

La fama en *Historia Abreviada de la literatura portátil*: una ficción fuera de los marcos de referencia literarios

Fame in *Historia Abreviada de la literatura portátil*: a literary product outside of literary frames of reference

MAITE MARIANA PIZARRO GRANADA

Pontificia Universidad Católica de Chile

mmpizarr@uc.cl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6250-1466>

Recibido/Received: 03.07.2024. Aceptado/Accepted: 02.03.2025.

Cómo citar/How to cite: Pizarro Granada, Maite Mariana, (2025). “La fama en *Historia Abreviada de la literatura portátil*: una ficción fuera de los marcos de referencia literarios”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 37: 69-90. DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia.37.2025.69-90>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: Este artículo plantea una entrada de lectura según la cual *Historia Abreviada de la literatura portátil* crítica a la noción de fama histórica desestabilizando su credibilidad a través de la exageración paródica. A su vez, dicha desestabilización puede expresarse estructural y argumentalmente, es decir, ligada a aspectos narrativos formales, por un lado; y a la trama, por otro. En el caso estructural, el análisis se concentra en las marcas referenciales y en la apariencia de verdad académica descubierta o respaldada. Concretamente, en (a) La incorporación de un prólogo que es parte de la trama (b) la cita constante a investigaciones y obras de terceros, (c) el uso de notas explicativas al margen, y (d) el anexo de “Bibliografía esencial”. En el caso argumental, por su parte, la desestabilización apunta a la figura del *shandy* como metáfora duchampiana del carácter ficticio y líquido que arrastra la representación histórica. En ambos casos lo que se refuerza es la esencia ilusoria de la construcción del pasado.

Palabras clave: ilusión; estética referencial; *shandy*; Duchamp.

Abstract: This article proposes a reading approach based on the idea that *Historia abreviada de la literatura portátil* criticizes the notion of historical fame by destabilizing its credibility through parodic exaggeration. This destabilization can be expressed both structurally and argumentatively, that is, linked to formal narrative aspects on the one hand, and to the plot on the other. In the structural case, the analysis focuses on the referential marks and the appearance of academic truth discovered or supported. Specifically, on (a) the incorporation of a prologue

that is part of the plot, (b) the constant citation of research and works by third parties, (c) the use of explanatory notes in the margin, and (d) the appendix of "Essential Bibliography". In the argumentative case, on the other hand, the destabilization points to the figure of the shandy as a Duchampian metaphor for the fictional and liquid character that historical representation carries. In both cases, what is reinforced is the illusory essence of the construction of the past.

Keywords: illusion; referential aesthetics; shandy; Duchamp.

INTRODUCCIÓN

Si hay algo que ha caracterizado a la narrativa de Enrique Vila-Matas es su sentido del humor, el juego entre ficción y realidad, y las reflexiones que, a partir de dicho juego, se generan en torno a los conceptos de fama y prestigio. Ya sea aludiendo a la gloria y la imagen social de los artistas del pasado o a la estética reconocible de la escritura referencial, las novelas de Vila-Matas hacen que los recuerdos colectivos devengan en personajes y las anécdotas, en leyendas. En ellas la fama se expresa como una forma de literatura colectiva, una suerte de *folklore*¹ contemporáneo que circula fuera de los marcos de referencia de lo literario. E *Historia abreviada de la literatura portátil* es un ejemplo elocuente de ello.

Aunque la novela muestre un trabajo creativo intencionado y opuesto al caos natural de la fama, la manera que tiene de hacer dialogar los mitos contemporáneos del canon intelectual con ficciones nuevas evoca una suerte de valle inquietante en torno a la fama. Es decir, una incertidumbre similar a la gatillada por aquellas representaciones faciales realistas que no acaban de convencer (Valdivieso, 2021: 59) y que por lo mismo resultan perturbadoras. El texto se alimenta de la liquidez propia del rumor y hace de ella su tronco, lo que se refleja tanto en el establecimiento de un pacto ambiguo (Alberca, 1996) como en los ataques a la propia credibilidad. Y, puesto que, por encima de las disquisiciones filológicas, “la literatura es un fenómeno del lenguaje que se define tanto por sus límites con otros modos de representar el mundo como por su repertorio de formas” (Reyes, 2022: 7), sus marcos referenciales también cambian. Sobre todo, dependiendo del momento histórico y del tipo de observación que se les dedique. Lo que ahora es literatura, antes no lo era y lo mismo al revés.

¹ Hace un siglo “(el folklore) lo entendían, en términos contrastantes con los valores de la modernidad, como un conjunto de expresiones culturales [...] comunicadas predominantemente en forma oral e intergeneracional” (Dupei y Pensa, 2021: 9). A la hora de analizar *Historia abreviada de la literatura portátil*, se advierte que tanto el folklore como la reputación están atravesados por la espontaneidad, la colectividad, la oralidad y la mutabilidad (Molho, 1976).

Esto significa que, con un marco referencial adecuado, tanto el discurso de la fama que arrastra el perfil de la celebridad moderna como los estilos referenciales que adopta podrían ser tomados por literatura.

Considerando lo anterior, este artículo plantea una interpretación según la que *Historia Abreviada de la literatura portátil* reafirma el carácter literario de la fama parodiando² su credibilidad por dos vías, la estructural y la argumental. Es decir, aquella ligada a aspectos narrativos formales y aquella ligada a la trama. En el caso estructural, el análisis se concentra en las marcas referenciales y en la apariencia de verdad académica respaldada. Mientras que en el argumental apunta a la figura del *shandy* como metáfora del carácter ficticio que arrastra la representación histórica y de la conexión inquebrantable entre vida y arte. A grandes rasgos, esta división permite entender mejor la manera en que el texto advierte sobre la liquidez referencial y activa la parodia de su propia narración porque hermana forma y contenido. Tanto en el caso estructural como en el argumental se plantea un razonamiento por analogía que no solo encumbra el rumor como fuente de inspiración literaria, sino que, además, reclama el carácter literario de la fama misma. Esto significa que la parodia aquí se toma como una “fórmula de apropiación y reescritura” (García-Rodríguez, 2021: 266) en que se socava el referente para resignificarlo.

En líneas generales, la novela muestra el devenir de la sociedad secreta de los *shandys*, fundada en 1924 en la desembocadura del río Níger. Específicamente, en Port Actif, un lugar ficticio que por ubicación recuerda a Port Harcourt y por fonética, a “portátil”. La mayoría de los nombres de este colectivo coinciden con los de intelectuales célebres como Pola Negri, Marcel Duchamp, Georgia O’Keefe. O sea, personajes de la historia de la literatura. Pero también hay quienes como la mulata Rita Malú son una invención completa del autor. Asimismo, muchas anécdotas de estos personajes son tergiversadas, de modo que la referencialidad es constantemente puesta en duda.

Lo único que parece unir a los *shandys* es el cumplimiento de ciertos requisitos y su tránsito entre secretismo máximo y exposición abrumadora. La idea misma de la sociedad secreta orbita la fama desde esta

² En este caso, la parodia se entiende como una “fórmula de apropiación y reescritura” (García-Rodríguez, 2021: 266) en que “lo paródico anida en el código y lo desestabiliza pragmáticamente, generando una dualidad discursiva que relativiza la elección particular (histórica) y la reconstruye sobre el exceso, a partir de su propia negación” (274).

ambigüedad³. Pero los *shandys* conspiran porque sí, no tienen objetivo, así que el absurdo de una épica sin causa vinculada a figuras históricas se vuelve evidente. Esto, además, contrasta con la elección del epígrafe, que alude a Monsieur Teste, creación del escritor Paul Valéry, famoso por hacer gala de un perfil racional exacerbado (Fernández y Tamaro, 2004: párrafo 1). Los ensayos de Monsieur Teste reflejan la búsqueda de un pensamiento preciso y auténtico, pero nada en los portátiles escapa a la duda, al caos o la casualidad. Y este es el punto de partida de la parodia estructural y argumental.

1. PARODIA ESTRUCTURAL: LA ESTÉTICA INVESTIGATIVA

Ya en *El nacimiento de la historiografía moderna* (1971), referente historiográfico indiscutido, Georges Lefebvre reflexionaba sobre aspectos concernientes a la disciplina y ponía el acento en la caracterización de un progreso científico imparable (Lefebvre, 1971: 8). Así que no debe extrañar que *Historia abreviada de la literatura portátil* recuerde la apariencia de los anecdóticos de las vanguardias artísticas del siglo XX y ponga el foco en la supuesta erudición del narrador o en la confianza que inspira la estética epistemológica. Todo esto evoca la fe en las formas para alcanzar la verdad.

Sin embargo, hay que considerar que la aplicación de códigos referenciales en un discurso literario nunca es deshonesto porque está atada a elementos paratextuales como la biografía del autor o la sinopsis en la contratapa, es decir, marcos de referencia literarios. Además, aspectos fantásticos de la trama de esta novela, como odradecks, gólems y bucarestis, mellan la verosimilitud realista. De modo que, a ojos de un lector atento, la novela parodia su propia estructura desacreditando su verosimilitud y resignificando (en clave literaria) el prestigio de la historia de la literatura. Los códigos referenciales que cumplen esta función son los siguientes: (1.1) La incorporación de un prólogo que constata la existencia de la sociedad de los portátiles; (1.2) la cita constante a investigaciones y obras de terceros, (1.3) el uso de notas explicativas al margen, y (1.4) el anexo de “Bibliografía esencial”.

³ Por ejemplo, los illuminati de Baviera o el club Bilderberg son grupos que comportan un equilibrio especial entre la fama arrolladora y el secretismo más exclusivo, cuestión que el grupo *shandys* replica.

La función de estos elementos no es tanto triunfar como ilusiones con valor de verdad que acceden a circuitos extraliterarios, sino sembrar la desconfianza y advertir sobre lo expuestos que los lectores están a creer ciegamente en discursos que replican la estética biográfica textual y paratextual (Genette, 1989).

1. 1. El prólogo

“En el prólogo todavía es la voz del autor y no la del narrador quien habla al público, imponiendo así la presencia del escritor sobre todo el texto y añadiendo un inevitable componente de referencialidad a lo narrado” (Arroyo-Redondo: 2014, 58). Por eso, cuando *Historia abreviada de la literatura portátil* da cuenta de la conjura *shandy* como un hecho histórico, activa una credibilidad ambigua. En realidad, el prólogo, que parece haber sido escrito por el mismo narrador, es parte de la trama y está inicialmente orientado a despertar una fe que traspase los marcos de referencia. Su función es dotar a la novela de una verosimilitud extraliteraria, lo que consigue presentando y cerrando con un hito histórico conocido, la reunión de la generación del 27 en Sevilla: “Tres años después, de la caída de Varese y la crisis nerviosa de Biely, concretamente en el día del homenaje a Góngora en Sevilla, año 1027, el satanista Aleister Crowley [...] disolvió la sociedad de los portátiles” (15).

La generación del 27 –cuestionada como tal en términos estilísticos, pero no sociohistóricos– evoca paródicamente el discurso biográfico de los *shandys*, pues se aleja de la solemnidad con que se retrata a los miembros del 27. Y, además, tiene una amplia presencia en la novela. Veintisiete *shandys* asisten a la legendaria fiesta realizada en Viena un veintisiete de marzo, veintisiete años es el tiempo que la actriz mulata Rita Malú pasa en un manicomio africano, veintisiete es el número de fichas que conforman la *Antología Negra* que reúne anécdotas del movimiento *shandy*. Paul Klee pinta un cuadro dedicado al número veintisiete que se puede encontrar en una casa parisina, cuya numeración también es veintisiete y en que vive una condesa que tiene la misma cantidad de nietos. “27 fue el número *shandy* por excelencia” (45) y la presencia exagerada que tiene en la novela no puede sino marcar un contraste violento con el respeto y el aura canónica que inspira la pléyade española a la que, en la vida real, pertenecen nombres tan ilustres como Federico García Lorca.

Por otra parte, a pesar de emular el tono de los géneros divulgativos historiográficos, el prólogo de *Historia abreviada de la literatura portátil*

se presenta como una interpretación lo más respetuosa del rigor histórico, pero no por ello menos personal. Esto queda demostrado en el uso de la primera persona singular, que ofrece al lector un punto de vista informado, pero lleno de subjetividad: “A mí me parece que esas dos escenas fueron los pilares sobre los que se edificó la historia de la literatura portátil” (11). El prólogo, entonces, no solo se perfila como una trampa a los ojos del lector familiarizado con los códigos discursivos de los textos referenciales, sino que, además, incluye una cuota de parcialidad que va en la línea de multiplicidad interpretativa.

1. 2. Cita a terceros

El segundo elemento que parodia la ilusión referencial es la cita a terceros, lo que, dentro de la teoría de la intertextualidad de Genette, corresponde a la conformación e interacción del discurso personal con discursos ajenos. “Esto implica que los sujetos producen sus textos desde una necesaria, obligada, vinculación con otros textos” (Picheiro, 2022: 19). De principio a fin, el narrador-historiador ofrece pruebas que validan su relato y que en gran parte son citas a terceros.

Algunos ejemplos de textos evocados de esta manera son la *Antología del humor negro*, de André Bretón, texto real que, según el acuerdo histórico, da nombre al concepto de comicidad cruel; así como la explicación ficticia del tratado en que el personaje de Anthiel se vuelve en contra de la Nicotecnia, “una ciencia inventada por el propio Anthiel y, consistente, según él, en una fuente de sabiduría que llevaba a la certeza de que no hay la más remota posibilidad de que exista una sociedad secreta boyante” (Vila-Matas, 2015:35). Mientras que en el primer caso la ficción se mezcla con un dato histórico real y comprobable; en el segundo, el hecho histórico es una invención completa. Es decir, *La nicotecnia, desmentida* (título del opúsculo al que el texto hace referencia) es una cita falsa que coexiste con citas reales y semi reales. Todo el texto, de hecho, está organizado de esta manera, lo que extiende la sensación de extrañeza. Aun así, el narrador-historiador sopesa negativamente el tratado ficticio como si de uno real se tratase y, a pesar de no incluirlo en el apartado de “Bibliografía esencial”, entrega al lector la información necesaria para encontrarlo en caso de necesitarlo: “Hay una versión española en Janés Editor, Barcelona, 1951, traducción chapucera de Venancio Ramos; tiene cierto interés un exaltado capítulo en que se elogia al tabaco” (35).

Las citas de *Historia abreviada de la literatura portátil* recuerdan a las de Borges, cuya erudición espléndida suponía una distancia prácticamente insalvable con los lectores y solía gatillar atmósferas dubitativas (Moreno, 2022: 1387). Y de una manera similar, la cantidad descomunal de referencias y comentarios bibliográficos que comparte el narrador-historiador de Vila-Matas genera una sensación de confianza progresivamente resquebrajada. Se transita, entonces, de una credibilidad proveniente de referencias reconocibles; a una desconfianza proveniente de la identificación de datos imposibles.

1.3. Uso de notas explicativas

El tercer elemento que alimenta el tono historiográfico es el uso de notas explicativas, un paratexto notablemente más vinculado al concepto de erudición. No suele estar tan presente en la literatura y es mucho más habitual encontrarlo en textos divulgativos científicos antes que en medios masivos. Esto es algo que remite a la academia y muy probablemente a la vanidad que orbita: “Es ubicua y notoria la urgencia académica por acumular bibliografía y multiplicar las referencias; y aunque no haga falta depositar los frutos de la erudición en una nota al pie, esto es lo que se hace” (Bowersock, 1984: 35).

No obstante, hay que decir que son muchísimas las obras literarias que, desde hace algún tiempo, juegan con las notas al pie y las abordan desde un punto de vista irónico, paródico o extraño. Ciertamente, Vila-Matas no es un pionero. Hay, de hecho, ejemplos contemporáneos insignes como el ensayo *Los orígenes trágicos de la erudición*, de Anthony Grafton o la novela-ensayo *Diario de un mal año*, del nobel de literatura J. M. Coetzee. Por tanto, más que el reconocimiento de una originalidad ingenua, en *Historia abreviada de la literatura portátil*, la identificación de las notas explicativas como parte esencial de la ilusión estructural se siente como un diálogo con una tradición.

En este caso, el diálogo se da entre el recurso paratextual y los cuestionamientos al lugar que ocupa la nota al pie en la escritura contemporánea. Además, evoca muy naturalmente una parodia de la erudición academicista, pues la propia historia *shandy* exacerba los rasgos estéticos más característicos de ella. Sin duda, el tono historiográfico se fortalece gracias a las notas explicativas, pero no faltan los ataques a la verosimilitud de una academia presuntamente rigurosa. Tanto en el texto como en el paratexto son varios los antecedentes fantásticos y/o absurdos

que activan la duda y la sospecha en los lectores. Pero quizá el dato más fuertemente vinculado con la desacreditación de la confianza erudita sea la explicación al pie sobre el *Grand Hotel et des Palmes*, lugar de peregrinación *shandy* por antonomasia que el narrador recomienda visitar a los lectores que sientan interés por la historia. Entre otras cosas, esta nota dice: “Debo advertir finalmente que, debido a que el hotel es regido por una comunidad de elefantes académicos, solo muestran a los visitantes la habitación en que pernoctó Wagner y hacen como si Rigaut nunca hubiera estado ahí” (Vila-Matas, 2015: 31). Y como en este caso el ataque es tan directo, no es difícil concluir que el autor reclama el paratexto de la nota al pie como espacio literario orientado a la ilusión estructural.

1.4. Bibliografía esencial

Finalmente, el último elemento que contribuye a la parodia estructural es la “Bibliografía esencial”, un apartado que normalmente sirve para guiar a los lectores en su búsqueda posterior de información. En total, la novela incluye en esta sección veinte referencias que mezclan obras reales de autores reales, obras ficticias de autores reales, obras reales atribuidas a otros autores reales o ficticios, obras ficticias de autores ficticios, y así. Aquí aparece, por ejemplo, Man Ray, autor real cuyo texto atribuido, *Travels with Rita Malú* (Viajes con Rita Malú), es inventado. El texto *Los disparos del soltero*, supuestamente publicado en Editorial Sur, de Buenos Aires, es otra invención. Y los autores a los que se atribuye son una mezcla de ficción y realidad imposible desde el punto de vista cronológico o disciplinar. Por otra parte, Werner Littbarski, es un exfutbolista alemán que nunca se ha dedicado a la literatura, mientras que Valery Larbaud, un poeta francés muerto en la década de 1950. Difícil que se llegaran siquiera a conocer, puesto que uno nace tres años después de la muerte del otro.

Asimismo, Tristan Tzara, célebre impulsor del dadaísmo, es absolutamente verídico en tanto personaje histórico, pero no así la obra que se le atribuye. *Historia portátil de la literatura abreviada* o *Histoire portative de la littérature abregé* es una ficción que claramente hace un guiño al propio título de la novela, el contenido y el tono historicista aquí referido, pero que no existe realmente. Esto, además, se acompaña de múltiples referencias cultas que sí tienen correspondencia con el registro histórico oficial como *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, considerada la primera novela experimental moderna. Y

el libro *Agence générale du suicide* (Agencia general del suicidio), obra de Jacques Rigaut que el narrador-historiador cita sin manipular en absoluto.

Claramente la “Bibliografía esencial” es un campo minado para quienes hayan depositado su confianza en el personaje del narrador-historiador. Pero, al mismo tiempo, es poco probable que, luego de tantas señales los lectores no hayan acabado desconfiando. La mistificación estructural, por tanto, no parece diseñada para realmente persuadir a los lectores y hacer que una invención literaria les inspire la confianza de un texto de divulgación, sino para lograr que textos referenciales como este mismo artículo académico sean cuestionados. Finalmente, lo que resulta más significativo desde un punto de vista literario es entender la apariencia del discurso historicista como una ilusión estructural paródica. Es decir, una evocación intertextual que, más allá de la subversión, la burla o la exposición grotesca, se entiende “como una réplica, como contestación a y repetición de. La manifestación misma de la imaginación como figuración de lo que es y no es, de lo que se hace imagen, pero está ausente” (García-Rodríguez, M., 2022: 410). En el fondo, todo este entramado estructural parodia la buena fama de la estética referencial y envuelve la ilusión argumental del *shandy*.

2. PARODIA ARGUMENTAL: DUCHAMP, ARTE Y BIOGRAFÍA

Desde la vereda argumental, la ilusión se concentra en el *shandy*, personificación del artista portátil y etiqueta de una generación de intelectuales cuyo legado es revisado por el narrador-historiador. Su fama es el recuerdo de una imagen social que sobrevive al tiempo e integra el canon de reputaciones que teje la historia del arte. Y como la ilusión argumental es arropada por la parodia estructural, el propio mito *shandy* se define a partir de la desacreditación del discurso historiográfico referencial. Es decir, a partir de la desacreditación de lo que la posmodernidad considera uno de los grandes mitos modernos.

Asimismo, el canon de autores *shandy* sugiere un vínculo claro entre arte y vida. Y no solo por la naturaleza profundamente artística de los *shandys*, sino también por el componente creativo de las reputaciones. De acuerdo con esta visión, las biografías de los personajes célebres y la coherencia que las caracteriza son creaciones reconocidas socialmente como verdaderas que realzan ciertos pasajes y desechan otros. Por tanto, la vida con sentido y estructura, así como con misión y progresión temática debe ser tomada como una ilusión argumental que necesita existir en la

consciencia de los creyentes porque, finalmente, la verdad es como una obra de arte y el tiempo, el mejor artista:

El artista solo existe si se le conoce. Por consiguiente, puede preverse la existencia de cien mil genios que se suicidan, que se matan, que desaparecen debido a que no han hecho lo preciso para darse a conocer; para imponerse y conocer la gloria. (Cabanne, 1972: 110)

Esta cita es parte de una serie de entrevistas que Pierre Cabanne hace precisamente a un *shandy*, el artista visual Marcel Duchamp, y refleja muy bien la manera en que la existencia social está determinada por la consciencia que los observadores tienen de ella en *Historia abreviada de la literatura portátil*. La reputación de los portátiles, pese a ser una ficción inspirada en las vanguardias del siglo XX, necesita del mismo reconocimiento que demanda cualquier otra generación de artistas dentro del discurso histórico, y esto difumina los límites entre vida y obra. Si la conexión entre arte y biografía es tan fuerte es porque el relato biográfico es en sí mismo una creación artística. No es raro, entonces, que la novela defina la figura del *shandy* a partir de dos obras de Marcel Duchamp particularmente famosas. A saber, “La maleta dadaísta” (*La Boîte en valise*) y “La novia desnudada por sus solteros”, también conocida como “El gran vidrio” (*La mariée mise à nu par ses célibataires même / Grand Verre*). Hay que acotar que la relación entre creación y vida/historia coincide con el advenimiento del arte conceptual y el predominio de la idea por sobre la materia, cuestión que recuerda los códigos sociales de prestigio al que este mundo está sujeto. Básicamente, la historia del arte del siglo XX se caracteriza por “un progresivo fenómeno de desmaterialización del objeto artístico, en donde la obra física se convierte en mero residuo documental de la verdadera obra de arte: la experiencia misma, la idea, el concepto que subyace al objeto” (Vásquez-Roca, 2013: 4).

Desde esta perspectiva, el libro adopta el valor de un artefacto, es decir, un objeto artístico como los de las vanguardias, cuyo valor radica en las reflexiones que es capaz de inspirar antes que en su propia materialidad. Así, en *Historia abreviada de la literatura portátil*, uno de los primeros datos duchampianos a los que el lector puede acceder es la portabilidad asociada a la miniaturización de obras: “La caja-maleta de Duchamp, que contenía reproducciones en miniatura de todas sus obras, no tardó en convertirse en el anagrama de la literatura portátil y en el símbolo en el

que se reconocieron los primeros *shandys*” (Vila-Matas, 2015: 11). Pero solo ciertas obras literaria son transportables y soportables al adherir a la corriente de la escritura microscópica. Y para cumplir con este requisito, Walter Benjamin, alma gemela de Duchamp y uno de los *shandys* más destacados de la novela, crea una máquina que lleva su apellido y que sirve para pesar libros y detectar su brevedad con mayor precisión. Benjamin, Duchamp y Picabia operan como piedras fundacionales que encarnan los valores más destacados de los portátiles y que ven en la miniaturización un gesto insolente (pues al hacer pequeño lo grande e insignificante lo importante desafían la idea clásica de gloria), vagabundo (dado que tienden a la itinerancia como la maleta museo) y, en definitiva, disonante, pues se aleja del significado que habita y deriva del canon.

De acuerdo con el narrador los *shandys* no se creen importantes, de modo que su interés histórico subvierte la fama prestigiosa de aquellos nombres que se recuerdan por sus hazañas trascendentales. La miniaturización es, ante todo, la parodia de la grandeza de una imagen social que sobrevive al olvido. Y, de cierta forma, la escritura microscópica y las cosas pequeñas que tanto seducen a los *shandys* también se equiparan a la mirada de lo invisible o lo que solo se ve con ayuda, ya sea de una lupa, un microscopio o la conformidad social. En el mundo científico, lo microscópico solo se puede ver con un instrumento, pero en el mundo de las artes, el instrumento no existe previamente, la mirada lo define.

Al mismo tiempo, las miniaturas son las más dignas de interés por su vínculo con lo oculto y lo descifrado, pero al buscar la inutilidad y obsesionarse con el descubrimiento de lo velado cambian sus marcos de referencia. Si “lo que está reducido se halla en cierto modo liberado de significado” (13), el acto del descubrimiento y la relación que este mantiene con la maleta museo en tanto espacio de enunciación se resignifican.

El museo moderno, así como las colecciones privadas que sirvieron de antecedente para su formación, son espacios públicos que alejan los objetos de su contexto original y los exponen al público. Por tanto, dichos objetos aparecen desprovistos de su significado individual y pasan a formar parte de uno polifónico, como el del movimiento portátil y como cada uno de los ismos artísticos del siglo XX. Es como si cada pieza no solo fuera descubierta y descifrada sino también resignificada y recreada para dar coherencia a un relato colectivo. Así, la organización de este panorama general responde siempre a una línea editorial que tiende a replicar un canon, una serie de reglas sobre lo que se debe o no considerar

bueno. Y esto obliga a crear conjuntamente un significado antes que descubrirlo individualmente.

El canon, entendido como “catálogo de autores u obras de un género de la literatura o el pensamiento tenidos por modélicos” (DRAE), subyace al discurso de los museos y de las salas de exhibición. Y esto ocurre porque está formado por un cúmulo de juicios que son ilusiones con un alto poder de convencimiento. En la misma serie de entrevistas a Duchamp citada hace un momento, Cabanne le pregunta si visita aún los museos, a lo que el artista responde:

Casi nunca. No he estado en el Louvre hace veinte años. No me interesa debido a esa duda que tengo sobre el valor de los juicios que han decidido que todos esos cuadros estarían en el Louvre en vez de poner otros, de los que nunca se ha hablado y que hubieran podido estar en él. (Cabanne, 2013: 111)

El comentario niega el valor intrínseco de un catálogo dominante al plantearlo como capricho socialmente acordado. Y de esta manera lo desafía, así como el aura mítico-fantástica de los *shandys* desafía la veracidad intrínseca de la historia del arte en particular y del mundo en general. Teniendo esto en consideración, la comparación que hace la novela entre los portátiles y la maleta dadaísta recalca el estatus de representación que posee la fama, es decir, la naturaleza ficticia del cúmulo de biografías que cualquier relato generacional arrastra.

El objetivo de la representación en museos es “no solo mostrar, sino sobre todo ‘declarar, interpretar, explicar el sentido genuino’ de algo: una forma interesada y consciente de poner en escena que, en el mejor de los casos, connota a los objetos expuestos con nuevas resonancias” (Dávila-Freire, 2022: 4). Y, claramente, *Boîte en valise* es un artefacto que simboliza la fuerza representacional canónica del museo y al mismo tiempo, contiene representaciones de obras, que no son falsificaciones ni copias, sino versiones de consulta como las fotografías que podrían aparecer en un libro dedicado a los ready-made del artista francés. Por tanto, lo que se está equiparando aquí es la representación de la obra y la representación de la vida. “La maleta dadaísta” es una versión microscópica de aquella fuerza enunciativa del museo, tal como la novela de Vila-Matas es una versión microscópica de la credibilidad enunciativa biográfica.

Aunque la novela explique el proceso creativo de algunos portátiles y cite algunas de las obras, se concentra en la biografía de los miembros del grupo, es decir, en el relato histórico. La obra de los *shandys* parece ser más un producto performático que un objeto físico, algo similar a lo que se puede decir de los filósofos cínicos y su vida insolente sugerida en la “recopilación extravagante de anécdotas y textos menores” (Lorca, 2012:77). De esto, sin ir más lejos, da cuenta el pasaje sobre el proyecto de biografía *shandy* que emprende el creador del movimiento Dadá: “He podido saber que Tristan Tzara ha comenzado a escribir una historia portátil de la literatura abreviada: un tipo de literatura que, según él, se caracteriza por no tener un sistema que proponer, sólo un arte de vivir” (Vila-Matas, 2015: 72-73). La asociación entre la maleta-museo y la novela, entonces, sugiere que la reputación debe ser tomada como un acto artístico y creativo similar a la exposición pública que sufren las piezas de museo. Vida y obra son ilusiones del canon imperante y como tales, también están sujetas a los caprichos de este. Así, la verdad del movimiento *shandy* (y de todos los movimientos artísticos que esta parodia) queda determinada no solo por la configuración social que pueda sufrir actualmente, sino también por las modificaciones interpretativas que se puedan llegar a plantear los distintos tipos de público crítico, así como los diversos cánones y discursos dominantes.

No es casualidad que, en una reflexión teórica sobre el canon y el discurso museológico, la forma de identificar a los intelectuales compendiados en *Historia abreviada de la literatura portátil* sea la del *Shandy*. El nombre viene de la que se considera la primera novela experimental moderna, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, una parodia que Laurence Sterne hace de la sociedad inglesa del siglo XVIII y que goza de un prestigio excepcional. Fue de los libros favoritos de Johann Wolfgang von Goethe, Sigmund Freud y Thomas Mann (Mahrenholz y Parisi, 2016: 20), pero debieron pasar años antes de que la crítica lo valorara positivamente porque su estructura incluso hoy desafía las formas.

A grandes rasgos, la novela de Sterne es un monólogo interior, carece de un hilo argumental claro, pretende ser la biografía del narrador, pero casi nunca hace referencia a este, etc. Para muchos Tristram *Shandy* es una suerte de proto Ulises y, en este contexto de rebeldía, no deja de ser relevante que Samuel Johnson, considerado por muchos el mejor crítico en lengua inglesa del siglo XVIII, la rechazara. Es bastante claro que el *shandy* simboliza el desafío a las normas. Y el hecho de que la novela de

Vila-Matas bautice a los portátiles con su nombre refleja una mirada insolente al canon.

Por otro lado, la segunda obra de Duchamp que sirve para destacar el vínculo entre arte y vida es “La novia desnudada por sus solteros”, también conocida como “El gran vidrio”, un artefacto complejo que se caracteriza por haber llegado a estar definitivamente inacabado y por recalcar el rol de la fortuna y la liquidez constante de la pieza de arte:

Ya desde el primer momento (los *shandys*) establecieron como requisito indispensable para entrar en la sociedad secreta *shandy* el permanecer soltero o, al menos, actuar como si uno lo fuera, es decir, funcionar como una máquina soltera en el sentido que quiso darle Marcel Duchamp. (Vila-Matas, 2015: 13)

Ambos factores, el azar y la mutabilidad, operan sobre la fama de los *shandys* y son imprescindibles en la construcción del recuerdo, la historia y la memoria colectiva en tanto mistificación con circulación extraliteraria. Asimismo, la comparación entre el artista portátil y la obra de arte encierra una evidente inclinación a negar o contradecir preferencias estéticas imperantes, algo que también se refleja en varias opiniones y declaraciones del artista francés. Al parecer era evidente su deseo por “hacer una ‘gran machine’ opuesta totalmente a los lienzos de gran tamaño que triunfaban en los salones” (Ramírez, 1993: 69). Y esto es algo que supone cierta coherencia y continuidad, pues ya aparece sugerido en el análisis de la maleta-museo con la problematización del concepto de canon.

Fundamentalmente, la liquidez constante de la obra de arte se equipara a la del relato histórico gracias a la variabilidad contextual que conlleva exponer una superficie transparente. “El gran vidrio”, en efecto, se puede ver por ambos lados, por el frente y por detrás, lo que ya implica una potencial duplicidad de la ilusión que opera en un mismo momento y lugar. Pero si, además, se considera que el ambiente (salones, habitaciones, talleres) en los que se halla la obra cambia, esa liquidez se dispara al infinito. El tiempo y el espacio pueden modificarla. Al ser un cristal, “La novia desvestida por los solteros” está condenada a tener fondos cambiantes y eso deviene en una verdad ambigua y subjetiva, que igual como la fama de los personajes históricos se configura a partir de diferentes interpretaciones. La obra no solo es demasiado compleja como para que exista una sola gran explicación o acuerdo, sino que, además, cambia dependiendo del contexto físico y de la perspectiva de observación,

tal como en la novela lo hace el discurso histórico alrededor de la fama *shandy*.

En relación con esta naturaleza líquida que comparten la historia portátil y la obra de Duchamp, conviene citar a Francis Picabia. Este es uno de los *shandys* que más habla de una célebre fiesta vienesa que los miembros del movimiento se esfuerzan por mantener en secreto. Sin embargo, según el narrador historiador, Picabia nunca estuvo allí. La anécdota no llega de primera ni segunda, sino de tercera fuente a los lectores. Por tanto, la tergiversación que se intuye en esta cadena toma un rol protagónico. Además, se mezcla con las propias experiencias del narrador, lo que supone otro nivel de subjetivación:

Sentado en la terraza de un café de Portbou, viendo declinar la tarde del último día de verano de 1966, Marcel Duchamp me habla de la fiesta de Viena, de los disparos del negro Virgilio y de la sociedad *shandy*, cuya existencia hasta ahora yo desconocía. (Vila-Matas, 2015: 49)

Por último, sobre la liquidez duchampiana, la consciencia del espectador también propone una interpretación. En el capítulo “Nuevas impresiones de Praga”, este mismo narrador historiador comenta la naturaleza fingida de la *Antología Negra* en que Blaise Cendrars hace pasar una serie de anécdotas de los *shandys* por un compendio de leyendas africanas de la tradición oral. Y luego confiesa que en otros capítulos de *Historia abreviada de la literatura portátil* él mismo como narrador ya ha recurrido a aquel procedimiento creativo (59). Es decir, hay al menos un engaño deliberado en la novela que viene de la imaginación del narrador. De modo que cada consciencia es como un fondo capaz de modificar la obra de arte, en este caso, el relato biográfico.

El azar, por su parte tiene mucho que ver con la influencia del dadaísmo, movimiento de vanguardia encabezado por Tristan Tzara, y se expresa a través de dos modalidades. A saber, la invención desvergonzada o la exageración de las casualidades que el relato histórico dota retroactivamente de sentido. En el caso de la invención desvergonzada, la *Antología Negra* de Cendrars es nuevamente un buen ejemplo, pues se dice que este *shandy* “tenía la costumbre de no escuchar las historias que le contaban y, en cambio, cazar al vuelo dos o tres palabras de esas historias para construir con ellas, mentalmente, al azar de las ficciones abiertas, relatos muy diferentes” (61). Parece que todo estuviera atravesado por el azar de las verdades abiertas. Además, es bastante evidente que toda la

novela sigue el mecanismo de producción de Cendrars. Y esto resulta interesante porque el autor al que dicho personaje hace referencia no solo fue real, sino que efectivamente publicó un texto titulado *Antología Negra* que compendia con dignidad literaria una serie de relatos, hasta ese minuto, puramente etnográficos. De cierta manera, el azar está presente en la propia delimitación que se hace de lo literario y lo extraliterario y constituye la base de las certezas históricas y filológicas.

Por otro lado, la exageración de las casualidades que el relato histórico dota retroactivamente de sentido es algo de lo que la propia novela se burla. Así, por ejemplo, el discurso con el que arranca el historiador narrador parece hecho para asumir que nada es fruto de la casualidad en la historia de la conjura *shandy*. Sin embargo, las coincidencias con las que arranca la novela son demasiado perfectas:

A finales del invierno de 1924, sobre el peñasco en que Nietzsche había tenido la intuición del eterno retorno, el escritor ruso Andrei Biely sufrió una crisis nerviosa al experimentar el ascenso irremediable de las lavas del superconsciente. Aquel mismo día y a la misma hora, a no mucha distancia de allí, el músico Edgar Varese caía repentinamente del caballo cuando, parodiando a Apollinaire, simulaba que se preparaba para ir a la guerra. (11)

Igualmente, está el caso de Georgia O'Keefe, la mujer fatal que marca el origen del movimiento y que es escogida como señal dentro de muchas acciones posibles: “Si hasta entonces habíamos arrastrado nuestro pasado como la cola vaporosa de una corneta y bien poco sabíamos de nuestra futura conspiración, la sentencia de Georgia nos unió, de repente, en un perfecto silencio de emboscados” (23). No obstante, poco antes de que la pintora estadounidense entre en acción, los portátiles reunidos en Port Actif están cansados de ver a Francis Picabia buscar asociaciones que ellos consideran gratuitas. De modo que el mundo que construye Vila-Matas establece una diferencia entre la interpretación forzada y la natural, pero elige un hecho igual de gratuito para definir lo que es una verdadera señal y distinguirla de las falsas. La negación ridícula de una casualidad libre de magia o solemnidad cumple una función irónica. Y conforme avanza la novela cada vez queda más clara la importancia del azar como motor del sinsentido en el devenir de los portátiles, algo que tiene mucho que ver con el perfilamiento inicial del *shandy*, puntualmente, con la alusión a obras inservibles y motivaciones vacías. Igualmente, como si fuera una alegoría del azar disfrazado de solemnidad, “El gran vidrio” destaca, a través de su

propia materialidad, el poder de la casualidad a través de una grieta que pasa a formar parte de su identidad. Y con esto concreta la fama paródica del *shandy* en tanto ilusión histórico-literaria.

Una de las características más curiosas de este trabajo es que, luego de un accidente que sufre durante un traslado, se declara definitivamente inacabado: “Fue entonces cuando Duchamp dio por concluida la obra al ver las maravillosas grietas que se habían formado a modo de tentáculos” (Calvo-Santos, 2018, párrafo 3). Curiosamente, Laurence Sterne muere antes de terminar *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, por lo que ni la novela ni el artefacto artístico que definen el perfil del *shandy* alcanzan a estar completos. O, dicho de otra manera, ambos se completan a partir de información ajena a su contexto de producción. La vida de los portátiles, entonces, se vuelve una clara referencia a esta incompletitud y a la importancia de las miradas ajenas del presente para configurar un relato sobre el pasado.

Puede que, efectivamente, “El gran vidrio” sea un cúmulo de tensiones sexuales y erotismo densamente codificado que el mundo del arte ha logrado descifrar. Pero también puede que revele la ficción detrás de la interpretación erudita. Si el arte es como la vida, tiene sentido y conexión con la realidad. O, por el contrario, es “una solemne burla de la propia solemnidad del espectador decidido a encontrar un significado” (Calvo. 2018, párrafo 8). Ese mismo significado es el que ofrece el discurso histórico del que están hechas las reputaciones de los *shandys*, así como las de cualquier otro personaje histórico recordado. Y aquí termina de cobrar sentido el proyecto historiográfico del fundador del dadaísmo: “Para Tzara, su libro es la única construcción literaria posible, la única transcripción de quien no puede creer en la verosimilitud de la Historia ni en el carácter metafóricamente histórico de toda novelización (73).

La fama del *shandy*, por tanto, se revela como una gran ilusión que no encarna un modelo de impostura abocado a engañar a los lectores o a circular en contextos extraliterarios, sino que advierte sobre la naturaleza ficticia de la historia. Es decir, un modelo de impostura que no se plantea que la literatura sea una construcción y la historiografía, un descubrimiento porque entiende que ambas son ficciones. La vida, desde esta vereda, debe ser vista como una creación atravesada por los valores dominantes, así como por el azar y la liquidez de la subjetivación. Y todas estas características pueden encontrarse en las citas a “La maleta dadaísta” y “El gran vidrio”, de Duchamp. Hay que acotar también que, a estos requisitos (obra liviana y comportamiento de máquina soltera) se suman otras

características como, la insolencia, la simpatía por la negritud, el rechazo al suicidio, la innovación, la sexualidad, el nomadismo y la convivencia con el doble, pero solo las primeras dos son las que articulan verdaderamente el carácter *shandy* y permiten reflexionar sobre la fama como ilusión social. Las otras o bien derivan de las primeras dos o las complementan. Como plantea la propia novela, son recomendables, pero no indispensables (14).

3. CONCLUSIÓN

Finalmente, la novela refuerza la esencia literaria de la reputación que compone el canon literario occidental a través de la parodia a la verosimilitud, un instrumento que se despliega en dos planos: el estructural y el argumental. Por un lado, desestabiliza la credibilidad de la estética referencial y, por otro, pone en evidencia los hilos de ficción que hay detrás de la construcción de cualquier personaje público. El gesto deja entrever una crítica ácida a la vanidad tan propia del mundo literario, pero también, a la ligereza con la que se permite que ciertas ficciones circulen con valor de realidad. Ante todo, expone una “fórmula de apropiación y reescritura” (García-Rodríguez, 2021: 266) en que “lo paródico anida en el código y lo desestabiliza pragmáticamente, generando una dualidad discursiva que relativiza la elección particular (histórica) y la reconstruye sobre el exceso, a partir de su propia negación” (274).

Tanto la apariencia del discurso académico como la reputación duchampiana del *shandy* basada en los dos artefactos descritos operan como ilusiones paródicas, pues invierten los valores de fama y prestigio con que tradicionalmente se las ha asociado. Mientras la primera se expresa en el plano estructural y activa la conformidad social de los géneros de escritura, la segunda lo hace en el plano argumental y juega con el vínculo entre arte y vida, así como con la figura del héroe en la historia de las humanidades. Ambos planos, además, necesitan de la recepción activa de los lectores, que, pese a no ser realmente engañados, quedan invitados a establecer un pacto ambiguo de credibilidad literaria⁴, pero en el plano extraliterario y fuera de los marcos de referencia clásicos.

⁴ “O pacto ambíguo, de Alberca, que agrupa de modo eficiente as noções de pacto autobiográfico e romanesco, de Lejeune, quando atreladas a uma mesma modalidade de narrativa, pode ser visto a partir do pacto que o autor faz com seu leitor-ideal, conforme Iser” (Ribeiro-Silva, 2021: 8).

Al generar una ilusión que atenta deliberadamente contra su propia verosimilitud *Historia abreviada de la literatura portátil* desmitifica la gloria, la buena o la mala fama que caracteriza al canon literario y advierte sobre la naturaleza ficticia de la imagen pública: “Todos los *shandys* conforman el rostro de un *shandy* imaginario y, pueden leerse, en los trazos de ese retrato portátil, los hechos que han configurado el trágico rostro de su biografía: el mapa de su vida imaginaria” (103). La fama, así, se revela como un artefacto construido a medida de las necesidades y los anhelos de quien la mantenga viva; una verdad negociable que no existe sin la mediación del otro, y un discurso que, en definitiva, admite una dimensión literaria.

FINANCIACIÓN

Esta investigación no recibió ninguna financiación externa.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a Diego Lorenzini, que ha sabido hacer de la impostura un arte sincero.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel (1996). El pacto ambiguo. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, (1), 9-18. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/bueb/article/view/378644> [04/05/2024]
- Arroyo-Redondo, Susana (2014). Aproximaciones teóricas al prólogo: su papel en la narrativa española reciente. *Revista de literatura*, 76(151), 5777. Doi: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2014.01.003>
- Bowersock, Glen Warren (1984). El arte de las notas al pie. *Revista Historias*. (20), 35-42. Disponible en: <https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/?p=1817> [10/05/2024]

- Cabanne, Pierre y Duchamp, Marcel (2013). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Madrid: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear.
- Calvo-Santos, Miguel (2018). *El gran vidrio. Cuando la obra se rompió durante un traslado, Duchamp la declaró concluida*. Historia/Arte. Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/el-gran-vidrio> [03/06/2024]
- Coetzee, John Maxwell (2007). *Diario de un mal año*. Madrid: Random House
- Dupey, Ana María y Pensa, Fernanda (2021). Volver a la encuesta Nacional de Folklore un siglo después. *Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Ministerio de Cultura Argentina*. Disponible en: https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2022/06/02_sobre_l_dupey-pensa.pdf
- Fernández, Tomás y Tamaro, Elena (2004). *Biografía de Paul Valéry*. Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/valery.htm>
- García-Rodríguez, María José (2021). La parodia, fuerza ilocucionaria. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 37(1), 266-76. Doi: <https://doi.org/10.15581/008.37.1.266-76>
- García-Rodríguez, María José (2022). Semiótica de la parodia. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (31), 401-413. Doi: <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29860>
- Grafton, Anthony (1998). *Los orígenes trágicos de la erudición*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Lefebvre, Georges y Méndez, Alberto (1974). *El nacimiento de la historiografía moderna* (pp. 36-37). Barcelona: Ed. Martínez Roca.
- Lorca, Jorge (2013). Ironía, melancolía y cinismo. *Revista de Teoría del*

Arte, (23), 73-91. Disponible en:
<https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/38590>
[19/05/2024]

Mahrenholz, Dawn, y Parisi, Katharina (2016). *Literatura, un viaje por el mundo de los libros*. Madrid: Ed. Edaf.

Molho, Maurice (1976). *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid: Ed. Gredos.

Moreno, Miguel (2022). La recuperación de símbolos del Siglo de Oro en la obra de Jorge Luis Borges. *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 78 (300 Extra), 1381-1389. Doi: <https://doi.org/10.14422/pen.v78.i300.y2022.009>

Picheiro, Heber (2022). Intertextualidad: hacia un abordaje equilibrado. *Advenimiento*, 10(1), 18-25. Doi: <https://doi.org/10.59758/adv.2022.10.1.1825>

Ramírez, Juan Antonio (1993). *Duchamp: el amor y la muerte, incluso* (Vol. 2). Madrid: Siruela.

Reyes, Alfonso. (2022). *Teoría literaria*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Ribeiro Silva, Edson (2021). O pacto ambíguo da autoficção como ato intencional e durativo. *Revista de Literatura, História e Memória*, 17(29), 08-26. DOI: <https://doi.org/10.48075/rlhm.v17i29.25878>

Valdivieso, Humberto y Rojas, Lorena (2021). *Next: imaginar el postpresente. El valle posthumano*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello. Disponible en: <https://www.fundaciontelefonica.com.ve/publicaciones/next-imaginar-el-postpresente/742/> [20/05/2024]

Vásquez Rocca, Adolfo. (2013). Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. *Nómadas. Critical*

Journal of Social and Juridical Sciences, 37(1), 247-285. Doi:
https://doi.org/10.5209/rev_NOMA.2013.v37.n1.42567