir que cuando el lector es del primer tipo y recurre a “comprobar” las cosas, desde luego el lector se apercibe del proceso de invención que ha seguido operándose incluso en las citas y autores bibliográficamente verificables. Tiene lugar entonces una “invención de segundo grado”, como ha señalado José Miguel Oviedo, sobre los ensayos de Borges, los cuales, añade el crítico peruano, a la manera de los “imaginary essays” de Paul de Man, son “ensayos de una imaginación personal estimulada por una imaginación ajena [...] una de las sorpresas que se lleva el lector cuando recurre a las fuentes que inspiraron a Borges, es descubrir que al leerlas e interpretarlas, él puso tanto (o más) de él como de ellos, y así les dio una nueva significación [...] sus lecturas son formas de apropiación y de invención refleja [...] se apodera de *toda* la literatura que conoce y recuerda, y la integra a su sistema: dentro de este lo ajeno y lo propio dialogan sin dificultad y con un alto grado de originalidad [...] sus libros forman una biblioteca creada por la imaginación a partir de otra biblioteca [...] los ensayos de Borges son sobre todo *proposiciones* heterodoxas, una invitación a pensar de otro modo sobre algo comúnmente aceptado, una tranquila disidencia intelectual” (1991: 98-99).

²² Recordemos que la estrategia de la cita en Vila-Matas debe también mucho a la obra de Sterne o al cine de Godard (véase, por ejemplo, Vila-Matas 2008).

Piglia, por su parte, ha visto en la cita borgeana el núcleo básico de un procedimiento paródico de la tradición literaria (Piglia 2000: 71-73). Resulta del todo lógico: Piglia se ha interesado en Borges no solo por la indistinción o fuerte continuidad de su escritura entre ensayos y cuentos sino por las diferencias de enfoque que contrae el ejercicio de la crítica según sea esta realizada por críticos profesionales o por escritores, añadiendo que “Un escritor define primero lo que llamaría una lectura estratégica, intenta crear un espacio de lectura para sus propios textos. Me parece que se puede hacer un recorrido por la obra ensayística de Borges para ver cómo escribe sobre otros textos para hacer posible una mejor lectura de lo que va a escribir” (159). Es de este modo que Borges llega a defender –continúa Piglia– a escritores que en su época eran marginales, como ya hemos apuntado antes, tales como Conrad, Stevenson, Kipling o Wells, en contra de los escritores que compactaban entonces la tradición como Dostoievski, Mann o Proust, valorando, por ejemplo, el género policial desde el que Borges querría ser leído, ya que leído, en cambio, a partir de una lectura desde la tradición le resultaría perjudicial a causa de la floración de los tópicos sobre Borges en torno a su frialdad, falta de alma y profundidad, etc. Ello lleva a Piglia a considerar no solo que “la zona fundamental de la tarea de Borges como crítico fue la de redefinir el lugar de la narración” (160) sino que, en realidad, “son los escritores los que redefinen la historia literaria. La historia literaria como disciplina académica es una manera de elaborar las reestructuraciones del canon y del pasado que producen las polémicas contemporáneas.” (162). De nuevo, esta idea resuena en el ensayismo de Vila-Matas permanentemente, pareciendo que no hay mejor correa de transmisión entre Vila-Matas y Borges que la particular mirada de Piglia.

Del mismo modo, Piglia ha llamado la atención sobre la anticipación de Borges a sus críticos enunciando como propia lo que no era en realidad sino la posición del enemigo, ilustrando Piglia este extremo con el ensayo de Borges “La supersticiosa ética del lector” (1930), en el que su autor critica el estilo como valor a la vez que afirma que la literatura se impone más por su contenido que por su forma, que es –concluye Piglia– justamente la tradicional crítica²³ que Borges solía recibir. Piglia y Vila-Matas propenden más bien, sin embargo, al hecho de criticar sus propias obras e ideas literarias desde posicionamientos ficticios diversos o a partir de un reconocible discurso de figuraciones literarias que, al cabo, no hace sino anticiparse también o igualmente a la crítica.

Un último texto de Vila-Matas sobre Borges al que quisiera referirme aquí tiene la cualidad de conectar precisamente a Borges y a Piglia. Se trata del artículo titulado, desde un verso de Borges, “La tarde elemental” (*Letras libres*, enero de 2000). En este artículo, Vila-Matas dice estar leyendo *Formas breves* (1999) de Piglia, concretamente la parte del libro en la que Piglia se refiere al sueño de

²³ Esto es, básicamente, un estilismo ingenioso dentro de una artificialidad general y un interés por la forma y lo verbal que lo alejarían de la vida frente a obras como las de Mallea, Martínez Estrada o Sábato, representantes de propuestas literarias que vendrían, por presunta contraposición a Borges, a materializar ciertos aspectos de la tradición aferentes al realismo, al compromiso, los conflictos sociales o la realidad inmediata.

Borges del que surgiría uno de los últimos relatos borgeanos, añadiendo tras ello Vila-Matas:

Desde que leí el libro de Piglia concibo la historia de la literatura como una sucesión, en el tiempo y el espacio, de escritores habitados imprevisiblemente por los recuerdos personales de otros escritores. Vista así, la historia de la literatura sería una novela que nos contaría la historia secreta de una serie de escritores que recuerdan con una memoria extraña a la suya imágenes, textos y lecturas que vieron, escribieron o leyeron antes otros. Una corriente de aire mental de misteriosos recuerdos ajenos compondría un circuito abierto de memorias robadas: la verdadera historia de la literatura. Vista así esa historia, no es extraño que lleve días secuestrado por el capítulo de *Formas breves* de Piglia dedicado al último cuento de Borges: ese cuento en el que un oscuro escritor, que ha dedicado su vida a la lectura y a la soledad, por medio de un artificio muy directo y sencillo (como los que Borges ha preferido siempre para construir un efecto fantástico), es habitado por los recuerdos personales de Shakespeare y recuerda, por ejemplo, la tarde en que escribió el segundo acto de Hamlet. (Vila-Matas 2000)

Aunque se dan en Piglia y Borges modos de acometer el ensayo que pueden ser opuestos (Giordano 2008: 369-373), no es menos cierto que ambos coinciden en el prurito innovador y componente de trascendencia lectora con los que Piglia y Borges cultivan dicho género y aquí, precisamente, se encuentra con ambos Vila-Matas. En una serie de conferencias que tuvieron lugar de forma televisada, Piglia afirmó que Borges no solo inventó la literatura fantástica en el siglo xx²⁴ sino que mostró el procedimiento para que otros la hicieran. Partiendo de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1940), añade Piglia, Borges hace *otra cosa* con su literatura fantástica, hace "ficción especulativa" o "literatura conceptual":

... se parece mucho a lo que hacía Duchamp, es mejor [...] pero se parece mucho a lo que hacía Duchamp, lo que Valéry llamó en el *Monsieur Teste*, que a Borges le gustaba muchísimo [...] 'la literatura no empírica' [...], la literatura conceptual, no hace falta que esté el texto escrito, hay que tener la idea de cómo puede ser ese texto, después otro lo hará, eso es Macedonio Fernández, [...] un escritor conceptual, que escribe una novela que son nada más que prólogos, una novela donde se dicen cómo se pueden hacer muchas novelas, una novela donde se puede decir cómo son los lectores, una novela no empírica, nunca publicó, no le importaba publicar, le importaba inventar esa forma que después nosotros usamos, *Rayuela* de Cortázar [...] es difícil escribir esa novela sin el *Museo de la novela...* ¿no?, es otra novela conceptual, entonces eso se inventó en el Río de la Plata, y lo inventó Borges, Macedonio estaba con él, pero lo inventó

²⁴ No en el sentido clásico de la misma, precisa Piglia, esto es, no en lo que respecta a la literatura de fantasmas y vampiros practicada entre la mitad del siglo xix y principios del siglo xx, lo que el crítico norteamericano Leslie Fiedler dijo que se había inventado entre el fin de la religión y el comienzo del psicoanálisis (cfr., Piglia 2013). Piglia ofreció, efectivamente, cuatro conferencias a modo de clases magistrales sobre la obra y vida de Borges para el público argentino. Además de la conferencia a la que me acabo de referir el ciclo se compuso de los siguientes títulos: "Borges, la memoria ajena" (15.8.2013), "Borges, la lectura y el crimen" (21.8.2013) e "Historia y política en Borges" (22.8.2013).

Borges [...], porque Borges hacía unos objetos microscópicos [...], ponía en la Pampa unos objetos casi invisibles que tenían una gravitación que todavía hoy estamos tratando de descifrarlos, nunca escribió un texto que hubiera más de diez páginas [...] Borges puso el estándar que había que poner [...] el problema no es cómo está la realidad en la ficción, que es lo que en general se busca [...] cómo una novela representa la época [...], el problema es ver cómo está la ficción en la realidad, [...] cómo actúa la ficción en la realidad, dónde la buscamos la ficción en la realidad, [...] es lo que Gramsci llamaba hegemonía, [...], Valéry tiene una frase lindísima, dice 'no se puede gobernar con la pura coerción, hacen falta fuerzas ficticias', [...] por lo tanto hay que construir utopías, ilusiones, ficciones, cuestiones [...] y Borges trabajó muy bien con lo que él llama ficción, es decir constituyó ese espacio. [...] [L]a ficción no es ni verdadera ni falsa. No se puede verificar [...] no es ni verdadera ni falsa, y trabaja con eso. [...] Lo que [Borges] hace ver es la vacilación, la dificultad de moverse allí [...] la literatura es una experiencia con esa incertidumbre que nosotros en la realidad debemos dejar de lado [...]. En *Tlön* está la realidad y después hay un texto escrito que incide sobre lo real y lo transforma." (Piglia, "Borges, un escritor argentino", Televisión Pública de Argentina, 14.8.2013)

A continuación, Piglia se hace eco de la comparación de David Viñas entre Borges y Walsh –a colación del relato de este último "Nota al pie" (*Un kilo de oro*, 1967)– y de la novela de Philip Dick *The Man in the High Castle* (1962) como ejemplos de los caminos abiertos por Borges con "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1940); con ello Piglia se refiere específicamente al mecanismo de la ficción que en Borges consigue crear un "efecto de realidad". He aquí el similar efecto de realidad que vamos a encontrar en las fabulaciones injertadas en el artículismo y ensayismo de Vila-Matas, de lo cual podrían ser paradigmáticos textos "Del lado del diablo sin saberlo" (*La Vanguardia*, 24.11.1987) o "Los Tabucchi" (*Letras libres*, agosto de 2003) –y, con este último, su lúdica correlación poético-textual bajo estructura de *matrioska* titulada "Me llamo Tabucchi como todo el mundo" (*Una vida absolutamente maravillosa*, 2011)–. Del camino de ficción especulativa que Borges inventa y perfecciona y que Piglia ha sabido glosar –en ciertos casos, narrar– como pocos, echa a andar uno de sus mayores espejos y motores creativos en la escritura de Vila-Matas.

Además del aspecto apuntado anteriormente como conector de Piglia y Vila-Matas en el entendimiento de la literatura moderna como una vida pasada en el extranjero, otro punto de unión entre Piglia y Vila-Matas es la lectura detectivesca como discurso intertextual y metacrítico a través del espionaje, lo que en Vila-Matas se evidencia –más allá de las numerosas escenas de voyerismo cotidiano presentes en sus artículos– en la escritura y vida del protagonista de su novela *Extraña forma de vida* (1997). Es esta una posibilidad que se refrenda en Piglia desde su asunción de la crítica como una variante del género policial, ya que el crítico no es sino un detective que está contando sus investigaciones y dentro de estas pululan los mundos propios de la ficción en su necesidad de ser enmascarados o desenmascarados, mantiene Piglia. Desde los últimos años 80, de hecho, Piglia ha venido incidiendo en su interés por trabajar en la indeterminación en nombre de la cual tanto ficción como verdad cruzan sus caminos,

como si prácticamente la verdad tuviera que indemnizar a la ficción en caso de desequilibrio, algo que, desde luego, Vila-Matas ha llevado a cabo en la mayor parte de sus novelas y en no pocos de sus artículos. Son los grandes textos los que producen lectores, los que hacen cambiar el modo de leer, opina Piglia, para el cual el uso de la crítica que hace un escritor –después de recordar cómo Baudelaire mantuvo que cada vez se hacía más difícil en su tiempo ser un artista sin ser un crítico y la prueba de ello es que algunos de los mejores críticos son artistas (como Pound, Brecht, Valéry o Auden)– alcanza más valor cuanto más se traiciona lo que se lee. Esto es, estamos de nuevo ante un tratamiento de lo crítico que desfonda de modo más que tangible en el mundo vila-matiano.

Para ambos, Piglia y Vila-Matas, la tradición viene a tener –en palabras del primero– la estructura de un sueño. En los dos autores la experiencia lectora equivaldría “a entrar en un entramado repleto de reenvíos intertextuales, de citas desviadas, de rizos espacioc temporales, de juegos especulares, que hacen de la lectura un ejercicio antrópico, [...] no se privan de tensar –a modo de red de seguridad– un horizonte de autores sobre el que se construye su obra. Influenciados por el propio autor, la cámara de precursores va de los escritores argentinos más importantes a los extranjeros más egregios” (Estrade 2008: 83-84). Igualmente, en ambos autores hay una fascinación recurrente por la narración ensayística sembrada de citas, al estilo del cine de Godard, un cineasta que Piglia y Vila-Matas han reivindicado como referencia fundamental en sus vidas. En el entendimiento de la escritura, en suma, ven Piglia y Vila-Matas la historia de las discusiones sobre el arte de narrar, tal y como ha advertido Villoro sobre las historias de Piglia (Villoro 2008: 308). Podríamos imaginar caprichosamente, de hecho, a Vila-Matas habiendo escrito buena parte de las discusiones literarias y supercherías pretendidamente históricas presentes en *Respiración artificial* (1980) tal y como dio forma a *El Mal de Montano* (2002) o *Doctor Pasavento* (2005) en tanto que obras centradas en el arte de narrar y en el modo de hacer intervenir el ensayo en la narración, de la misma forma que podríamos fantasear con Piglia habiendo escrito aquel inspirado tratado sobre los sujetos de las literaturas bloqueadas que fue *Bartleby y compañía* (2000) tal y como el autor argentino armó el excelente ensayo sobre los sentidos y los modos que fue su obra *El último lector* (2005).

Concluamos *añadiendo, finalmente*, que pueden casi tocarse las correspondencias entre Piglia y Vila-Matas –y desde estos hasta o hacia Borges– cuando leemos, por ejemplo, las ideas que hay en las *Formas breves* (1999) de Piglia, ensalzadoras de una nueva crítica como dispositivo de conexión y continuación entre ficción y crítica y, a la vez, cuando reparamos en lo que el propio Vila-Matas ha dicho específicamente al referirse a la escritura pigliana:

Tal vez la alta y más pura literatura sea esto: el arte de contar algo no narrativo que percibimos como lo único que tiene sentido narrar. De ahí que de un tiempo a esta parte (en realidad desde Cervantes y Sterne) haya ensayos que nos parecen narrativos, y viceversa. Todo esto lleva, una vez más, a la pregunta de qué es narrar. Piglia, que mezcla con pericia narrativa y ensayo, podría ahí contestar: “Narrar, decía mi padre, es como jugar al póker, todo el secreto con-

siste en parecer mentiroso cuando se está diciendo la verdad". [...] La literatura de este escritor argentino es una escritura para la que narrar es pactar con el absurdo, apoyarse en una voz que dice la verdad cuando afirma que la vida no tiene sentido, pero cuyo timbre, el timbre profundo de esa voz, es el eco de ese sentido. [...] Si hay algún realismo en las obras de Piglia (que lo hay) deberíamos denominarlo realismo interior, intelectual, en el sentido más noble de este adjetivo, en el sentido de que todas las narraciones de este autor son lugares donde se discute la literatura. Todas las historias de Ricardo Piglia son intensas discusiones sobre el arte de narrar. (Vila-Matas 2007: 20-23)

OBRAS CITADAS

- Albadalejo, Tomás (2005): "Transducciones en la obra de Enrique Vila-Matas". En M. D. de Asís Garrote y A. Calvo Revilla (eds.): *La novela contemporánea española*. Madrid, Instituto de Humanidades Ángel Ayala de la Universidad San Pablo CEU.
- Barei, Silvia (1999): *Borges y la crítica literaria*. Madrid, Tauro.
- Borges, Jorge Luis (1926): *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Proa.
- Estrade, Christian (2008): "Homenaje a Rodolfo Walsh". En J. Carrión (ed.): *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona, Candaya.
- Giordano, Alberto (2005): *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Molloy, Sylvia (1999): *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Olalla Castro Hernández (2017): *Entre-lugares de la Modernidad*. Madrid, Siglo XXI.
- Oviedo, José Miguel (1991): *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid, Alianza.
- (2003): "Borges: el ensayo como argumento imaginario", *Letras libres* (edición mexicana), n.º 56, p. 48.
- Paolera, F. della (1999): *Borges: Develaciones*. Buenos Aires, Fundación E. Costantini.
- Papa Mamour Diop (2016): *Enrique Vila-Matas en su red narrativa: Hibridismo, reescritura e intertextualidad*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Piglia, Ricardo (2000): *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Seix Barral.
- (2013): "Borges un escritor argentino". En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=IBf6TH_YXA> [última consulta: 20.10.2017].
- Santander, Roberto, y Abadía, Martín (2008): "Entrevista a Enrique Vila-Matas: 'Sin Borges hablaríamos en inglés'", *La periódica revisión dominical*, 30 de octubre. En línea: <<https://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2008/10/30/entrevista-a-enrique-vila-matas-sin-borges-hablaríamos-en-ingles/>> [última consulta: 28.10.2017].
- Vila-Matas, Enrique (2000): "La tarde elemental", *Letras libres*, 31 de diciembre. En línea: <<http://www.letraslibres.com/mexico/la-tarde-elemental>> [última consulta: 29.10.2017].
- (2003): "Borges y el principiante", *El País*, 19 de abril. En línea: <https://elpais.com/diario/2003/04/19/babelia/1050709812_850215.html> [última consulta: 29.10.2017].
- (2005): "Y entonces Dadá lo sublevó todo", *El País*, 9 de octubre. En línea: <https://elpais.com/diario/2005/10/09/catalunya/1128820042_850215.html> [última consulta: 29.10.2017].
- (2007): "Descifrar el arte de narrar", *Quimera*, n.º 280, pp. 20-23.

- (2008): "Intertextualidad y metaliteratura (alocución en Monterrey)". Texto leído en la Cátedra Anagrama de la Universidad de Monterrey México, 1 de agosto. En línea: <<http://www.enriquevilamatas.com/textos/textmonterrey.html>> [última consulta: 28.10.2017].
- (2011): "Huir", *El País*, 26 de abril. En línea: <https://elpais.com/diario/2011/04/26/cultura/1303768805_850215.html> [última consulta: 27.10.2017].
- Villoro, Juan (1999): "Exasperar ideas". En J. Carrión (ed.): *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona, Candaya.