

De la construcción de la memoria a la identidad como mutación: apuntes sobre España de Manuel Vilas

Marcelo Topuzian

Universidad de Buenos Aires
Argentina

Cita sugerida: Topuzian, M. (2014). De la construcción de la memoria a la identidad como mutación: apuntes sobre España de Manuel Vilas. *Olivar*, 15(21). Recuperado de: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n21a06>.

Resumen

Este trabajo analiza los procedimientos narrativos de *España* de Manuel Vilas en torno de la construcción de la identidad nacional. Esta se constituye como un núcleo 'pre-significativo' al que los textos buscan referirse a través de una serie de operaciones alegóricas. Ellas suponen una interrogación tanto sobre el estatuto del texto como sobre la configuración actual del sistema literario. A partir de esto, se plantea el problema del lugar de la literatura en la cultura contemporánea, cruzada por las recientes transformaciones tecnológicas digitales. Una toma de distancia respecto de las líneas que marcaron la literatura de la Transición española, primero, y la ligada con la recuperación de 'memoria histórica', después, abre *España* a una concepción de la invención literaria como mutación ficcional.

Palabras clave: *Vilas; España; Identidad; Nación*

Abstract

This paper analyzes the narrative procedures of *España* by Manuel Vilas around the construction of national identity. This is established as a 'pre-significant' core to which texts try to refer through a series of allegorical operations. These operations pose a question on the status of the text and on the current configuration of the literary system. This raises the problem of the place of literature in contemporary culture, crossed by recent digital technological transformations. Moving away from the lines that marked the literature of Spanish Transition and the one linked to the recovery of 'memoria histórica', *España* opens to a conception of literary invention as fictional mutation.

Keywords: *Vilas; España; Identity; Nation*

Si bien suele considerarse un rasgo constitutivo de la ficción literaria moderna, vale la pena, a propósito de *España* de Manuel Vilas, volver a llamar la atención sobre el cruce y la proliferación de ‘voces’ discordantes y dispares que este texto supone. Resulta difícil para el lector asir alguna salvaguarda o posicionamiento ideológico-autoral claro sobre la naturaleza del texto que está leyendo; más aun a propósito de las tareas, deberes y funciones de la literatura –cuestiones no por poco atendidas por la crítica literaria reciente menos apremiantes para ella– que esa naturaleza supondría; y ni hablemos de las dificultades a las que se expondría el crítico que acudiera a *España* para dar cuenta de las supuestas opiniones efectivas de Vilas acerca de temas como la identidad nacional española, la ETA, Fidel Castro o Bob Dylan. Cualquiera de las declaraciones explícitas en este sentido con las que podemos –y, especialmente los críticos literarios, deseamos– encontramos en el texto, han quedado sujetas a una ironización generalizada provocada por el quiebre de cualquier pretensión de coherencia ideológica en el plano de lo declarativo. La proliferación escrituraria de *España* no se deja reconducir fácilmente a una unidad englobadora, unidad que, mal o bien, sigue seduciendo, teleológicamente, ideológicamente, a una crítica literaria todavía en dificultades –aun la de vocación más historicista– para desembarazarse en la práctica de los lastres de la estética idealista y su ideal de obra de arte orgánica.

España, es evidente, está hecha de fragmentos, como mucho de la ficción española reciente¹. Por esto, se ha dicho que Vilas es fundamentalmente un cuentista (Paz Soldán 2008). Sin embargo, la aspiración de *España* a la novela es clara, sobre todo si se presta atención a la organización por capítulos y subcapítulos, y, especialmente, a cómo el propio texto se ocupa de constituir como totalidad el volumen a partir de las continuas autorreferencias bajo su propio título. Podrían traerse aquí a colación pareceres sobre la crisis de la lectura continuada de largo aliento, acompañada por los efectos del fenómeno de la digitalización y puesta en red de lo literario: en efecto, el *post* de *blog* podría ser considerado el formato de base de *España*, según un procedimiento de trasvase que se ha venido generalizando en los últimos tiempos². También es posible reflexionar, en un sentido contrario, sobre el persistente prestigio editorial, quizás ya meramente inercial, de la novela como género. De todos modos, lo cierto es que la pregunta por los modos de circulación del texto literario puede hoy ya perfectamente desprenderse, en este y en otros textos contemporáneos, de la necesidad de su encuadramiento en un sistema de géneros literarios sobre el cual quizás solo a los profesores de literatura se nos ocurriría seguir arguyendo (Schaeffer, 2006). Lo crucial, aquí, es del orden del proyecto, de la operación, de la intervención, no de la clasificación, de la taxonomía o de la sistematización.

Su factura fragmentaria no implica que la literatura de Manuel Vilas carezca de aspiraciones; por el contrario, las suyas son las más altas: ella pretende constituirse desde el principio como una verdadera investigación acerca del sentido, pero un sentido anterior al plano de lo discursivo, al de la declaración; un sentido pre-retórico. El vampiro-resucitador de “Breve historia del tiempo” lo expone de este modo: “Porque nada significa nada. En eso estamos trabajando ahora, en si hay significación en las cosas que aparentemente no significan nada” (175-76)³. ¿Cómo podría ser hoy una literatura encargada de pensar las condiciones del significado de una cultura nacional, más allá o más acá de

las ideologías del nacionalismo y de sus deconstrucciones teóricas e historiográficas? ¿Cabría esperar de ella un grado de ejemplaridad, de “formalidad lingüística” (161n) conjugada con una representatividad de sus temas, a la manera del realismo galdosiano, que es explícitamente evocado en *España* (según términos a los que nos referiremos más adelante)? La conclusión de este análisis literario de la ‘pre-significación’ de lo nacional en *España* amenaza ser la siguiente: “la literatura española no es española. Es otra cosa más importante, coño. Además, la vida española no sirve para hacer literatura, cosa que saben todos los escritores españoles de verdad” (161n). La cuestión de la nacionalidad de la literatura reaparece a propósito de Luis Mateo Díez, escritor consagrado y mayor:

La idea de progreso es más consistente que la idea de España, porque esa palabra “España”, es incómoda. Pero, sin embargo, él es un escritor español más que un escritor de progreso. ¿Se puede ser un escritor de progreso en vez de ser un escritor español, o francés, o chino? [...] ¿Trabaja para España? Todos hemos acabado trabajando para Eso. Trabajamos para una entidad innombrable, y eso nos da una originalidad verdaderamente monstruosa. (166-167)

Si bien, está claro, estas declaraciones podrían remitir a cierto estado de los debates –públicos, pero a menudo también más o menos opacos y hasta subterráneos– sobre la nación en España (Béjar, 2008) –y resultar también significativas como reacción ante todo un tipo de ficción literaria usual, sobre todo novelesca, de aspiración internacionalista a partir de un cuidadoso trabajo de borramiento o dosificación del color local (Fernández Porta, 2008)–, también, sobre todo, explicitan las apuestas literarias en juego al titular *España* un libro como *España*: en el peculiar ‘nacionalismo’ de Vilas, España solo puede tener sentido en tanto ‘pre-significativa’ e incluso innombrable y solo señalable; es “Eso”.

Entonces, ¿cómo puede un escritor español escribir sobre España? En principio, deberá cuestionar todo lo que pretenda pasar como su explícita caracterización ideológica, sea la de ‘charanga y pandereta, cerrado y sacristía’, sea la de la gran tradición liberal progresista española (así parece ser más fácil convertirse en un “escritor de progreso” que en un escritor español, en efecto). Habrá, de hecho, que escribir desde su imposibilidad: la literatura no puede, en este sentido, *hablar de España*, y *España*, el libro, solo puede terminar hablando de *España* como libro, por lo cual, en relación con esta cuestión, se vuelve crucial, como veremos, la función que confiere a su primer editor, Sergio Gaspar, de DVD ediciones.

En la tipología de los personajes de *España* que elabora en su presentación del libro, Eloy Fernández Porta se refiere a la rancia operación literaria –de tradición u origen galdosiano o noventayochesco, pero también de uso perenne en las letras españolas del siglo XX–, de que el ‘espíritu de España’ aparezca encarnado en un personaje específico de las narraciones. Sin embargo, en *España* el procedimiento termina de cambiar definitivamente de función: no apunta a la ideologización forzada del sentido de lo literario, sino, por el contrario, a una ficcionalización radicalizada de cualquier pretensión de descripción o representación de lo nacional en clave meramente identitaria. De aquí el

singular sentido del humor de este texto, que Fernández Porta asocia con el de la historieta “Mortadelo y Filemón” (y particularmente con el ‘arte del disfraz’ del primero):

El espíritu de España parece unamuniano, recoge la vieja aspiración noventayochista de alegorizar el destino nacional en una figura particular, pero ese impulso trascendental cobra una forma de dibujos animados, un Mortadelo explotado y recompuesto en cada nuevo episodio. Aquí vienen a morir las ilusiones esencialistas: en el toon, la viñeta final, la persecución de los agentes de la T.I.A. con portada del diario “La bola”. (Fernández Porta, 2008)

Lo nacional no puede ser, entonces, sino alegórico, parece decir Vilas, en el sentido que a este término le dio en su momento Paul de Man: el de una figuración narrativizada de las condiciones de la significación y la referencia textuales gracias a desarrollos o transiciones “que ocultan las afirmaciones incompatibles con solo poner cierto espacio entre ellas” (De Man, 1990: 289). Lo nacional solo puede figurarse más o menos impropiamente a partir de la pretensión del texto de dar completa cuenta de sus propias condiciones: nombrar a España como el referente de *España*. Desde este punto de vista, el interés está no tanto en los contenidos alegorizados o en el material alegorizante, sino más bien en el tipo de trabajo que Vilas lleva a cabo con la alegoría, es decir, en el procedimiento. Por ejemplo, a través de toda una política del paratexto evidenciada en los títulos de capítulos y subcapítulos de *España*: textos contruidos desde el énfasis en la singularidad, la atipicidad y la rareza absoluta de personajes y circunstancias llevan, sin embargo, títulos muy generales, desde el libro entero, *España*, hasta los capítulos “Historia del final del franquismo”, “Historia de la literatura/poesía/narrativa española contemporánea”, “Historia panhispánica del siglo XX”, etc.

Esta labor de desideologización alegórica de lo nacional coincide, sin embargo, con una percepción de la politicidad de este libro presente en algunas de las reseñas que acompañaron su aparición (Fernández Porta, 2008; Moreno, 2008; Salazar, 2008). ¿A qué aspectos del texto vincular dicha percepción en un análisis más detallado del volumen? Si bien es cierto que toca temas poco usuales en la literatura española más *mainstream*, digamos, aquella más y mejor integrada en el sistema del mercado editorial –un señalamiento habitual en este sentido ha sido su tratamiento de los crímenes políticos de ETA en “Póker”, considerados habitualmente un tema vasco y no asumidos como tema español⁴ (Salazar, 2008)–, además, sobre todo si comparamos *España* con los libros anteriores de Vilas –como *Magia*–, menos situados respecto de algunas agendas compartidas –aunque sea para rechazarlas–, aquí parece clara la vocación por intervenir en un estado determinado de la conceptualidad pública. El reputado ‘realismo’ de *España* (Fernández Porta, 2008) tiene probablemente que ver con esto, siempre y cuando se lo entienda como un trabajo sobre la imaginación pública generada por los medios masivos de comunicación, definición algo anómala respecto de un realismo clásico que ya no cumple con sus pretensiones de representación (“Galdós no reflejó la realidad española. Hizo un merengue” (161n)) porque –como se desprende de la discusión en torno del ‘escritor de progreso’ a propósito de Luis Mateo Díez– presupone lo que se

percibe como un evidente prejuicio ideológico, básicamente la concepción de la realidad de cierto progresismo liberal bienpensante, marca anodina habitual en la literatura mejor integrada con la lógica actualmente dominante en el mercado literario. Un primer paso para pensar la política de *España* es tener en cuenta cómo evidencia un verdadero quiebre o, por lo menos, un conflicto entre imaginario e ideología. Más concretamente, en *España* se diseñan nuevas modalidades y criterios para una reinmanentización de la invención literaria, para intentar desprenderla de las agendas políticas que guiaron tanto la literatura del antifranquismo y la transición, primero, –lo cual explicaría, por ejemplo, las presencias delirantes de Cuba y de Fidel Castro, y también de Franco y del franquismo en *España*–, como la de las políticas de la llamada ‘memoria histórica’, después. En contra del historicismo constitutivo del memorialismo literario, de su ‘santificación’ temática del pasado como campo de referencias privilegiado para la intervención ideológico-cultural, *España* promueve el futuro, quizás no tanto como tema, sino más bien como apertura o punto de fuga narrativo de su literatura.

El capítulo titulado “Théo Sarapo”, por ejemplo, se basa en la idea central de que, una vez operantes los medios masivos de comunicación como la televisión, la memoria se transforma de cabo a rabo: la vida del pasado vuelve como tal solo en el pasado (de la repetición televisiva), y no como representación, es decir, como forma de hacer el pasado nuevamente presente:

Los años sesenta: un tiempo en donde era posible la felicidad y la inocencia histórica. En los rostros en blanco y negro de Edith Piaf y Théo Sarapo se apreciaba la alegría de la vida, antes de la masificación definitiva. Pero el pasado solo regresa en el pasado, esa es la clave (...). No es que el pasado volviera, sino que se repetía en el pasado. El pasado regresa en el pasado. (36)

Se diseña así una peculiar figura de la nostalgia: la reproducción audiovisual como anti-representación, como ‘preterización’ del pasado. He aquí la cruz de cualquier memorialismo literario: su imposibilidad de re-presentar el pasado en el contexto actual del desarrollo tecnológico. El siguiente libro de Vilas, *Aire nuestro*, explorará esta hipótesis con mayor detalle.

Vilas parece abonar con esto el dogma modernista de que la literatura es sobre todo reflexión sobre su propio medio, aunque este medio no pueda reducirse simplemente ya al lenguaje como tal, o a la escritura y la textualidad, y pase a incluir crucialmente la “preceptiva literaria española” (161n) de la época, es decir, las líneas dominantes de conformación del sistema literario, que de ninguna manera excluyen un determinado estado del mercado editorial, en relación con el conjunto de medios y soportes de la cultura. La obra madura de Vilas, como la de muchos de sus compañeros de generación (se opte o no por llamarla efectivamente ‘Nocilla’ (Hevia, 2007; Azancot, 2007; Mora y otros, 2007)), no puede desdeñar de ningún modo este campo crucial de intervención (Fernández Mallo, 2009: 77; Fernández Porta, 2010: 214), donde, efectivamente, Vilas busca desplazar los criterios que hasta hace poco definieron la idea de lo que puede ser considerado un producto literario.

En este sentido se orientan probablemente las hipótesis del texto acerca de la improbabilidad o inexistencia del público lector e incluso de cualquier instancia de recepción, palpables en los capítulos sobre Kafka y Max Brod o sobre Gombrowicz, y también se justifica la importancia que en el texto cobra su primer editor, Sergio Gaspar de DVD ediciones. Eloy Fernández Porta ha estudiado el interés de Vilas por las figuras mediadoras, especialmente en torno de la crisis de la figura del crítico literario (visible en “Ya nadie ama a Jesucristo”), bajo la denominación del “mediador chiflado” (Fernández Porta, 2008): no solo se quiebra la verosimilitud de los personajes, característicos en la literatura realista, capaces de cruzar los límites entre sectores, clases o grupos sociales, sino que incluso las narraciones se construyen sobre la imposibilidad de los personajes de asumir su función como tal: dejan de hacer lo que hacen, de ser lo que son, como el astrofísico de “Universos paralelos”. Se narran entonces los modos en que el personaje no se deja resumir en su función a partir de la parafernalia de la caracterización en un tipo de narración literaria más o menos clásica.

Un espacio textual mediador por excelencia es el de las notas al pie. *España* se plantea el problema de sus futuros lectores y sus traducciones precisamente en ellas. Son el sitio en que más evidentemente se despliegan las dificultades de cualquier pretensión de mediación cultural e histórica de la literatura, y en que la tarea de la representación de cualquier identidad, incluso la del texto literario consigo mismo, se manifiesta en toda su dificultad, en todo su espesor y densidad alegóricos.

En la apertura del libro, el NOEVI, “Negativo Objetivable de Experiencia Vital”, funciona sin duda como condensación de toda una concepción de la literatura y de la cultura en tiempos de aceleradas innovaciones tecnológicas de sus medios y soportes –la referencia obligada son aquí las redes sociales y toda la denominada web 2.0, pero en tanto actualizan hoy –o ya ayer, para que este trabajo no corra el riesgo de quedar inmediatamente desactualizado– una tendencia mucho más general a la intervención tecnológica (electrónica, quirúrgica, química, etc.) de nuestra identidad, de nuestra intimidad, de nuestras ‘almas’, que transforma de cabo a rabo todo lo alguna vez conferido al orden de lo ‘espiritual’ (Sibilia, 2008)).

De Elmer Canter, inventor del Noevi, se dice, en efecto, que “era muy aficionado a la literatura” (9). Lo literario tiende entonces a pensarse, en *España*, pero también en *Aire nuestro*, como exploración de las consecuencias imaginarias –léase íntimas, espirituales, subjetivas o inter-subjetivas– de las recientes transformaciones tecnológicas de lo humano: he ahí, en efecto, un campo ideal de trabajo para lo literario, el de la objetivación en artefactos de aquello que, por ejemplo, Raymond Williams llamó ‘estructuras del sentir’ (1980: 150-58): lo que está en el ‘aire’ del intercambio social, pero cuyo estatuto emergente hace que no se termine de condensar en formas objetivas, de todos modos es figurado literariamente. La invención tecnológica ficcional es uno de los medios principales, en la literatura de Vilas, de este trabajo.

Con estas operaciones, Vilas se inscribe, junto a otros literatos españoles contemporáneos, en una línea de trabajo en que la literatura busca sustraerse del sitio que le confirió una concepción de la cultura todavía dependiente, en muchos de sus presupuestos, de la contraposición fundante entre alta

cultura y cultura de masas o industria cultural, es decir, de la lógica de la llamada 'Gran División' (Huysen, 2002), pero, con total evidencia, hoy puesta ya al servicio de un sistema de comercialización editorial bien constituido cuya presión ha desarmado la oposición entre *pop* y cultura de elite en la que, de otro modo, parece basarse (Fernández Porta, 2010: 18, 26). Así, concretamente, si nos dejamos guiar por la hipótesis de que el Noevi vilasiano es un condensador de figuraciones de lo literario en su contemporaneidad más inmediata, debe llamarse la atención sobre el rol desdiferenciador que el énfasis en lo tecnológico que supone implica a propósito de las relaciones entre la literatura y las definiciones de la cultura de las que disponemos. Lo literario se descentra para enmarcarse en un conjunto más amplio de discursos, medios, formatos y soportes que configuran el trabajo global de la imaginación (Appadurai, 2001: 20-24).

Pero, por otro lado, en sus aspectos de utopía tecnológico-vital, el Noevi concreta en su materialidad efectiva lo que de otro modo, según las definiciones tradicionales de la participación de la literatura en la cultura, se ligaba a algún tipo de inmaterialidad o vaguedad subjetiva capaz de soportar la metafísica de la autoría y el culto al escritor en el que se tradujeron las aspiraciones de lo literario – por lo menos durante toda la segunda mitad del siglo XX– a convertirse (mercadotécnicamente) en resguardo letrado de la alta cultura frente a los avances de la imagen socializada y de la cultura industrial. El Noevi se basa en la "ausencia del sujeto" (12), que aquí habría que entender como crisis definitiva de la figura de la conciencia, concebida como interioridad y relación de sí consigo capaz de servir de resguardo operativo de cualquier definición 'espiritual' de la cultura como 'alta'.

Este trabajo sobre la identidad del escritor se puede vincular con el que sobre la identidad nacional lleva también a cabo, como hemos visto, el libro de Vilas ya desde su mismo título. En ambos casos, la identidad se piensa, según ha sido señalado sostenidamente por la crítica (Benítez, 2008; 2009; Fernández Porta, 2008; Salazar, 2008; Fogwill, 2010), como ficción. Pero es importantísimo aclarar que esto no constituye una reivindicación de los poderes humanistas y espirituales de la escritura literaria frente a las presiones e intereses de lo fáctico, más o menos usualmente identificados de manera vaga con el mercado y la estructura de la mercancía, sino más bien la postulación de un plano de inmanencia en el que la literatura se cruza inevitablemente con otras formas de construcción ficcional de la identidad, no solo artísticas sino, especialmente, mediáticas. La inmanencia de la invención identitaria supone, en primer lugar, una mediación radical: no hay identidad pura autoconsistente que exceda los procedimientos de una construcción. Pero, al mismo tiempo, esa modalidad de la construcción desarma los protocolos de las mediaciones culturales al uso ligadas con los estatutos sociales de lo literario. La "necesidad de ficción" que Rosa Benítez encuentra en la narrativa española reciente (Benítez, 2008; 2009) no debe entenderse como una pretensión de simple evasión respecto de ciertas agendas políticas o sociales para la cultura, como las ligadas a la recuperación de la llamada 'memoria histórica' (cuyo *Quijote* podrían haber sido *El vano ayer* u *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* de Isaac Rosa), sino más bien como una rearticulación de las relaciones mismas entre literatura, cultura y política. La literatura ya no actualiza o condensa simplemente, desde el pretendido prestigio de su estatuto cultural heredado y desde la pregnancia de sus figuraciones retóricas –y de manera más o menos mediada–, un determinado estado de las

preocupaciones sociales colectivas, sino que hace precisamente del abandono de esos predicamentos la condición de un verdadero pensamiento de lo político y lo social en su contemporaneidad.

Sucede que el constructivismo cultural generalizado de las identidades, incluidas las nacionales, que se suele identificar con su ficcionalización, no puede constituir más que el punto de partida del análisis de una literatura como la de Manuel Vilas. Solo una interrogación del estatuto social y cultural actual de lo literario más allá o más acá del modo en que ello se relacione o deje de relacionarse con sus presuntos referentes ‘tangibles y obligados’ (cuya determinación no puede ser sino resultado de un conjunto de elecciones efectivas, aunque se presente como un ‘estado de naturaleza’ literario) podrá generar un horizonte teórico para la inscripción crítica de *España*.

Vilas aprovecha, para desarrollar estos problemas, las singulares relaciones que en España se dan entre la nación y las provincias (o las comunidades autónomas), que en *España* se manifiestan en la constitución de un espacio narrativo privilegiado, Aragón y, sobre todo, Zaragoza. Por otro lado, en un sentido parecido, se plantea la cuestión de la inserción de España en Europa y la Unión Europea. Este juego propiamente sinecdótico entre todo y partes destaca no solo, de manera esperable, el carácter históricamente construido de cualquier delimitación territorial, sino, sobre todo, lo que supone cualquier identidad cuando se accede al momento que hay en ella de invención.

Ya nos referimos a alguno de los factores que explican la preponderancia en *España* de su editor Sergio Gaspar. Podemos ahora revisar el juego entre identidades personales mezcladas e identidad nacional española, y luego entre existencia e inexistencia de España como tema literario, en el capítulo del libro que protagoniza. Allí afirma: “Yo, por ejemplo, soy un hombre a quien le encanta vivir en los hoteles. Y, básicamente, los hoteles en los que me alojo son hoteles españoles” (136). La estrategia, como se ve, no supone tanto mostrar, una vez más, que toda identidad, personal, regional o nacional, es construida, lo cual a esta altura parece considerarse más que obvio, sino postular, una vez que la literatura y la cultura asimilan las consecuencias sociales de este constructivismo radical – y aceptan, como Gaspar en el texto, que es indistinto que España exista o no (135)–, un nuevo límite a ese constructivismo, y apelar así a “un nuevo tipo de rebelión” (136).

¿Qué sucede con la literatura cuando la identidad deja de pensarse como constituida en un pasado o tradición comunes, compartidos, o en una memoria personal, es decir, en los “mitos” a los que se refiere Benítez (2009), y pasa a concebirse como apertura o advenimiento futuros bajo la figura central del cambio, de la invención o, más apropiadamente, de la mutación? La figura del “muerto viviente”, habitual en *España*, como ha mostrado el análisis de Fernández Porta (2008), narrativiza la manera en que un pasado negado o ficcionalizado de manera radical (por ejemplo, como resultado paradójico del verdadero aluvión historicista y memorialista de la literatura española de las últimas tres décadas) es aún capaz de retornar fantasmalmente, como voz de ultratumba, en toda la inmediatez repelente de su presencia, pero de todos modos sometido a la siempre abierta posibilidad de mutación que garantizan las operaciones de mezcla, hibridación, yuxtaposición y fluidificación

características de la narración alegórica tal como la concibe Vilas. Los resucitadores del capítulo “Breve historia del tiempo” son, efectivamente, capaces de revivir a alguien del pasado a partir de su ADN, con la salvedad de que esta operación de re-presentación le impide mutar (175), posibilidad cuya apertura es la marca por excelencia de la captación del presente en su inmediatez de casi-futuro en el universo de Vilas.

Pero no debe deducirse de esto que *España* se construya en torno de una noción progresiva de la temporalidad. Por el contrario, en el libro el tiempo fluye por fuera o más allá de cualquier tipo de linealidad organizada y coherente. Los recursos narrativos basados en la mezcla y la yuxtaposición carnavalescas –procedimientos de rancia tradición en la literatura española–, así como en la enumeración y lo serial –elementos que Vilas toma, característicamente, de una influencia mayor sobre su literatura y la de muchos de sus compañeros de generación: Roberto Bolaño–, tal como se los puede encontrar, por ejemplo, en “El cadáver encendido”, específicamente ligados con la postulación del punto de vista de la voz de ultratumba y del muerto viviente, son los instrumentos fundamentales de lo que podría considerarse la operación central del libro, y probablemente de la literatura de Vilas: la mutación, que hay que desligar de cualquier progresión, de cualquier teleología y de cualquier taxonomía –siempre en última instancia posibles solo *a posteriori*–, para pensarla en su puro presente vivo: “La vida es complicada”, afirma el narrador de “Vacaciones”, “porque tiene sótanos llenos de bichos no catalogados por la ciencia. En ese sentido, yo estoy descatalogado” (42).

Una especie de neo-nietzscheanismo vitalista, que recuerda un poco las reacciones antipositivistas de los escritores del otro cambio de siglo, el del XIX al XX, en el arco que va, por lo menos, de Unamuno a Gómez de la Serna (Sobejano, 2004), puede hallarse también en la literatura de Manuel Vilas, con total evidencia en la lección monista del capítulo “El fuego” de *España*. En el capítulo “Los nuevos mártires”, un trabajo publicado originalmente, con el título de “Redondo Beach”, en un libro de homenaje a Charles Bukowski (VVAA, 2008), los escritores de la inteligencia son denunciados en términos casi bergsonianos: el escritor torturador del relato “escribía porque no sabía vivir (...). Sin embargo, confiaba en su inteligencia”, que “había sido la responsable de su supervivencia” (148). Quiere que la torturada Marisol le diga lo que ella y su novio “deciais de mí” (149), aquello que facilitaba saber, precisamente, el literario Noevi: “saber qué pensaban los demás de la vida del semejante” (9). Este escritor torturador que piensa “teóricamente” (149) y reflexiona sobre las relaciones humanas, tiene como rehén a su posible lectora, el *hostage* que encarna al público y da nombre a la última lectura pública que dio Bukowski precisamente en Redondo Beach, (Los Angeles, California), y eso lo transforma, efectivamente, “en un ser monstruoso” (148). El relato cuenta, finalmente, lo que la vida le hace a la inteligencia del escritor (148), y eso es, en efecto, según Vilas, la literatura.

La postulación futurista tan usual en muchos de los capítulos de *España* no es una extrapolación en clave fantacientífica de las preocupaciones sociales y culturales del presente, sino el espacio de una expansión desmedida, incalculable y exorbitante de la vida –por cierto, no exclusivamente humana,

como atestigua “El mejillón cebra”. La vida, como potencia vital, es siempre mutabilidad afirmativa: el impulso y la fuerza son, fundamentalmente, inestabilidad de base.

De este modo, la vida aparece contrapuesta, de manera esperable, a “las tiranías de la historia” (173). Concretamente, la tergiversación de la historia es identificada con la fuerza vital afirmativa a la que nos referíamos. Una vez comprendido esto, se puede volver a considerar la cuestión de la función de la “necesidad de ficción” en *España*: es necesario desprenderla radicalmente de cualquier idea de representación ideológica, incluso la más mediada o indirecta. España, como foco indecible, imposible, inevitable aunque no representable, es solo bajo estas condiciones el motor de esta ficción concebida como mutación. La estrategia de base de la organización de los recursos constructivos solo puede ser, entonces, en *España*, la de extremarlo todo, llevarlo al límite, a la exageración radical, al estallido, como en el caso del escritor de “Los nuevos mártires”. Así, un Cristo crucificado –figura por otro lado también aprovechada, en el otro cambio de siglo, como fuente de identificaciones para el poeta modernista, como en “Pasionaria” o “Los cruzados de Thule” de Francisco Villaespesa (1899; 1900)– cierra el libro, hablando en primera persona, con la demora parlante de su muerte, en una sobrevida extremada:

Finalmente, no se me ocurre qué decir y pienso en decir esta chorrada ‘Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu’, me parece que queda bien, parece la frase de un poeta. Pero aún no me muero. Así que todavía no digo la frase. (188)

Esto se traduce en el monismo radical, pero operatorio, de la prosa de Manuel Vilas, ya evidente en “El fuego”: la puesta en crisis de las concepciones que ven en la literatura una forma de representación ideológica, y de la moral literaria que las acompaña (lo que “queda bien”, “la frase de un poeta”) surge de la aplicación sistemática de procedimientos de igualación, de desjerarquización, de yuxtaposición incoherente, que no consisten en otra cosa que esta singular sobrevida mutante de los acontecimientos históricos. Los personajes de la literatura de Vilas cambian de nombre, de rasgos definitorios, de altura, de identidad, en abierta violación de cualquier pretensión de tipificarlos socialmente. Las únicas identidades narrativas aparentemente reconocibles de manera sostenida en *España* desde su codificación social son las de los íconos culturales de masas, como el Che Guevara y Fidel Castro, o Patti Smith, Bob Dylan y Johnny Cash. Sin embargo, también es cierto que el texto los trata como ficciones más o menos maleables. Entiendo que Eloy Fernández Porta ha escrito páginas definitivas acerca de la función *afterpop* de este tipo de *name-dropping*: supone una tangibilidad de la historia, un flujo que lleva a cabo “una reformulación del archivo” (Fernández Porta, 2010: 76). Probablemente en estos usos más o menos desviados de la cultura pop radica la diferencia más significativa de *España* respecto de la producción anterior de Vilas. Sin embargo, está claro que la apelación a estos materiales solo supone un *tour de force* de los procedimientos de ‘mutación’ generalizada de los referentes que ya eran evidentes, por ejemplo, en *Magia*. Por citar solo un ejemplo,

Camilo José Cela ha sido la escritora española más importante del siglo XX. Tuvo que disfrazarse de hombre para poder escribir como escribió, si la hubieran sabido mujer la habrían matado por MARICONA. Cela es lo único que ha pasado desde el Lazarillo. Es que a mí solo me importa la literatura, me da igual que quien la escribiera fuese. (15)]

El “solo me importa la literatura” no es aquí una simple reivindicación de la autonomía literaria, sino más bien el corolario de la mutación de género del escritor español.

Merecerían un estudio aparte las funciones que en *España* cumplen las imágenes insertadas en el texto. Baste por ahora indicar que aun con ellas, en su solo aparente identidad reprográfica, el texto puede llevar a cabo los procedimientos de ‘mutación’ con los que trata todo material cultural preformado; y especialmente cuando esas imágenes son las del propio autor. La autoficción, tan usual en los textos de Vilas, se inscribe también en este extremismo generalizado de la identidad. La primera persona, tan común en *España*, en esos textos breves construidos como discursos de un narrador-personaje que habla sobre sí mismo, a veces parcialmente identificado con el autor, es un instrumento crucial de este tratamiento de la identidad. Parece estarse remedando la oralidad, pero la moral literaria que hace de este recurso un factor de inclusión, en el texto, de las ‘voces sociales’, se convierte en su contrario: tarea de evidente desidentificación en que la ficción y el humor desarman cualquier posible ‘significatividad’ histórico-social del personaje para exponer su vitalidad literaria.

De este modo, puede sostenerse, para finalizar, que realismo y nacionalismo (entendido como opuesto del internacionalismo) literarios no alcanzan, como categorías, a dar cuenta clara de las operaciones de *España* de Manuel Vilas. Es necesario desconfiar de estas reconducciones del texto hacia los que serían, bajo esas denominaciones, sus supuestos deberes ideológicos. Por el contrario, hacer del referente –en este caso, de España– un núcleo anterior e incluso refractario al sentido, expone la literatura –a veces muy marcadamente, como en el caso de los paratextos de *España*– a una exacerbación de sus aspectos más propiamente alegóricos. De su explícita reivindicación, Manuel Vilas se sirve con el objetivo de desarticular ciertos modos de inscripción cultural de lo literario: a su remisión al pasado, a la memoria y a la tradición, le opone un futuro radicalizado; a su foco en la construcción de las identidades, lo somete a una también radical mutación: aquella a la que da lugar la invención sostenida de la literatura.

Notas

¹ La trilogía *Nocilla* de Agustín Fernández Mallo ha resultado también ejemplar en este sentido, aunque quizás demasiado ejemplar: la ansiedad de estos tres libros por poner la literatura, como resultado de un peculiar mimetismo constructivo, a la altura de un estado de la tecnología digital y mediática que la excede, cede lugar en *España* a una exploración efectiva y concreta de lo que ya hay de potencial literario en ese ‘estado de cosas’.

² Algunos de los textos de *España* fueron publicados, en efecto, por primera vez en el blog de Vilas, manuelvilas.blogspot.com. Al libro basado en un blog se le ha dado, en inglés, el nombre de *book*.

³ Se cita siempre a partir de Vilas 2010. Se indican los números de página entre paréntesis a continuación de la cita.

4 Juan Francisco Ferré aprovecharía también esta calculada omisión 'bienpensante' en su *La fiesta del asno*, también de 2008.

Bibliografía

Appadurai, Arjun, 2001. *La modernidad desbordada*. Buenos Aires: Trilce-FCE.

Azancot, Nuria, 19/07/2007. "La generación Nocilla y el afterpop piden paso". *El cultural* [online], http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/21006/La_generacion_Nocilla_y_el_afterpop_piden_paso/, consultado el 12/6/13.

Benítez, Rosa, 2008. "Autorretrato: 'España', Manuel Vilas". *Afterpost* [online], <http://afterpost.wordpress.com/2008/03/22/autorretrato-espana-manuel-vilas/>, consultado el 12/6/13.

Benítez, Rosa, 2009. "El mito de la identidad en *España*, de Manuel Vilas". En VVAA. *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*. Santiago de Compostela: Andavira.

Béjar, Helena, 2008. *La dejación de España. Nacionalismo, desencanto y pertenencia*. Buenos Aires: Katz.

De Man, Paul, 1990. *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen.

Hevia, Elena, 29/06/2007. "Autores del siglo XXI". *El periódico*.

Fernández Mallo, Agustín, 2010. *Nocilla Dream*. Buenos Aires: Candaya.

Fernández Mallo, Agustín, 2008. *Nocilla Experience*. Madrid: Alfaguara.

Fernández Mallo, Agustín, 2009. *Nocilla Lab*. Madrid: Alfaguara.

Fernández Mallo, Agustín, 2009. *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona: Anagrama.

Fernández Porta, Eloy, 2010. *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.

Fernández Porta, Eloy, 2008. "Los desafectos de la patria". http://www.dvdediciones.com/firmas_vilas.html, consultado el 12/6/13.

Ferré, Juan Francisco, 2011. *La fiesta del asno*. Buenos Aires: Bajo la luna.

Fogwill, Rodolfo, 06/08/2010. "Entre libros". *Perfil*.

Huyssen, Andreas, 2002. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. manuevilas.blogspot.com. Visitado el 10/6/13.

Mora, Vicente Luis y otros, 2007. "¿Generación? ¿Nocilla?". En Vicente Luis Mora. *Diario de lecturas*. Blog [online], <http://vicenteluis Mora.blogspot.com.ar/2007/07/generacin-nocilla.html>, consultado el 12/6/13.

Moreno, Javier, 2008. "España, de Manuel Vilas". *Deriva. Revista digital de literatura y cine*. [online], <http://www.deriva.org/articulos/articulos.php?ID=402&PHPSESSID=afaa934787c8304eec4ac74501aad050>, consultado el 16/5/2011.

Paz Soldán, Edmundo, 2008. "La España de Manuel Vilas". En *Río fugitivo/Blog de Edmundo Paz Soldán* [online], <http://www.elboomeran.com/blog-post/117/3944/edmundo-paz-soldan/la-espana-de-manuel-vilas>, consultado el 10/6/13.

Rosa, Isaac, 2004. *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral.

Rosa, Isaac, 2007. *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Barcelona: Seix Barral.

Salazar, Diego, mayo 2008. "Hay un hombre en España que lo hace todo". En *Letras libres*. n°8 [online], <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/hay-un-hombre-en-espana-que-lo-hace-todo>, consultado el 10/6/13.

Schaeffer, Jean-Marie, 2006. *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.

Sibilia, Paula, 2008. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.

Sobejano, Gonzalo, 2004. *Nietzsche en España, 1890-1970*. Madrid: Gredos.

VVAA, 2008. *Resaca/Hank Over: un homenaje a Charles Bukowski*. Barcelona: Caballo de Troya.

Vilas, Manuel, 2010. *España*. Buenos Aires: Mansalva.

Vilas, Manuel, 2009. *Aire nuestro*. Madrid: Alfaguara.

Villaespesa, Francisco, 1899. *Luchas*. Madrid: C. Apaolaza.

Villaespesa, Francisco, 1900. *La copa del rey de Thule*. Madrid: El Trabajo.

Williams, Raymond, 1980. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.