

La provocación autoficcional de *Gran Vilas*

The autofictional provocation of *Great Vilas*

LAURA SCARANO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA /CONICET

Resumen: Las poéticas que explotan la homonimia sacuden los perfiles convencionales del género lírico, sujeto históricamente a pautas no ficcionales y experimentan nuevas directrices con una proliferación de rótulos alternativos como el de “autoficción”. Uno de los poemarios recientes que mejor ilustra los alcances lúdicos de la autoficción poética es *Gran Vilas* (2012) del prolífico escritor Manuel Vilas (Huesca, 1962). Humor y amor comparten letras y sílabas en su atrevida estética. Y el juego del nombre propio no busca consolidar un perfecto *ego*, sino mostrarnos su naturaleza social, su provocadora alteridad, su saludable inconsistencia.

Palabras clave: autoficción, poesía, Manuel Vilas, parodia, *Gran Vilas*

Abstract: The poetics that exploit homonymy shake conventional lyrical gender profiles, historically tied to non-fictional discourse, and experience a proliferation of alternative labels like "autofiction". One of the most recent book of poetry that best illustrates this ludic game of autofiction is *Great Vilas* (2012) of the prolific writer Manuel Vilas (Huesca, 1962). Humor and love share letters and syllables (in spanish) in his aesthetic proposal. And the game of the author's name do not seek to consolidate a perfect *ego*, but shows his social nature, its provocative *otherness*, its healthy inconsistency.

Key words: autofiction, poetry, Manuel Vilas, parody, *Great Vilas*



*Que Vilas sea español, que le den, dijo
un sádico arcángel un 19 de julio de 1962.*

(“El españoletto”)

La renovada atención al problema de la autoría y a la figuración del escritor en la obra es una tendencia insoslayable de fines del último siglo y comienzos del actual milenio. En la lírica actual, su estudio nos permite sortear dos peligros, el del inmanentismo retórico que niega el efecto referencial del nombre propio, y el de la falacia genética, que interpreta toda alusión biográfica como sincera y veraz. Se trata de una construcción verbal, tejida de *mitemas* y *autobiografemas*, que nos presenta un sujeto al modo de un *puzzle*: mientras la identidad del nombre propio crea la ilusión de correspondencia y estabilidad, la trama verbal nos alerta sobre su carácter de artificio imaginario. Nuevas teorizaciones sacuden los perfiles convencionales del género lírico, sujeto históricamente a pautas no ficcionales y afloran nuevas propuestas con una proliferación de rótulos alternativos como el de “autoficción”¹.

Ya bien sabemos que en el nombre propio que figura en la tapa de un libro se resume de manera emblemática la existencia de lo que llamamos *autor* o *autora*, y nos envía a una persona real que habita el mundo extratextual. Hemos aprendido que el sujeto lírico se construye como “imaginario” o “ficcional” en el sentido de proponer un “relato de identidad” no sujeto a verificación referencial. Pero, ¿qué pasa cuando el nombre de autor es componente de la obra misma? ¿Qué efectos de lectura desencadena cuando un poema “textualiza” a su autor? La convención de ficcionalidad que rige hoy la lírica nos impide confundir el yo del texto con la figura inmediata del escritor, pero en los casos de poemas con nombre propio también evita la ilusión de deducir su ausencia absoluta. La imagen de autor proyectada es indisociable de una estrategia de posicionamiento en el campo literario, co-construida en el texto y fuera de él por el escritor y por diversos mediadores (periodistas, críticos, biógrafos) junto con

¹ En 2014 publicamos un libro titulado *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y Antología)* donde desarrollamos en una larga introducción los avatares de esta categoría en el género lírico, proponiendo diversas articulaciones en la lírica en lengua española del siglo XX a ambos lados del océano.



el público. Estas representaciones se combinan en estrecha interdependencia y se cruzan, influidas por la interacción del lector con el texto y por sus funciones en el campo literario.

El yo que se auto-escribe en el poema e impone la identidad del nombre propio abre un espacio particular, que al impulso del neologismo acuñado por Serge Doubrovsky (con *Fils* de 1977), se ha dado en llamar “autoficción”. A partir de esa provocación, Phillipe Lejeune –en correcciones posteriores a su primer estudio– admite que “los efectos producidos por el uso de los nombres propios, cuando el lector sabe que esos nombres designan a personas reales, son relativamente independientes de las indicaciones genéricas”, ya que poseen “una fuerza genérica autónoma” (1994:182). El estatuto ficcional que le confiere a la obra la convención del género (poema, novela), se ve atravesado por el “poder de verdad” del nombre propio que reclama “la complicidad de los lectores” (163).

Las conclusiones de Lejeune, cuando aquilata el valor social de las variantes autobiográficas, pueden ser extendidas con productividad a la autoficción poética que aquí proponemos. Se trataría de una textualidad compleja, imposible de definir solamente desde su emisión, ya que incluye otros niveles válidos, si tomamos el circuito literario en su conjunto: componentes éticos, afectivos, referenciales, históricos. Parafraseando una de sus conclusiones más recientes, la autoficción busca transmitir un universo de valores, una sensibilidad, en el marco de una relación personal percibida a la vez como “*auténtica y ficcional*” (2001: 17, el subrayado es nuestro) ².

Al abordar el objeto “poema con nombre de autor”, interpretamos esta operación como una “ficción autobiográfica”, pues construye en el texto una “representación verbal” análoga a la figura del autor empírico. Este proceso genera otro nivel sobreimpreso a la simple “función-autor” descrita por Foucault, que llamamos “ficción-autor” (Scarano, 2011a y b), para aludir a la construcción

² Vincent Colonna da una definición operativa para nuestro enfoque: son autoficciones “todas las composiciones literarias en las que un escritor se enrola con su nombre propio (o un derivado indiscutible) en una historia que presenta las características de la ficción, ya sea por un contenido irreal, por una conformación convencional (la novela, la comedia) o por un contrato establecido con el lector” (2004).



mediatizada de un personaje “nombrado” y “fechado”, junto con sus máscaras y demás figuraciones, que nos permite discutir los juegos y alianzas establecidas entre yo lírico y autor. En trabajos más recientes, bautizamos esa identidad autoral con la categoría de “metapoeta”, asociado al conocido concepto de “metapoema” (Scarano, 2013). Porque, si *metapoema* designa al poema que tematiza su propio estatuto como poema, *metapoeta* resultaría una noción operativa para señalar al yo lírico que se identifica explícitamente con el poeta-autor, en la línea del *correlato autoral*. Estamos frente a una auto-representación del autor en el poema, de naturaleza ficcional (por incluirse en un texto literario), pero con efectos pragmáticos indudables. Del mismo modo, hemos llamado “metapoema autoral” a esta modalidad autorreferencial, en la cual vemos una suerte de *mise en abyme*, por la cual el poeta se introduce en el texto para aludir a sí mismo y a su contexto de producción. Este tipo de texto exhibe dicha metalepsis, como la propone Gerard Genette (2004), y funde en la homonimia la biografía del poeta con su manifestación discursiva.

La autoficción fantástica y el humor rabelesiano

Uno de los poemarios recientes que mejor ilustra los alcances lúdicos de la autoficción poética es el titulado *Gran Vilas* (2012, Premio «Ciudad de Melilla») del prolífico escritor Manuel Vilas, nacido en Barbastro, Huesca, en 1962³. La peculiaridad de este poemario es que desde el título propone la construcción de un *alter ego* a quien le otorga su apellido y lo reviste de su genealogía familiar y de una tribu indiscriminada de homónimos. Esta proliferación de rostros pulverizan la supuesta referencialidad autobiográfica que el lector común podría suponer en el antropónimo. En la taxonomía propuesta por Vincent Colonna, esta experiencia vilasiana se acerca a los requisitos de la llamada “autoficción fantástica”, donde el autor “*transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréelle, indifférente à la vraisemblance*” y deviene “*un personnage hors*

³ Ha publicado varios libros de poemas como *El Cielo* (DVD Ediciones, 2000), *Resurrección* (Visor, XV Premio Internacional Jaime Gil de Biedma, 2005), *Calor* (Visor, VI Premio Fray Luis de León, 2008), *Amor. Poesía reunida, 1988-2010* (Visor, 2010), *El hundimiento* (Visor, 2015) y su *Poesía Completa (1980-2015)* (Visor, 2016). El sello Círculo de Tiza ha editado este año *América*, libro de género híbrido que recoge los viajes del escritor a lo largo de EEUU.



norme, un pur héros de fiction” (2004: 75)⁴, aunque le cabe mejor el rótulo de autoficción lúdica, paródica o hiperbólica, dentro de un esquema irrealista.

Vilas ha dicho en diversas entrevistas que intenta “provocar de una forma honesta”, porque “los escritores cumplimos una función social, la de hacer a la gente más libre y más justa”. Para él, toda su obra literaria “es una obra política”, que busca exhibir “la raíz ideológica, moral y social de cualquier manifestación humana”, por eso provocar significa “no dejar indiferente” (2014, s/p). El poemario de Vilas “es político como lo eran las obras cómicas asociadas a las fiestas primitivas”, señala Gutiérrez Valencia, y lo asimila a aquellos “textos pantagruélicos, por la libertad de su expresionismo materialista y carnal, por la elección de un humor incómodo, por su libertad en el decir, que está contra lo políticamente correcto” (359). Vilas es consciente de que “ya no hay actividad intelectual que cambie la realidad”, pero su estética abre caminos para decir “sí a la vida sin límites” y comunicar “una energía desbordante”, como la de la *cultura pop* (2014, s/p). Sus poemas vibran con la música de Elvis, Lou Reed, Hendrix, Woody Guthrie o Cash. Por eso repite siempre que su cultura viene del *pop* de los 60 y 70, pues “esa música es una poderosa energía que representa la vida”, “una manifestación de energía sonora, de alegría y pasión popular” (2009, s/p).

El humor es una de las compuertas para liberar esa energía desbordante que imprime en sus obras, teñidas siempre de un aire carnavalesco, reforzado con la igualación entre alta y baja cultura, la mezcla de géneros literarios, la contaminación entre literatura y medios: “Opto por el humorismo cada vez más fuerte frente a la tragedia y la solemnidad”. El giro absurdo y grotesco, cercano al humor rabelésiano, es un instrumento ideal para reflejar el caos universal. Pero también admite el vínculo entre ese humor “fino e inteligente” con la melancolía: “Al final de lo humorístico se puede pasar a lo grave y serio sin que el lector lo note, porque del humor a lo melancólico hay un paso muy pequeño” (2009, s/p).

⁴ Sonia Gómez estudia con detenimiento las muestras autoficcionales en la narrativa de Vilas como parte de un artefacto literario, “una construcción de envoltorios vacíos como máscaras”, dando pie a “una homonimia total, parcial y sugerida”, donde “el autor-personaje es únicamente un elemento ficticio añadido a la intriga, que no se corresponde en absoluto con la realidad del propio autor” (157-158).



Es saludable para Vilas que sus poemas narren, cuenten historias, se contagien de la dinámica de internet y los blogs, en una fusión liberadora de los límites y fronteras convencionales de las artes. Pero es consciente de que “el poema tiene que tener una forma interna, un sonido, un brillo de las palabras”; su verso libre convive con una sonoridad buscada, un ritmo trabajado, una formalización que la prosa no demanda. El poeta investiga en la vida que es la fuente de su búsqueda, porque “lo cotidiano es muy misterioso, desautomatizar la mirada de lo que se hace todos los días, reinventar la cotidianeidad”. Para Vilas, ser escritor es apenas un oficio, una profesión en la sociedad, aunque esté teñida de mitología, y suele confesar una saludable ignorancia sobre su naturaleza y función: “Yo no tengo nada claro, no sé qué hago en este mundo, y por eso escribo” (2009, s/p). Aunque ya había sentenciado en 2012 que “la responsabilidad del escritor es escribir con ferocidad, con libertad absoluta; resultar incómodo, y escribir con conciencia de clase”, porque “la libertad de expresión en España a veces parece solo teoría. A mí me gusta exprimirla como si fuese una naranja. La naranja mecánica” (Consuegra, s/p).

La construcción del personaje autoficcional

Gran Vilas se abre con un epígrafe que repite el título del álbum del cantante *country* Johnny Cash, lanzado en 1970, y que oficia como un precursor de la auto-presentación del protagonista por el uso del nombre propio: “*Hello, I’m Johnny Cash*”. Así queda habilitado, con ese marco musical del *pop*, la puesta en abismo de la identidad nominal que desplegarán los poemas. A la pregunta natural: ¿por qué usar su apellido?, Vilas contesta en el Prólogo a su *Poesía completa*:

Tuve mucho valor para titular un libro *Gran Vilas*, con mi apellido. No era un título discreto. Y España gusta mucho de la discreción en literatura. Luego la gente comenzó a llamarme así: «eh, Gran Vilas esto; eh, Gran Vilas lo otro». Al principio me hizo gracia, luego ya no me reconocía en ese nombre. Mucha gente entendió la razón literaria y moral y especialmente política que estaba detrás de ese título; otros, no la entendieron. Otros pensaron que era un alarde de vanidad; no, no era eso; si entonces no supieron ver qué era, desengañémonos y no gastemos energía, ahora tampoco lo verán. Pero muchos sí entendieron la razón de ese título. Un argumento de ese título, entre otros, era decirle a la clase media baja universal que no hay ninguna necesidad que impida a nadie convertirse si



no en un grande de España o de Francia o de Inglaterra o de Rusia, sí en un grande de sí mismo. La imaginación es gratis, pero la gente se acostumbra tanto a la pobreza que no concibe que haya cosas que sean rematadamente gratis; cosas que no necesitas comprarlas, que están allí desde siempre, como el amor a uno mismo, como la creación interna de uno mismo, como la celebración de la propia fantasía, de tu libertad, o como el acto de respirar o de mirar la luz del día (2016: 10-11) ⁵.

La operación de auto-percepción se distribuye en tres capítulos numerados en romanos: “Exaltación”, “Democracia” y “Ciudad Vilas” ⁶.

En el “Capítulo I: Exaltación”, se confirma el tratamiento paródico de una realidad urbana y globalizada, donde su protagonista asume ribetes hiperbólicos. El primer poema, titulado “Amor”, plasma la figura idealizada de un Robin Hood moderno y democratizador. En tono narrativo (registro predominante del libro) se cuenta la historia de este personaje que voluntariamente renuncia a su patrimonio (“Una mañana Manuel Vilas sacó todo su dinero de los bancos”), a favor de una galería de marginales (“se fue a ver enfermos, / a ver emigrantes, incluso se fue a las cárceles”), con el afán de convertirse en “un santo espectacular” y asumir la identidad de “Cristo, Lenin, San Pablo”.

La ubicación de la acción en Zaragoza retrata el paisaje de muchas ciudades europeas de esta segunda década del siglo XXI: árabes en las calles, una negra africana, una vieja china, un vendedor de periódicos, pobres deambulando. A todos dona Vilas su dinero para concretar “esa gran ilusión”: la de “ir más allá del orden, de la naturaleza y de la vida”. El acto de dar consumaría el proceso de su canonización: “Vilas quería ser un santo”, “Toda la mañana y toda la tarde estuvo quemando su dinero”; y en ese acto “Miró la atmósfera y se estaban abriendo los palacios celestiales”. La donación de sí termina resignificando el valor invocado en el título, “amor”, como caridad hacia los desvalidos, en un sentido ético: “Estaba enamorado de sus semejantes. / Nunca vimos a nadie tan enamorado” (11-12). Sin duda, el humor y el tratamiento irreverente despojan al personaje de seriedad religiosa o solemne, acercándose más a la imagen del loco o bufón, que recorre las calles en un ataque de

⁵ En una entrevista ante la pregunta: “¿Por qué bautizas el poemario con el nombre de *Gran Vilas*?”, había respondido: “Yo creo que me disocio en mi literatura. Me veo como un “él”, y no como un “yo”. Yo creo que todo es erotismo. *Gran Vilas* es un título erótico” (Consuegra, s/p).

⁶ Todas las citas se hacen de la primera edición de *Gran Vilas*, consignada en la bibliografía (2012).



solidaridad desmesurado para los parámetros de la civilidad actual, signada por la indiferencia y la anomia.

El amor parece ser una de las señas de identidad más firmes de este personaje estrambótico y nebuloso, como se afirma en “Yo soy el amor”, dando pie a una recursiva sacralización, que lo asemeja a un Cristo doliente: “Parecía el último hombre enamorado sobre la tierra. / Sangraba por el costado, pies llagados, manos rotas”. La pérdida del amor –o el desamor– son la causa de su martirio, pero este se troca en alucinación cuando ve a una mujer sobrenatural que lo tienta “radiante y dulce”, para devolverlo “al tiempo del amor”. Sin embargo, el poema se cierra con su fracaso: “¿Quieres que ame todavía?” se pregunta, y a su vez se responde: “Imposible, como aplacar ese fantasma / que te sustenta ante mis ojos / y me condena a supremo martirio” (103-104)⁷.

La letanía desorbitada de calificativos atraviesa el poemario enlazada al apellido: “Vilas, heroico”, “Es un rey, un ídolo regresado, el gran brujo, el amor”. Caudillo y señor de la humanidad, el proceso de magnificación no se detiene: “Dueño de las almas...”, “dueño de toda la carne”, reina “tumbado sobre el mármol” (“Estocolmo”, 24-26) de un altar incongruente pero todopoderoso. En “Pasión de los fuertes” se exalta al “Vilas, fundador de naciones. / Vilas, el emperador./ Vilas, el fuerte”, un *pater familias* “casado con seiscientas mujeres” y “padre de seis mil hijos” (58).

También aparecen múltiples desdoblamientos que generan una galería de Vilas anómalos y muchas veces antinómicos, como lo ilustra el poema “Tánger”, donde conviven como dobles y se buscan “Vilas el loco” y “Vilas el cuerdo” (97-100). En “The Vilas” el patronímico preside una tribu de *alter egos* que habitan múltiples lugares (Detroit, Huesca, Madrid, Lima, Lyon, Frankfurt, Barcelona), con edades disímiles y oficios y profesiones diversas: “John Vilas tiene 27 años. Canta en una banda de *rock and roll*”; “Ramiro Vilas tiene 42 años” y “es agricultor”; “Alonso Vilas tiene 87 años” y “es sacerdote jubilado”; “Cristo Vilas tiene 62 años” y es “peluquero y homosexual célibe”; “Clermont Vilas tiene

⁷ Afirma Vilas al respecto: “No me gustaría morirme sin haber amado lo suficiente, esa es la poética del libro. En ese sentido, es muy nietzscheano este libro. El libro se interroga sobre la naturaleza del Amor” (Consuegra, s/p).



54 años y es profesor de autoescuela”; “Gotfried Vilas tiene 29 años y acaba de asesinar a su novia”; “Rosario Vilas era una niña-mendiga” y “gitana” “de once tristes años”. Lo más interesante del texto es que alterna cada presentación de personaje con un estribillo en inglés —“*Hey Vilas, take a walk on the wild side*”—⁸, convirtiendo el poema en un retablo variopinto de micro-retratos que comparten no solo el apellido sino el submundo oscuro de la existencia. Un músico sin éxito, un agricultor resentido con su tractor, un jubilado que fantasea con autos rojos, un homosexual con cáncer terminal, un hombre mayor con una madre obsesiva, un asesino que hace fisicoculturismo, una niña-mendiga masacrada en un sótano. El poema se cierra con una reflexión que ilumina el carácter aleccionador de esta galería de infortunados: “Hey, Vilas, que sirva este poema para que la gente recuerde que los muertos también fuimos amor” (118).

En el único poema breve del libro (solo tres versos), titulado “Vilas, el viejo”, la identidad se dirime por la edad biológica que encubre un profundo escepticismo existencial. Vilas es siempre “viejo” y el único cambio que registra en su proceso vital es la pérdida de fe: “Viejo animal con fe. / La vida está pasando. / Viejo animal sin fe” (108). A lo largo de todo el libro, títulos como “Hotel Vilas”, “Vilas Foever”, “Vilas y Velasco”, o adjetivos patronímicos como “la noche vilasiana”, consagran el apellido como dispositivo de mágica metamorfosis de lo real. El nombre de autor crea una cosmogonía propia y transforma la realidad bajo su invocación quasi ritual: “bebe en esta noche vilasiana...”, “gran noche vilasiana contra los órdenes de la vida/ de nuestros semejantes” (“Alcoholismo de las circunvalaciones”, 49-53).

El poema titulado “You can call me Vilas” refuerza el vaciamiento del apellido, su carácter anti-representacional: “Puedes llamarme Vilas, me da igual. / Llámame como te dé la gana”, o más enfáticamente: “Puedes llamarme Vilas, estoy bien con ese nombre, / me da categoría...” Es un traje que el personaje se pone como cualquier otro, una máscara o ropaje accesorio y externo que no hace mella en su verdadera identidad. Una serie de enumeraciones intentan predicar la estatura ubicua y heterogénea del hablante: “No sé quién soy, tormenta,

⁸ Tomado de una canción de Lou Reed, titulada “Walk on the wild side”.



trastorno, bofetada”, “hazlo por Vilas, / el trastornado”, “el viajero sin sombra, el niño muy asustado”. Su carácter sufriente lo convierte en víctima, pero el relato de su extravío no se regodea en las habituales miserias del ser mortal. Lo que tensa al personaje es el desconocimiento de sí, sin ningún patetismo; el sinsentido del nombre lo precipita al desasosiego: “Mátame mientras me llamas Vilas. / Mátame, estoy harto de no saber quién soy” (21-23). El nombre no nombra más que un vacío; predica un no saber.

El punto de máxima sacralización del apellido autoral es cuando aparece unido al calificativo “grande”, convirtiéndose este en un epíteto que duplica la grandeza inherente al patronímico, ya anticipado en el título del libro. Bajo la fórmula de loas y alabanzas litúrgicas, Gran Vilas preside un santoral profano: “Arde, arde más, Gran Vilas, alabados sean / mi lengua, mi retina y mi corazón”. Como una vigilia eucarística, las plegarias bendicen todo lo que Gran Vilas ha vivido, tocado, besado, habitado. Es un mesías que “vino a la tierra con una misión tan misteriosa como desesperada”, y por ello “canciones legendarias me celebran. / La gente bebe en mi honor” (“Vigilia”, 42-43).

En “Oración”, el anafórico “Gran Vilas” encabeza una secuencia de enunciados que a modo de letanía profana lo instituye como dios del mundo urbano y tecnológico actual, con iconos típicos de este imaginario globalizado: “Gran Vilas de los Mac Donald’s / acuérdate de nosotros...” Y así se despliega la invocación a bares, gasolineras, aeropuertos y hoteles, a “la industria automovilística” y a los “hipermercados florecientes”, para expandirse luego a toda la humanidad: a los niños, al padre que murió, a “los humillados y empobrecidos”. Este “Gran Vilas del amor a todos los seres humanos” ha de interceder ante los suplicantes para regalarles su don, porque como Cristo, este “Gran Vilas de las crucifixiones” es uno y el mismo, el que logra la democratización de la gracia, el “gran Vilas de los MacDonald’s” (111-112). Señala Luis Bagué Quílez que “el nombre propio se convierte así en un singular mantra o en una marca registrada que acoge las tensiones y los desvelos del capitalismo tardío” (483).

El poema homónimo “Gran Vilas” es un magnífico retrato del español actual, ciudadano del mundo capitalista regido por el dinero, exaltando sin pudor



lo que el sentido común disimula: “Cómo me gusta el dinero” y “ser uno de los hombres / más ricos del planeta”. Desembozado discurso, políticamente incorrecto, que desemboca en una atrevida crítica a los cánones dominantes en la sociedad actual: pobres vs. ricos, viejos vs. jóvenes. La identidad se dirime en cantidad de dinero o de años; es material y cuantitativa. Subyace una crítica a la mentalidad pequeño-burguesa que preside la sociedad de bienestar del capitalismo global.

El Vilas protagonista se reconoce con desenfado como pobre y viejo: “Muy viejo e igual de pobre que todos los viejos de la tierra”. Descendiente de un padre viejo, pobre y muerto, pertenece a los que como él resisten “abajo, quemados, enloquecidos, / ajusticiados, esclavizados, rotos”. Se ahonda el contraste entre lo que el hablante se imagina ser –“soy el mejor de los hombres”, “soy un santo”, “soy san Vilas”, “la criatura más resplandeciente de la tierra”– y lo que teme finalmente ser –“ser pobre y viejo será un martirio”–. Esta lucha de identidades se resuelve por la vía del absurdo; expresa lo que debe ser a golpes de voluntarismo en una agenda paródica que lo vuelve a entronizar como dios, rey y caudillo, un nuevo Yavhé vengador: “me comeré la pobreza y la vejez”, “haré milagros, partiré el mar por la mitad/ y me beberé las olas”, “beberé almirantes, capitanes y delfines”, “al alto mando de la marina mercante de los estados Unidos” y a “los portaviones de la OTAN” (34-36).

En muchos textos, se narran microhistorias reforzando su perfil de locura. En “Balconing”, el personaje se lanza desnudo a la piscina de un hotel en Mérida, adonde había llegado para participar de un jurado de premio. El guiño autobiográfico se entremezcla con las conductas desopilantes de este turista, a imagen de los británicos que llegan a la costa española “para arrojarse a las piscinas desde las terrazas de sus habitaciones”. Pero aquí es un español venido de Extremadura, “en un autobús de la clase Supra”. Mientras escucha a Johnny Cash, alucina con su padre que desde la muerte lo alienta a saltar: “Y Manuel Vilas saltó desnudo, y cayó en medio del agua” (31-32).

Muchas de estas historias son relatos de viajes, como “Coyoacán”, donde narra su estancia en tiempo pasado: “Manuel Vilas se hospedó en un hotel de la cadena NH, / junto al Zócalo, en la ciudad de México”. Y aborda los tópicos



comunes del turista *flâneur*: sus paseos por los lugares de culto, la gastronomía típica, la curiosidad por comprar productos locales. Aquí resalta la visita a la última casa de Luis Cernuda, que desencadena una reflexión sobre el exilio, la lejanía del viajero, la pobreza de los poetas y sus países, en un semitono elegíaco poco habitual en el libro: “Casa humilde, pobre hombre, allí tan solo, tan desesperado, / cargando con un país entero, o con dos, / México y España, pobre Luis” (54-55).

Otras historias aparecen tejidas con la profesión de poeta y escritor del correlato autoral. En “Memphis”, el micro-relato nos presenta a Vilas en un hotel de Santander revisando los poemas para una lectura y escuchando a Johnny Cash. La prosaica realidad se transforma de pronto cuando aparece el mismísimo Johnny en escena: “Cash entró en la habitación, se sentó en la cama / y dijo ‘Vilas, cariño, camarada, amar a los seres humanos / no es suficiente...’” Otra vez, Vilas asume la máscara del Cristo sufriente que “a todos los ama hasta la extenuación, hasta la cruz”, porque Vilas es “Dios y su mismísimo hijo el Gran Jesucristo”. El imposible diálogo termina en la desolación de un Vilas que finalmente cae en la cuenta que no es Dios. Y admite “solo en mitad de la habitación”: “Debería pegarme un tiro ahora mismo, / dijo Vilas, mientras miraba la foto de su padre”, con la voz de Cash al fondo cantando “*I went up to Memphis*” (123-126).

La trama autobiográfica muestra a veces sus hilos de manera explícita, aunque produciendo siempre una torsión que nos convence como lectores del juego y la ambivalencia con la ficción⁹. Una muestra ejemplar es cuando relata su biografía (en segunda persona, emulando una carta firmada por su novia) para exhibir un Vilas paradójico y caleidoscópico. Si bien el relato recorre los tópicos autobiográficos clásicos (verificables con la vida del autor): “tuviste padre y madre”, “fuiste al colegio y a la universidad”, “te hiciste escritor”, “eras español”, “naciste en el siglo XX”, en cada segmento se añade la réplica que lo contradice:

⁹ “El nuevo personaje es como una página en blanco, un espacio vacío, que se puede rellenar de manera legítima. El autor afirma, pues, su propiedad sobre el nuevo personaje que se convierte en una marca registrada con la que puede jugar y transformar a su antojo. Como cada individuo es único, y que cada uno es libre de hacer lo que quiere con su persona, referirse a sí mismo es la mejor manera de potenciar esa libertad creativa”, reflexiona Sonia Gómez (159).



“a ti te engendraron las ballenas”, eras “más pobre que los chinos y los negros y las ratas”, “te casaste cientos de veces” y “te echaron de todos los países serios”. Lo único que no pone en duda es su origen (“eras hijo de las montañas de Huesca”) y su vocación (“amas a hombres y mujeres, vivos y muertos”), para rematar una vez más en la máxima sacralización: “Vilas, eres perfecto. El Ser, eso eres tú, y no la nada, Gran Vilas” (“Mi novia”, 59-60).

De su biografía, es importante destacar la recurrencia a la imagen del padre, siempre en pasado y por lo general asociado a recuerdos de su infancia. En “Retrato”, evoca las coplas de Jorge Manrique en el epígrafe (“E tan valiente”), estableciendo el primer tenor de esta relación: la admiración por “el hombre más alto de mi infancia”. La tonalidad elegíaca se adensa desde la actitud compasiva del hijo que se con-duele de la inocencia y bondad del padre: “Nunca fue nadie y nada tuvo, / ni poder ni dinero”, “Vivió como si no existiese España [...] / como si no existiese el Mal.” Pero lo evoca desde la certeza de su muerte, desde la admitida naturaleza de misterio y verdad que lo rodea: “Antes de convertirse / en un ser humano llamado Vilas / fue un silencio cósmico”. Ese hombre que le dio el apellido, “dueño de nuestra verdad, se la llevó muy lejos”. Cercano al réquiem de las coplas manriqueñas, este poema-tributo confirma el imaginario relativo y agnóstico del autor: “Los muertos esperan nuestra muerte si algo esperan. / Brindo por tu misterio” (95-96). No hay lugar para las verdades medievales y la fe en otra vida trascendente; hay aceptación de la finitud mortal, regocijo en la memoria rescatada, celebración del misterio.

Esta insistencia en fijar el origen del personaje y anclarlo en la biografía del autor se constituye como una de las pocas señas incuestionables: “*Good morning*, Barbastro, soy Vilas. / Nací aquí y fui feliz”. La recorrida por el pueblo natal evoca el título de un poemario de Vicente Aleixandre que toma como título de este poema en homenaje a Barbastro, “Sombra del paraíso” (80-81). La exaltación nacionalista es la otra cara del reconocimiento de las raíces. Es tomada con ironía y sarcasmo a partir del juego con el sobrenombre del pintor José de Ribera, el “españolito”, visionario que sueña “con la destrucción de España, / con la defenestración de sus elites, / con quemar su historia y a sus líderes y a sus cantantes”. La personificación de España como objeto de



propiedad (“mi santa tierra, / solo mía”) contrasta con el deseo de abolir sus modos de vida: “sueño con el aniquilamiento/ de la vida peninsular tal como la conocemos”. La fabulación sagrada de su nacimiento refuerza el efecto autoficcional de este “Gran Vilas y su hispánico destino”, pues “un sádico arcángel un 19 de julio de 1962” sentenció “que Vilas sea español”. Y aunque “la vida es buena y ya la misma en todas partes”, el personaje asume su gentilicio como una fatalidad (“pero sí, la jodida España era mi sitio”). La devoción nacionalista es tomada a risa, desterrando sentimientos de patriotismo localista y repudios xenófobos: “lo mismo da España que Francia, China o Rusia”. Gran Vilas añade así este calificativo a su panteón encomiástico: “*I love sweet* España. / Yo soy el españoletto, y me encanta./ Vilas, el españoletto final...” (77-79).

Este universo se expande en el III Capítulo, denominado “Ciudad Vilas”, aunque bien podría denominarse “galaxia Vilas”, por la amplitud cósmica que abarca. El poema homónimo nos introduce en un submundo semiderruido y decadente, que atenta contra las normas de una civilización ordenada y pulcra. Aquí hay “Crímenes contra la humanidad en Ciudad Vilas”, mujeres con grandes escotes en autos descapotables, hoteles de lujo venidos a menos, estatuas de Vilas en las plazas y un paisaje urbano plagado de desechos (“góticos parques”, “arrabales históricos”, “colinas desérticas”, “playas agnósticas”). Pueblan Ciudad Vilas personajes sórdidos, “hombres destruidos” o “ahorcados”, “negros de lujo”, “chinas comunistas”. Los ídolos de música y literatura encuentran su hogar en Ciudad Vilas, desde el conde de Montecristo y Madame Bovary a Jimmy Hendrix y Elvis Presley. Esta es la verdadera meca del amor, del éxito y de “segundas, terceras y cuartas oportunidades auténticas para cambiar tu vida de una vez por todas”, slogan publicitario que seducirá a todos los fracasados o expulsados de la norma. Ciudad Vilas es finalmente (y así remata el poema) “la ciudad del Amor” (129-133).

Vilas no podía terminar esta historia futurista de estética *pop* sin una inmersión en la máquina del tiempo que, bajo el cinematográfico título de “*The end*”, cierra el libro: “Era noviembre del año 2051 / y el escritor Manuel Vilas agonizaba”, con 89 años en un hospital de Madrid. En una suerte de *automoribundia* (como las insólitas memorias de Ramón Gómez de la Serna, un



buen antecedente para su disparatada autobiografía), Vilas es al mismo tiempo protagonista y espectador. Como el herético donjuán de Espronceda, se asemeja a un “Félix de Montemar atrapado en la era del consumo” (Bagué, 485).

Desde su lecho de muerte (“se moría de viejo”) y rodeado de “hijos y amigos”, tiene una visión de sí mismo en la estirpe del Bradomín valleinclanesco. En una fiesta frente al mar, a los 19 años, sintiéndose eternamente joven, divinamente sobrehumano: “Soy un ángel perfecto. / Soy inmortal”. Como Cristo en la cruz, al expirar “la tierra tembló y se abrieron los palacios celestiales”. Pero a pesar de esta ficción mitificadora y el supuesto amor cósmico que lo rodeara en el suspiro final, a fin de cuentas Vilas es sólo un despojo de carne y huesos descompuesto, tan sólo “un muerto hediondo” más. Y el registro médico solo dará cuenta del deshecho corporal del cadáver:

Vilas parecía una momia.
Daba bastante asco.
Un cuerpo replegado sobre cuatro besos.
Unos ojos gastados hasta lo indecible.
La frente era una arruga escandalosa.
Las manos eran pura podredumbre,
los dedos no tenían forma,
falanges vivas en ingrávigo retorcimiento.
Esto fue el Gran Vilas, finalmente.

El narrador, fiel a la desmesurada autoficción desarrollada hasta aquí, concluye con una suerte de epitafio que en otra vuelta de tuerca lo vuelve a consagrar como un ser excepcional: “El hombre más bondadoso de la tierra, finalmente. / El hombre más enamorado de la historia, finalmente./ Su paso por el mundo estaba consumado” (137-139).

Gran Vilas es un héroe a la medida de la pequeñez humana, en un nuevo milenio que devora cualquier credo. Solo hay lugar para la fantasía y el amor, parece decirnos el autor¹⁰. Esta *summa vitae* o *bildungsroman*, como bien la califica Bagué Quílez, sella “una obra ambiciosa y excesiva, nerudiana en la

¹⁰ En la entrevista de 2012, Cristina Consuegra le comenta al autor: “*Gran Vilas* defiende y promueve todos aquellos elementos de tu poética que te han convertido en un autor de voz singular e incendiaria”, pero “parece que te has dejado arrastrar ligeramente hacia cierto pesimismo propio del devenir, ¿intención o casualidad?”, a lo que el autor contesta: “Noto que me voy haciendo invisible para las mujeres, y eso es muy duro. Eso es lo que pasa en *Gran Vilas*” (s/p).



forma y roquera en el fondo”, en la estela del *Canto a mí mismo* de Walt Whitman y de ciertas composiciones del *Cántico cósmico* de Ernesto Cardenal, con “un verbalismo himnico que genera una epopeya anti-heroica y cristaliza en un realismo manchado por la impureza del mundo”, nutrido de “indignación cívica”, “fervor celebratorio”, “fulgor extático” y “panteísmo activo” (483-5)¹¹.

A favor de una poesía grávida

¿Para qué escribir entonces? ¿Sirve de algo la literatura? Vilas confiesa su sueño, en el prólogo a su *Poesía completa*: “He visto cómo la gente le daba la espalda a la literatura porque ésta ya era inútil. He visto la inutilidad de la poesía en los ojos de la gente. Y he intentado hacer algo al respecto. Eso es este libro” (2016: 14). Y reivindica la necesidad de comprensión y comunicación humanas: “Quise que la poesía tuviera sentido en este mundo. Quise que la poesía fuera grávida” (18):

intenté que importara, por eso escribí como escribí. Quise meter la poesía en el corazón de la gente, quise que existiera, que ocupara un lugar bajo el sol, como ocupan un lugar bajo el sol una tostadora, un automóvil o unos zapatos nuevos. Quise que la poesía fuese un bien material para que todos los hombres pudieran usarla... (19)

Podemos terminar de leer este curioso poemario preguntándonos: ¿qué caricatura del ser humano nos presenta el autor? ¿Cuánto hay de broma disparatada en esta egolatría engañosa, sostenida a fuerza de vaciamiento del nombre? ¿Cuántos asumimos el rol del Gran Vilas en el teatro del mundo? Pero también, ¿cuánto de su ternura políticamente incorrecta nos murmura al oído que siempre quedan puntos de fuga donde resistir? Una política poética como ésta imagina instancias de resistencia y alienta un *ethos* provocativo que

¹¹ La crítica que se ha detenido a estudiar su obra narrativa aporta miradas aplicables también para su poesía: “Vilas no se impone ningún límite, ni considera pertinente responder al principio de verosimilitud, ni disocia tajantemente lo ficcional de lo real. Esta libertad de la escritura fomenta relatos estrafalarios, grotescos y humorísticos, de modo que podríamos afirmar que se empapa de la visión deformante valleinclanesca, casi esperpéntica” (Gómez, 167); su autoficción “está unida al humor a través de la autoparodia y el autoensalzamiento irónico” (Gutiérrez Valencia, 345) y la “continua referencia a todo aquello que tenga que ver con el materialismo carnal o placentero: el sexo, la ebriedad, la comida” (361) “forman parte de un mismo travestismo estético e identitario irreverente y sublevador” (362).



desestabiliza al lector. Deleuze y Guattari nos recuerdan que “las líneas de fuga forman parte de la máquina” (1978: 17). El mundo es una máquina que habitamos sin controlar sus pulsaciones, pero siempre existen resquicios, diagonales, agujeros, rincones, una tuerca floja, un píxel fuera de pantalla. Humor y amor comparten letras y sílabas en la atrevida estética vilasiana. Y el juego del nombre propio no busca consolidar un *ego*, sino mostrarnos su vecindad social, su provocadora alteridad, su saludable inconsistencia.

Bibliografía

- BAGUÉ QUÍLEZ, LUIS (2013). “La vida exagerada de Manuel Vilas”, *Turia: Revista Cultural*, 105-106, pp.483-485.
- COLONNA, VINCENT (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram.
- CONSUEGRA, CRISTINA (2012). “Entrevista a Manuel Vilas: «Gran Vilas es un título erótico»”, *Culturama*, en <http://www.culturamas.es/blog/2012/08/19/gran-vilas-es-un-titulo-erotico/> [Fecha de consulta: 24 de junio de 2016].
- DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- DOUBROSVKY, SERGE (1977). *Fils*. París: Galilée.
- FOUCAULT, MICHEL (1989). “¿Qué es un autor?”, *Revista Conjetural*, n.º 1, pp. 87-111.
- GENETTE, GERARD (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: FCE.
- GÓMEZ, SONIA (2015). “Juegos autoficcionales en la obra de Manuel Vilas”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, n.º 1, pp.155-169.
- GUTIÉRREZ VALENCIA, CRISTINA (2015). “A *Jocis Ad Seria*: La risa ambivalente en la obra humorística de Manuel Vilas”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, n.º 2, pp.121-145.
- LEJEUNE, PHILIPPE (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- LEJEUNE, PHILIPPE (2001). “Definir la autobiografía”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, Universitat de Barcelona, n.º 5, pp. 9-18.
- SCARANO, LAURA (2011a). “Metapoeta: el autor en el poema”, *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*, n.º 17-18, pp.321-346.
- SCARANO, LAURA (2011b). “Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción”, *Revista Celehis*, n.º 22, pp.219-240.
- SCARANO, LAURA (2013). “Metapoetas de carne y verso”. En Laura Scarano (ed.), *La poesía en su laberinto. AutoRepresentaciones I*. Binges, Francia: Editions Orbis Tertius.
- SCARANO, LAURA (2014). *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (estudio y Antología)*. Santa Fe: Editorial de la Universidad del Litoral.
- VILAS, MANUEL (2009). “Entrevista a Manuel Vilas realizada durante la Feria del Libro de Gotemburgo”, Instituto Cervantes Estocolmo, en



- <https://www.youtube.com/watch?v=gch-7oFf2h8> [Fecha de consulta: 22 de junio de 2016].
- VILAS, MANUEL (2010). *Amor. Poesía reunida. 1988-2010*. Madrid: Visor.
- VILAS, MANUEL (2012). *Gran Vilas*. Madrid: Visor.
- VILAS, MANUEL (2014). “Entrevista a Manuel Vilas”, realizada por Pablo Rodríguez Balbontín y Marion Betriu, *Iowa Literaria*, en <https://www.youtube.com/watch?v=MIvoN90XcRQ> [Fecha de consulta: 27 de junio de 2016].
- VILAS, MANUEL (2016). *Poesía Completa (1980-2015)*. Madrid: Visor.
- VILAS, MANUEL (2017). *América*. Barcelona: Círculo de Tiza.

Fecha de recepción: 20 de febrero de 2017

Fecha de aceptación: 17 de julio de 2017