

VITAM VENTURI SAECULI.
LA ESCRITURA EN EL DESIERTO DE ALIOCHA COLL *

Vitam venturi saeculi. Writing in the desert of Aliocha Coll

José Luis CORAZÓN ARDURA
Universidad Pompeu Fabra
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8264-2469>

Enviado: 16 de enero de 2025
Aceptado: 24 de febrero de 2025

RESUMEN

El presente artículo sitúa la obra de Javier Coll en el marco de la renovación de las estéticas literarias hispánicas en las últimas décadas del siglo xx desde una perspectiva nihilista. Es notable que su escritura sea considerada como difícil, hermética y oscura, especialmente en el caso de su primera obra *Vitam venturi saeculi*. En esta lectura aparecen tres espacios relacionados con una escritura de la nada: la correspondencia con el arte, la postulación de una poética utópica y la organización de un espacio literario. Las numerosas referencias al desierto conducen a una práctica extrema que, más allá de su sentido ruinoso, aparece como una escritura absoluta, distante y ausente.

Palabras clave: Aliocha Coll; *Vitam venturi saeculi*; Escritura; Destrucción; Utopía.

ABSTRACT

This article places Javier Coll's work within the framework of the renewal of Hispanic literary aesthetics in the final decades of the 20th century from a nihilistic perspective. It is notable that his writing is considered difficult,

*. Quiero agradecer por su ayuda a Javier Serena y especialmente a la Agencia Balcells y a los herederos de Coll por haberme permitido el acceso a los manuscritos inéditos, mostrando un espacio abierto a la exploración futura de su escritura.

hermetic, and obscure, especially in the case of his first work, *Vitam venturi saeculi*. In this reading, three spaces related to a writing of nothingness emerge: correspondence with art, the postulation of utopian poetics, and the organization of a literary space. The numerous references to the desert lead to an extreme practice that, beyond its ruinous meaning, appears as absolute, distant and absent writing.

Keywords: Aliocha Coll; *Vitam venturi saeculi*; Writing; Destruction; Utopia.

*Llevé una vida difícil la escribí y luego la leí y yo
 no entendí y pensé que todo no había sido escrito*

Aliocha Coll, *Vitam venturi saeculi*

1. EL DELIRIO ANALÍTICO

Es sorprendente encontrar en el tránsito literario español de los años ochenta del siglo xx la escritura de Javier «Aliocha» Coll (1948-1990). No sabemos qué habría ocurrido si hubiera mantenido su verdadero nombre evitando la influencia trágica de Dostoyevski al enviar su obra a las editoriales Alfaguara o Destino –a la que recientemente debemos sumar el esfuerzo de Galaxia Gutenberg– cuando publican unos libros que se han caracterizado como extraños y difíciles (Conte 1991, 7). Lo cierto es que su obra comprende varios títulos: *Vitam venturi saeculi* (Alfaguara 1982), *Títeres* (Ediciones originales 1984), la traducción de *Tamerlán el grande*, *El judío de Malta*, *Eduardo II* y *El doctor Faustus* de Christopher Marlowe (Alfaguara 1984, reed. Penguin Clásicos 2015). De manera póstuma, aparecen *Atila* (Destino 1991, reed. Galaxia Gutenberg 2023, Open Letter 2025), *El hilo de seda* (Destino 1992) e *Imaginarias* (Calima 1999). Entre sus manuscritos inéditos hemos podido consultar *Antimonio* (ensayo), *Cuarta persona* (teatro), *Dolor, anestesia y disestesias* (1982), *Epistemología* (ensayo), *Ética/Epistemología* (ensayo) y *Sonetos* (poesía). Existen otros materiales como traducciones de William Shakespeare de *Romeo y Julieta*, *El sueño de una noche de verano* y *La tempestad*. Nada hacía presagiar que pudiera encontrarse la rareza de una época en lugares tan adecuados a la continuidad de la literatura hispánica con el prestigio de las editoriales que han atendido a su publicación. Nos encontramos por tanto con una obra que no ha tenido una gran atención en una situación que constata el carácter desértico en el que se mueve esta es-

critura movедiza y la trágica biografía de su autor (Valls 2001/ 2003; Serena 2014/2022; Pron 2023). Después de su muerte, su agente literaria Carmen Balcells intentó favorecer la publicación de sus libros hasta hoy, pero sigue permaneciendo bajo la arena de los siglos. En el acercamiento a *Vitam venturi saeculi* (Coll 1982) no podemos soslayar el interés que plantea una experiencia de escritura y lectura que cabe situar en lo que aparece de un modo ciertamente extraño en una forma de nihilismo poético. Es significativo que Javier Marías, señalando su desinterés en una literatura que se antoja «imposible», fuera una de las personas encargadas de realizar un informe positivo del manuscrito a Jaime Salinas en el año 1977. Podemos comprender el consejo que le da al autor antes de cumplir veintinueve años cuando sugiere que la mejor opción sea escribir de una manera más amable, subrayando su capacidad para escribir con una dificultad extrema que antecedita algunas prácticas literarias futuras (Marías 1990). No ha de sorprender que ha de haber sitio también para el desarrollo de una obra experimental, hermética y desconocida. La decisión que ya ha sopesado con toda seguridad Coll al entregarse a la creación de un espacio literario propio, a una escritura reconocible y a un estilo expeditivo ha de situarse antes de la publicación de su primera obra, puesto que van a pasar varios años hasta que aparezca *Vitam venturi saeculi*, única obra publicada en vida, exceptuando *Títeres* (Coll 1984). El resto de su obra es póstuma. A pesar de esta situación donde no se ha prestado mucha atención a la posición de su literatura, cabe destacar la pronta crítica sobre *Atila* de Rafael Conte después de la desaparición del autor, donde señalaba de manera amplia el lugar que ocupaba su breve trayectoria a la hora de crear una obra verdaderamente experimental, reconociendo que, a pesar de la aparición de títulos que ofrecían esa renovación en aquel momento, también era necesario señalar la atención de la crítica hacia una escritura que atenta contra las normas elementales de la narrativa:

¿Es que hay algo que decir, o es que todavía nos dejan decir algo sobre este tipo de literatura, tan experimental, tan arriesgada, tan explosiva y tan incomprensible? Una literatura incomprensible: no se puede comprimir. Un «tipo» de literatura: es un abuso, pues no hay aquí tipología alguna aplicable, se trata de una literatura tan personal e intransferible que existen dudas razonables sobre si alguna vez podrá llegar a alguien, a algún lector extraviado en la fijeza máxima de leer por encima de todo (Conte 1991).

Por otra parte, hay que considerar cuáles son los problemas estilísticos vinculados a una escritura experimental, cuando se puede dudar del idioma en que escribe quien va a tener la oportunidad de publicar como traductor

una parte significativa del teatro de Christopher Marlowe (*Obra completa. Teatro y poesía. Tamerlán el grande, El judío de Malta, Eduardo II y El doctor Faustus* 2015). En una carta inédita que forma parte del archivo Claudio Guillén en la Biblioteca Nacional sellada el día 11 de junio de 1979 avisa de que su trabajo como traductor para la editorial ha terminado. A pesar de haber escrito un prólogo, no saldría finalmente publicado en el libro¹:

Estimado Claudio: envío a Madrid las notas relativas a las cinco piezas de Marlowe. No te disimularé mi sorpresa en lo que a mi prólogo se refiere. La corta pero simpática correspondencia que mantuvimos hace dos años no contenía nada referente a lo escueto de tu respuesta sin dar lugar a explicaciones ni a modificaciones discutibles. El prólogo fue el resultado de un esfuerzo largo e intenso, dominado por una referencia constante al carácter subjetivo de un poeta como Marlowe; de aquí la amplia labor interpretativa en detrimento quizás de la documental. Si no obstante ratificas tu juicio doy con las notas mi labor por terminada ya que la bibliografía, la sinopsis biográfica y el texto de la sobrecubierta son desde luego asunto del prologuista [David Bevington] (Coll, 1979, 1-2).

En los años setenta encontramos diferentes poéticas apartadas que señalan hacia una transformación literaria y artística que, a pesar de su especificidad, han estado vinculadas a la escritura desde prácticas que limitan o se encuentran en el marco renovador de aquel periodo (Salgado 2023, 88). Fuera del estricto campo literario normalizado, aparecían obras literarias en el arte contemporáneo desde hacía más de una década. Es el caso inicial de Ignacio Gómez de Liaño después de *Abandonar la escritura* (1968), cuando se abre un espacio conceptual donde limitan las poéticas de acción, la filosofía analítica y la renovación literaria. También es notable la proximidad temática de la obra de Coll con un artista coetáneo como Nacho Criado al compartir el interés en la literatura de Beckett y la vigencia de un cierto carácter ruinoso (Flórez 1999; Duque 2003). Si *Vitam venturi saeculi* comienza su errancia en una ascensión en cordilleras, Criado utilizará esa misma metáfora en obras como *No es la voz que clama en el desierto* (Criado 1990-2021), *B.T. Desértico* (1994) o en la inacabada *La herida alpina* (1996). Estamos en un mundo arenoso atravesado por un animal que ha errado el camino y se dirige hacia las montañas nevadas: «es una metáfora que parte del viaje de un camello que, en su través por el desierto, sufre una pérdida de orientación y en vez de

1. Entre los manuscritos inéditos que hemos podido consultar aparece *Antimonio*, consistente en unas notas dedicadas a explorar en las obras de Marlowe con un título ciertamente polvoriento y terroso que podría estar relacionado con este preliminar inédito.

continuar por el desierto ecuatorial se dirige a las cumbres alpinas» (Criado 2012), compartiendo una expresividad muy cercana a Coll:

Ojos guadaña. Siega microselvática, sobre la línea del horizonte cero. Mundo subterráneo del topo cordillera, de la lombriz meándrica, hormiga bajo la sombra dinosáurica que aplasta la retina en su avance tramado. Pilosidades hirientes. Olores ni se sabe, procedencia diversa y también la escala diversa sin medida referente. El pequeño desierto, el pequeño lago, la pequeña montaña, y a la vez todo grande. Casi imposible de plantear la visión del objeto arriba porque el cielo no existe. Suficiente al final con que el resultado sea una sofocante aunque pequeña gran travesía (Criado 2020 [1980]).

Esta coincidencia en la persecución de lo absoluto es una característica compartida entre una filosofía de la nada, la evolución del arte desde su relación con las vanguardias y la configuración de una escritura neobarroca, si consideramos la pertinencia de vincular a Coll a una literatura del exceso, de la falta de narración, donde un caótico sentido del orden propicia una norma de escritura rigurosa [Fig. 1]. Habría que señalar la continua mención al vacío, al silencio y a una cierta inmaterialidad poética como características de algunas prácticas del arte contemporáneo que estaban presentes en el espacio de la poesía moderna desde Mallarmé y van a formar parte de las propuestas de Beckett relacionadas con la conciencia de escribir en un espacio en ruinas. Ese podría ser el caso de la devastación en *Sin*, cuando Beckett trata de escribir desde una práctica que va a ser una influencia segura en Coll: «Ruinas esparcidas confundidas a la arena gris ceniza refugio cierto. Cubo todo luz blancor raso rostros sin trazo ningún recuerdo. Nunca fuera más que aire gris sin tiempo quimera luz que pasa. Gris ceniza cielo reflejo de la tierra reflejo del cielo. Nunca fuera más que este sueño incambiable la hora que pasa» (Beckett 1984, 11). Podría ser también el caso de *El despoblador*, otro texto que ha tenido mucha influencia en el arte contemporáneo y que señala también el interés que tuvo Beckett en acercarse a prácticas principalmente pictóricas que pueden ser claves en el paso hacia la abstracción, como Masson, Matisse, Mondrian o Van Velde (Beckett 1984, 19-52). Por otra parte, las ideas acerca del fracaso y las condiciones de existencia del arte cuando no hay nada que soportar ni en qué apoyarse van a estar presentes en la obra nihilista de Coll. Nacho Criado va a explicitar la capacidad del arte para situarse bajo la falta de un suelo seguro, señalando la importancia de su carácter errante en una suerte de abandono epocal (Criado 2020). Podemos considerar qué ocurre cuando ya no hay nada que expresar porque no tenemos una herramienta adecuada para trasladar ese vacío ruinoso que habita en

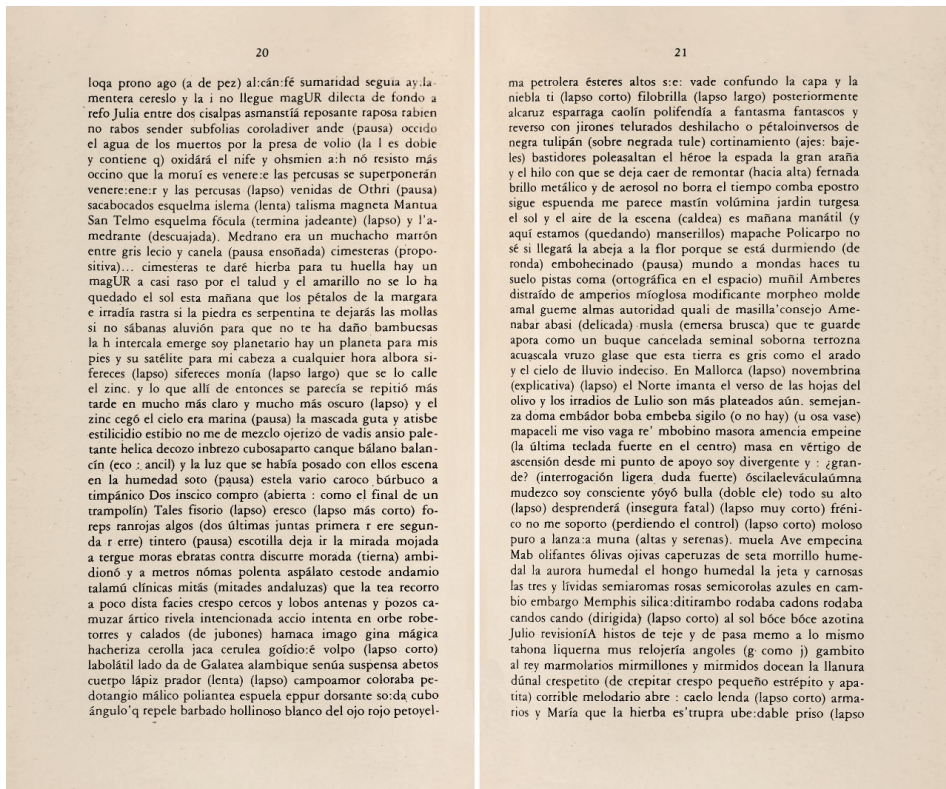
la experiencia extrema de la escritura². Esta correspondencia entre literatura y arte va a ser uno de los temas que vertebran su trayectoria, como en el caso de sus libros póstumos donde bajo la figura del arte aparece la conexión con la escritura y la lectura. Ya en *Títeres* (Coll 1984) sus textos se acompañaban de las ilustraciones de Lysiane Luong construyendo una serie de breves diálogos inspirados en elementos teatrales. Aun señalando su interés en ofrecer una forma conversacional, incluye frases que no están relacionadas con los dibujos, como cuando se lee *soy el avión cautivo de la avenida de la luz* (Coll 1984, sin número)³. Esta cercanía de su escritura a procedimientos poéticos cercanos al arte contemporáneo traduce en su capacidad literaria una crisis relacionada con el espacio textual. La definición de arte con relación a la escritura en *Atila* (Coll 1991/2023) muestra esa situación frente a una lengua inhóspita, meditando si establecerse en una escritura argumentada y narrativa o seguir en una poética a la intemperie. El tema central de *El hilo de seda* (Coll 1992) ofrece una visión múltiple del arte. Son diferentes conversaciones entre dos parejas durante varias noches donde se habla consecutivamente de pintura, escultura, arquitectura, fotografía, poesía, música, incluyendo la relación del arte con la naturaleza o conocer cuál es el sentido del arte como utopía. A pesar de su marcado carácter clasicista o tradicional, señala cuestiones que a finales de los años ochenta habían sido también consideradas por las propuestas del arte conceptual, esos nuevos comportamientos artísticos convertidos en nuevas estrategias alegóricas. Finalmente, es la constatación desastrosa que habita en toda su escritura precipitada en la parte final: «Pues esa noche anticipó la alborada recordando que todo delirio es analítico» (Coll 1992, 140). En el caso de Coll, vinculando esa destrucción impuesta en la fuga de palabras mediante una literatura nihilista que considera el valor de imperfección y olvido del arte:

2. La condición de palimpsesto de aquella escritura contemporánea estratificada y construida sobre la demolición de lo anterior ha de conducir también al vacío propio de la iconoclasia nihilista de las vanguardias. Valdría como ejemplo la evolución cristiana de Hugo Ball, el rechazo al arte de Marcel Duchamp o esa falta de suelo presente en la escultura de Michael Heizer, cuando va a romper el suelo en el desierto o en un espacio urbano. La relación con el borrado o con la desaparición del autor van a constituir gran parte de los debates literarios y filosóficos finiseculares cercanos a la neovanguardia.

3. Ese mismo año se publicó una canción compuesta por Sabino Méndez cuyo esribillo repite con insistencia «Avenida de la Luz, el desierto empieza aquí» (Loquillo y Trogloditas, *¿Dónde estabas tú en el 77?*, 3 Cipreses) acentuando esa metáfora que relaciona la inactualidad del desierto con un centro comercial subterráneo ya desaparecido en Barcelona.

El ajuste de todas las ruinas. Ajuste de ruinas. El de todas. El de cada una con todas las demás. Incluyendo que la historia natural es ruina de la humana. Y no obstante cualquier forma verbal es ruina de la plástica. Una plástica. Pues la acción es la ruina de hoy. Y hoy es la ruina de aquí. Día. Sin noche. Ruina solar [...] Cada ruina ha sido salió y habrá sido escudo. El arte es la artesanía de la ruina. La producción que arruina el presente para que no se ausente [...] Y sólo un salto puede ajustar todas las ruinas. Incluyendo que cualquier forma verbal es paternidad ruinosa. Y no obstante la ruina plástica está afiliada. La ruina forma filial. Pues el origen es la ruina del fin. Y el fin es la ruina de la nada. Ruina nocturna. Revelando el arte a la belleza que el defecto es esencia y, por tal, incapaz de repetirse [...] Toda ruina es paz armada. Revelando la ruina a la clara identidad de la belleza la oscura alteridad del arte (Coll 1991/2023, 181-182).

FIG. 1. *Vitam venturi saeculi*, Aliocha Coll, Alfaguara, 1982.



2. UN DESIERTO DE ESCRITURA

Quien espere sentidos ocultos en sus letras o el disfrute de un juego poético se hallará en un lugar en ruinas los siglos que vendrán. La ruptura y la deriva van a convertir sus páginas en una suerte de lugar arenoso, polvoriento y espeso. Lo que nos espera en este desierto literario es una extensa diseminación de donde no se vuelve fácilmente⁴. Hay que ser cuidadosos si queremos ubicar la obra de Coll en un estilo narrativo. Uno de los intereses de su literatura es haber indagado en la escritura dificultando la legibilidad. Es arduo conocer el sentido de sus palabras, pero se leen. Hay que matizar lo que sea considerado como ilegible o incomprensible en su obra cuando ha sido escrito de una manera metódica y ordenada, bajo una norma austera y minimalista intraducible, extendiendo una línea continua donde muchas veces no hay inicio ni final, superponiendo tiempos, eliminando los signos ortográficos como una herencia neovanguardista. Se traslada a lo escrito la invención de vocablos, la repetición de motivos, la eufonía de una palabra desconocida, la capacidad de elusión, la falta de desarrollo evolutivo, la invención de adjetivos, adverbios, sustantivos o verbos. A pesar de ir contra la oralidad, busca el ruido exacto en un artificio fonético. Al prescindir aparentemente de lo actual se ubica en una abismática situación entre la realidad de un lenguaje sin ilación, manteniendo un estilo formal y analítico en su desarrollo, proponiendo una suerte de epistemología de la escritura que incluye signos matemáticos o lógicos. Avanzar en su poética es un camino pedregoso y árido por su empeño en extremar la corrección evitando no solo los signos ortográficos, sino la intensidad con la que se niega a escribir. La tentación de compararlo con *Finnegans Wake* sería tópica porque si bien hay ciertos rasgos comunes, Joyce muestra un sentido narrativo que en Coll va a permanecer ausente. Podríamos señalar que lo que caracteriza su estilo es expresar esa imposibilidad del lenguaje que puede resultar absurda, sin sentido y sin ilación, manteniendo un estilo formal continuo en ese flujo denso. Se puede considerar que en el contexto de la literatura hispánica *Vitam venturi saeculi* sea un libro vanguardista y experimental renovador, sin obviar la voluntad destructiva estructural tan natural en las obras de Beckett cuando eluden na-

4. El carácter de diseminación que configura *Vitam venturi saeculi* puede relacionarse con la operación de escritura que va a establecer Mallarmé en esa idea que concibe bajo la forma imposible de un libro y que tan grata será en Derrida (*La diseminación, La escritura y la diferencia* y *De la gramatología*). Una precisa articulación de arte, escritura y destrucción en este proceso crítico de la modernidad aparece en *Demoliciones. Ensayos sobre literatura y destrucción*, donde se hace referencia a la experiencia del lenguaje y el desierto a través de la repetición y la unicidad (Cuesta Abad 2015).

rrar nada, ofreciendo la experiencia desértica con el lenguaje (Cuesta Abad 2015, 304-308):

El contenido irreal es la forma real de las palabras que pronuncia y escribe, sólo por hipótesis, un cuerpo o una mente en proceso de licuefacción. La irrealidad de los relatos beckettianos reside sobre todo en la motilidad y la deriva de los significantes, se diría que la ficción no radica sino en la sintaxis, enmarcada unas veces en vectores discursivos cuyo engaste, sólido en apariencia, bordea el colapso o el sinsentido, otras escandida e invadida por las paradojas que agrietan la lógica de la frase con el ritmo intermitente de un tartamudeo dialéctico: *tener que hablar y, hablando, no poder hablar; estar, muerto, vi-viendo, sin poder morir*. (Cuesta Abad 2015, 244)

Antes de abrir este libro, desde la contraportada de la única edición se ofrece una guía de lectura y se avisa de que se trata de un monólogo intimista:

Vitam venturi saeculi se presenta como un discurso interior en que la primera persona, invistiendo las demás de la conjugación verbal, expresa en un estilo dramático su asimilación del lenguaje y del mundo, es decir, su posición ética en la duración como destino. El recurso semántico comprende desde la onomatopeya y la contaminación hasta el polifonema y el caudal de prosa interrumpido. El recurso estilístico registra el verso métrico y rimado, la prosa paragrafada, la repartición dramática, la invocación, etc. (Coll 1982)

Al abrir después y comenzar a leer se encuentran seis textos independientes, aparentemente inconexos. El tema ha sido aclarado, se trata de una transcripción de un pensar interior que no trata de ser un depósito de recuerdos, ni tampoco está compuesta como una azarosa traslación lingüística reconocible. Es una constante huida que no repara en puntuaciones ni en ritmo, ajena por completo a lo que se puede considerar una composición melódica, es significativo que su lectura en voz alta haga tropezar constantemente y habría que pensar si esta obra es traducible. Es evidente la relación con el rezo de la expresión *et exspecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi* que corresponde al final del *Credo* niceno constantinopolitano: «Y espero la resurrección de los muertos y la vida de los siglos por venir». El primer texto usa como título el fragmento final de *La narración de Arthur Gordon Pym* de Poe:

Y entonces nos precipitamos en brazos de la catarata, en la que se abrió un abismo para recibirnos. Pero he aquí que surgió en nuestra senda una figura humana amortajada, de proporciones mucho más grandes que las de ningún

habitante de la tierra. Y el tinte de la piel de la figura tenía la perfecta blancura de la nieve (Poe 1984, 174-175)

Volverá a inspirarse en otros autores cuando incluye referencias al *Manuscrito encontrado en Zaragoza* o en el penúltimo capítulo al utilizar las *Cartas a un joven poeta*. La influencia de Rilke es una clave de la literatura de Coll, la cercanía a *Malte Laurids Brigge* o la espera y el duelo propios de las *Elegías de Duino* son espacios propicios en su escritura. Es muy cercano cuando se refiere a esa distancia necesaria que impone la soledad, la conciencia que relata el abismo, el vértigo o el miedo en la estancia. Esa soledad infinita resuena también en la espera que Coll va a situar entre la habitación, el desierto y la montaña, como una suerte de mística contemporánea cifrada en elementos compartidos con las poéticas del silencio donde la presencia árida de la tierra se convierte en la experiencia de una cierta imposibilidad epocal. Ciertamente, estas ideas están vinculadas a un misticismo secular que ha atravesado este páramo poético identificable con el desierto en el seno de una espiritualidad vinculada a la relación con la palabra (Edmond Jabés, Clarice Lispector, Hugo Mujica). Un abismático final en el desierto mantiene la tensión desde el inicio de *Vitam venturi saeculi*, un carácter tanático precipitado en la geomorfología de su escritura:

Cara a la pared: como si fuera un castigo de niños... tomando distancia
 Avalancha. Acostado sobre el lomo de los sistemas (por abajo pilotos escuderos
 cordilleras corderas) prosigue

He pasado al otro lado y hay un largo camino por recorrer ¡alma estás lejos
 de mí en un espacio recorrible sin tiempo! : hálame de ello las palabras se
 tolerarán... (Coll 1982, 9)

Después, se abren unas comillas que solo se cerrarán después de cuarenta páginas. El drama detrás de esta operación va a configurar un cierto teatro de memorias personales encubiertas, un paisaje ciertamente desértico como signo central de su literatura (Cartago), la cercanía a temas bíblicos a través de diferentes personajes, esperando en las puertas de Roma su próxima caída (Atila), hasta llegar a inspirarse en un mítico Medieval (Arturo) (Moreno de Frutos 2007, 480). Esta relación con el lugar donde se sitúa su escritura a través del recurso mitopoético no es estrictamente una cuestión de ubicación temporal. La escritura es, bajo la figura del monólogo interior, una automatización generativa adecuada a la invención de nombres, verbos o adjetivos que contribuye a que no sepamos qué quiere decir una retahíla de palabras

durante buena parte del libro, pero se escucha decir: «quien anda anda el tiempo» (Coll 1982, 9):

[...] es la Historia tomarse en serio la Historia y el Amor las tintas son madreperlas en este sentido el poeta es un molusco enfermo hay una gran confianza en la condición de misterio cuando se ha nacido (pausa) uncido ungido y acalado (: canala) en él es un nunca un ahora dilatado las tintas eran distintas en otra parte y por fotografías diferentes (- idas) felino predador del tiempo que es yo mismo [...] (Coll 1982, 12)

La referencia al poeta considerado como un animal enfermo, entre el sentido de la historia y el impulso amoroso, hablaría de la capacidad adaptativa de una escritura que deriva manteniéndose en una carencia de significado, siendo consciente de su ausencia. Es cercano a los intentos existenciales dar el paso «hacia la densidad enorme de la nada» (Coll 1982, 13). ¿En qué espacio se puede situar esta elucubración constante nihilista? ¿En un lugar desconocido que desconocemos dónde está, en dónde es, ni cuánto dura? ¿Acaso esas extrañas y confusas palabras habitan en los diccionarios? Precisamente, se podría argüir que radicaliza el juego proponiendo una invención que organiza un espacio literario autónomo. Podría elaborarse un orden alfabético y construir con ellas, aunque se corre el riesgo de ser arrastrados por la inercia vocabularia:

[...] Vura florens rosafá arsáfraga remosta refrescadura flagrans afinqüe facitergio effúsora iráscor asobarca esclafa sefardí caneforías farnaca froncia escrúnfulo cifras (pausa) cifras coesficio sofalda ensofaldas sofaldar sofaldada (-las) sofalda esolfa securifer sub rosa [...] (Coll 1982, 16)

¿Qué significa esta sucesión de palabras legibles? La deriva de unos vocablos a otros ofrece una construcción entrecortada, aun cuando la creación de un idioma privado no sea tarea fácil. Es lo que aparece en el carácter de imagen que posee como texto cada página y viceversa, en esas líneas continuas que son una marca del asedio al que está sometiendo el proceso de escritura. Su literatura posee este carácter de espera que será también el paisaje central de *Atila*, entre la vehemencia y una particular sonoridad propiciada por palabras inquietantes. Se puede llegar a pensar que está orientada a mostrar lo que piensa alguien que atraviesa las montañas nevadas camino del asedio de Roma. Son aquellos espacios que se repetirán con constancia entre la montaña, la nieve o el desierto ofrecidos en un atento y renovado lenguaje barbárico. Se puede considerar que aparecemos en un tiempo extraño, un espacio donde la arena de las palabras soporta el final dilatado de la historia, cuando

una luz oscura ilumina un lenguaje incomprensible. Aparenta funcionar de un modo automático, como una forma analítica delirante donde encontramos un esfuerzo considerable por parte del autor y de los lectores. Se trata de hablar desde el pasado porque esas ciudades que aparecen fugazmente pudieran ser las ruinas de Cartago y Roma y quizá ese carácter destructivo sea el que nos espera ante el futuro por venir:

En el depósito de edades miro a través de lo nuevo como antes lo hacía de una manera continua paso de todo el pasado a el futuro imperfecto pasado tabicado en el futuro ahora como en una cochiguera industrial. Miro : el tiempo se ha hecho largo [...] (Coll 1982, 46)

La memoria se convierte en un lugar ausente que, a pesar de todo el flujo verbal que lo anima, carece de muchos signos de puntuación. No hay una intención rítmica en la ausencia de comas, sino todo lo contrario, se limita al punto y a su desdoblamiento en el vacío: una forma que se apoya en un espacio de ampliación de los vocablos desafiando la oralidad. La travesía en el desierto de Coll puede considerarse como una forma de no escritura (Castillejo 1996, 26). ¿La reflexión sobre el tiempo que atraviesa está describiendo la huida ante la ruina del lenguaje? ¿Un espacio desértico, despoblado y apocalíptico? Su comprensión no está relacionada con el orden de las letras, sino con su paradójica sonoridad. En el tercer capítulo titulado «La espada del rey Arturo» vuelve a relacionar el tiempo con la historia, considerando que hay un espacio vacío (Coll 1982, 62). Una correlativa gramática silenciosa que cabe ubicar entre la poesía y la busca de un sentido histórico: «un silencio al morir oficialmente: toda la solidez y translucía. Un silencio al nacer porque empieza el olvido y no se viene la muerte sino de un largo lapso» (Coll 1982, 67). Es cierto que el peligro que habita en esa ampliación es que se antoje mera verbosidad fetichista, pero en este desierto nos sitúa ante el paso del tiempo. Es en ese olvido donde se hace presente su falta de relación con la historia de modo irónico, cuando vuelve a producirse esa alteración en lo que se escribe como una forma de amnesia:

Cada hombre es una sucesión de actualizadores dispuestos en batería. Cada tiempo es una sucesión de momentos adecuados de la misma manera y paralelamente a aquélla. De forma que frente a cada momento está su actualizador. Y el tiempo y el hombre son la edad. Cada momento espacia el tiempo y en él caben el gesto y la postura y en su sucederse la palabra y la acción y es un sólido una forma propia (Coll 1982, 70)

El tercer capítulo es el más extenso, «A continuación del manuscrito encontrado en Zaragoza». Situado en el desierto, comienza con una fuga: «[...] tomé un caballo y galopé galopé galopé [...]» (Coll 1982, 77). Lo que nos encontramos es la relación filial con la madre y el padre en el mismo desierto personal. Al hablar de espacios de batalla, con reflexiones acerca de los antepasados y referencias aparentemente bíblicas vuelve a recuperar una alquimia poética y el uso de símbolos animalizados a los que suma aspectos cercanos a una mística del desierto (rata, caballo, lagarto). Lo cierto es que la connotación belicosa corresponde al tópico amoroso situado entre lo tanático y lo erótico:

[...] para quien se sabe orientar los desiertos son los mejores atajos un desierto es una rueda de atajos a cordel entre verde y verde y en esto los caminos prolongan a aquél cuántos dédalos recorrí llevando una carta por cada desierto, ¿perderme? [...] las ganas de matar es lo peor que hay que pequeña es la pulsión del sexo y pequeña la de la muerte propia pero la de asignarla no cesa y a la espera es peor dormirla que velarla ni con su muerte previa mas no hay justicia más hermética que la de los instintos [...] (Coll 1982, 117-118)

El espacio literario donde Coll sitúa su travesía es un espacio de soledumbre y renuncia a un modo habitual de expresión. ¿Hasta qué punto esta traslación supone una actitud ascética ante la muerte propia y la pulsión erótica en un espacio desértico? ¿Se puede interpretar desde el diálogo con la historia, en un sentido espacial donde más que retorno aparece un muro árido donde ser castigados a la espera de huir? La relación con el delirio analítico de Coll no supone encontrar en el lenguaje una forma de obtener una suerte de santidad en el desierto dentro de una hermenéutica cristiana, cuanto una relación que podría estar bajo la sospecha de narrar una historia ya cumplida. En ese desierto solo cabe una espera paciente. Hay que señalar que ese exilio vinculado al esfuerzo que requiere optar por un lenguaje difícil y oscuro significa situarse en una forma de escritura marginal, apartado también de la sociedad y puede interpretarse como un límite evidente de su propia situación vital (Blanchot 2003, 111). Es el carácter errante en un tiempo sin pasado ni presente que señala que el desierto no es una imagen, es una experiencia ligada a la palabra profética. Como cabe preguntarse quién habla en los libros de Beckett (Blanchot 2003, 286-295), aparece esta cuestión central en el caso de *Vitam venturi saeculi* cuando se propone como un monólogo interior, pero ¿quién habla en los textos de Coll? Su escritura avanza en ese cuidado con las palabras como una voz burlona. Es cierto que en *Vitam venturi saeculi* la palabra se escucha de otro modo. En esa economía de medios, Coll trata de

restringir mediante un sistema de vigilancia ante la frase tópica. Y si algunas veces lo hace suele ser como ironía. Se podría encontrar una cercanía a la literatura de los dichos del desierto, donde se considera el carácter aislado del lenguaje, sin reconocer en ese exilio ningún componente romántico, idealista o nostálgico (Burton-Christie 2007, 68-69). ¿Significa predicar en el desierto estar esperando por los siglos venideros como se sugiere al inicio, pasando a otro lado donde no hay tiempo, sino un diálogo sostenido en una falta?: «háblame de ello las palabras se tolerarán...» (Coll 1982, 9).

3. EL CUARTO DE LA PUREZA

Más adecuadamente, Coll está esperando una resurrección en esa escritura convertida en rezo y repetición. Esa idea de narración que está constantemente afrontando significa apostar por una escritura nihilista situada entre el desierto de la soledad y el cuarto del compromiso. La constante relación con la escritura se acentúa cuando son las referencias lectoras lo que posibilita la presencia en un lugar hermético. A pesar de escribir como quien no entiende la vida, esa forma de castigo y culpa es una idealización donde aparece su negación a hacer algo convencional: «Llevé una vida difícil la escribí y luego la leí y yo no entendí y pensé que todo no había sido escrito» (Coll 1982, 80). De repente, aparece un espacio familiar dotado de escaleras que traduce una angosta experiencia que complica el sentido negativo de la escritura:

Escalericen lo más difícil es calificar aún más volver a substantivar y en el colmo exprimir los verbos travesaños a través de los años y longitudinal llevar ayer a ayer sobre hoy y mañana que lo eran como se revaginan las mangas de una prenda para volverla a poner por la escalera relojean los pies y se desliza hita la mano por el barandal (Coll 1982, 129-130)

La escalera considerada como signo de duración alude a la arquitectura bíblica y a la conciencia histórica. La radicalidad de su escritura es la reconstrucción de un lenguaje hermético donde el sentido de su obra se organiza al subir y bajar por las relaciones familiares: «la escalería (y por su natural uno) que cada hijo llegue a padre a un tiempo y por su raza» (Coll 1982, 134). Sería oportuno relacionar este recorrido con el sentido último de *Igitur*, cuando antes de bajar del caballo y las escaleras se avisa de que «este Cuento se dirige a la Inteligencia del lector que pone las cosas en escena, ella misma». La locura de Elbehnnon también conduce a recorrer los peldaños para acostarse en la tumba de los antepasados: «Sur les cendres des astres, celles indivises de la famille, était le pauvre personnage, couché, après avoir bu la goutte de néant

qui manque à la mer. (La fiole vide, folie, tout ce qui reste du château ?) Le Néant parti, reste le château de la pureté» [«Sobre las cenizas de los astros, estos indivisos de la familia, estaba el pobre personaje, acostado, después de haber bebido la gota de nada que falta al mar (¿El frasco vacío, locura, todo esto que queda del castillo?) La Nada parte, queda el castillo de la pureza»] (Mallarmé, 1925, 63) (La traducción es mía). Es sin duda esta descripción de la muerte propia un elemento central en Coll, como veíamos en ese inicio que propone en avalancha. Ese alargamiento de los siglos como señal de una eternidad que viene en esa espera ya había sido central en Mallarmé en *Conflit* o *Crise de verse*. Como prólogo a *Variations sur un sujet*, aparecía una poética del espacio sumida en la ruina del lenguaje a través de una serie de textos dedicados a la relación de la escritura con el libro. Esta crisis de literatura que presenta también *Vitam venturi saeculi* cuando el siglo XX va terminando repite un modelo que Mallarmé había diagnosticado en su falta de actualidad, optando por situarse como un *monument en ce désert, avec le silence loin* [«monumento en este desierto, con el silencio lejos»] ante la enunciación del verso considerado como una forma verbal: «la obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras, por el choque de su desigualdad movilizadas» (Mallarmé 1979, 366). La influencia de estos presupuestos mallarmeños situados en *Igitur* a los que se añaden *Cris de vers* o *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, son notables en la presencia espiritual y espiritista de Coll cuando va a vincular el espacio de la habitación con las apariciones de Hamlet a través de la suerte echada en los dados. Esa busca de una experiencia poética en los cuartos contemporáneos se convierte en caída y desplazamiento que va a contar con una forma monologal ya solitaria:

Una tras otra porque no las he visto todas al mismo tiempo las paredes de mi alcoba caen desde arriba hacia afuera de una pieza como puentes levadizos o rampas de transbordador el suelo se inclina por cuatro cada pared lleva el suyo tras terminar de goznar como si fuera levantado desde abajo por la emersión del lomo de un cetáceo. Mi siguiente impresión son las cómodas que se van en las cuatro vertientes no sé si ruedan o si más bien resbalan a gran velocidad sobre los ejes de pequeñas ruedecillas supuestas a sus pies. Verdaderamente que estoy en el medio del medio del cielo y que la tierra se empuja más y más haciéndose mi alcoba o mejor ésta deshaciéndose en aquélla la situación puede resumirse en lo siguiente: me quedan unos instantes de estática para decidir por qué tobogán me voy [...] (Coll 1982, 181-182)

¡qué queréis de mí! Qué me haces oca por oca si me corro de una espira caos y tiro saetas de las cuerdas de una lira esotro toco el violín en un reloj de

barco de cinco en cuatro en cinco de oca en oca pero hasta seis va el dado y desde uno toca lleva a toca como una descarga no puede remediársele después entre las dos pues bien después de todo lo dado es posible el seis que transtoca el cinco o cuatro retoca el tres el dos y el uno mide el destoque ¿cuánta es tu espesura linde? mundo ¿de verdad eres un límite? [...] y ahora vamos a hablar de dios Hamlet del dado considerando el seis ¿crees en dios? [...] (Coll 1982, 224)

La acción restringida se puede convertir en una disputa donde la poesía no quepa encontrarla en la escritura, sino en su propio vaciamiento⁵. ¿Qué quiere decir esa restricción que plantea Coll al intervenir en la creación de un libro como *Vitam venturi saeculi* que supone la cancelación de un tipo de escritura en los siglos que vendrán? Si quiere romper con la linealidad, ofreciendo la posibilidad de que puedan leerse las páginas en cualquier orden, ¿en qué tiempo y espacio se narran? Por otra parte, hay veces donde el recurso a la práctica de un estilo exigente deviene écfasis, sin ocultar que se está hablando de literatura. Porque hay un resto de eremitismo contemporáneo en esas idas y venidas por las escaleras, el cuarto propicia que todo esté por desaparecer en ese espacio ruinoso desaparecido donde se espera. La construcción de un mundo originado es la conversión de la experiencia de llegar del desierto, atravesando montañas, hasta un lugar textual, ahí donde se atraviesa un espacio solitario central en la articulación de este libro calculado y sedimentado.:

Cam de la arquitectura quiero hacer el verso de un lugar civilización de los pies primero andar andar hasta encapsar un sitio abierto y construir allí para que sea suyo y no de la geografía en ese punto de él algo que le retenga como un cubo enterrado retiene todo el mundo y habitar en él verso de mi lugar cepo de mis pies animán de mis manos (Coll 1982, 173)

Hace un día precioso. Mi alcoba es enorme. No porque los muros sean cóncavos y el suelo una plancha que el suelo es suelo de él de mí y de las paredes aunque estoy en el piso y las paredes perfectamente rectas y los rincones son rectos pero es porque todas esas molduras y paneles y molduras de paredes y por las formas y acicalos de las cómodas [...] La cama está revuelta y deshecha sábanas de seda y colcha púrpura apunta aquí y acá debajo de ellas el bulto de algunos cojines de lectura yo estoy en bata sentado en una silla a una de las

5. La influencia de Mallarmé en el arte contemporáneo fue el tema central de la exposición *Arte y utopía. La acción restringida* en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Manuel Borja Villeda 2004, 426-430). La lectura que se presentaba permitía vislumbrar una apertura en esa idea utópica de un arte por venir que habita también en la obra de Criado o en la literatura de Coll.

puntas del secreter en la que apoyo el codo cara a una ventana y espaldas a la potra en el que apoyo la cabeza mi brazo derecho está por colgar y la mano aguanta un libro que hace un momento leía abierto aún y el pulgar entre las páginas [...] (Coll 1982, 180-181)

El penúltimo capítulo está encabezado por el fragmento final de las *Cartas a un joven poeta* de Rilke y establece de algún modo una de las claves para dar continuidad a los diferentes textos que componen este libro. En Coll coinciden la busca de un pasado legendario, bíblico o desértico y la práctica de una escritura compleja y desasosegante. En *Vitam venturi saeculi* abundan las referencias a estos tópicos donde bulle un cierto hastío epocal. Sin duda, podemos señalar la cercanía a una cierta melancolía inspirada en el protagonista de Dostoyevski que sirve de pseudónimo al propio Coll y que no deja de ser un joven bueno que se conduce al monasterio en *Los hermanos Karamazov*. También que la vida en París de Coll pueda ser parecida a la experiencia de Malte Laurids Brigge, entre el padecimiento de una enfermedad como el miedo, al abandonar los muros de un hospital y convertirse en paseante memorioso. Es la reiteración de la figura de un caballero o un habitante del desierto cuando va a dirigirse hacia un espacio inhóspito, entre las referencias cruzadas entre Poe, Rilke y Joyce, en la ausencia de emoción o la falta de sentimientos y pensamientos. ¿Qué se propone después de tanto esfuerzo literario? ¿La única posibilidad de entender un estilo propio que retuerce proponiendo nuevas palabras artificiales? Por otra parte, es dudoso que haya un interés musical en este atentado contra la pragmática norma literaria que quiere ser accesible. No hay que obviar el interés en traducir esa espera en un cumplimiento postergado y eterno a través de los siglos futuros. Esa repetición severa que incluye el ocultamiento del *pater* acompaña la reflexión en el desierto donde consecuentemente ofrece una teoría del espejismo, cuando la literatura se constituye desde la crisis que supone hablar del libro que se está escribiendo al desaparecer el tiempo: «[...] pistas de camellos espejismos de estas pistas espejismos de espejismos de estas pistas rectas de ferrocarril por la tierra materia y el polvo como pista de un libro por el medio al azar peinado tierra separada [...]» (Coll 1982, 214). Son numerosas las reflexiones de Coll acerca de la utopía alcanzada a través de la escritura en las habitaciones. *Atila* puede convertirse en una novela utópica invertida, la historia que presenta suele estar situada entre el pasado y la vivencia en estos cuartos, como en el caso nocturnal de *El hilo de seda*. En *Vitam venturi saeculi* no hay una exploración sentimental, un padecimiento o una falta poetizada y es difícil encontrar algún caso similar en la tradición inmediata de los años sesenta del pasado siglo. No es una literatura epigonal cuando se transforma e inventa

[...] si ereshombrepíteloRíendate¿saj¿chám!Sobremasoberbiasuprep
usobriqueatsoubrettesorbiábebethsabértecona dios delosdioses no me di
gas que cada pantalón te viene grande ¡va le! Son los de ti no hay tu tía han
sido manufacturados tu yos hombre si encima trempas claro que se rebo-
quillan ruidodertescaramelosoblongosmuydurosmuilldurosenbocabendita-
dabrachaxagalivaorasonnenaLavispamercurS picota que nada tiene que ver
con cereza pajareadayugulapicaparararrimardeltronoalacoronadelacorin-
altrueno¿fista!nauaburabur.rabura¿Crece!KerrPTzzzaHaHaHaHaHaHaHaHa
[...] (Coll 1982, 265-266)

En el socorrido recurso del monólogo interior o la confusión de épocas y espacios no utiliza recursos teatrales ni posee una pretensión escenográfica, tampoco aparece un factor de intriga, no hay naturaleza propiamente en su obra, salvo un paraje vaciado más cercano a la sensación de la nada que en ningún caso pretende sublimar al autor. Fugazmente, aparece alguna especie de poema, pero manteniendo la ironía. Quizá en este tipo de fragmentación aparezca la parte más legible y comprensible, como cuando levemente introduce una raíz cuadrada, ecuaciones donde el infinito vuelve a quedar indeterminado, una forma de puntuación que exige la posibilidad oral de lo que se escribe⁶. ¿Hasta qué punto si pretende romper o fragmentar el lenguaje sigue comprometido con un estilo exigente en el orden sintáctico o gramatical? En su escritura una práctica extrema requiere un modo expeditivo. Este carácter huidizo que caracteriza su estilo va a encontrar esa sedimentación en los nombres y en los verbos en línea, configurando este libro como una fuga de palabras ordenadas en una serie de páginas que pronto van a encontrar sus límites, ante un muro en construcción bajo la arena diseminada de la historia:

[...] oh sondeador y soleador qué quedan de tus sueños y desvelos de hacer el raro en la depresión que la cima inflige al aire de ser el único común en tus cateos oh gran tozudo pequeño del cuerpo terco grande del alma menor agudo de voluntad y tomo de riesgo hasta el borde todo eternamente defenestrar el caso nunca defenestrar el caso eternamente hasta el nunca borde [...] pero ja-

6. Ese sería el caso de Mallarmé cuando se plantea esta problemática en *L'Action* (1895), *Cris de vers* (1886-1892-1896), *Quant au livre* (1895), *Le mystère dans les lettres* (1896) como antecedentes, con *Igitur* (1869) -si se considera un libro- de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897).

más correr andar y echado uno para cada encaje y producir nada oh labrador estudiante páginas y cortaplumas y terrones [...] oh labrador qué haces qué escribes me en ese polvo tan fino de la tez bella y tez es haz y bella es terra [...] ¿Qué harían las princesas en cuadros asimétricos? (Coll 1982, 227)

Concedamos que la escritura nihilista de Coll es una paciente vuelta al desierto, puesto que lo que ha quedado de lenguaje y de literatura habita propiamente en la forma que ha adoptado. Son líneas sin fin donde no hay una continuidad histórica, se ha prescindido de hacerse comprensible, a pesar de ser considerado como un discurso interior perfectamente legible. Es cierto que esta práctica va a continuar en una poética destructiva, en el sentido de proponer su lectura como una forma literaria muy cercana al castigo, puesto que obliga a desarrollar ese carácter negativo en los lectores cuando persiguen ese espacio tortuoso donde se ha pretendido desertar en un lenguaje artificial. Si la posibilidad de no poder comprender provoca una situación arriesgada debido a las dificultades que recorre su lectura, deberíamos considerar su carácter iconoclasta frente a la escritura, el ataque contra la norma significa también una renuncia y una inversión, ¿hasta qué punto estos textos encuentran su límite en el silencio considerado como «la última palabra pero había que escribirlo al revés» (Coll 1982, 284). Por otra parte, esa renuncia, esa dificultad, esa práctica extrema neovanguardista que supone *Vitam venturi saeculi* posibilita ese apartamiento, ese retraso al conocer su participación en la evolución de la literatura española al final del siglo xx. La literatura finisecular de Coll, a pesar de la lejanía temporal con este escaso tipo de obras, ofrece una crisis de escritura: «desperté y estaba en pleno arenal el alba era del punto en que aún era posible la noche marcha atrás» (Coll 1982, 211). Ese trato con el lenguaje es un modo de comprender la historia a través de la escritura, como la posibilidad poética ofrecida en su peculiar concepción del tiempo, siendo consciente de su propio fracaso ante los límites de la experiencia de la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKETT, Samuel. *Sin. El despoblador*. Traducción Félix de Azúa. Barcelona: Tusquets, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. París: Gallimard, 2003.
- BURTON-CHRISTIE, Douglas. *La Palabra en el desierto*. Traducción María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Siruela, 2007.
- CASTILLEJO, José Luis. *La escritura no escrita*. Cuenca: Taller de ediciones Facultad de Bellas Artes, 1996.

- COLL, Aliocha. *Atila*. Prólogo de Javier Serena. Barcelona: Destino/Galaxia Gutenberg, 1991/2023.
- COLL, Aliocha. *Atila*. Traducción Katie Whittmore. Nueva York: Universidad de Rochester Open Letter, 2025.
- COLL, Aliocha. *El hilo de seda*. Barcelona: Destino, 1992.
- COLL, Aliocha. *Títeres*. Barcelona: Ediciones originales, 1984.
- COLL, Aliocha. *Vitam venturi saeculi*. Madrid: Alfaguara, 1982.
- COLL, Aliocha. *Carta a Claudio Guillén*. Madrid: Archivo Claudio Guillén Biblioteca Nacional de España signatura ARCH.CG/2/161979, 1979.
- CONTE, Rafael. «*Atila*». *ABC Cultural*, 07 de marzo de 1991.
- COPÓN, Miguel, «Lo que no se escucha se oye». En *Nacho Criado. Agentes colaboradores*, ed. Amaia Múgica Achalandabaso, 143-170. Madrid: Museo Reina Sofía, 2012.
- CRIADO, Nacho. *Apuntes y otros sedimentos*. Murcia: CENDEAC, (1980) 2020.
- CRIADO, Nacho. *No es la voz que clama en el desierto*. 1990-2021. Recuperado el 22 de junio de 2025 de <https://ca2m.org/exposiciones/nacho-criado-no-es-la-voz-que-clama-en-el-desierto>.
- CUESTA Abad, José Manuel. *Demoliciones. Ensayos sobre literatura y destrucción*. Madrid: Abada, 2015.
- DUQUE, Félix. «Blanca cripta del alma». En *Nacho Criado*, ed. Galería Metta, 7-18. Madrid: Galería Metta, 2003.
- FLÓREZ, Fernando Castro. «Rumores (páginas en espiral para Nacho Criado).» En *Nacho Criado. Tras la ruina...*, ed. María Casanova, 8-59. Valencia: IVAM, 1999.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur ou la folie d'Elbehnon*. París: Gallimard, 1925.
- MALLARMÉ, Stéphane. «Variations sur un sujet». En *Ouvres complètes*, ed. Henri Mondor y G. Jean-Aubry, 355-420. París: Gallimard, 1979.
- MANUEL Borja Vilel, Jean François Chevrier. *Arte y utopía. La acción restringida*. Barcelona: MACBA, 2004.
- MARÍAS, Javier. *La muerte de Aliocha Coll*. Recuperado el 22 de junio de 2025 de https://elpais.com/diario/1990/12/01/cultura/660006020_850215.html.
- MARLOWE, Christopher. *Obra completa. Teatro y poesía*. Traducción de Aliocha Coll. *Tamerlán el grande, El judío de Malta, Eduardo II y El doctor Faustus*. Madrid: Alfaguara, 2015.
- MORENO DE FRUTOS, Ricardo. «Una contribución a la tradición clásica en la narrativa experimental española: el caso Aliocha Coll». En *Perfiles de Grecia y Roma: actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. 3, Valencia, 22 al 26 de octubre de 2007, 477-485. Coord. por Jesús de la Villa, José Francisco González Castro y Gregorio Hinojo Andrés. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2011.
- POE, Edgar Allan. *Aventuras de Arthur Gordon Pym*. Traducción Aníbal Froufe. Madrid: Sarpe, 1984.
- PRON, Patricio. «La resurrección de Aliocha». Recuperado el 22 de junio de 2025 de https://www.abc.es/cultura/abci-culturalcover-201104140000_noticia.html.

- SALGADO, María. *El momento analírico*. Madrid: Akal, 2023.
- SERENA, Javier. *Atila*. Zaragoza/Palma: Tropo/Sloper, 2014/2022.
- SERENA, Javier. *Atila*. Traducción Katie Whittemore. Nueva York: University of Rochester Open Letter, 2025.
- VALLS, Fernando. «¿Ha llegado Mondrian a la literatura? Los Aliocha Coll de Javier Marías». En *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, 134-144. Barcelona: Crítica, 2003.
- VALLS, Fernando. «Aliocha Coll en el espejo de la ficción». *El País Cataluña*, 19 de marzo de 2001.

