

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSSIER

Julio Ramón Ribeyro:
literatura y destino
Coordina Cristian Crusat

ENTREVISTA

Fabio Morábito

MESA REVUELTA

Juan Carlos Chirinos,
Manuel Alberca, Antonio López Ortega,
Patricio Pron y Toni Montesinos

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

Avda. Reyes Católicos, 4
CP 28040, Madrid
T. 915838401

Director

JUAN MALPARTIDA

Redacción

Cristian Crusat

Carmen Itamad Cremades Romero

Administración

Magdalena Sánchez

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Suscripciones

suscripcion.cuadernohispanoamericanos

@aecid.es

T. 915827945

Imprime

Estilo Estugraf Impresores, S.l

Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13

CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

502-15-003-5

Nipo impreso

502-15-004-0

Edita

MAEC, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación

AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación

Alfonso María Dastis Quecedo

Secretario de Estado de Cooperación Internacional

y para Iberoamérica

Fernando García-Casas

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Luis Tejada

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Jorge Manuel Peralta Momparler

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, fundada en 1948, ha sido dirigida sucesivamente por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI (Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography y en el catálogo de la Biblioteca.

La revista puede consultarse en:

www.cervantesvirtual.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSSIER

JULIO RAMÓN RIBEYRO: LITERATURA Y DESTINO

- 5 *Cristian Crusat* – Julio Ramón Ribeyro:
el temperamento como género literario
- 17 *Ángel Zapata* – La promesa (in)cumplida:
una lectura de *La insignia*
- 31 *Jorge Coaguila* – El fracaso en las novelas de Ribeyro
- 47 *Carlos Pardo* – Tentativa para ordenar la vida:
en torno a las *Prosas apátridas*
- 63 *Felipe R. Navarro* – Un año en la vida de los hombres:
acerca de *La tentación del fracaso*



ENTREVISTA

- 76 *Carmen de Eusebio* – Fabio Morábito:
«No miro nunca a la cara a mis personajes»



MESA REVUELTA

- 84 *Juan Carlos Chirinos* – Francisco de Miranda,
personaje literario
- 92 *Manuel Alberca* – Valle-Inclán y la política farandul
- 100 *Antonio López Ortega* – Diez distancias con Salvador
Garmendia
- 108 *Patricio Pron* – Trayéndolo todo de regreso a casa:
Saer, Copi, Bolaño y la literatura nacional sin nación
- 120 *Tóni Montesinos* – Amistad, muerte y amor en Goethe



BIBLIOTECA

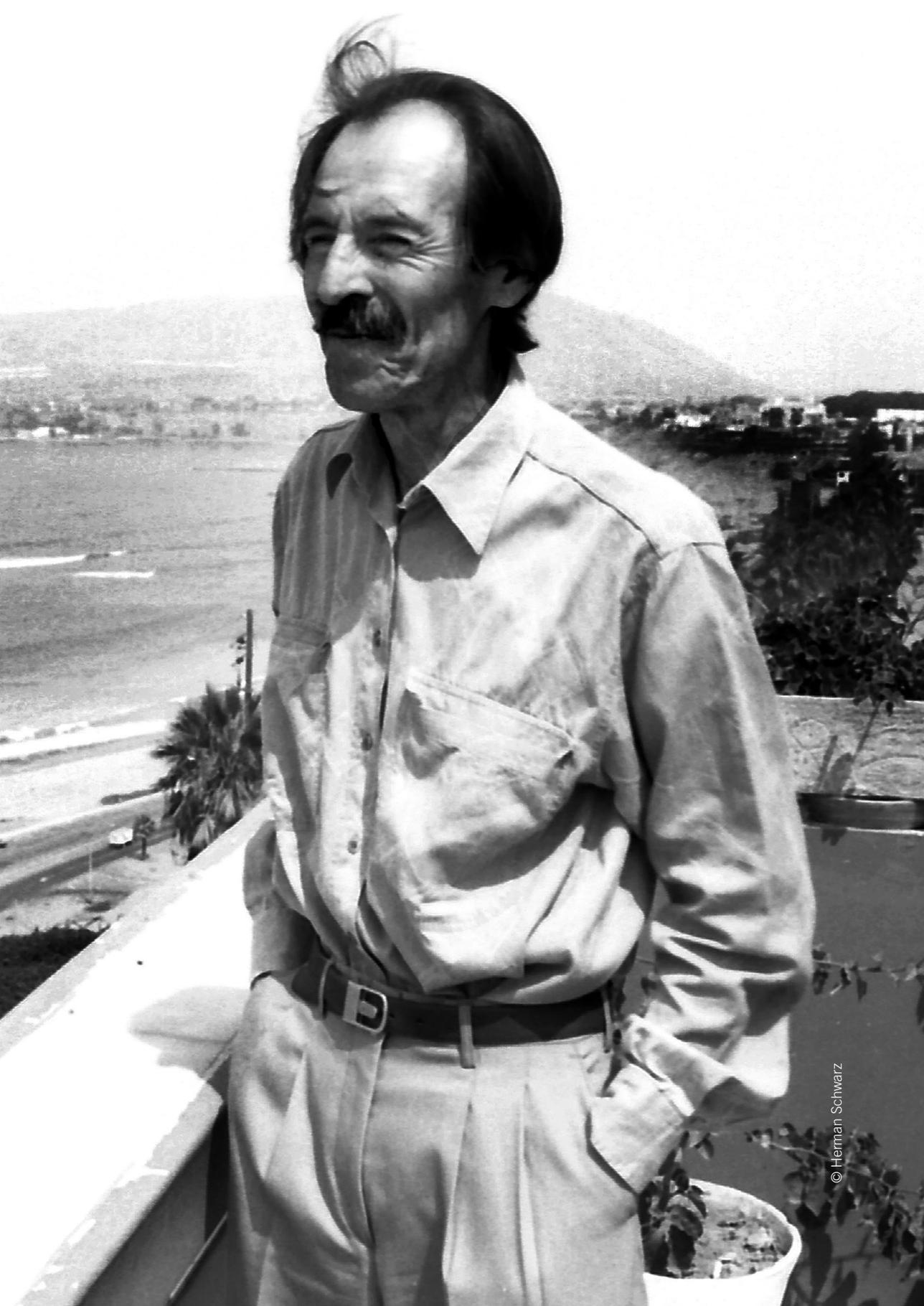
- 134 *Francisco Fuster* – De Madrid al infierno
- 138 *Juan Ángel Juristo* – Joycemaquia: versiones argentinas
versus españolas
- 143 *Beatriz García Ríos* – Edades y generaciones
- 146 *Miguel Gomes* – Gabriel Zaid y el progreso
- 150 *Julio Serrano* – *Homo zapping*
- 153 *José Manuel Cuesta Abad* – Efigies de la voz poética
- 158 *Eduardo Moga* – Con una lima rompían antes los presos
los límites de su encierro



Julio Ramón Ribeyro

Literatura y destino

Coordina Cristian Crusat





Por Cristian Crusat

JULIO RAMÓN RIBEYRO

El temperamento como género literario

Julio Ramón Ribeyro es un hombre que está en un balcón. Este hombre trabaja como redactor y traductor de noticias en la agencia France-Presse. El balcón cuelga anónimamente sobre una plaza parisiense, la place Falguière, un anodino lugar de paso desde el que se divisa –más allá de los tejados de pizarra y el parpadeante letrero de un *bureau tabac*– la arrogante torre Montparnasse. Delgado, huraño y taciturno, Ribeyro se asoma a la calle para fumar un cigarrillo y prestar un poco de atención. Resulta fácil imaginárselo; apareció fotografiado de este modo en varias ocasiones, especialmente durante la década de los setenta. La mirada es la misma mirada autoabsorta de alguien que pela un melocotón o aguarda a que le entreguen la factura en una triste recepción de hotel. Al fondo se desploma el cielo de París, inerte, semejante a un vientre cárdeno, extenuado, femenino y terrible, tan húmedo como el de la Lima de la niñez de Ribeyro, una ciudad bajo cuya niebla fondea a menudo una luz genuinamente submarina y a la que, por cierto, este hombre siempre quiso volver. Tras la mirada ausente, el perfil aguileño y una breve mueca de hastío, se amadruga la desesperada voluntad de redención de Ribeyro, la cual fue diseminando –noche tras noche, texto a texto– por las entradas de su diario, por los centenares de páginas de sus novelas, de sus apuntes y ensayos, de sus cuentos. Es habitual que las historias de Ribeyro graviten sobre una decepción. Las encarnan, en consecuencia, personajes defraudados en un mundo desalmado. Pero su natu-

ral pesimismo no responde a una inclinación personal o a una constelación de hechos psicológicos o biográficos, sino a una impávida manera de conducirse dignamente ante la realidad del sufrimiento. Esto lo dijo Luis Loayza, para quien la obra de Ribeyro queda como testimonio de lo que podían hacer en la literatura peruana del siglo xx, desde el diáfano balcón de su sensibilidad, una clara inteligencia y un corazón en su sitio.

Julio Ramón Ribeyro nació el 31 de agosto de 1929 en Lima (Perú), en el barrio de Santa Beatriz. Cursó estudios en los colegios Montessori y Champagnat, en cuyo equipo de fútbol jugó de dizque *centroforward*. Practicó la natación en el mar hasta que pudo, incluso cuando su torso –tras numerosas intervenciones quirúrgicas– parecía uno de esos desnudos mapas físicos donde los escolares borronean los nombres de ríos y montes, un amasijo de costurones. Sus recuerdos de infancia transcurrían preferentemente en el barrio limeño de Miraflores. Allí, la acomodada familia residió en una encantadora casita rodeada por un frondoso jardín lleno de frutales. Cercaban ese territorio mítico corralones, potreros, cines de barrio, Chevrolets azules, desfileros, playas desiertas y avenidas con ficus y eucaliptos, plantados tal vez desde antes de la guerra con Chile. El antepasado más antiguo del que Ribeyro tenía noticia era un gallego llamado Melchor Ribeyro, quien había embarcado rumbo a Perú a finales del xviii. Abrió una librería de viejo en el centro de Lima y se casó con una dama decente pero sin fortuna. En el texto «Ancestros», hipotético primer capítulo de su autobiografía, Ribeyro repasa esta estirpe, integrada en lo fundamental por jurisprudentes, rectores universitarios e imaginativos buscavidas. Daniel Titinger ha escrito recientemente una magnífica, dislocada biografía de Ribeyro –*Un hombre flaco*– en la que dibuja de la siguiente manera el estatus familiar: «Los Ribeyro eran una familia con dinero. El padre, Julio Ramón, trabajaba en la Casa Ferreyros, que era de unos familiares suyos, una importadora que además era representante de Caterpillar Tractor Co. en el Perú. Tenían un Ford negro del 38, un chófer que se apellidaba Rosas, un jardinero, y los cuatro hijos iban a buenos colegios en Miraflores». El padre de Julio Ramón Ribeyro fue un hombre culto y francófilo, dueño asimismo de una nutrida biblioteca, uno de esos padres que daban palizas y a continuación se encerraban en su gabinete. A través de él se interesó por los libros y la lectura el jovencísimo, frágil, tímido, solitario Ribeyro. Pero la muerte del padre de Julio Ramón conllevó la ruina económica de la familia, al tiempo que

alojaba en el ánimo del escritor un agudo e inconsolable sentimiento de orfandad.

Con gran pesar entre sus allegados, Ribeyro se matriculó en la Facultad de Letras de la Universidad Católica. Desechaba así la carrera de abogado, a la que parecía predestinado por apellido. *Los gallinazos sin plumas*, su primer libro de relatos, vio la luz en 1955. Para entonces, Ribeyro ya no vivía en Perú. Fue desde el principio una figura ausente, un extraño satélite en órbita alrededor de esa generación que, desde los años 50, introdujo nuevas preocupaciones, nuevas tradiciones en la narrativa peruana. Publicaban sus primeros libros por aquellos años Enrique Congrains, Oswaldo Reynoso, Sebastián Salazar Bondy, Eleodoro Vargas Vicuña, Mario Vargas Llosa. Esta nueva generación, según Ángel Esteban, dirige su mirada hacia la ciudad –hacia su vertiginoso reino de posibilidades– y da cuenta de las consecuencias inmediatas que entrañará la modernización en las estructuras sociales del Perú: grandes masas campesinas emigran hacia las zonas urbanas, una nueva clase media emerge y, en materia literaria, cristaliza una suerte de identidad nacional que, tras la época de los ismos, incorpora el indigenismo como un estado de ánimo y de conciencia del nuevo Perú. Fue José Carlos Mariátegui quien profundizó en esta última tendencia crítica: mientras la estética vanguardista se había traducido en Europa, *grosso modo*, en una voluntad destructora de la identidad anterior, en un país como Perú tal espíritu debía iniciar, *a priori*, un proceso de humanización social y política, es decir, debía crear las condiciones necesarias para la construcción de su primera identidad, tanto nacional como artística.

En ese contexto se desarrolla la labor literaria de Julio Ramón Ribeyro, un claro ejemplo de que carácter es destino y también es literatura. Toda la vida se consideró a sí mismo un escéptico. Ribeyro se dedicaba a inventariar enigmas, a levantar en cada texto un íntimo catastro de vacilaciones. Su sensibilidad literaria era el necesario apéndice de una mirada a través de la que, invariablemente, el mundo se reflejaba mezquino, sórdido, deleznable, ridículo y cruel. Si carácter es destino, temperamento es, sin ninguna duda, género literario: «Se es cuentista por temperamento –dijo–. Es una manera de ver el mundo». A nadie se le oculta que tras esos personajes tristes, alienados, intrascendentes, pasivos, reservados, mediocres –seres humanos «excluidos del festín de la vida», en definitiva– se agazapa alguno de los recurrentes estados de ánimo de Ribeyro, del desarrai-

gado Julio Ramón Ribeyro, traductor en la France-Press; más tarde agregado cultural en la embajada peruana en París; delegado y representante peruano, por último, en la UNESCO (puestos –estos dos últimos– políticamente muy incómodos durante un buen tiempo, aunque propicios a la buena organización del tiempo de escritura). Días grises, años grises, el número 15 de la rue de la Harpe, vinos Saint-Émilion en La Coupole o La Rotonde, mudanzas, cafés en el Old Navy, úlceras, cartas a su hermano Juan Antonio, el estudio de la rue Saint-Séverin, crisis, periodos de hermetismo, vacaciones en Capri, compatriotas a la salida de una parada de metro, la cinemateca en la rue d’Ulm, partidas de ajedrez, peones árabes y portugueses cruzando el asfalto de la place Falguière, un matrimonio, un hijo, pasillos de hospital, un cáncer de esófago, la casa junto al parc Monceau; y la perspectiva del regreso a Perú, siempre, a Lima, la ciudad donde germina gran parte de la literatura de Ribeyro. A menudo su enjuta figura convoca el recuerdo de una de esas proverbiales personalidades saturninas, esos seres melancólicos sujetos a euforias y depresiones igualmente violentas, a la influencia del planeta más hostil, frío y batido por los vientos. Vana ilusión de un orden en París, de alguna forma de sentido o de compañía: «Sé por experiencia que no puedo soportar la presencia de una persona más de tres horas», anotó en su diario en 1955. Y pese a todas sus perplejidades y retraimientos, Ribeyro se ha convertido con el andar del tiempo en un auténtico emblema de la literatura de poder (ese sistema de conocimiento al que se accede, según Thomas De Quincey, únicamente por medio del placer y de la simpatía), en un maestro, en un eficaz cobijo para nuestro desconcierto.

Sucede que para los protagonistas de las historias de Julio Ramón Ribeyro la personalidad –si nos atrevemos a glosar un verso del poeta Michael Hamburger– es una distracción, un lujo que a menudo se encuentra más allá de sus posibilidades. En efecto, abundan en la obra de Ribeyro ciertos personajes que, tras una negociación infructuosa con la realidad, aceptan sin rechistar su fracaso, acarreándolo con ellos por doquier. Por esta razón afirmó Efraín Kristal que los narradores de los cuentos de Ribeyro se definen por elaborar numerosas y decisivas reflexiones acerca de sus interioridades, pues ayudan a entender el mundo del propio narrador mucho más que el de los personajes implicados en la trama. He ahí la raíz del escepticismo ribeyriano: el afán de observar, de entender, de rastrear una emoción que, a fin de

cuentas, no resuelve ninguna incertidumbre ni tampoco genera conocimiento.

Como él mismo reconoció, sus cuentos se agrupan por familias de preocupaciones. Esencialmente encontramos en su obra cuentos realistas; cuentos fantásticos; cuentos que él mismo denominó «evocativos, autobiográficos», los cuales suelen transcurrir en algún escenario de la Lima de mediados del siglo xx; y, por último, cuentos «europeos», tras los que se oculta un autorretrato afligido, una proyección del propio Ribeyro en su dilatado periplo por el Viejo Continente. En efecto, Julio Ramón Ribeyro partió a Europa en 1952, cuando, tras terminar sus estudios universitarios en Lima, pudo viajar a Madrid gracias a una beca concedida por el Instituto de Cultura Hispánica. Necesitaba cambiar de panorama, traicionar su hado, atreverse –como gritó Nietzsche– a ser quien era. «Aquí ya soy definitivamente como han querido que sea», había escrito el 3 de junio de 1950. Llevaba noventa dólares en el bolsillo. Desde España enviaba a su hermano Juan Antonio los cuentos que iba escribiendo, de suerte que éste los pudiera presentar a los certámenes literarios de Perú. Luego se marchó a Munich, en Alemania, y también a Berlín, Hamburgo y Fráncfort. Y a la ciudad belga de Amberes, donde residió hasta que tomó la determinación de establecerse definitivamente en París. En la capital francesa dio continuidad a sus hábitos noctámbulos, desempeñando primero trabajos subalternos, desagradados y muy físicos –portero de hotel, recogedor de periódicos usados, cargador de paquetes en las estaciones–, empleos tras los que acababa con el cuerpo derrengado y moralmente abatido ante la máquina de escribir. Se trasladaba de una habitación de alquiler a otra, toda vez que solamente llevaba consigo una maleta con libros, un tocadiscos portátil y la máquina de escribir. Vivió emancipado del sentido de la propiedad, de la profesión, de la familia. Ocupó habitaciones hostiles e impersonales; lúgubres cuartos que quedan como caparzones huecos tras la marcha del huésped. Regresó a Perú y vivió una breve época entre Lima y Ayacucho. «Retrospectivamente –afirmó–, me doy cuenta de que, al cabo de ese tiempo, tuve el temor de regresar al Perú para asumir una responsabilidad, insertarme en un medio social y desempeñar una función determinada. Preferí seguir en la situación del estudiante extranjero, lo cual me daba mayor libertad e independencia y, sobre todo, me eximía de aquellas responsabilidades». Gracias a la intermediación de Loayza y Vargas Llosa –quien había llegado a París un poco más tarde que él–

empezó a trabajar en la France-Presse. En esta agencia parisien- se pasó doce años, «duros y enojosos». Al arreglar sus papeles para la jubilación, mucho tiempo después, Ribeyro encontraría una amonestación oficial que resume el estado de aburrimiento y embrutecido desinterés en el que le sumía este trabajo: «Los deberes del periodista son incompatibles con la lectura en horas de oficina de *En busca del tiempo perdido*». Cada una de estas urbes –Madrid, Amberes, París...–, cada una de estas etapas en la vida de Ribeyro quedaron consignadas de manera minuciosa y a veces lacerante en el diario del autor, que abarca desde 1950 hasta 1978 y se titula, muy elocuente y ribeyrianamente, *La tentación del fracaso*. El diario está trufado de pasajes de carácter puramente narrativo y de pequeños episodios que conforman elusivos relatos europeos. La descripción de alguno de sus proyectos literarios da paso a menudo, sin solución de continuidad, al examen de cualquier temor, presagio o correría: «Ahora estuve bailando en una *cave* de Amberes, cerca de Venusstraat [...]. A la media hora me escapé avergonzado por mi falta de inocencia». Abundan, asimismo, comentarios y apuntes a vuelapluma semejantes a aquellos que formarían parte, años después, de un libro lucidísimo, implacable y legendario: *Prosas apátridas*, publicado en 1975 por la editorial Tusquets (y cuyas galeradas, afirma el mito, le fueron entregadas a Ribeyro en París, personalmente, por un joven Enrique Vila-Matas). Estas prosas constituyen un valioso manual de filosofía práctica, fragmentaria y portátil, amén del original cruce al que habrían dado lugar los poemas en prosa de Baudelaire y las acidísimas cavilaciones de Cioran. Un libro único que encarna el presente absoluto de la inteligencia de Ribeyro, *flâneur* nocturno e infatigable; un artefacto literario surgido directamente de la vivencia de la ciudad de París y del enjambre de pulsiones que zarandeaban el ánimo del autor.

Ribeyro fue sin duda un diarista excepcional, así como un fervoroso lector de este género, entre cuyas realizaciones predilectas se contaban los diarios de Amiel, Chateaubriand, Saint-Simon, Casanova, Jünger y Kafka. También cobramos conciencia en las páginas de su diario del rendido interés de Ribeyro por los libros de historia, en especial por la obra de Michelet, Tácito, Toynbee o Gibbon, aunque fue la extensa tradición de los moralistas franceses la que, efectivamente, forjó algunos de los mejores párrafos de la obra de Ribeyro: esa tradición de libros heterodoxos y aparentemente descabezados –basados en máximas, reflexiones o aforismos– que comprende desde los ensayos

de Montaigne a los cuadernos de Valéry. Por lo demás, incursionó en el ensayo y el artículo críticos, actividad que fructificó en el conjunto *La caza sutil*, publicado en 1975. Es en verdad la obra de Ribeyro un *continuum* en el que las fronteras entre géneros literarios son particularmente frágiles, dúctiles; catalogar un texto de una manera u otra responde a un asunto circunstancial, a cualquiera de las fluctuantes irisaciones del ánimo. Su latido literario –«Yo no tengo un estilo: tengo sólo una tonada»– es fácilmente reconocible. «Lo importante –afirmó– no es ser cuentista, novelista, ensayista o dramaturgo, sino simplemente escritor».

Ribeyro escribió tres novelas. En parte, quizá, porque era lo que se esperaba de él. O porque era lo que se esperaba de cualquier escritor hispanoamericano de su época. O tal vez porque era la única contraseña que admitía la comunidad lectora atenta al fenómeno del *boom*. *Crónica de San Gabriel*, novela publicada en 1960, fue definida por Washington Delgado como la liquidación de la novela épica agraria. Construida a partir de una estructura aparentemente tradicional (carente de juegos y vaivenes temporales y de otros artificios), *Crónica de San Gabriel* está recorrida por notas arcaizantes que remiten deliberadamente a la novela del XIX y homenajean a algunos de los autores preferidos de Ribeyro (Chéjov, Maupassant, Poe, Balzac, Cervantes). Es, en suma, una novela erguida sobre la sólida peana constituida por una sucesión de capítulos breves, rotulados mediante un título y concluidos sorpresivamente para reanimar el interés del lector. La modernidad, sin embargo, está en otro sitio, como señaló Loayza: en la meditación sobre el medio social y político, además de su sagaz punto de vista. Aún publicó otras dos novelas: *Los geniecillos dominicales* (1965), de tema netamente urbano, cuyos personajes discurren por el angosto mundo pequeñoburgués; y *Cambio de guardia*, que carga las tintas contra la corrupción política. Él mismo, cuando ya había escrito estas novelas, era consciente de los problemas del novelista de su época: mientras las ciencias sociales acaparaban y reivindicaban la transmisión del saber y de lo novedoso, la historia banalizada expropiaba los tesoros del pasado y el periodismo de actualidad, el mero presente. ¿Qué le queda al novelista?, se pregunta en un artículo Ribeyro. Le queda el lenguaje, le queda la fantasía, la libertad de composición; le queda el carácter no inmediatamente utilitario de su quehacer, le queda tal vez la insatisfacción.

Violencia, injusticia, quiebra moral y económica, indefensión, el sufrimiento de los peones, la desdicha de los amos, la fatal

incomunicación entre clases y razas, entre iguales, el deterioro de la vida, amores decepcionados... Los temas y personajes de la novelística de Ribeyro no se distinguen en realidad de los de sus cuentos, caracterizados estilísticamente por la sobriedad y la cadencia de su prosa, la adjetivación precisa, el ritmo fluido y apretado o la sabia dosificación de los elementos simbólicos. En mi caso, vuelvo a algunos de sus relatos como a la vieja cabaña construida en la adolescencia, todos ellos timbrados por un mismo sello de cierre: la fecha y el lugar en el que se escribieron, siempre tras el punto final, como un fugaz testimonio autobiográfico (escribir es recordar quiénes éramos en el tiempo en que escribíamos). Vuelvo a «Al pie del acantilado», una emotiva y trágica historia de acantilados, marginación y sal (incluida en el libro *Tres historias sublevantes* y cuya escritura está fechada en Huamanga en 1959); a «Doblaje», una obra maestra del tema del doble, a la altura de los textos canónicos de Chamisso, Cortázar, Poe o Hoffmann (que data de 1955, en París, y está incluida en *Cuentos de circunstancias*); a «Por las azoteas», una subversiva y libérrima exploración por las entrañas del pensamiento firmada en 1958, en Berlín (incluida en *Las botellas y los hombres*); a «Sólo para fumadores», donde la historia de la literatura se convierte en la volátil historia del humo del penúltimo cigarrillo (incluida en *Sólo para fumadores*)... La escritura de Ribeyro, parafraseando a Vila-Matas, es una casa para siempre. Sus personajes son como nosotros, luchan contra los mismos obstáculos y quedan paralizados por idénticas perplejidades. Al final, Julio Ramón Ribeyro reunió su obra cuentística bajo el título de *La palabra del mudo*. Mudo el autor de los textos y mudos sus personajes: los bobos, los estafados, los locos, los tipos raros, los desubicados, los enamorados, los absortos, los saldos de la especie humana, marginados todos ellos de alguna u otra manera o refractarios a lo consabido: «Me gustan las personas sobre las que no podemos formarnos una opinión, en otras palabras, las que nos obligan a renovar constantemente la opinión que tenemos de ellas». En su momento, Frank O'Connor aseguró que en el cuento moderno la voz solitaria que está gritando es la de la Población Sumergida. Difícil hallar un mejor ejemplo para tal aseveración que la obra cuentística de Ribeyro, el autor que amplificó la voz de su particular Población Sumergida: la Población Muda.

Esclavos del destino, los personajes de Ribeyro personifican el sujeto tal y como Alain Badiou lo describe en su libro *La ética*: al encontrarse ante el acontecimiento decisivo que cambiará sus

vidas, no pueden hacer nada más que cargar con él. El destino es aquello que no se puede rechazar, pues por esa misma razón es el destino. Es el instante en que realmente uno se convierte en Sujeto en el pleno sentido de la palabra, como en las tragedias griegas: alguien que se somete (*sub-jacere* en latín) y, paradójicamente, mediante ese acto, afirma su modesta soberanía. Es el mudo que no se aparta del punto de articulación en su historia, sino que acarrea con él, con plena responsabilidad y conciencia de que el encuentro con el propio destino puede significar una catástrofe. El resto, entonces, es ya literatura y temperamento.

Cuento, novela, diario, ensayos, apuntes de una filosofía práctica e inclemente y, asimismo, teatro: Ribeyro compuso una decena de piezas dramáticas, por una de las cuales recibió el Premio Nacional de Teatro de Perú. Ribeyro saltó de un género a otro de forma caprichosa y voluble, en congruencia con sus hábitos de escritura, que comparó en uno de los fragmentos de su diario con los juegos de su hijo. Esto es, la literatura como prolongación de la infancia: la misma insatisfacción, el mismo aburrimiento, el mismo deseo de cederle la palabra al otro o a los otros que hay en nosotros mismos. La misma soledad. A lo largo de *La tentación del fracaso* abundó Ribeyro en sus manías, en sus angustias, en su particular manera de entrar en el *mood* creador que, palabra a palabra y voluta a voluta, definiría el género al que lo redactado, a menudo en horas nocturnas, debería adscribirse más tarde. «Todo diario íntimo surge de un agudo sentimiento de culpa». La pluralidad de rubros en el seno de la obra de Ribeyro es natural consecuencia de una constante y permanente vocación literaria. Por eso llegó a afirmar que vivía «con la literatura», una aclaración sutil pero decisiva. Mientras los que viven *de* la literatura son los que fabrican libros –y, a través de ella, buscan dinero, consideración o poder–, los que viven *para* la literatura son quienes encuentran en la creación el fin supremo, de modo que la vida se convierte en un simple medio para tal fin. Entre unos y otros se encuentran los que viven *con* la literatura, a semejanza de Julio Ramón Ribeyro, aquellos para quienes la literatura no es ni totalmente un medio ni totalmente un fin, sino más bien una compañía, una presencia continua a lo largo de la vida. O una permanente excusa: «A veces pienso que la literatura es para mí sólo una coartada de la que me valgo para librarme del proceso de la vida».

Como dejó escrito Diego Zúñiga, a partir de cierto momento la vida de Ribeyro, el temperamento de Ribeyro, se confunde con

las historias que el autor entrega en sus libros. Paradójicamente, el más discreto de los escritores se convirtió en el más célebre. Empezó a ser objeto de ediciones conmemorativas en su país, de ediciones populares, a figurar en los manuales, a llenar los salones en los que impartía una conferencia o presentaba un nuevo libro. Sus visitas a Perú se anunciaban a bombo y platillo y él se veía en la obligación de atender a los periodistas, o de mentirles y evitarlos. Llegaron a asediarlo como a una estrella de rock. Oriñado por el fenómeno editorial del *boom*, acabó convertido, por alguna suerte de error o de milagro, en un escritor consagrado, querido, admirado, *incontournable*. Le concedieron en 1994 el Premio Juan Rulfo. De repente, se vio confinado en un estrecho panteón, junto al Inca Garcilaso de la Vega y José María Arguedas. Él, el tímido, el enclenque, el mudo, el flaco, el hermético, el atractor de grillados, de absurdos equívocos, de adversidades ridículas, de azares lamentables: «A mí los tullidos, los tarados, los pordioseros y los parias. Ellos vienen naturalmente a mí sin que tenga necesidad de convocarlos. Me basta subir a un vagón de metro para que, en cada estación, de uno en uno, suban a su vez y vayan cercándome hasta convertirme en algo así como el monarca siniestro de una Corte de los Milagros». Sólo a Ribeyro pudieron ocurrirle infortunios editoriales tan extravagantes como los que atañeron a la publicación de sus obras *Los geniecillos dominicales* o *Los gallinazos sin plumas*: si la primera de ellas se editó pésima y repudiablemente, plagada de erratas, omitiendo un cuadernillo de ocho páginas hacia el final de la obra, lo cual volvió la novela absolutamente incomprensible, la edición traducida al francés del segundo título, a cargo de Gallimard, colocó en la solapa del libro la fotografía de un escritor africano con idéntico apellido. Por lo visto, este último episodio lo colmó de vergüenza y Ribeyro se escondió en su casa durante horas.

Algunas de las últimas fotos de este hombre fueron tomadas también en balcones y terrazas, aunque en este caso del barrio de Barranco, en Lima. Posaba resignadamente alegre y enjuto, en camisa (la gabardina ya no era necesaria), frente al mar, siempre el mar. Había llevado a término, de forma aproximada, su viejo anhelo, como escribió en una entrada de 1974 de *La tentación del fracaso*: «Proyecto –o menos que proyecto, anhelo, sueño– de tener una casa en el malecón de Miraflores, frente al mar, donde pueda pasar tardes tranquilas, interminables, mirando el poniente, pensando, escribiendo si me provoca, tal vez con uno o dos amigos, buenos discos, un buen vino, mi pequeña familia, un gato

y la esperanza de sufrir poco». Eran los turbulentos años noventa peruanos (de los que se supone que también hay páginas del diario personal de Ribeyro, inéditas todavía). Se había dejado crecer un espeso bigote, tal vez para disimular su prognatismo. Alternaba feliz con escritores y amigos más jóvenes. Montaba en bicicleta. Llegó a cantar boleros en algún anónimo karaoke limeño. Julio Ramón Ribeyro murió en Lima el 4 de diciembre de 1994. Tenía 65 años. La muerte resultó ser como la rúbrica de todos sus cuentos: una fecha, un lugar, el extraño consuelo de la vana perfección.



Por Ángel Zapata

LA PROMESA (IN)CUMPLIDA

Una lectura de *La insignia*

Para Fernando Valls

*Sólo HAY Nada, y todos los procesos tienen lugar
«desde la Nada hasta la Nada pasando por la Nada» (Hegel).*

SLAVOJ ŽIŽEK

Existe una analogía entre el sentido de un relato y el oro que encontramos en los sueños. Los dos nos atrapan a menudo en la experiencia fascinante de lo que no se agota; los dos resultan difícilmente homologables, después, en los circuitos del valor de cambio. ¿Qué lectura *valdría* del todo, convencería del todo? Y, bien mirado, ¿cómo interpretar un cuento sin una renuncia previa y consecuente no sólo a convencer, sino incluso a apresar/ amonedar lo esencial? Quizá por eso los mejores momentos de un comentario son a menudo aquellos en los que la lectura pierde el rumbo y divaga. Emancipado de supersticiones –metódicas o de otro tipo–, liberado de escrúpulos, el exegeta, sencillamente, se desliza hacia una lectura flotante, se deja arrastrar hacia el lugar (desconocido en él) en que la narración le ha interpelado.

Por esta vez al menos, me propongo empezar yo mismo por el final y leer *La insignia* de Julio Ramón Ribeyro exactamente en el lugar, y también en el modo, en que el texto me interpela. Una lectura doblemente parcial, pues: de un lado, porque voy a enfocarme en el párrafo de inicio (el sentido sólo aflora en toda

su pregnancia y a la vez en toda su potencia de perturbación allí donde el discurso –lejos de agotar su tema– se interrumpe, se des-completa, se trunca); y lectura parcial, también, porque mi análisis no se propone como último objetivo nombrar el sentido del texto de Ribeyro, sino –ante todo– violentarlo, esto es, malentenderlo, desquiciarlo, forzarle a decir lo que seguramente no estuvo nunca en la intención del autor, pero que, aun así –o más bien por eso–, no deja de escucharse en la escritura.

En esta dirección, mi escucha de *La insignia* –lo digo de entrada– se origina a partir de un desnivel. Un desnivel sutil, escasamente perceptible incluso. En absoluto se podría afirmar que con él queda en entredicho la unidad de impresión del conjunto. Pero hay, con todo, un leve cambio de registro entre el primer párrafo del texto (que más que un planteamiento nos ofrece un inquietante *prólogo* a la acción) y el desarrollo posterior de la historia.

Como relato, en efecto, *La insignia* se encuadraría en el género de la farsa, con una textura en la que se parodian algunas constantes de la ficción de espionaje en combinación con otros recursos procedentes en su mayor parte de la literatura del absurdo. De las historias de espías, el relato de Ribeyro toma –y lleva a la caricatura– elementos como los disfraces, las citas secretas y las contraseñas, pero también –y más importante aún– la promoción de la *peripecia* al rango de factor estructurante del texto. De la tradición del absurdo, a su vez, la escritura incorpora la comunicación estereotipada y mecánica de los diálogos de sordos, el uso recurrente de los sinsentidos, etcétera. El resultado de la combinación, ya está dicho, es una farsa no sólo inteligente y bien trabada, sino hilarante por momentos y altamente original.

Ésta es, pues, la textura dominante en el cuento. Y sin embargo en el primer párrafo la escritura deja resonar una tonalidad levemente distinta. Su respiración evoca más lo serio que lo humorístico. Su atmósfera adquiere una cualidad que no sería impropio calificar de onírica. La representación parece flotar –sobre todo– en el elemento cautivador y denso de lo enigmático.

En esas frases iniciales, de hecho, es donde el relato hace aparecer la insignia misma, donde la insignia como tal *se construye* en el despliegue del discurso. Y quizá es más que una coincidencia el hecho de que Lacan –como escribe Jacques-Alain Miller¹ «[útilice] la palabra *insignia* para denominar la transformación de una realidad en un significante, o la transformación de lo real hacia lo simbólico». Habrá ocasión de volver sobre el concepto lacaniano de *insignia*. La propuesta, ahora, consiste sin embargo

en recorrer detenidamente ese primer párrafo del cuento, en interrogar su extrañeza y su poder de imantación.

Éste es el texto, pues. Y, a fin de facilitar su análisis, lo segmentaremos a continuación en *lexias* o unidades de lectura:

«Hasta ahora recuerdo aquella tarde en que al pasar por el malecón divisé en un pequeño basural un objeto brillante. Con una curiosidad muy explicable en mi temperamento de coleccionista, me agaché y después de recogerlo lo froté contra la manga de mi saco. Así pude observar que se trataba de una menuda insignia de plata, atravesada por unos signos que en ese momento me parecieron incomprensibles. Me la eché al bolsillo y, sin darle mayor importancia al asunto, regresé a mi casa. No puedo precisar cuánto tiempo estuvo guardada en aquel traje que usaba poco. Sólo recuerdo que en una oportunidad lo mandé a lavar y, con gran sorpresa mía, cuando el dependiente me lo devolvió limpio, me entregó una cajita, diciéndome: “Esto debe ser suyo, pues lo he encontrado en su bolsillo”.

Era, naturalmente, la insignia y este rescate inesperado me conmovió a tal extremo que decidí usarla.

*Aquí empieza realmente el encadenamiento de sucesos extraños que me acontecieron. Lo primero fue un incidente...».*²

LEXIA I: «Hasta ahora recuerdo aquella tarde en que al pasar por el malecón divisé en un pequeño basural un objeto brillante»

I.a. Hasta ahora

En el mismo instante en que el discurso narrativo aflora, hace aparecer detrás de sí un volumen indeterminado de tiempo. Ilusión de una trayectoria, de un espesor biográfico (o cuando menos cronológico), que habría precedido a este «ahora» en el que el acto de la enunciación señala su inicio, y que en una misma operación nivela y funde dos dimensiones: la dimensión (ficcional) del enunciado, la dimensión (virtual) de la enunciación, a la vez que *complica* –por la universalidad abstracta del «ahora»– la dimensión (real) de la lectura. Se produce así un cierto efecto de irradiación en el que ese «ahora» estaría mentando a la vez el ahora vivo del lector, el ahora (inmanente al texto) en que el enunciador enuncia y el ahora del tiempo representado en la ficción, dentro del llamado «tiempo de la historia».

I.b. Recuerdo

El discurso ficcional se acoge al registro (serio como pocos) de la memoria, y al régimen (solemne siempre) del testimonio.

«Hasta ahora recuerdo...» es, por una parte, un sintagma del tipo «Nunca olvidaré el día...» o «Aún sigue vivo en mi memoria el tiempo...»: fórmulas consagradas por la tradición y destinadas sobre todo a apuntalar la verosimilitud dentro de la ficción realista. Pero es también, por otra, un operador de inicio, es decir, una señal (vehemente) de que la narración empieza. Con todo, y puesto que el género de *La insignia* es la farsa, y no el drama, hemos de entender el recurso a este operador convencional más como una *mención* que como un *uso*. Su intención sería esencialmente paródica..., sin que por ello el discurso mismo deje de quedar envuelto en una cierta atmósfera de gravedad.

I.c. Aquella tarde en que al pasar por el malecón divisé en un pequeño basural un objeto brillante

1. PASAR: Tiene el valor de una catáfora (anticipación) narrativa, en la medida en que en el nivel semántico connota el campo de lo impremeditado (el personaje no fue, sólo *pasó* por el malecón), que a su vez anuncia y prepara las isotopías del olvido, lo no significativo, etcétera.

2. EL MALECÓN: Es la frontera, el límite, donde termina la tierra (espacio de lo conocido, lo ordenado, lo que queda sujeto a medida: el mundo humano) y se extiende el mar (territorio de lo ilimitado, lo vacío, la exterioridad, lo informe).

3. DIVISÉ: Connota la *distancia* entre el protagonista y el objeto, y refuerza igualmente la impresión del brillo (que consigue llegar hasta el sujeto salvando el trecho que los separa).

4. EN UN PEQUEÑO BASURAL UN OBJETO BRILLANTE: La insignia (motivo central de la historia) se manifiesta en el discurso de forma progresiva. De este modo, en la primera aparición la insignia es todavía algo abstracto, indeterminado: «un objeto»; y lo que aflora a la representación es, antes que nada, su brillo.

Algo –que todavía no es un «qué»– resplandece.

Algo se arranca al ocultamiento.

El «desde dónde» de esto que se des-oculta es, aquí, la basura, es decir, la exterioridad ab-yecta, el lugar de los restos, de lo in-mundo: lo que no cabe en el plexo de útiles, dispositivos, modos de existencia y remisiones significantes que el mundo es. En este sentido, «un pequeño basural» es un agujero en la trama tupida y hasta cierto punto homogénea del mundo, y es –por lo mismo– un hiato que se abre en la consistencia de la experiencia subjetiva. Así, con *eso* que la narración todavía no

nombra como «la insignia», algo fulgura para el sujeto en/desde el absoluto afuera.

(Pero a la constitución del mundo mismo ¿no le es acaso esencial la demarcación/expulsión de esta exterioridad in-munda? Ese pequeño basural ¿no es también, en cierto modo, el centro, la cavidad, el Ónfalo cóncavo/convexo desde el cual lo amorfo, lo indeterminado, lo oscuro, alumbran el ser? Ni los dioses inmortales, ni los animales, que no ven la muerte (Rilke), tienen mundo. Sólo el ex-sistente humano, ser para la muerte –fermento fugacísimo, él mismo, de un pequeño basural–, hace mundo, tiene mundo).

LEXIA II: «Con una curiosidad muy explicable en mi temperamento de coleccionista, me agaché y después de recogerlo lo froté contra la manga de mi saco»

Elemento todavía *in absentia*, la insignia se contrae aquí hasta la insignificancia de una deixis intratextual (el «lo» que señala al sustantivo «objeto»), hasta la opacidad de un pronombre.

La insignia ya está en manos del sujeto. Y, aun así, todavía no accede al espacio de la representación, todavía no es un objeto del mundo. ¿Por qué?

Atendiendo al contenido de esta lexia II, podríamos responder que porque aún falta, en efecto, un trámite: el breve *ritual* que la frase pone en escena. No pasemos por alto que la secuencia de la recogida podría prescindir de la notación «me agaché», puesto que el contexto ya la evocaría por sí solo. Si la escritura consigna el gesto es para darle plasticidad y pregnancia icónica a la acción, parece claro... pero a la vez es difícil no escuchar en esta insistencia cierto matiz reverencial. Algo en el sujeto *se inclina* ante ese fragmento del afuera. Y por eso también la operación meramente práctica de limpiar el objeto se carga de un valor simbólico y en alguna medida ceremonial. El sujeto frota el objeto contra sí mismo. Sujeto y objeto intercambian así sus cualidades, acceden a una cierta comunidad de sustancia. De este modo, la frase siguiente denotará que algo del sujeto ha pasado al objeto (sin duda, la capacidad de adherencia en relación a los signos). Y queda implícito que algo del objeto ha pasado al sujeto también: en la manga de su chaqueta, en efecto, están ahora la basura, lo informe, lo residual (ver lexia V.c).

El trozo de exterioridad *entra* en el mundo. Y a su vez el sujeto –reacio a la pérdida, dominado, como cualquier coleccionista, tanto por la angustia de la falta como por la pasión del «todo»– se impregna de lo que sólo es resto, del afuera, de lo in-mundo.

LEXIA III: «Así pude observar que se trataba de una menuda insignia de plata, atravesada por unos signos que en ese momento me parecieron incomprensibles»

La insignia como tal se manifiesta en la escritura; el sujeto puede *observarla* finalmente, y es ahora un elemento *in praesentia* dentro del texto.

III.a. Una menuda insignia de plata, atravesada por unos signos

Como hemos visto, del lado de lo nouménico, en la dimensión de la cosa-en-sí, el inicio del texto sólo alcanza a inscribir un significante: «basural». Ahí donde los pasos del ex-sistente bordean el límite del mundo, donde la mirada del *fronterizo* (digámoslo con la bella metáfora de Trías) avista el basural de la exterioridad y del afuera, lo que se produce es un deslumbramiento, un resplandor.

No obstante, para que ese resto inapropiable halle un hogar entre las cosas, para que se haga mundo, es necesario que la fulguración que lo manifiesta *de este lado* se atenúe. Y eso es, en cierto modo, el signo: el debilitamiento, la atenuación, de lo que –por su mismo exceso de realidad– nos cegaría (Rilke de nuevo). Sólo mientras el ex-sistente se mantiene a distancia («Al pasar por el malecón divisé...») la cosa es todavía luz, es un resplandor que le convoca. Cuando el ex-sistente se allega a la cosa –cuando responde a la sollicitación por parte de la cosa con su *sollicitud* hacia ella–, el resplandor se convierte en materia signada: en una superficie de plata atravesada por signos, en una *in-signia*.

Lo Real excesivo, pues, sólo puede devenir mundo bajo la tutela del signo, revistiendo la forma atenuada del signo. (Los entes intramundanos, en efecto, no aparecen sino formando parte de un plexo de significatividad donde unos remiten a otros, donde unos son signos en relación a otros).³ Pero enseguida veremos que el precio que hay que pagar por este ingreso es justamente «le peu de réalité» (Breton): una indigencia y una pérdida en esa realidad que el despliegue y el movimiento de la significación ya no conseguirán restaurar nunca. Dicho de otra manera, lo Real deviene mundo por la mediación del signo, sí; pero al estar fundado el signo sobre la ausencia de lo Real, el mundo –en su constitución misma– quedará inevitablemente atravesado por la inanidad y la ausencia.

Ya en el plano de su materialidad el signo aparece de hecho como relieve o incisión; es trazo y/o volumen, cuando no hueco practicado en lo que hay. Exceso o defecto, nunca es (parte de) eso mismo que hay, sino una discontinuidad en lo que hay; con la pa-

radoja añadida de que esto «que hay» no pre-existe a la incidencia y la acción del signo (sino que es, más bien, su efecto)... Y esto último, obviamente, no en el sentido de que «la realidad» no existiría sin la codificación que le superpone el orden simbólico, sino en el sentido de que aquello que escapa al orden simbólico tiene tal índole que ni en sí mismo ni a su respecto hay cuestión posible en torno a si «existe» o no de un modo autónomo. Sin el significante falta el trazo mínimo que permitiría decir que no hay nada. Lo imposible es otro nombre de lo Real (Lacan).

III.b. (Unos signos) que en ese momento me parecieron incomprendibles

Hay, sin duda, una antítesis entre el resplandor que manifestaba a la cosa cuando era aún un fragmento en la distancia del afuera y esta opacidad/incomprensibilidad que la afecta ahora, una vez que ha ingresado en la familiaridad y la cercanía del mundo.

El significante, pues, se revela aquí en su insuficiencia. Los signos que atraviesan el objeto hallado no resultan comprensibles. Y sin embargo es sintomático que esta misma impenetrabilidad sea recusada enseguida por el personaje-narrador como algo provisional –las inscripciones de la insignia no son descifrables, pero sólo *en ese momento* (quizá más tarde sí)–, y también como algo que hay que achacar a una falta-en-saber por parte del sujeto («Me parecieron»), y no a una carencia del lado de los signos mismos.

La inconsistencia del signo, en suma, no aflora en el discurso sin hacer aparecer al mismo tiempo la apertura y el claro de la posibilidad. El significante drena hacia sí mismo cualquier constancia de significado, pero no sin abrir, por el mismo movimiento, el espacio móvil, entregado al futuro, de la remisión, y –con él– la dimensión de la promesa (ver V.e.2.).

LEXIA IV: «Me la eché al bolsillo y, sin darle mayor importancia al asunto, regresé a mi casa. No puedo precisar cuánto tiempo estuvo guardada en aquel traje que usaba poco»

IV.a. Me la eché al bolsillo

El gesto de *echarse* la insignia al bolsillo connota la incuria, el desapego, hacia lo que no parece superar por sí mismo su carácter de resto a-significante. Desarrolla la isotopía abierta en I.1. (impremeditación), y la idea es reforzada en el sintagma siguiente: «sin darle mayor importancia».

IV.b. Y [...] regresé a mi casa

Catálisis muy acusada que cierra la secuencia comprendida entre las lexias I y IV.b. Asistimos a una vuelta al territorio de lo familiar después de la salida del sujeto hacia el límite del mundo. Pero se trata aquí, sin embargo, de un regreso que está desmintiendo en sordina tanto la insistencia sobre lo impremeditado y lo casual como el carácter irrelevante de la insignia en relación al sujeto. (Su hallazgo, de hecho, basta para motivar que el paseo concluya, tal como lo denota la conjunción «y»).

IV.c. No puedo precisar cuánto tiempo estuvo guardada en aquel traje que usaba poco

Nueva contradicción en el discurso del personaje narrador. El término «guardada», sí, invalida solapadamente la afirmación contenida en IV.a. Tanto más cuanto que su uso es superfluo, y podría suprimirse sin que la frase perdiera ni el significado ni la gramaticalidad. En este sentido, la contradicción (o bien *se echó* la insignia al bolsillo, o bien *la guardó*) connota inequívocamente la división subjetiva en el enunciador: una parte de él (manifiesta, consciente) *se echó* la insignia al bolsillo sin darle importancia; otra parte (oculta para él mismo, inconsciente) *se la guardó*, como se guarda todo aquello que importa.

Lo rechazado por el sujeto, pues, es el hecho de que *se guardó* la insignia, de que tal vez la insignia le concernía desde el principio. De ahí el «olvido». Y de ahí también la maniobra de encubrimiento, en la que el discurso del personaje desplaza ese olvido desde lo fundamental (la importancia que el objeto tiene para él) a lo accesorio (la cantidad de tiempo que la insignia permaneció en el traje).

LEXIA V: «Sólo recuerdo que en una oportunidad lo mandé a lavar y, con gran sorpresa mía, cuando el dependiente me lo devolvió limpio, me entregó una cajita, diciéndome: “Esto debe ser suyo, pues lo he encontrado en su bolsillo”»

V.a. Sólo recuerdo

Insistencia. Hace resonar el fondo de olvido sobre el que ahora va a destacar el recuerdo mismo.

V.b. En una oportunidad

Podría ser sustituido por «una vez»; y por eso la elección léxica no deja de connotar el campo semántico de *la ocasión*. Como en

el sintagma precedente, hace que el hecho aún por narrar haga figura sobre el trasfondo del tiempo ordinario. Prepara, en esta dirección, la acción del dependiente, situándola bajo la luz del acaecer favorable (*Kairós*), y dándole el sentido de lo propicio, lo apropiador, lo que encuentra el momento que *le corresponde*.

V.c. Lavar

Acción paralela a la representada en la lexia II. Allí se usaba la manga del traje para limpiar el objeto aún indeterminado (para purificarlo respecto de la exterioridad in-munda), y esto con el propósito de que el signo, y la in-signia misma, pudieran aparecer en el campo del sujeto. Ahora se limpia, a su vez, el traje para purificarlo de las adherencias del afuera que el objeto ha dejado en él (y veremos que con ello la insignia re-aparece, pero ahora como el significante *del sujeto* en el campo del Otro).

V.d. Con gran sorpresa mía

Nueva insistencia sobre el olvido.

V.e. (El dependiente) me entregó una cajita, diciéndome: «Esto debe ser suyo, pues lo he encontrado en su bolsillo».

1. ME ENTREGÓ UNA CAJITA DICIÉNDOME

El énfasis sobre el pronombre (puesto que el segundo «me» es redundante) connota la intensidad con que el sujeto recibe el mensaje del dependiente como algo dirigido *expresamente* a él, como *su* mensaje.

2. «ESTO DEBE SER SUYO»

La polisemia del enunciado se vuelve extrema aquí, hasta el punto de evocar el uso *fuerte* de la ambigüedad y lo indecible propio del género fantástico.

En efecto, el primer valor del enunciado, el más inmediato también, es *hipotético*, equivaldría a «es posible que esto sea tuyo», y expresaría así la conjetura, por parte del dependiente, de que la insignia que ha encontrado le pertenezca al dueño de la chaqueta.

El segundo valor, superpuesto al primero, es *imperativo*. Expresa un mandato: «Te ordeno que... (reconozcas esta insignia como tu propiedad)».

El tercer valor, derivado del segundo, es *prescriptivo*. Lo prescrito en el sintagma es una tarea, y –con ella– una historia posible: «Te prescribo que hagas tuya esta insignia, que esta insignia llegue a ser tuya finalmente».

Todos estos sentidos, ya está dicho, resuenan al mismo tiempo como las notas de un acorde. Y el propio enunciado, a su vez, toma –en la dimensión sintáctica del relato– los valores convergentes de una revelación y un reconocimiento.

Dentro del desarrollo de la acción, pues, las palabras del dependiente confrontan al sujeto con el momento de la verdad, entendiendo *verdad* en la línea de la *aletheia* griega: el arrancarse al olvido (*lethos*), el des-encubrimiento, el afloramiento o la des-ocultación de lo que yace en la oscuridad. Hay algo que el protagonista rechazaba hasta el momento –lo hemos visto–, y, por lo mismo, «olvidaba». Que la insignia le importa. Que fue a buscarla deliberadamente a la frontera, al confín del mundo. Que la insignia remite a algo suyo perdido. Que la insignia, en suma, está en la base (es otro nombre) de lo que él mismo es.

Todo ello, sí, es lo que se revela ahora en las palabras del dependiente («Esto debe ser suyo»), lo que resplandece para el sujeto como su verdad más propia, desde el campo del Otro.

También por esto –en el eje sintáctico o argumental– el enunciado del dependiente tiene el valor de una anagnórisis clásica. El párrafo, en suma, se cierra con el reconocimiento que hace posible que el protagonista se autorreconozca, y que venga a sí mismo a partir del lugar que el Otro le ha otorgado.

Aun así, no hay que apresurarse a entender este reconocimiento como una identificación sustancial o una identificación de representación. Y esto en la medida en que el devenir significante del sujeto –para sí mismo, para el Otro, para la cadena de todos los significantes con los que podrá decirse y que podrán ser dichos de él– es siempre correlativo a su desaparición como viviente (real), provocada por el significante mismo.

En lo Real, es obvio, no hay ningún sujeto. En lo que respecta al sujeto, en lo Real hay «lo sólo vivo», la intensidad pura que el ser vivo es. Esta intensidad –y llegamos con ello al concepto lacaniano de *insignia*– puede manifestarse, por tomar el ejemplo clásico de Jacques-Alain Miller, en el grito que un bebé profiere. En sí mismo, este grito es sólo un sonido. Y el sonido es la descarga (luego *parte real*) de una excitación que atraviesa al viviente. Es necesaria la aceptación del Otro materno para que el grito se transforme en una llamada, para que el grito «le sea devuelto» al sujeto por el Otro, convertido en llamada. Así, en el significante por el cual el Otro acepta el grito hay una pura creación de la *significación* de llamada (del mismo modo que la cajita con la que el dependiente circunscribe el resto hallado en el bolsillo crea la

significatividad y el valor de la insignia). La consecuencia de ello es que el sujeto podrá llamar al otro a partir de ese punto (y podrá seguir convocándolo de muchas maneras). Pero lo que se pierde en ese acto es el goce del grito mismo, la intensidad desnuda y a-significante del grito (como la fulguración del objeto en el afuera se devalúa y se apaga en la opacidad de los signos). El goce del grito no se transfiere a la significación producida, no es parte del grito convertido ahora en significante. El grito, pues, suscita la aparición del Otro como vacío: el Otro (el significante, el lenguaje, la Cultura) es siempre equivalente a una pérdida de goce.

Eso sí, con sus insignias –con el vaciamiento de las intensidades vivas que la aceptación del Otro le devuelve convertidas en signos– lo que el viviente (borrado) gana es la constancia de contar para alguien, de contar por algo (por una insignia: por un rasgo que lo señala, que lo distingue). Y contar para alguien por algo es ser contado (Miller), devenir *uno*, uno entre otros, convertirse en sujeto. (También por eso en nuestro rasgo de distinción es donde más acordes nos mostramos con el orden del mundo, y por donde enganchamos con las con-signas del Otro).

Sobra añadir que este vacío en el Otro (en la dimensión del lenguaje y la Cultura humana) es doble. Está por un lado el vacío de goce, de intensidad viviente, al que nos hemos referido ya. Y está, por otro, la inconsistencia del lenguaje y –con él– la del orden simbólico mismo, pues un signo no pertenece a la cadena que forma el sistema de la significación, no se constituye como significante, sino en la medida en que difiere y aplaza infinitamente su encuentro con el significado, sin que lleguemos nunca a la plenitud de un significado definitivo, a un significado trascendental e independiente en relación al sistema en que se halla.⁴

Significado, pues, no es otra cosa que la posición que puede tomar un significante en relación a otro significante. De reenvío en reenvío, el significado como tal no se efectúa para el ser-hablante más que en la dimensión de la promesa. Promesa, empero, sin otro contenido que el acontecimiento de ser dada/recibida. Promesa, por consiguiente, que recaería en la completa opacidad, de no ser entendida como el don de aquello (el Ser, el lenguaje, el mundo, el Otro...) que no tiene nada que dar, y –simétricamente– como el consentimiento (el «sí») que en cierta manera ya deberá haber otorgado (en un origen cuya memoria precede a todo recuerdo)⁵ aquel que no puede existir de un modo *propio* si no es en la resolución y/o disposición a recibir nada, a recibir –en custodia– la nada.

Hasta aquí el análisis. Hemos visto que la complejidad y el calado de estas frases de apertura son abrumadoras. Y lo son hasta el punto de que el resto del cuento está contenido *in nuce* en las operaciones con las que el discurso narrativo construye la insignia. En lo que respecta a la significación, el nudo y desenlace son poco más que un corolario. En absoluto resultarían prescindibles, claro está, pues constituyen de hecho la narración propiamente dicha: la historia al término de la cual el sujeto mismo llegará a convertirse en in-signe (en un signo). Sí puede afirmarse, en cambio, que en lo fundamental el desarrollo del argumento ilustra, repite y modula –ahora en el orden de lo circunstancial y de la peripecia– la densidad de significado que se concentra en el perfecto agujero negro semántico situado en el párrafo inicial.

Tras el júbilo del reconocimiento, sí, el protagonista del relato tardará poco en descubrir que la insignia es un emblema por medio del cual se identifican los afiliados de una intrincada sociedad secreta. De este modo, avalado por su insignia, el personaje se encontrará con cautelosos camaradas que le confiarán informaciones crípticas; datos que él mismo repetirá después a otros, con el discurso plagado de sobreentendidos que es usual entre quienes «están en el ajo». Seguirá cursos de formación donde la «última respuesta» consistirá en trazar unas rayas rojas sobre una pizarra. Viajará disfrazado al extranjero, cumpliendo misiones absurdas. Ni que decir tiene que poco a poco irá ascendiendo en la organización (relator, tesorero, adjunto de conferencias, asesor administrativo)...

Al final, será nombrado presidente.

«Y a pesar de todo esto –confiesa el personaje en el último párrafo–, ahora, como el primer día y como siempre, vivo en la más absoluta ignorancia, y si alguien me preguntara cuál es el sentido de nuestra organización, yo no sabría qué responderle. A lo más, me limitaría a pintar rayas rojas en una pizarra negra, esperando confiado los resultados que produce en la mente humana toda explicación que se funda inexorablemente en la cábala».

Como era de prever, ninguna sorpresa nos sale al paso en el cierre del texto, pues si hay algo que la narración ha puesto en evidencia es justamente el carácter irrebasable para el sujeto (e incluso el valor y la función estructural) de esa «absoluta ignorancia» en relación con el sentido.

En efecto, los signos que atraviesan la plata de la insignia son y serán siempre incomprensibles. Es desde esos signos desde donde el sujeto se aprehende. Se aprehende desde ellos, y *porque*

desde ellos se vuelve también aprehensible (y es aprehendido) por el Otro. No se aprehende, sin embargo, *en* esos signos. De hecho, se aprehende *en todas partes menos en esos signos*, precisamente porque se aprehende a partir de ahí.

Nada más concluyente, en suma, que la espera confiada y vacía en que el relato desemboca. Ya sea en la insignia o sobre la pizarra, las rayas vehiculan y al mismo tiempo agotan la promesa (in)cumplida. Última cifra, *causa* eficiente y final de la aventura que el sujeto es, las rayas aparecen en el lugar de lo que se ha perdido, le toman el relevo a una fulguración.

Digámoslo con Žižek: «Sólo HAY Nada». De manera que para el ser-hablante nunca habrá más opción que esas rayas o nada: nunca habrá más opción –mejor dicho– que esas rayas y nada.

NOTAS

¹ Miller, Jacques-Alain. *Los signos del goce*, Paidós, Buenos Aires, 1998.

² Ribeyro, Julio Ramón. *Cuentos completos*, Austral, Madrid, 1998.

³ Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*, FCE, Madrid, 2000.

⁴ De Peretti, Cristina. *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*, Anthropos, Barcelona, 1989.

⁵ Derrida, Jacques. *Del espíritu: Heidegger y la pregunta*, Pre-Textos. Valencia, 1989.



© Archivo Julio Ramón Ribeyro

EL FRACASO en las novelas de Ribeyro

El fracaso en la obra de Ribeyro es casi una marca registrada. Define una producción que abarca, en ficción, poco menos de un centenar de cuentos, nueve piezas teatrales y tres novelas. En ese sentido, el título de su diario personal es significativo: *La tentación del fracaso*. Esta fue una de mis inquietudes al entrevistarlo por cuarta vez, conversación que se inició así:

«-Primera pregunta: ¿por qué ese título general de su diario, señor Ribeyro, que bien puede ir de rótulo para sus cuentos: La tentación del fracaso?

-Bueno [enciende un cigarrillo, fuma], porque a lo largo de todo el diario -conforme me he dado cuenta cuando he leído fragmentos de las décadas de 1960, 1970, 1980 e incluso 1990¹ siempre hay una especie como de insatisfacción con lo escrito, con lo publicado. Por momentos hay una especie de decepción o de obsesión por la imposibilidad de escribir obras de mayor envergadura, de mayor amplitud. Eso de sentirse un poco como fascinado y atraído por el fracaso es algo que regresa constantemente, por eso se llama *La tentación del fracaso*, solamente la tentación. Ahora si he fracasado o no, eso ya se sabrá luego [sonríe]. Y también lo que decía usted, sobre que es un título que se le puede aplicar a mis cuentos, eso es cierto, porque entre mis cuentos y diarios hay una enorme afinidad. Ocurre que la personalidad de un autor tiñe toda su obra a través de diferentes géneros. Es decir,

¹ Sólo se ha publicado el diario comprendido de 1950 a 1978.

la tonalidad de frustración, de chasco, está tan presente en mis cuentos como en mis diarios».

En una carta al crítico y traductor alemán Wolfgang A. Luchting, el 24 de octubre de 1966, refiriéndose a las particularidades de la obra de Ribeyro, Mario Vargas Llosa afirmó: «Todos sus cuentos y novelas son fragmentos de una sola alegoría sobre la frustración fundamental de ser peruano: frustración social, individual, cultural, psicológica y sexual». Tenemos un consenso: el fracaso es un rasgo central en la obra ribeyriana.

Hay que tener en cuenta, por otro lado, que el contexto del que proviene el autor no era muy estimulante. En lo económico, el país –tras un periodo de mejora– se vio afectado, como otras muchas regiones, por el crack del 29. Casi dos meses después del nacimiento del escritor, en octubre de 1929, la bolsa de valores de Estados Unidos se desplomó. El hecho produjo un declive financiero en varias naciones. El Perú lo sintió de algún modo. Augusto B. Leguía, golpeado por la crisis en cierta medida, dejaría el poder al año siguiente por el teniente coronel Luis M. Sánchez Cerro de la misma forma como llegó a la presidencia en 1919: con un golpe de Estado. Sucesivas interrupciones democráticas –continuos problemas económicos, corrupción en las altas esferas– alejaron al país cada vez más del Primer Mundo.

Esta situación repercutió en el ámbito cultural. El Perú tiene una tradición de literatos que se afincaron en Francia, atraídos por el mito de París. Los poetas César Vallejo y César Moro son ejemplos notables. Los hermanos Francisco y Ventura García Calderón son otros casos (estos tres últimos escribieron algunos libros íntegros en francés). Vargas Llosa ha confesado, asimismo, que de haberse quedado en el Perú quizá no hubiera desarrollado su carrera de escritor. Por eso, partió apenas culminó sus estudios universitarios a Europa. Ocurrió lo propio con Ribeyro, quien residió en la Ciudad de la Luz durante tres décadas.

El título de la segunda novela de Ribeyro, *Los geniecillos dominicales* (1965), la cual evoca la juventud de su autor y retrata a algunos miembros de la generación del 50, puede tomarse como una expresión de la condición social del escritor en el Perú. Un personaje, Segismundo, al ver a los aspirantes a artistas bebiendo, le dirá a Ludo, el protagonista: «En Lima estamos perseguidos por el fantasma del alcohol, ¿has llevado la cuenta de la cantidad de poetas, de pintores que tanto prometían que fueron tragados por el pantano? Cuando veo un borracho me digo: a lo mejor es

un Joyce, un Picasso». Quedarse en la capital peruana era estar condenado al fracaso por las pocas editoriales, las escasas publicaciones, el pobre ambiente cultural, la destructiva bohemia. Pocos estímulos para desarrollar una obra literaria.

El fracaso peruano se expresa también en otros ámbitos. El fútbol –pasión deportiva que Ribeyro exaltó en su cuento «Atiguibas» (1992)– es una muestra. En una carta a su hermano Juan Antonio, fechada en París el 30 de junio de 1975, Ribeyro anota: «No me dices nada de la eliminación de la U por los chilenos. Yo te lo había predicho en una carta. El destino de los peruanos es sufrir grandes frustraciones deportivas. No hay que poner su pasión en esas cosas».

En otra correspondencia a su hermano mayor, el 24 de mayo de 1978, Ribeyro comenta que las derrotas del club de fútbol del que era seguidor lo tumbaban ánimicamente: «Recuerdo que se trataba de una espantosa tristeza. Llegábamos a casa, más cansados que nunca y comíamos sin ganas ni alegría. Esa sensación que hemos conocido es también la que ha padecido el pueblo peruano deportivo, cuando el Perú ha participado en certámenes internacionales».

Añade: «De lo más que podemos vanagloriarnos es de nuestro equipo de fútbol de las Olimpiadas Berlinesas, pero, aun así, fue una alegría trunca, decapitada en pleno vuelo, por los hechos que tú ya conoces. En estas condiciones, somos un pueblo no sólo pobre y jodido, y maltratado, sino privado hasta de esos júbilos inmateriales, que son los júbilos deportivos. Ni pan ni circo (circo sí, pero en el cual nos comen los leones, o el gladiador rival nos despedaza). No creo que las victorias deportivas aplaquen el hambre de un pueblo, pero le proporcionan una satisfacción cualitativa, interior, que forma parte de los bienes de la vida».

En una entrevista a Vargas Llosa de 1990, cuando era candidato a la Presidencia de la República, comentó acerca de una de las preguntas que más martillean la cabeza de los intelectuales peruanos: «¿En qué momento se había jodido el Perú?». Esta interrogante aparece en las primeras líneas de su novela *Conversación en La Catedral* (1969). El famoso novelista observó: «No sé en lo que pensaba cuando escribí esa frase, pero creo que se le puede dar una lectura bastante evidente: ese personaje [de la novela] vincula o identifica su frustración personal, su fracaso personal, con el fracaso del país, con la frustración del país y por eso se pregunta ¿cuándo comenzó esto?, ¿por qué comenzó esto?».

La conversación continúa sobre uno de los problemas centrales del Perú:

«-Y no encuentra una respuesta, se queda en la pregunta.

-El Perú es un poco los intentos que no culminan. Una de las cosas que más me impresionaban cuando vivía en Europa y venía a pasar vacaciones al Perú era algo que nunca se ve en Europa: esas casas que se empezaron y que nunca se terminaron, que se quedaron ahí a medio camino; esos barrios que empezaron con mucho ímpetu y de pronto, por un extraño factor, quedaron ahí con pistas y parques a medio hacer, con casas a medio terminar».

«-Ese rasgo aparece mucho en sus novelas, personajes que no logran acabar lo que inician, que se quedan en la mitad, que se detienen por una inhibición íntima.

-Probablemente en el campo literario, en el campo cultural la cantidad de promesas que el Perú produce es extraordinaria, promesas que nunca dejan de ser promesas. Yo recuerdo que en San Marcos había una persona, un poco mayor que nosotros, a quien teníamos todos una inmensa admiración. Nunca había dicho nada, era o parecía muy inteligente; era o parecía inmensamente culto, y parecía que había en él una virtualidad genial, que en algún momento, cuando se decidiera a abrir la boca o a coger la pluma, iba a llenar de arpegios inolvidables la poesía. Me he encontrado con él hace poco. Nunca produjo nada, y ahí está, es una de esas inmensas promesas peruanas que ahí están, que se quedó en promesa peruana. Eso es algo terrible en el Perú. Estoy seguro de que ocurre en todas las profesiones, en todas las actividades».

El historiador más reconocido del país, Jorge Basadre, examinó al Perú no sin cierto optimismo, a los veintisiete años de edad, en su ensayo *Perú: problema y posibilidad* (1931): «Quienes únicamente se solazan con el pasado, ignoran que el Perú, el verdadero Perú, es todavía un problema. Quienes caen en la amargura, en el pesimismo, en el desencanto, ignoran que el Perú es aún una posibilidad. Problema es, en efecto y por desgracia, el Perú; pero también, felizmente, posibilidad». Optimismo que se estrelló con la realidad. El país abunda en historias de hechos a punto de concretarse, hechos que por algún motivo se frustraron, fracasaron por casi nada. Eso ha llevado a que pocos cultiven el éxito, tan escaso en estas tierras. El fracaso en muchos terrenos es lo que prima. Por eso algunos dicen que el mayor enemigo del peruano es otro peruano. El poeta Antonio Cisneros tiene un hermoso

poema («Un perro negro») que señala la envidia tan característica de este país, aunque la situación ha mejorado en los últimos tiempos:

«Un perro. Un prado. / Un perro negro sobre un gran prado verde. / ¿Es posible que en un país como este aún exista un perro negro sobre un gran prado verde? / Un perro negro ni grande ni pequeño ni peludo ni pelado ni manso ni feroz. / Un perro negro común y corriente sobre un prado ordinario. Un perro. Un prado. / En este país un perro negro sobre un prado verde es cosa de maravilla y de rencor».

¿Será por eso que la obra de Ribeyro gusta mucho a los peruanos? ¿Acaso porque éstos se identifican con los personajes fracasados del autor de *La palabra del mudo*? En una entrevista de 1991, el cuentista responde a la preferencia del público lector de su país por sus libros: «Tal vez se deba a que las personas que me leen encuentran muy suya esa atmósfera de frustración, de desadaptación, de marginalidad que caracteriza mis relatos. Acaso porque los lectores sufran los mismos chascos y humillaciones, acaso porque en mis cuentos no haya vencedores».

Es curioso, pero muy pocos son los personajes ribeyrianos vencedores. Esto lo observó Max Palacios Cortez en su ensayo «Los personajes victoriosos en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro»². Entre quienes se alejan del fracaso se encuentra el tío Felipe, muy aficionado al licor y a las mujeres, personaje de la primera novela de Ribeyro: *Crónica de San Gabriel* (1960).

A propósito de este libro, el título original era *Crónica de un reino perdido*. En una carta de 1956, Ribeyro explica al citado Luchting que «crónica» proviene de la forma lineal del relato. El término «reino» se inspira, en cambio, en la fisonomía de las haciendas peruanas, que constituyen verdaderos estados con vida autónoma, en guerra con sus vecinos, y sometidos a un régimen vertical y patriarcal. El vocablo «perdido» posee, por último, tres acepciones: 1) Lejano, difícil de encontrar; 2) Extraviado para siempre, irrecuperable; y 3) Corrompido. ¿Un fracaso más?

Un vals criollo conocido se titula justamente *Un fracaso más, qué importa* (1970), del compositor Juan Mosto Domecq, interpretado por Lucha Reyes, tempranamente fallecida. Unos versos dicen:

² Ponencia sustentada en el Coloquio Internacional en Homenaje a Julio Ramón Ribeyro, en el Instituto Raúl Porras Barrenechea de Lima (21 de octubre de 2004).

«Un fracaso más, qué importa / si en la vida nunca fui feliz. / Una pena más / es una gota de agua en el océano para mí».

¿Se sentía Ribeyro una persona frustrada? El autor respondió en la citada entrevista de 1991: «No, porque he realizado lo que he querido. Yo he querido viajar a Europa, publicar libros, casarme con la mujer que quiero, tener un hijo, tener una casa en Barranco y otra en Europa, y lo he conseguido. No, no me siento frustrado. Aunque no puse en estas cosas el empeño que otros ponen».

Sin embargo, las dificultades económicas que padeció fueron muchas en sus primeros años en Europa. En una carta a su hermano Juan Antonio, fechada en Madrid el 18 de junio de 1953, dice: «Durante meses he estado sin jabón, sin pasta de dientes, sin peine, sin ropa limpia, sin cigarrillos, sin viajes». Más adelante señala: «Calzoncillos me quedan dos, y yo mismo tengo que lavarlos de un día para otro». En su diario personal, Ribeyro escribe en París el 12 de octubre de 1953: «La primera lluvia de otoño me sorprende en mi hotel, muy de mañana, sin un franco en el bolsillo y el estómago vacío hace veinte horas».

El 30 de noviembre de 1955, cuando se encontraba en Múnich, Ribeyro le dice a su hermano acerca de la situación de su familia en Lima: «Estoy verdaderamente aterrado por lo que me cuentas acerca de la cantidad de deudas que se han echado encima, gran parte de ellas por causa mía. Me siento frustrado de no poder colaborar en forma efectiva para librar a la nave de esta tormenta. Procuraré en lo posible enviar al suplemento algún artículo mensual, lo que representará, por lo menos, unos doscientos soles».

En el campo editorial, sí que encontramos muchas frustraciones. Sus libros tuvieron poca acogida en el Viejo Continente, si lo comparamos con los autores del *boom* de la literatura latinoamericana: su compatriota Vargas Llosa, el argentino Julio Cortázar, el colombiano Gabriel García Márquez y el mexicano Carlos Fuentes. Los dos primeros muy amigos de Ribeyro.

Aunque fue traducida a algunos idiomas –como el alemán (1964), neerlandés (1964), francés (1969), polaco (1973), italiano (1975) e inglés (2004)–, *Crónica de San Gabriel* no tuvo gran repercusión, como sí muchos libros del *boom*. Eso sí, es la novela de Ribeyro más reconocida en otras lenguas, pues *Los geniecillos dominicales* sólo tiene una traducción (al italiano, en 2011) y *Cambio de guardia* (1973), ninguna. En cuanto a ediciones en castellano, la primera novela tiene seis; la segunda, ocho; y la tercera, apenas dos.

En cuanto a las ediciones de los libros de Ribeyro, la presencia de los duendes ha sido múltiple. Ello incluso motivó un divertido artículo del narrador Gregorio Martínez, publicado en 2001. Martínez recuerda que, en 1964, por ejemplo, apareció *Las botellas y los hombres*, uno de los libros de cuentos de Ribeyro, pero con el título invertido: *Los hombres y las botellas*. En 1973 se publicó *La juventud en la otra ribera*, otro libro de Ribeyro, pero con un error, *ribera* con *v*. Lo más jocoso, sin embargo, sucedió con la edición francesa de *Los gallinazos sin plumas* (*Charognards sans plumes*, 1964), pues en vez de la fotografía del autor peruano aparece un moreno de Mozambique, «retinto, cuyo apellido Ribeiro les jugó una mala pasada a los artistas gráficos cuando recurrieron al archivo fotográfico de Gallimard». Son situaciones «riberyrianas». Es decir, hechos relacionados con un chasco.

¿Cómo se representa el fracaso en *Crónica de San Gabriel*, la más lograda novela de Ribeyro? Este libro, que admite diversas lecturas, puede ser tomado como novela de aprendizaje o de aventuras. Asimismo, una obra costumbrista o psicológica. También una novela de amor. Atraído por su prima Leticia, Lucho, el protagonista y narrador, vive atormentado preguntándose si ella lo quiere. Por momentos, la adolescente se muestra coqueta; y en otras ocasiones, antipática. Da la impresión de ser maligna para Lucho, pues dice una cosa y luego hace otra. Es decir, le gusta cambiar de parecer repentinamente. ¿Terminará con un final feliz esta historia? Si se trata de una obra de Ribeyro, claro que no.

El paso de la adolescencia a la adultez es otro rasgo de la novela. Lucho –que tiene quince años al inicio y dieciséis después– devora con curiosidad un mundo nuevo para él. Aprende a beber licor y a trabajar, a conocer mejor la vida de los mayores. El tío Felipe, su tutor, a quien admira, inescrupuloso y aventurero, le dirá acerca de la seducción: «Las mujeres son como las frutas del árbol. Quiero decir que sólo caen en tus manos las maduras. Las otras, hay que estirar los brazos y arrancarlas». Precisamente eso es lo que no hace Lucho, por su inexperiencia, inseguridad y timidez: no arrancar los frutos. Como ya se señaló, el tío Felipe es de los pocos victoriosos en las narraciones de Ribeyro. Él, que conoce el carácter femenino, está en condiciones incluso de aconsejar. Aquí otra de sus frases: «No creas nunca en la honestidad de las mujeres. ¿Sabes que no hay mujer honrada sino mal seducida? Todas, óyelo bien, todas son en el fondo igualmente corrompidas».

Casado (su mujer reside en Lima), el tío Felipe llega a Trujillo, donde –al parecer (en Ribeyro es común tener varios hechos en la duda)– tiene una amante. En Angamarca, el joven narrador conoce a un «chiquillo» que es hijo de éste. En San Gabriel, todo parece indicar, tiene una aventura con la «gringa», esposa del contador Daniel. Y hay más. En sus aventuras sexuales no puede quejarse.

Aunque no tiene la gravedad de denuncia social de las novelas indigenistas, *Crónica de San Gabriel* señala algunos abusos. La injusticia expresada va desde el plano sexual (los tíos Felipe y Leonardo se aprovechan de humildes indígenas) hasta el nivel económico (don Evaristo, el hombre más rico de la región, consigue la mano de obra de los comuneros de Angamarca por muy poco a cambio).

«La provincia ejerce un doble peso sobre los novelistas. Pesa telúricamente sobre quienes han nacido en ella, y pesa como pintura, como novedad, como anécdota sobre quienes la han visitado», escribió Ribeyro en el ensayo «Lima, ciudad sin novela», de 1953. *Crónica de San Gabriel* corresponde a este segundo grupo. El autor describe la sierra de manera distinta a la ofrecida por escritores naturales de aquella región. Su acercamiento a los Andes es diferente del de Ciro Alegría o José María Arguedas, quienes buscan claramente reivindicar al campesino indígena.

Por otro lado, hay un gusto por el misterio y la intriga, por acabar los capítulos en suspenso. Los mensajes enigmáticos, el robo y el asesinato le proporcionan un tono policial a la obra. Por sus pesquisas, un primo le reprocha al protagonista: «Eres un espía».

¿Leticia estaba enamorada de Lucho o no? ¿Quién es el causante de su embarazo? ¿Tuset, Felipe o el protagonista? ¿Fue don Evaristo autor del crimen del ingeniero Gonzales? Para los lectores es un enigma. Quizá el narrador sepa las respuestas, pero no las revela. Todo queda en la duda. Es difícil determinar dónde está la verdad. Hay tantos argumentos a favor de una posibilidad como de otra. En consecuencia, el lector se queda frustrado. No logrará saber lo ocurrido con total certeza.

Tras despilfarrar el dinero, la familia de Lucho sufre la bancarrota. La poca cotización del tungsteno, una sublevación indígena, la sequía, unas tierras sin brazos y las innumerables deudas demuelen la centenaria hacienda. La decadencia llega a otros terrenos: robo, infidelidad, enfermedad mental y embarazo indeseado. San Gabriel se cae a pedazos.

¿Qué encontramos en *Los geniecillos dominicales*? Aquí un muchacho huérfano de padre, Ludo Melchor José Totem, de veintidós años, reside en el barrio acomodado de Santa Cruz, Miraflores, con su madre y un hermano, ocioso y dormilón, que ha abandonado el estudio de tres profesiones. La familia del protagonista, descendiente de ilustres antepasados, se encuentra en franca decadencia. Lo peor es que él, «sin destino ni ambición», participa en tal declive: despilfarra dinero cuando lo tiene, desperdicia su juventud en el alcohol y hasta pretende ser escritor.

Representante de la clase media limeña, Ludo es un personaje frustrado en casi todos los aspectos:

1) En lo sexual: no tiene novia y sus aventuras amorosas con Amelia y Nancy no tienen buen término; frecuenta burdeles. Incluso se llega a enamorar de la prostituta Estrella, quien lo traiciona.

2) En lo profesional: estudia el último año de Derecho en la Universidad Católica, pero le apasiona, como a los estudiantes de Letras de San Marcos, la literatura. Su amigo Segismundo le dirá: «Vas por el peor de los caminos. Literatura, ¿qué es eso?».

3) En lo laboral: renuncia, harto de la monotonía y del burocratismo, al empleo de redactor de alegatos en la Gran Firma. Luego, ni como vendedor de la Casa Wallon ni como meritorio del abogado José Artemio Font logra éxito.

4) En lo económico: sin recursos, su familia alquila algunas habitaciones y luego vende la residencia de Miraflores; por lo que su madre se marcha a casa de su hija y él, a Santa Beatriz, a un cuarto que perteneció a su abuela. Por otro lado, Genaro (su cuñado), que administra el dinero de la familia, se dedica, con resultados adversos, al transporte y al comercio. Por falta de dinero, Ludo comete un asalto.

5) En lo literario: uno de sus cuentos, quizá el mejor que haya escrito, no es bien recibido cuando lo lee en el centro cultural Ateneo. Además, se dedica a la bohemia. Así, descuida su proyecto de ser narrador.

6) En lo social: en el matrimonio pomposo de una tía, los otros miembros de su familia lo consideran un miembro muy inferior, incluso lo confunden con un ladrón.

¿Qué opinaba Ribeyro de esta novela cuando la terminó de escribir? En su diario personal, *La tentación del fracaso* el 8 de mayo de 1964, anotó: «Hay mucho que suprimir. Párrafos cursis, fatuos o charlatanes. Incluso capítulos. Sobre todo al comienzo: debo hacer de los cuatro primeros capítulos solamente dos. Hay

partes buenas, inmejorables. Pero temo haberme dispersado mucho [...]. En resumen, no estoy muy entusiasmado. Lejana aún la obra maestra». En noviembre de ese año, en su diario, dice que la novela es dispersa y casi disparatada. «Es la suma de varios libros. De allí la dificultad que tengo de encontrarle un título apropiado, pues el que lleva ahora es provisional», extraído de otro volumen proyectado.

En diciembre de 1964, le dice a su hermano que el título que tomaría finalmente (*Los geniecillos dominicales*) no encaja. Asimismo, teme que el editor Manuel Scorza, de Populibros, no se anime a publicar la novela, pues, «además de algunas escenas pornográficas, hay ataques directos a mitras y espadas».

Para el 23 de diciembre de 1965, con el Premio Expreso de Novela obtenido ese año, Ribeyro planea un proyecto más ambicioso: reescribir *Los geniecillos dominicales* –«A mi juicio una obra precipitada e incompleta», le dice a Juan Antonio– en tres partes: *Ludo y los bohemios*, *Ludo y los hombres estables* y *Ludo y los guerrilleros*, una obra de unas mil páginas impresas, pero jamás se concretó. El proyecto se frustró. El 26 de octubre de 1966, en otra carta a su hermano, considera la novela fallida, escrita sin ningún plan, pero el 8 de septiembre de 1976 cree que tiene buenos capítulos.

El libro, que se desarrolla a inicios de la década de 1950, durante el gobierno de facto del general Manuel A. Odría (1948-1956), presenta un clima social bastante violento: en la sierra ocurre una sublevación indígena que acaba con la muerte del prefecto de Ayacucho (padre de Pirulo) y, en Iquitos, el ministro de Guerra, el general Vivar, pretende infructuosamente dar un golpe de Estado. El fracaso tiñe la novela de principio a fin.

Cambio de guardia (1976), la tercera novela de Ribeyro, fue escrita en París de 1964 a 1966, mientras su autor era periodista en la agencia de noticias France-Presse. Su trabajo ahí –según refiere en su diario personal– era mecánico, agotador, pero bien remunerado. Al mencionar ese periodo, en septiembre de 1966, dice: «Para salir de la agencia tendría que escribir una buena obra, pero para escribir una buena obra tendría que salir de la agencia».

¿Por qué demoró una década en editarla? Ribeyro aduce que la realidad que reflejaba la novela, poco después del término de su redacción, cambió rápidamente a causa del golpe de Estado de 1968, a cargo del general Juan Velasco Alvarado, su amigo personal, quien lo incorporó en el cuerpo diplomático. La novela, anticlerical y antimilitarista, se encontró de pronto anacrónica,

pues desde este nuevo régimen una parte del clero y del militarismo adoptó una ideología progresista contra la oligarquía nativa y el gran capital extranjero.

«Si la publico ahora es porque las sociedades tienden a veces a efectuar movimientos pendulares o circulares y en estas condiciones lo pasado puede ser lo futuro, lo presente lo olvidado y lo posible lo real», dice en la «Nota del autor», de 1976. El libro coincidió con otro «cambio de guardia», otro golpe de Estado. Es decir, un año antes, en 1975, el general Francisco Morales Bermúdez llegó al poder por la fuerza.

El narrador excluye fechas, pero es evidente que se inspira en el golpe de estado de Manuel A. Odría. El libro trata de lo que ocurre meses antes de un golpe militar de derechas contra un gobierno civil democrático. Por su corte político, se emparenta con *Conversación en La Catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa, y cuenta con periodistas, estudiantes universitarios, obreros, militares, prostitutas como personajes.

El título original ilustra la intención del autor: *El complot bisqueral*. ¿Por qué «bisqueral»? Porque participan un obispo (monseñor Cáceres, quien –según el narrador– debido al carácter elevado de su rango «ya no fornicaba»), un banquero (Napoleón Barreola, director del Banco del Porvenir) y un general (Alejandro Chaparro, despótico, corrompido). En una conversación en el Club Nacional, en la plaza San Martín, Jesús Barreola, hermano del banquero, dice acerca del presidente de la República: «A mala hora lo llevamos a Palacio. Y pensar que sólo lo hicimos para que no salga el candidato Lozano. Total, que resultó peor. Las fuerzas vivas están decepcionadas». Por ello, deciden cambiar de mandatario. Una célebre frase del poeta Martín Adán («Hemos vuelto a la normalidad», es decir, otra interrupción democrática), pronunciada tras enterarse de un golpe de Estado, se parafrasea en el texto 99.

En especial, hay seis grandes historias previas a un golpe de Estado. Todas acaban, cómo no, en fracaso:

1) Una acción terrorista: el banquero Napoleón Barreola, el mayor accionista de la fábrica de ladrillos El Vencedor, decide cerrar el negocio con el pretexto de quiebra para abrir otra con una nueva razón social en Chosica. Se liquida a más de doscientos obreros para contratar nuevo personal a salarios mínimos. Entre los nuevos desempleados se encuentra Fernando Manizales, excapatán de la ladrillera, quien poco después consigue un empleo de guardián nocturno en el club miraflorentino Hawaii.

En servicio, cierta noche, al estallar un petardo lanzado por estudiantes universitarios, pierde un ojo. Uno de los subversivos era su hijo, Héctor, estudiante de Derecho de la Universidad de San Marcos.

2) Una huelga: los liquidados de El Vencedor, encabezados por Alejo Saldívar y el negro Anacleto Luque, realizan protestas, huelgas de hambre e, incluso, un mitin en la plaza San Martín. El presidente de la República, después de conversar con los dirigentes, promete solucionar sus problemas laborales. Se decide que la fábrica se reabra mientras continúa el juicio. Pero cuando los obreros están dispuestos a trabajar, tras dos meses de huelga, los dueños de la ladrillera les niegan el ingreso a la fábrica: se ha producido un golpe de Estado.

3) Un crimen sádico: Pipo, hijo del diputado Pedro Primo, de la Unión Socialista, es llevado con engaños por el policía Felipe, a quien consideraba su amigo, a la playa de La Pampilla, en Miraflores. Poco después, el niño es encontrado muerto, luego de una violación sexual. Sin embargo, la policía captura al negro Luque, dirigente sindical de El Vencedor.

4) ¿Un asesinato político?: el congresista Pedro Primo había sido acusado por la revista *Frente* de «haber recibido dinero de una empresa extranjera [la fábrica de máquinas de escribir Olimpo] para imponer un producto en una licitación pública» en la Cámara de Diputados. El director de esa revista, César Alva, quien apoya a los obreros de la ladrillera y quien tenía una amante casada con un prefecto, es asesinado misteriosamente. Recibe dos tiros en la cabeza de un tipo que huye.

5) Un peculado: en Puno, en los Andes, una terrible sequía castiga la zona. Las donaciones que llegan de Estados Unidos (toneladas de trigo, leche en polvo, medicinas, ropa y frazadas) son negociadas por César Vaca, jefe de la aduana de Mollendo, con la complicidad del prefecto Sánchez, jefe de la Comisión de Reparto. El doctor Marel aprovecha la ocasión para comprar seis mil toneladas de trigo. Otro caso de corrupción, un fracaso social más.

6) ¿Un embarazo?: cerca de Ancón, el sacerdote Sebastián Narro tiene a su cargo el albergue Martín de Porres para unas ochenta huérfanas. Una de ellas, Dorita Morales, le dice a la asistente social Teresa Paz, pareja del hijo del general Alejandro Chaparro, que su compañera Ángela está embarazada del padre Narro, pero éste recibe el respaldo del obispo, monseñor Cáceres, declarado anticomunista.

Una de las ideas de Ribeyro era enlazar personajes disímiles. Un caso emblemático es cuando el hijo del capataz de la ladrillera, debido a las protestas callejeras, integra una comisión que dialoga con el presidente de la República en el Palacio de Gobierno.

Otro pensamiento que se quiere transmitir es que las cosas están gobernadas por el azar, el cual –según un personaje– es un «viejo demonio tan presente y tan menospreciado por los racionalistas». Por ejemplo, el negro Luque es acusado de violar y asesinar a un niño sólo porque un vendedor ambulante lo vio por la escena del crimen. ¿Qué habría sucedido si no hubiera caminado por ahí? Sin embargo, ese encuentro fortuito motivó que lo inculparan de un hecho terrible. Fue una mala fortuna estar en el momento incorrecto.

Por último, se trata de señalar que es difícil conocer la verdad en determinadas circunstancias. ¿Fue Felipe el asesino? Por otro lado, ¿el director de la revista *Frente* recibió dos balazos que acabaron con su vida por una cuestión política o por un asunto de faldas? ¿Las huérfanas del albergue eran abusadas sexualmente por el padre Narro o eran unas histéricas? El lector queda frustrado aquí también: difícil saber la verdad.

Ribeyro calificó esta novela de inferior en comparación con las dos anteriores, pese a que algunos de sus amigos tenían una opinión contraria. No obstante, en este libro se ofrece una mirada penetrante acerca de los hilos que conducen el país. Los gobiernos democráticos en el Perú, por desgracia, no siempre tuvieron continuidad. Y ello es otra muestra del fracaso republicano.

En una entrevista de 1992, Ribeyro reflexionó:

«Lo esencial en mis relatos es que tanto unos personajes como otros siempre son víctimas de un chasco. Lo esencial en mis relatos obedece a una estructura en la que el protagonista sufre un chasco, algo que no le sale bien, algo que frustra sus deseos. Es una especie de desajuste entre lo que imagina, entre lo que aspira y lo que realiza».

Esta constante, como se ha observado en este estudio, se expresa claramente en sus novelas. Ya lo dijo el autor en otra entrevista de 1986:

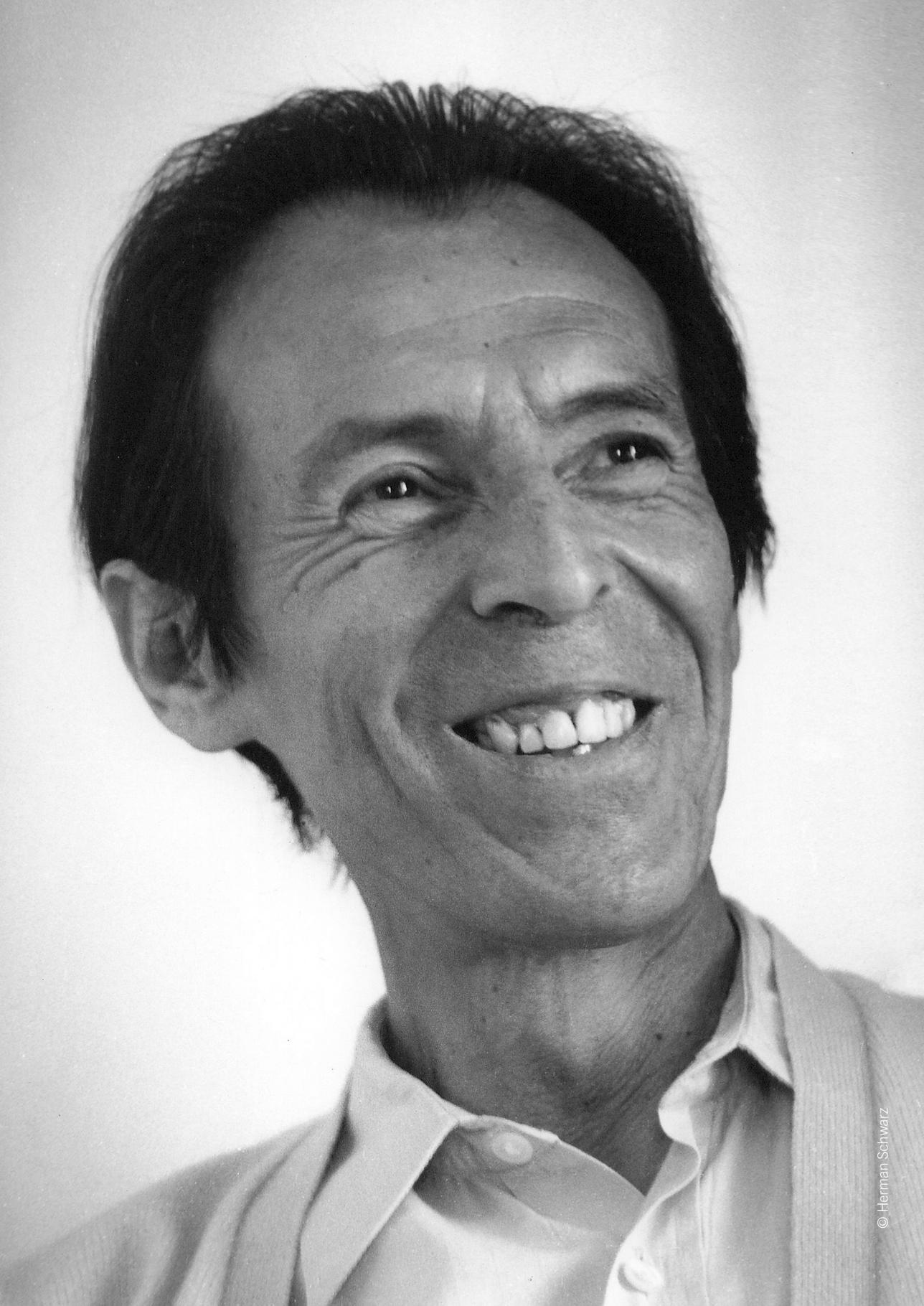
«El hecho de no poder perdurar, de no poder ser “eternos”, para emplear esa palabra pomposa, hace que la vida en sí sea un fracaso. De tal forma que, ubicados en ese marco general o filosófico, mis personajes sombríos o frustrados son explicables. Además, pertenecen a un mundo gris. La frustración, en esta sociedad peruana que

yo conocí y viví, era el tono de las clases medias y populares. Claro que también había gente que triunfaba, pero no es interesante escribir sobre los triunfadores. No se puede decir nada de la gente feliz. Si uno lee, por ejemplo, los cuentos para niños, llega al fin de las peripecias y a una especie de desenlace lapidario: “Se casaron y fueron muy felices”. Ya no se puede añadir algo más, porque donde irrumpe la felicidad empieza el silencio».

BIBLIOGRAFÍA

- *Crónica de San Gabriel*. 1ª edición: Lima: Ediciones Tawantinsuyo, 1960, 200 pp. 2ª edición: Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969, 177 pp. 3ª edición: Lima: Editorial Milla Batres, 1975, 186 pp. 4ª edición: Barcelona: Tusquets Editores, 1983, 213 pp. 5ª edición: Lima: Peisa, 2001, 201 pp. 6ª edición: Lima: Pesopluma, 2014, 210 pp. Traducciones: alemán (*Im tal von San Gabriel*. Múnich: Carl Hanser Verlag, 1964, 255 pp., traducida por Wolfgang A. Luchting), neerlandés (*Verslag van een zomer*. Ámsterdam: H. Nelissen, Bilthoven, 1964, 248 pp.), francés (*Chronique de San Gabriel*. París: Gallimard, 1969, 288 pp., traducida por Clotilde Bernardi Pradal), polaco (*Kronika z San Gabriel*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1973, 194 pp., traducida por Beata Babad-Gellusseau), italiano (*Cronaca di San Gabriel*. Turín: Einaudi, 1975, 207 pp., traducida por Laura Gonzalez) e inglés (*Chronicle of San Gabriel*. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press 2004, 149 pp., traducida por John Penuel).
 - *Los geniecillos dominicales* (1965). 1ª edición: Lima: Populibros Peruanos, 1965, 185 pp. 2ª edición: Ciudad de México: Bogavante, 1969, 173 pp. 3ª edición: Lima: Milla Batres, 1973, 214 pp. 4ª edición: Barcelona: Círculo de Lectores, 1974, 206 pp. 5ª edición: Barcelona: Tusquets, 1983, 243 pp. 6ª edición: Lima: Peisa, 2001, 208 pp. 7ª edición: Barcelona: RM Verlag, 2009, 254 pp. 8ª edición: Lima: Bizarro, 2016, 376 pp. Traducción: italiano (*I genietti della domenica*. Roma: La Nuova Frontiera, 2011, 256 pp., traducida por N. Santoni).
 - *Cambio de guardia*. 1ª edición: Lima: Editorial Milla Batres, 1976, 219 pp. 2ª edición: Barcelona: Tusquets Editores, mayo de 1994, 307 pp.
- Textos más destacados sobre las novelas
- *Crónica de San Gabriel* (1960)
 - OVIEDO, José Miguel (1962). «Primera novela, nuevos ámbitos». En: «Suplemento Dominical», de *El Comercio*, Lima, 5 de febrero, p. 5.
 - ESCOBAR, Alberto (1969). «Prólogo». En: *Crónica de San Gabriel*, de Julio Ramón Ribeyro. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, pp. 9-13.
 - BENDEZÚ, Edmundo (1975). «Ocaso de un mundo feudal». En: «Semana», revista de *Última Hora*, Lima, 5 de abril, pp. 22-23.
 - LOAYZA, Luis (1979). «Regreso a San Gabriel». En: *Inti, Revista de Literatura Hispánica*, número 9, pp. 53-64.
 - GUTIÉRREZ, Miguel (1999). «*Crónica de San Gabriel*». En: *Ribeyro en dos ensayos*. Lima: Editorial San Marcos, pp. 83-113.
 - *Los geniecillos dominicales* (1965).
 - SALAZAR BONDY, Sebastián (1965). «Una nueva novela de Ribeyro». En: «Suplemento Dominical», de *El Comercio*, Lima, 4 de julio, p. 6.
 - ZAVALETA, Carlos Eduardo (1965). «Los ‘geniecillos’ de Ribeyro». En: *Expreso*, Lima, 22 de julio, p. 11.
 - VARGAS LLOSA, Mario (1966). «*Los geniecillos dominicales* o el exilio interior». En: *Expreso*, Lima, 27 de febrero, p. 11.
 - MEJÍA VALERA, Manuel (1969). «‘*Los geniecillos dominicales*’: testimonio de una generación». En: *Amaru, Revista de Artes y Ciencias*, número 9, Lima, marzo, p. 87.
 - DELGADO, Wáshington (1973). «Ribeyro y la imagen novelesca de la burguesía latinoamericana». En: *Los geniecillos dominicales*. Lima: Editorial Milla Batres, noviembre, pp. 9-14.
 - MAYNOR, Freyre y MEDINA, José (1975). «Los geniecillos... han crecido». En: *Vistazo*, número 39, Lima, marzo, pp. 14-17.
 - CORNEJO POLAR, Antonio (1975). «Los geniecillos: sus fortunas y adversidades». En: *San Marcos*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, número 13, Lima, octubre-diciembre, pp. 183-195.
 - SCHWALB, Carlos (2001). «*Los geniecillos dominicales* de Julio Ramón Ribeyro: una alegoría de la decadencia». En: *La narrativa totalizadora de José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa*. Nueva York: Peter Lang Publishing, Inc., pp. 107-128.
 - *Cambio de guardia* (1976)
 - DELGADO, Wáshington (1976). «Introducción». En: *Cambio de guardia*, de Julio Ramón Ribeyro. Lima: Editorial Milla Batres, en las solapas.
 - GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (1976). «La nueva narrativa de Ribeyro. *Cambio de guardia*». En: «Dominical», de *El Comercio*, Lima, 26 de setiembre, p. 20.
 - LÉVANO, César (1977). «El nuevo mundo de Ribeyro». En: *Semanario Unidad*, número 593, Lima, 24 de febrero, p. 13.

- VIDAL, Luis Fernando (1977). «Julio Ramón Ribeyro: *Cambio de guardia*». En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año III, número 5, Lima, primer semestre, pp. 125-127.
- HUARAG ÁLVAREZ, Eduardo (1982). «Ribeyro y los diversos niveles de arbitrariedad en el medio social». En: *Rasgos relevantes en la narrativa peruana*, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho, pp. 65-79.
- MÁRQUEZ, Ismael P. (1994). «*Cambio de guardia*: La retórica y la poética de la protesta». En: *La retórica de la violencia en tres novelas peruanas*. Nueva York: Peter Lang Publishing, pp. 61-87.
- MARCO, Joaquín (1994). «*Cambio de guardia*. Julio Ramón Ribeyro». En: *ABC Literario*, Madrid, 3 de junio, p. 11.
- MENESES, Carlos (1996). «Otra visión del tirano. *Cambio de guardia* de Julio Ramón Ribeyro». En: *Narrativa y poesía hispanoamericana 1964-1994*. Lleida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Universidad de Lleida, pp. 253-258.



TENTATIVA PARA ORDENAR LA VIDA En torno a las *Prosas apátridas*

Quizá éste sea el libro más singular de Julio Ramón Ribeyro. Podría parecernos que esta obra precursora, que en muchos sentidos parece adelantarse a la volubilidad del siglo XXI y predecir un mundo de redes sociales, siempre ha debido de ser valorada por su extrañeza. No obstante, *Prosas apátridas* fue víctima de numerosos prejuicios, empezando por el que hasta hace poco ha pesado sobre las literaturas autobiográficas.

Una cita de Tagore a su comienzo anticipa cierta simpatía por los deshechos: «El botín de los años inútiles», escribe el poeta bengalí. Y, en la edición completa de las *Prosas*, una «Nota del autor» fechada en 1982 explica la razón de la apatridia del título: estos textos «no han encontrado sitio». «No se ajustan cabalmente a ningún género». «Carecen de un territorio literario propio». No son fragmentos de un diario íntimo ni notas que esperan un futuro desarrollo. Tampoco son poemas en prosa, por más que Ribeyro evoque *El spleen de París*, otra poética del evanescente mundo de las ciudades modernas, un libro que también fue a la vez un engendro, «todo pies y todo cabeza».

La existencia de un libro que inventa su propio género no deja de ser uno de los mitos de la modernidad literaria. No

obstante, no hay que irse demasiado atrás en el tiempo para escuchar la siguiente afirmación. Habla Julio Ramón Ribeyro hijo, heredero de los derechos de la obra de su padre. Le preguntan por la publicación de los diarios inéditos de Ribeyro, que abarcan desde finales de los setenta hasta su muerte en 1994. Se dice que Alida Cordero, viuda de Ribeyro, dificulta la publicación de esta obra porque, entre otras cosas, el escritor narra en ella sus momentos de felicidad al regreso a Lima en 1992, enamorado de otra mujer. En la entrevista de 2014 su hijo contesta: «Los diarios que están en casa de mi madre seguirán inéditos hasta que alguien los corrija. Si ven una página, hay anotaciones de diversas ideas. Se trata de un diario que no tiene personajes. A mí como lector me interesa más la primera parte de *La tentación del fracaso*, que ya se publicó». Fijémonos en la expresión «Se trata de un diario que no tiene personajes».

El heredero continúa:

«La verdad es que cada año con mi madre nos sentamos a hablar y al final el resultado de la conversación es que cada uno tiene que trabajar para vivir. El ser el hijo de Ribeyro y revisar sus cosas no me hace pagar las cuentas. Para ser muy honesto: publicar lo que resta no es lo que más me importa, sino difundir lo que hay».

Una última afirmación que no deja resquicio a la esperanza: «*La tentación del fracaso* me encanta, pero son diarios. Es para gente que lee, es más para un grupo cerrado».

Pensemos en un «grupo cerrado» compuesto por lectores de literatura confesional, como su propio padre, cuya temprana preocupación por el género no sólo dejó esa obra maestra (*La tentación del fracaso*), sino excelentes artículos y reflexiones sobre la importancia de los diarios íntimos. Este grupo cerrado, entre el que está Ribeyro, capta la capacidad revitalizadora de otros géneros considerados *menores*. Porque la vida no está en la literatura encasillada, domesticada, de cartón piedra de los géneros grandes. Sí en los relatos, en los diarios o en las cartas (la viuda también frenó la edición de un epistolario entre Julio Ramón y su hermano Juan Antonio). La vida está en los aforismos de un heterónimo: *Dichos de Luder* es su *Juan de Mairena*. ¿En qué lugar quedan, pues, estas *Prosas apátridas* «sin personajes», obra minoritaria por excelencia?

Antes he hablado de las redes. Volvamos al presente y maticemos. En cierto sentido las *Prosas apátridas* podrían semejarse a unos estados de Facebook bien trabajados. Su brevedad, epifanía, ingenio y fugacidad parecen haberse adelantado a este medio. Pero sólo en ese sentido. Son obra de un solitario («Sólo pueden ser libres los solitarios», *Dichos de Luder*). Nada más ajeno a la abstracta idea de público que condiciona la creación del individuo en las redes sociales, su reducción a perfil y marca registrada. No hay «público» en estas *Prosas*, sino siempre un único lector. Son una obra de intimidad con la escritura, con el mundo a través de la escritura: «Pronto 48 años y sigo hablando conmigo mismo» (Prosa 169).

Julio Ramón Ribeyro vive fuera de Perú desde comienzos de los años 50. Un año en España, breves estancias en Alemania, donde aprende la técnica de la impresión fotográfica con vistas a montar un laboratorio. Finalmente se asienta en París. Al principio trabaja para la agencia de noticias France-Presse y posteriormente para la Embajada de Perú en la UNESCO. Son años de estabilidad laboral y familiar, los de su matrimonio con Alida Cordero (se casan en 1966) y el nacimiento de su hijo. Son años también de melancolías, abandono de la bohemia y frustración. Ribeyro es un hombre enfermo. Así se nos presenta en sus cartas de los años cincuenta, antes de cumplir 30 años: le asusta ver su cuerpo desnudo en el espejo, su delgadez. Es un superviviente de sí mismo, dice. En 1973 está a punto de morir. Lo operan dos veces, de esófago y de estómago. Le dan seis meses de vida. Él aún no lo sabe, sólo más tarde le dirán que ha sido operado de cáncer. La convalecencia es lenta. Esta supervivencia, la crianza de su hijo, la fugacidad del tiempo marcan la escritura de estas *Prosas*.

La primera reseña de la que tengo noticia, publicada por Fernando Aínsa en 1976 en *Cuadernos Hispanoamericanos*, se titula precisamente «Una forma de arraigo». *Prosas apátridas* es un libro de arraigo de la especie entre la fugacidad y contingencia del mundo. Paradójicamente, el propio Aínsa recuerda que «Julio Ramón Ribeyro conoce ahora el éxito. Literariamente hablando se ha dicho que 1973 fue en el Perú *el año Ribeyro*». Ningún éxito aparece en las *Prosas*, sino en versión paródica. Sí aparece algo parecido a una urgencia testamentaria: algo que dejar a su hijo.

La primera edición (seguida rápidamente de una segunda) es publicada en Barcelona por la editorial Tusquets en

1975. Consta de 89 prosas sin numerar. Incluye un prólogo de José Miguel Oviedo titulado «Ribeyro, o el escepticismo como una de las bellas artes».

La editorial Milla Batres ya había comenzado a difundir los relatos completos de Ribeyro y un volumen de artículos cuando en 1978 publica la primera edición peruana de las *Prosas*. Son 150 prosas, de ahí el título de *Prosas apátridas aumentadas*. Incluye un prólogo de Abelardo Oquendo titulado «Alrededor de Ribeyro».

En 1986 Tusquets vuelve a editarlo. Los prólogos son sustituidos por una escueta «Nota del Autor». Es la primera edición completa de las *Prosas apátridas*. Consta de 200 prosas.

La lectura de los prólogos de *Prosas apátridas* manifiesta la dificultad para encontrarle cobijo a esta nueva forma que, a la vez, parece pertenecer al pasado. «Forma de anacronismo», señala Oviedo en su prólogo. Ribeyro apuesta por una «causa al parecer perdida» en un momento llamado a ser «la hora de la novela». «El arte llamado moderno –parece contestarle Ribeyro a Oviedo dentro del libro– no sería otra cosa que un detalle ampliado del antiguo o un “mirar de más cerca” la realidad. Simple cuestión de distancia» (44).

Oviedo define las prosas como «apuntes sueltos, páginas de un diario íntimo, una filosofía de bolsillo», pero añade: «Son todo eso y más». Con una tendencia habitual que identifica a la persona viva con el autor implícito de un libro, Oviedo sentencia que se trata de un «autorretrato espiritual» marcado por la enfermedad. «Había soportado una gravísima enfermedad y dos feroces intervenciones quirúrgicas que lo tuvieron al borde de la muerte. A los 45 años». De ahí el humor sombrío que da unidad a la obra. Los motivos de reflexión pueden ser variados: «La literatura, el sexo, los hijos y la vida doméstica, la vejez y la muerte, la historia, la calle como espectáculo y la ventana como un observatorio de la existencia. El pesimismo que emana de esas reflexiones resulta demoledor».

El brillante prólogo de Abelardo Oquendo a las *Prosas apátridas aumentadas* resulta más problemático. Oquendo lo define como «un libro inusitado y por ello fundador». Da dignidad al «cuaderno de apuntes». Son «textos que carecen de género y de patria literaria». Añade unas palabras del propio Ribeyro que inciden en el carácter clásico (Oviedo habría di-

cho anacrónico) de su obra: «Yo recojo las enseñanzas de los viejos, las acomodo a mi realidad y creo en los límites de lo que va desapareciendo. Vanguardia o retaguardia no tienen para mí ningún sentido». Oquendo también enfatiza la «identidad entre Ribeyro y el narrador de su obra literaria».

Para Oquendo, el narrador de estas prosas es un espectador. Ribeyro posee un juicio previo a la escritura, un prejuicio que en cierto sentido la lastra: el pesimismo, el desencanto. No muestra las cosas como son, dice Oquendo, sino como están. ¿A qué se refiere? Por un lado, no podemos conocer a Ribeyro para preguntarle, sino al personaje que emana del texto, que no existe antes que el texto. Pero parece entenderse que para Oquendo la prosa desencantada no casa con la utopía política, con las obras políticas que, diríamos hoy enmendándole la plana a Oquendo, en vez de mostrar las cosas como son (que para Ribeyro también es como *están*) muestran el mundo como debería ser. Ribeyro, dice Oquendo, posee «una óptica fría [que] disimula una literatura sentimental».

Finaliza Oquendo su prólogo salvando las *Prosas* apenas por el talento literario de Ribeyro, un encanto menor: «Una visión como la de Ribeyro, ¿por qué nos complace? ¿Por qué, si incide en lo trillado, nos parece tan sabia; si es tan fría y distante, tan cálida, tan noble, tan humana? El desencanto, la incertidumbre lúcida, tienen un secreto atractivo. El recurso a la pálida nobleza, a la melancólica ironía pertenece a una rancia estirpe literaria. El escepticismo tiene un aire de sabiduría y puede servir al conformismo una elegante coartada. No inculpo a Ribeyro, trato de explicarme el placer de leer estas prosas, tan frágiles al análisis».

Ribeyro no acertó con su momento. O quizá tuvo el don de la inoportunidad. Uno se acuerda de una célebre cita de Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*: «Vive con tu siglo, pero no seas obra suya; da a tus coetáneos aquello que necesitan, pero no lo que aplaudan». En la reseña de Aínsa antes citada, el propio Ribeyro define su obra: «Es un libro de apuntes y reflexiones. Los lectores prefieren ahora novelas extremadamente complicadas, gruesos tratados que les dan la ilusión de vivir intensamente su actualidad». Casi parece que se criticara al autor por no haber escrito una novela. Es un gran escritor menor, dicen. Falla en lo principal: en la creación de sistemas complejos, ambiciosos, corales.

Divierte la elegancia con que Ribeyro se opuso en entrevistas y artículos al imperativo de la novela total. En un

texto anterior a la aparición de *La ciudad y los perros* confiesa querer escribir la gran novela peruana, que sería una obra experimental. En 1963, aparecida ya la novela de Vargas Llosa, Ribeyro se define así en «Para un autorretrato al estilo del siglo XVII»: «Era incapaz de grandes proyectos, de planes minuciosos, y, si a veces los concebía, nunca fue con la tentación de realizarlos. Su falta de confianza en el futuro lo obligaba a limitar sus aspiraciones casi a la esfera cotidiana, y nunca se preocupó realmente de saber qué haría o comería al día siguiente».

En «Problemas del novelista actual», artículo fechado en 1969, arremete contra la idea de totalidad en la obra literaria. Hace hincapié en la importancia de la mirada, de la parcialidad. En el «Prólogo a la tesis de Marc Vaille-Angles», texto de 1974, dice que sus relatos son un proyecto «fragmentario, inconcluso y parcial».

«Tengo alguna dificultad para construcciones muy grandes y de mucha envergadura y además no poseo la capacidad de hacer proyectos a largo plazo. Nunca he pensado lo que pueda hacer dentro de un año, año y medio o dos años. Evidentemente para escribir una novela hay que tener una gran confianza en el porvenir y una gran seguridad de que uno va a poder hacerlo. En cambio he tenido siempre una especie de vehemencia, de empezar y acabar rápidamente. Un reflejo de vivir *au jour* (al día) y de ver pronto el fin», dice en una entrevista de 1981.

«-¿Has leído su última novela? -le preguntan, refiriéndose a un autor famoso-. ¿Qué musicalidad, qué ritmo, qué riqueza de voces! ¿Es un verdadero oratorio!

-Que lo cante -responde Luder» (Dichos de Luder).

«Le preguntan a Luder por qué no escribe novelas.

-Porque soy corredor de distancias cortas. Si corro el maratón me expongo a llegar al estadio cuando el público se haya ido» (Dichos de Luder).

Si no cumplen como novela, ¿podrían encajar las *Prosas apátridas* en el elástico género de los diarios? En su temprano artículo «En torno a los diarios íntimos» Ribeyro da unas pautas para definir el género. Primero la cotidianidad, es decir, la periodicidad, el «ritmo impuesto por los avatares de la existencia». En segundo lugar la veracidad o, mejor dicho, la

presunción de veracidad. Por eso los diarios carecen de trama preconcebida. En tercer lugar, la libertad de la composición, «la casi inexistencia de una técnica específica para el diario íntimo». No hay dos diarios iguales. Hay tanta variedad estilística como humana. En cuarto y último lugar, la amenaza de lo inconcluso. La incertidumbre de su escritura: temporalidad y contingencia.

Ribeyro cita en este artículo como característica de los diarios íntimos lo que Charles Du Bos llamó *sentido del fragmento*: una «capacidad preciosa para expresar en breves palabras y con claridad una idea, una emoción o un sentimiento. El diario íntimo vendría a ser así –definición provisional– una sucesión periódica de vivencias expresadas en forma de fragmento».

Un diario íntimo consistiría, pues, en «reflexiones sobre sí mismo y sobre los demás, comentarios sobre libros o espectáculos, evocaciones y proyectos, alusiones al tiempo y a la salud física, referencias a los hechos de actualidad, descripciones de ciudades y paisajes, etcétera». ¿Son las *Prosas apátridas* un diario íntimo?

Este artículo fue escrito en 1953, veintidós años antes de la publicación de las *Prosas apátridas*, treinta y nueve antes de la del primer volumen de *La tentación del fracaso*. Si las *Prosas* son un diario íntimo, lo serán de una manera diferente a *La tentación del fracaso*, aunque a veces un fragmento pase de un libro a otro apenas corregido: una forma periférica, apátrida y depurada. Pero ello depende de lo que entendamos por un yo íntimo.

Cito dos entrevistas recogidas por Daniel Titingher en su hermoso *Un hombre flaco. Retrato de Julio Ramón Ribeyro*. En 1971, mientras escribe *Prosas apátridas*, Ribeyro dice: «Creo que en todo el mundo hay varias personas o varias personalidades. A través de la vida una de ellas termina por imponerse a las otras, las regresa al silencio, las domina. Y sólo en momentos excepcionales, de gran peligro o de gran pasión, alguna de ellas logra suplantar a la principal. En mi caso coexisten varias, con igual vehemencia. Por un lado existe el escritor; por otro lado, el bohemio; por otro lado, el hombre de su casa, el padre de familia que no es escritor ni bohemio. Y el niño de siete años que corría frente al mar y se iba a escuchar audiciones en Radio Miraflores. Y también una especie de aventurero frustrado, de viajero que ya no viaja,

de seductor que ya no seduce». La segunda entrevista es de 1984: «Escribir es inventar un autor a la medida de nuestro gusto», dice Ribeyro. La autobiografía vela la desfiguración que ella misma es (Paul de Man). No existe la persona previa a la autobiografía. El narrador de las autobiografías es un personaje de ficción.

Es interesante ver otro enfoque genérico relacionado con el auge de la poética del fragmento. Lo defiende Óscar Gallego en un excelente artículo con evidente carácter académico, «El sentido del fragmento en *Prosas apátridas* de Julio Ramón Ribeyro» (2012). Gallego señala una idea que nos es familiar: «Con el advenimiento del estatus y privilegio de las “poéticas totales” de las décadas del 60 y 70, el desconocimiento o el olvido de las poéticas no miméticas, híbridas, breves, fronterizas o fragmentarias se hace más patente aún en la crítica literaria de esos años». Entrar en estas *Prosas* supone pisar un terreno incierto «aun por la violación del pacto genérico que entraña la indeterminación del título».

Gallego señala algunas cualidades de este libro: su ironía, su humorismo. Y realiza una defensa del potencial literario del fragmento que, para Gallego, tiene a sus principales valedores en Nietzsche y Blanchot. Gallego defiende la vigencia y resistencia de estas prosas por ese carácter de astilla de un mundo roto, su promesa de iluminación en lo incompleto, lo inacabado. Por pertenecer, en definitiva, a una poética del fragmento.

Dos citas del propio Ribeyro vuelven a iluminar este carácter incompleto. La primera es una anotación de su diario poco después de la aparición de la primera edición de las *Prosas*: «Todos o casi todos los escritores de mi generación han escrito un gran libro narrativo que condensa su saber, su experiencia, su técnica, su concepción del mundo y la literatura. Vargas Llosa *La casa verde*, Roa Bastos *Yo el supremo*, Carlos Fuentes *Terra nostra*, García Márquez *Cien años de soledad*, Donoso *El obsceno pájaro de la noche*, etcétera. Sólo yo no he producido un libro equivalente y a los 48 años no creo que lo pueda producir».

La segunda anotación de 1978 habla directamente de las *Prosas apátridas*:

«Probablemente es lo mejor que he dado de mí. Encuentro algunas que me sorprenden y me emocionan porque no sé cómo surgieron ni por qué las expresé así. Son textos que me so-

brepasan, quiero decir que son mejores que yo. Creo que en este libro, en ciertos momentos, avancé más allá de mi propia frontera».

¿Son las *Prosas apátridas* un libro fragmentario? Quizá convenga retroceder al origen de la poética del fragmento, a sus primeros teóricos, los románticos alemanes. El mundo ha perdido su encantamiento, llamémosle orden, Razón o Uno. Roto el mundo, la totalidad sólo se alcanza mediante la intuición. Esta intuición intelectual es el órgano especulativo del filósofo. Pero el lugar de esta reconciliación es la obra de arte: lo absoluto se manifiesta en el arte, en el detalle que la obra es. En la obra de arte se da la paradoja descrita por Schelling: «Todo lo que es para sí es también el todo». Porque «el hombre es un eterno fragmento, pues o bien su acción es necesaria, y entonces no es libre, o bien es libre, y entonces no es necesaria y conforme a la ley».

Si lo finito se rompe, surge lo infinito (Novalis). Tiene uno que hacer trizas para gozar: las piezas enteras no pueden paladearse (Grabbe). Hubo un dios pero fue descuartizado, nosotros somos los pedazos (Grabbe).

La poética de las ruinas prefiere la sugerencia a lo completo, el esbozo a la obra terminada. Este sueño romántico inaugura una de las formas de la poesía moderna: Baudelaire, Poe, Mallarmé. El fragmento es también el instante preñado de eternidad. La obra literaria debe hacerse añicos para fundirse con la vida. Huir del cliché donde la literatura se siente protegida y de la falacia que garantiza que el libro termina cuando se cierra.

Clément Rosset, en un libro de 1971 contemporáneo a las *Prosas*, define esta fragmentación como una *lógica de lo peor*. La filosofía debe dedicarse a una tarea destructiva, escribe, a una recuperación de la visión trágica: «Una *diversidad de la mirada*, visión de lo múltiple que, llevada a sus límites, se vuelve ciega, conduciendo a una especie de éxtasis ante el azar». Una conciencia de la imposible unidad del ser, una condena a la fragmentación, a «recobrar el caos».

Salvador Novo, Alejandro Rossi, *Juan de Mairena*, *De fusilamientos* de Julio Torri o *Escolios para un texto implícito* de Nicolás Gómez Dávila: otros libros que, desde sus diversas tendencias, a veces desde un registro poético, otras desde la máxima o la reflexión libresca, ahondan en esta escritura desde el fragmento, deliberadamente menor pero demoledo-

ra. *Escritores trágicos*. Como si aún pudiera realizarse el asalto al mundo donde la novela totalizadora ha fracasado, desde el flanco más débil, lo aliterario.

¿Tan sólo eso puede llegar a decirse de estas *Prosas*, que tienden al caos? ¿Da igual su orden como libro? ¿No puede adivinarse una trama y una composición, como al fin y al cabo también se revela una trama en los diarios íntimos aunque no sea previa a la escritura? ¿Hay algo que unifique, una tentativa de orden más compleja que el humor del autor, tantas veces descrito como pesimista? ¿Puede despacharse *Prosas apátridas* con la etiqueta de libro fragmentario?

«Imaginar un libro que sea desde la primera hasta la última página un manual de sabiduría, una fuente de regocijo, una caja de sorpresas, un modelo de elegancia, un tesoro de experiencias, una guía de conducta, un regalo para los estetas, un enigma para los críticos, un consuelo para los desdichados y un arma para los impacientes. ¿Por qué no escribirlo? Sí, pero ¿cómo? y ¿para qué?» (149).

Esta poética parece haber despistado a quien ha visto el libro como un conjunto de máximas con orden azaroso, pero si algo lo distingue de un compendio de pensamientos es su trama, es decir, su tejido, si bien poroso y resistente, abierto y elástico como una telaraña, y, por lo tanto, a la vida, la contingente vida atrapada en él. También es un mito de la novela moderna una trama que se confunda con un *trozo de vida*. Que esté disimulada (como una telaraña) garantiza su poder.

Como la poesía, las *Prosas apátridas* tienen una estructura rítmica. Es evidente en cada prosa tomada de una en una: en el comienzo asertivo, rápidamente seguido de una divagación que la pone en duda o la pasea por un lugar imprevisto. El cierre de cada fragmento suele ser una imagen contundente, un remate con fórmulas afortunadas donde lo moral y lo evanescente se juntan. De ahí que en cada prosa, como en un haiku, convivan la regla y lo pasajero, el juicio y la vida abierta. El movimiento. Su *punctum*.

Quizá sea más interesante buscar una estructura al montaje de las *Prosas* como libro. Si fuera una obra musical, podríamos decir que al comienzo presenta los temas que desarrollará más adelante, agrupándolos a veces, repitiendo cadencias. Repetición y variación. Una estructura en tres partes en la que es fácil distinguir los momentos que se corresponden con las tres

ediciones: la primera de 1977 con 89 prosas, la aumentada de Perú con 150 de 1978 y la completa de 1986 con 200.

Prosas apátridas no elude la voluntad de convertirse en una «tentativa de orden», un «inventario de enigmas» (199). Hay algo como un orden perdido que quizá existió en la cultura o tan sólo en el pasado como función cerebral. Por eso no suena elegíaco. Se constata la pérdida de un orden cuya existencia pasada también se pone en duda.

La temporalidad es el tema de esta obra, pero no un tiempo abstracto, sino un tiempo medido por sus consecuencias en las personas y las cosas. Frente a una lectura estoica o utópica, Ribeyro no puede creer en absolutos que desviarían la mirada del principal asunto concreto: la dispersión. En las relaciones, los recuerdos, el cuerpo. Así que también podemos decir que el tema de las *Prosas* es la dispersión o, en palabras prestigiosas, la entropía. El desgaste del breve mundo humano.

Pero muchos son los motivos donde la voz de este narrador detiene su extrañeza. Ante la saturación de la cultura, su falta de vigor para la vida. A sus ojos una librería es la «antesala del olvido» (1). «Un hombre culto que cita mucho es un incivilizado» (25). «Hace tiempo sé, pero siempre lo olvido, que la información no tiene ningún sentido si no está gobernada por la formación» (92).

Otro motivo es la historia, «un juego cuyas reglas se han extraviado». «Lo terrible sería que después de tantas búsquedas se llegue a la conclusión de que la historia es un juego sin reglas o, lo que sería peor, un juego cuyas reglas se inventan a medida que se juega y que al final son impuestas por el vencedor» (12). «Los nombres cambian, pero las instituciones se perpetúan», un albañil y un esclavo de la época de Diocleciano apenas se diferencian en nada: «Inútil decir que, a diferencia de los esclavos, son libres. No les queda ni siquiera la esperanza de la manumisión» (17). «El mundo olvida su propia historia», «la vida se edifica sobre la destrucción de la memoria» (51). ¿Tendrán vigencia dentro de algunos siglos, escribe más adelante, «conceptos como libre empresa, lucha de clases, medios de producción, elecciones democráticas»? Sí, pero «en un contexto tan diferente que habrá que ser adivino para darse cuenta de que el combate sigue siendo el mismo» (132).

¿Existe un hilo que permita aferrarnos a la historia, darle un sentido? «Desde la Antigüedad hasta nuestros días existe un denominador común en el hombre: la crueldad. Ésta no ha

disminuido en nuestra época, sino que se ha delegado y se ha hecho por lo mismo casi invisible» (47).

El mundo es voluble, fugaz y flotante. Nuestra experiencia, es decir, el sentido que damos a los hechos que vivimos, es imposible: «París como Lima no son para mí objetos de contemplación, sino conquistas de mi experiencia» (136). Por eso también hay habitaciones que estrangulan «toda tentativa de creación» (27). Y «no nos cruzamos en la calle sino con siluetas, con figuras, con símbolos» (68). «Los conceptos pasan, las formas permanecen» (131). «También mueren los lugares donde fuimos felices» (62).

El narrador, hasta hace poco antropólogo, se convierte en un moralista y coquetea con la caracterología: rostros, modales, unos albañiles en el metro, un comerciante identificado con su negocio... Nada que oponer al desgaste, tampoco una casa, una familia: «Esta vida acumulativa termina por edificarse en el umbral de nuestra muerte» (89).

Otro motivo es la escritura, la ética de la escritura y la vanidad de los escritores: «Literatura es afectación», apuntaría en *Dichos de Luder*. En las *Prosas* dice: «Lo que debe evitarse no es la afectación congénita a la escritura, sino la retórica que se añade a la afectación» (72). Más adelante condena «la ostentación literaria de muchos escritores latinoamericanos», el «aspecto nuevo rico de sus obras». «Su propio brillo los desluce» (142). Para Ribeyro escribir no es transmitir, sino acceder a un conocimiento (55). No existe un mundo previo a su escritura. A veces escribir no dista de un juego de infancia prolongado, pero con una diferencia: en los juegos de su hijo, en sus libros de Tintín «todo está explicado». Pero también a él le llegará «la maldición de la duda»: «Entonces tendrá que escrutar, indagar, apelar a filósofos, novelistas o poetas para devolverle a su mundo armonía, orden, sentido, inútilmente, además» (19).

A veces Ribeyro echa el ancla y perdura, paradójicamente, en lo fugaz. A veces con la ayuda del alcohol: «La única manera de comunicarme con el escritor que hay en mí es a través de la libación solitaria» (85). En la taberna aguarda «la irrupción de lo maravilloso» (84). Otras veces arraiga en la especie, tratada con cierta ironía. Son constantes las apelaciones al ancestro que unifica: «el hombre paleolítico» (74).

Amor, desarrollo del talento, personalidad... Todo depende de un detalle azaroso: «La existencia de un gran escritor es

un milagro, el resultado de tantas convergencias fortuitas». A algunos «les faltó la circunstancia azarosa, la aparentemente insignificante (la lectura de un libro, la relación con tal amigo)» (14). Porque «alejarse de los amigos es así clausurar parte de nuestro ser» (39). Somos vulnerables a la inoportunidad: «En la vida, en realidad, no hacemos más que cruzarnos con las personas» (45).

En la edición aumentada de 1978 Ribeyro posee mayor conciencia del libro que tiene entre manos, también de la fugacidad, de «la presencia de la muerte en nuestra vida» (130). El intento de arraigo se hace, si se quiere, más severo. La muerte acompaña cada gesto, impide su desarrollo. «Mi capital de vida está ya gastado y estoy viviendo sólo al crédito» (148). El hombre quedará en borrador más o menos afortunado: «La mayoría de las vidas son simples conjeturas» (93), siempre quedan algunas «cuerdas no tocadas» (97).

Cada vez más prosas dedicadas al hijo y a los ancestros nos hacen reflexionar sobre la cadena biológica y qué enseñanza queda de nuestro paso por el mundo. Ribeyro escribe: «Nuestro rostro es la superposición de los rostros de nuestros antepasados» (95). El pasado está superpoblado, el futuro inexistente, como en el divertido juego pesimista en que acaba deduciendo, por un error de lógica, que tenemos más ancestros que descendientes (63). Porque moralmente ese error de lógica es cierto: «En cada uno de nuestros actos hay un desperdicio de energía» (101). Otra vez la entropía. «Desde esta perspectiva el individuo no cuenta, sino la especie», «la cadena biológica» (112).

Enfermedad, dispersión, hospitales... El cuerpo protagoniza esta edición aumentada de las *Prosas* incluso cuando Ribeyro habla de literatura: «En algunos casos, como en el mío, el acto creativo está basado en la autodestrucción». Crea contra su vida la enfermedad, el tiempo robado a la vida (116). Escribir como un superviviente, en «momentos de absoluta soledad, en los cuales nos damos cuenta de que no somos nada más que un punto de vista, una mirada» (119).

Una cita nos da la clave de cuál será la tonalidad de las últimas cincuenta prosas, su poética de la duración: «No hay nada más duradero que el instante perfecto» (107).

Como decimos, Ribeyro es más consciente del libro que escribe en cada nueva edición. Matiza sus flujos, los dirige. Así, lo que comienza siendo un libro que disimula sus costuras en la primera edición, en las aumentadas ya es consciente de su

propio género y no teme incidir en la fugacidad. Las últimas cincuenta prosas, añadidas a la edición de 1986, serán un cuaderno de despedida del mundo ligero de equipaje.

A veces parece casi un libro de haikus de las cuatro estaciones. Podemos seguir el curso del tiempo, el paso de los meses: «Aún no has terminado de celebrar la primavera y ya ha llegado el invierno» (198). Lo ambulante se detiene un instante. Se fija en la página. Después continúa, sin nosotros.

Cualquier peso es excesivo. «La biblioteca personal es un anacronismo» (155). También un exceso de experiencia: «No creo que para escribir sea necesario ir a buscar aventuras. La vida, nuestra vida, es la única, la más grande aventura. El empapelado de un muro que vimos en nuestra infancia, un árbol al atardecer, el vuelo de un pájaro». Si conservamos estos momentos es porque ya eran eternos. Han pasado la prueba del tiempo. «Algo había en ellos de imperecedero, y el arte sólo se alimenta de aquello que sigue vibrando en nuestra memoria» (180).

Despedirse en «una casita de adobe en una playa perdida de la costa peruana». «Vivir allí una especie de intemporalidad o de ilusoria eternidad». Este «impulso tiene raíces ancestrales o responde tal vez a impulsiones de la especie» (172). Dejar un pequeño cadáver. Si aún vive es porque siempre se mantuvo «en los umbrales de la salud» (195). «Tenso el arco, apuntando hacia el futuro» (200).

«Nunca he podido comprender el mundo y me iré de él llevándome una imagen confusa. Otros pudieron o creyeron armar el rompecabezas de la realidad y lograron distinguir la figura escondida, pero yo viví entreverado con las piezas dispersas, sin saber dónde colocarlas. Así, vivir habrá sido para mí enfrentarme a un juego cuyas reglas se me escaparon y en consecuencia no haber encontrado la solución del acertijo. Por ello, lo que he escrito ha sido una tentativa para ordenar la vida y explicármela, tentativa vana que culminó en la elaboración de un inventario de enigmas. La culpa la tiene quizás la naturaleza de mi inteligencia, que es una inteligencia disociadora, ducha en plantearse problemas, pero incapaz de resolverlos. Si alguna certeza adquirí fue que no existen certezas. Lo que es una buena definición del escepticismo» (199).

Prosas apátridas es un cuaderno de viaje del hombre hacia su extinción, un diario íntimo escrito por un hombre desde su

impersonalidad, su anonimato. Estas prosas «son mejores que yo». Sus virtudes son las de la música y la muerte: acompañan y dan tonalidad, complexión a la experiencia. Es un libro escéptico, pero no simplemente pesimista. Una celebración de lo fugaz, es decir, de lo que vive. Un derrocamiento de las normas del cliché. Filosofía trágica: el mundo como es y no el que debería ser. Una poética del instante y un eslabón en la cadena biológica. Un canto de la especie.



UN AÑO EN LA VIDA DE LOS HOMBRES

Acerca de *La tentación del fracaso*

La gente suele hacer fiestas de cuarenta años en los países en los que esa edad no constituye una amenaza estadística para la esperanza de vida. O la gente celebra, sin más, sin otra exigencia o rito, su cumpleaños, con los suyos o los que cree los suyos. O escribe ese día, alguna gente escribe –últimamente mucha–. Quizás escribe:

«Recibo mis cuarenta años solo, en mi casa vacía. La place Falguière desierta. Como sólo una vez se cumple esta edad y como me siento leve, muy levemente deprimido (no por envejecer, sino por envejecer de cierta manera) compré, a pesar de mi pobreza, una botella de whisky y dos paquetes de cigarrillos. Para poder servirme un trago tuve que lavar un vaso polvoriento, en una cocina donde hace días que no entro por no enfrentarme a la vajilla sucia».

Ese mismo hombre anota poco después, después de escribir –y qué es escribir en esos instantes para él: ¿una declaración, un testimonio, una confesión, la intención de evitar un olvido o el olvido, el mantenimiento de una costumbre, el cumplimiento de una rutina, un acto reflejo, lo inevitable?– acerca de sus pocas actividades de ese día, cambiar sábanas, leer un poco, traba-

jar siete horas en una agencia de noticias, añorar a una mujer y a un hijo de quienes le separa el océano: «Fea soledad, cuando la imaginación se mella y uno no puede ya ni siquiera conversar consigo mismo». El hombre que se escribe en esas líneas se llama Julio Ramón Ribeyro, es 31 de agosto de 1969, y ha cumplido cuarenta años: una botella de whisky, un libro de Brecht, dos paquetes de cigarrillos, una vajilla sucia, un diario. La fea soledad.

Julio Ramón Ribeyro había comenzado a escribir sus diarios unos veinte años atrás, cerca de la veintena; hacia finales de los años cuarenta del siglo xx, según manifiesta en su introducción a *La tentación del fracaso*. Lo hace a modo de los de Amiel, que lee a los catorce o quince años y que despiertan en él la pasión por ese tipo de textos, de los que se convertirá en lector devoto. En un artículo de 1953, «En torno a los diarios íntimos», recogido en su libro misceláneo *La caza sutil*, Julio Ramón Ribeyro se pregunta si los diarios íntimos podrían constituir un género literario; y en ese mismo texto de 1992, prólogo de la edición de los propios, despeja esa duda –pero es una duda que reitera, y Ribeyro los abandona y abomina y luego regresa a ellos como a veces hace con el tabaco, la escritura y el diario como tabaco, el daño del tabaco, el placer insuperable del tabaco a pesar del daño y el dolor– planteada casi cuarenta años antes:

«El diario se convirtió para mí en una necesidad, en una compañía y en un complemento a mi actividad estrictamente literaria. Más aún, pasó a formar parte de mi actividad literaria, tejiéndose entre mi diario y mi obra de ficción una apretada trama de reflejos y reenvíos. Páginas de mi diario son comentarios a mis otros escritos, así como algunos de éstos están inspirados en páginas de mi diario».

Toda su obra es una obra continua, producto de una necesidad sin remedio.

Un hombre, no sólo un escritor, se pasa la vida haciéndose preguntas; sobre sí, sobre los otros, sobre él como *otro*, sobre el tiempo, sobre los lugares que habita, sobre las tormentas que lo rodean y lo calan. Cuando esa necesidad de diálogo se registra –a veces sin conocerse ni entenderse ni requerir saber con seguridad la razón de esa rutina, de esa costumbre ya inviolable–, y el hombre ordena y formula esas preguntas por escrito, puede acabar en el hallazgo de que, mientras la tinta del punto de la interrogación aún está fresca, quizás ya se avanzó alguna respuesta

en los mismos fragmentos de la vida propia que trata de recoger en forma de diario. Algunas ocasiones esa respuesta sirve y, otras, avergüenza, y es un testigo incómodo del que se fue o se quiso ser o tan sólo se pudo. En otras, sólo es un cuento de fantasmas. Sucede, suele suceder, en esos años en que se cumplen las decenas, que algunos hombres dediquen siquiera un rato a recon- tar su vida, contemplar y palpar, aunque sea por encima, todo lo acumulado: fotos, objetos, gentes. Revisar semeja un intento oculto de recontar, construir quizás una mirada nueva sobre lo ya contemplado. En ese año de 1969, en el piso de oscura madera rojiza y altas puertas blancas de la plaza Falguière, Ribeyro recibe desde Lima sus «diarios íntimos» –las comillas son suyas en su entrada parisina del 22 de julio de 1969–, que abarcan un período de diez años: 1950-1960. Los relee, fuma, bebe, se sonroja; si fuese invierno y en aquel piso hubiera chimenea, éste habría sido el destino de casi todas las páginas, según él mismo confiesa. En esos años escritos ha viajado mucho, desde la Lima en que fecha la primera entrada conservada en los diarios recopilados en *La tentación del fracaso*. En aquella Lima está cursando Derecho entonces, a comienzos de los cincuenta del pasado siglo, y ya se contempla dentro de la carrera de Leyes con desánimo. Escribe entonces: «Ser abogado, ¿para qué? No tengo dotes de jurista, soy falto de iniciativa, no sé discutir y sufro de una ausencia total de *verbe*». No sabe discutir, afirma en 1950; en una anotación sin fechar, quizás de octubre de 1956, concreta el motivo: «El error que siempre he cometido en las discusiones es haber dejado hablar a mi contrincante». Sale de Lima con una beca; tras Lima se suceden Madrid y París, atrás quedará ya definitivamente el Derecho –«Este maldito Derecho que nunca practicaré ha reventado mi vida para siempre», anota el 22 de julio de 1951–, y luego Múnich, o Amberes, o Berlín, o regresos a Lima y Ayacucho. Ribeyro se persigue en sus propios diarios durante esos días de 1969 de relectura de sus páginas, de su vida hasta entonces; lo imagino haciéndolo en su piso de la Falguière, como registra tras haber transitado el 12 de enero de 1974:

«Pongo un disco en el aparato y papeleo, es decir, vivo entre mis papeles, para inventar un verbo. Releo mis diarios viejos, ordeno cartas, hojeo uno que otro manuscrito, apunto una frase, busco un párrafo en un libro, arreglo maquinalmente una hilera de mi biblioteca o me extiendo en el diván a pensar en nada, hasta que al fin, sí, cuando atardece, escucho en mí, como tantas otras veces, el llamado de la ciudad».

¿Qué encuentra en esos pasados diarios Ribeyro cuando se busca en los primeros meses de 1969? Literatura, lunes, alcohol, marzos, gastos descontrolados, otoños, charlas, jueves, deseos, octubres, hospitales, arena de playas frente a mares distintos; todos los síntomas de esa enfermedad llamada vida, que no es sino un ejercicio de subjetividad narrativa. Ribeyro abre en sus diarios una ventana a la calle, que es una de las cosas que necesita para escribir, y así lo confiesa en la anotación del 9 de enero de 1973: «Para escribir yo necesito mi marco habitual –cigarrillos, vino, un sillón cómodo, a veces música, una ventana a la calle–. De otro modo me es imposible hacerlo. Se diría que las ideas no brotan de mí espontáneamente, por una operación subterránea de mi espíritu, sino que son extraídas de mi contorno por un fenómeno de ósmosis». Recuenta efemérides en los diarios: «Se van repitiendo, convirtiéndose en ceremonia, en monumentos rituales, señas que uno va dejando para creer que ha vivido, que ha durado. Función de las efemérides: luchar contra la dispersión y el olvido y mantener nuestra identidad», podemos leer, pero cada uno de los días que anota, que decide conservar, es en sí una efeméride porque cada día de la vida de ese hombre, de cualquier hombre, lo es. Días que se repiten, ceremonias íntimas sin las que uno no se concibe ni es capaz de poner en marcha sus acciones –el alcohol, la ventana, el humo del tabaco, la escritura– ni es capaz de conformar una identidad siempre cambiante pero que frente al viento de los días se sostiene a veces sin que nos demos cuenta sobre tres o cuatro pilastras cimbreantes; creer que uno va de aquí para allá zarandeado no es lo mismo que ir de acá para allá zarandeado. Días que se repiten mientras uno lucha contra la dispersión y el olvido. Cuando uno ha anotado ya un cierto número de días y se relee comprueba que ciertas permanencias nos definen. No hay en ello apenas atisbo de calificación, sino mera constancia y me parece que también cierta noción de ritmo y una ficción de seguridad, como la de que un hombre que siempre procura tener –o abrirse cerca– una ventana celebre igual sus cumpleaños año tras año, huyendo de festejos y regalos, dejándose atardecer mientras come cualquier cosa simple, bebe un par de vasos de vino, y lee, completamente solo.

Ese año de 1969 Ribeyro no hace nada destacable; o, mejor dicho, nada que él considere que debe ser destacado. Otros años recapitula obra concluida, o abre un horizonte de expectativas vitales o literarias, o ambas; o se cierra esos horizontes, en una rutina de pesimismo que van y vienen, de inseguridades,

de continuas escisiones. En las anotaciones que corresponden al año 1967, por ejemplo, ese pesimismo se enseñoorea sobre el comienzo del año. Imagino el frío de París aislándole de todo, lo imagino rozando los cristales helados de la casa mientras sostiene en esa misma mano un cigarro a medio consumir –que no arrojará esa vez a la calle para evitar que entre el frío–, y su gesto es gris y extranjero mientras contempla el día agrietado que se oscurece afuera; lo imagino regresando de nuevo al escritorio, dejando en un cenicero metálico la colilla, apurado para anotar en su máquina de escribir ese febrero:

«Hasta ahora me considero como un hombre que ha sido aplazado en todas las pruebas de la vida. Me acerco a los 40 años sin gloria, sin dinero, sin salud, sin influencia, sin tranquilidad, sin perspectivas [...]. ¿Qué hago lejos de mi país, en una ciudad donde tengo sólo dos o tres amigos, obligando a mi mujer a una vida de encierro, en dos piezas con goteras y cucarachas, desempeñando un trabajo mecánico y subalterno? ¿Quién me ha exiliado y por qué? ¿Qué busco? ¿Qué aguardo? Me sorprende a veces que pueda sobrellevar esta vida sin caer en la depresión o sin pegarme un tiro».

Es un extranjero adonde vaya y es un extranjero de sí mismo, y es un campo de batalla en el que combaten los yoes de su escritura, sus voces, sus ambiciones y esperanzas, y así ese mismo mayo de 1967 se coloca frente a su destino de escritor; intuye, se escribe, que en esos dos meses se está resolviendo parte de ese destino. Es consciente del valor de su trabajo, pero es una convicción conmovedoramente efímera:

«Presiento en mí posibilidades que sobrepasan con largueza todo lo que he hecho hasta ahora, una especie de ímpetu, breve, es verdad, pero surcado de imágenes, de asociaciones, de fragmentos que me llevarían al acto de escribir instantáneamente, si dispusiera del tiempo, de la holgura para seguir adelante. En realidad, como me he dado cuenta desde hace meses, lo que necesito es sintonizar ese flujo verbal que vive soterradamente en mí, pero que constantemente se pierde o es interferido por ondas parásitas. Se trata de una voz, de un tono fundamental, que es el que dará a todo lo mío su coloración definitiva. Ese tono se acerca un poco a lo subjetivo, lo arbitrario, lo personal [...]. Quizás esa sea mi verdadera voz. ¡Pero también hay otras! Es como si existiera en mí no uno, sino varios escritores que pugnarán por expresarse, que quieren hacerlo todos al mismo tiempo, pero que no logran a la postre más que asomar un brazo, una pierna, la

nariz o la oreja, alternativamente, en desorden, abigarrados y un poco grotescos».

Yo no puedo leer estas líneas sin que los párpados me tiemblen, sin sentir que soy, e intuyo que somos, seres hechos de trozos, abigarrados, algo grotescos. Seres que aguardan a que uno de esos trozos que cuentan a uno de los que podemos ser o somos gane un combate sin victoria, y que eso traiga cierta paz a las caminatas por el bulevar Saint-Michel o por las calles de Málaga o de cualquier otra ciudad que es al cabo la misma ciudad. Contemplo –para recuperar la respiración– mi calle, menos helada que las calles de París en febrero o incluso en mayo, y regreso al libro para acabar de leer el final de esa entrada de mayo de 1967, que es un final que acecha a todos los escritores que respeto: «Por eso, actualmente, me mantengo un poco a la expectativa, sin querer tomar parte en esta lucha, con la esperanza de que algunos de estos homúnculos se sobrepongan, sacrificando a los demás, salvo que en la pelea todos perezcan y no me quede otro partido que el silencio».

El silencio.

Salto en el tiempo y regreso otra vez a ese 1969 que he elegido como arranque de mi propio viaje, cuando va a cumplir o ya ha cumplido Ribeyro esos 40 años que ve llegar en 1967 en mitad de un charco de pesimismo que casi anegaba la plaza Falguière. Parece, como decía, por sus anotaciones de 1969, que no hubiese hecho nada meritorio en ese año dentro de la vida que trata de trazar. Pero sabemos que no es cierto, sabemos que esos días sin pretensiones ni recuerdo, en los que sólo se suceden las horas de modo marcial, son los que sostienen los días en los que sentimos un mayor peso del sentido, una mayor significación, esos días en los que parece que incluso la gente nos mira en la calle –aunque intuyamos que es porque vamos desastrados– y pretendemos estar justificados. Ribeyro escribe algunos textos ese año de 1969. Otros años esos datos de la escritura los consigna en sus diarios, habla de ellos, de su construcción o su finalización o su publicación, dialoga con ellos o hace que dialoguen con otros textos suyos o ajenos, pero sin embargo no alude a ninguno en los diarios ese año, como si ninguno de sus empeños que suelen comenzar a las seis de la tarde, cuando ya ha dejado atrás las agotadoras y vacías horas en la AFP, hubiese fructificado. Conocemos, revisando *La palabra del mudo* –su integral obra cuentística–, que en 1969 escribe

«Sobre los modos de ganar la guerra», y sabemos que escribe «El próximo mes me niveló», que además da título a su libro de 1972. Y sabemos que ese año que Ribeyro cumple cuarenta años, una de esas fechas en las que un hombre da rienda suelta a los cálculos sobre lo que fue y lo que resta, y adónde fue, y para qué, y si regresará a Ítaca algún día, escribe el maravilloso y doloroso «La juventud en la otra ribera». En ese cuento el doctor Huamán, a sus cincuenta años de extranjero de sí mismo en un París por el que va de paso, comenta a su interlocutora, Solange, que la juventud ya está en la otra ribera, al comienzo de una aventura de tres días de final inesperado con la joven. Tras su primer encuentro, con el hombre pensando acerca de lo sucedido el día anterior, Ribeyro escribe que Plácido Huamán estaba «echando el encuentro de la víspera al saco de las experiencias trucas –lo que pudo ser, lo que nunca fue–, pero había olvidado que no hay relación perdida ni gesto que no se recoja». Leo esas frases y pienso en lo que Ribeyro dice acerca de los diálogos entre sus diarios y el resto de su obra, pienso acerca de lo que dice, de esos sedimentos hechos de gestos y posibilidades que aparecen como trucas pero que sin embargo no se pierden, sino que mutan en algo inesperado cuando uno pasa al otro lado de los ríos que delimitan los territorios que pisamos. «No hay placer que no cueste, en alguna forma, su precio», dice Huamán a Solange. Y Ribeyro no consigna nada en esos días acerca de esa escritura, de esos textos.

Las permanencias de los diarios de Ribeyro sí que aparecen en las anotaciones de 1969. La primera de ellas, sus relaciones con el dinero y su prodigalidad. Los diarios están llenos de ejemplos de una conducta que no me parece desordenada sino todo lo contrario, bien ordenada y conducida con una constancia admirable, considerando sus consecuencias. Ribeyro parece no soportar el tacto del dinero o que no acuda lo más deprisa posible a cumplir su función; permitir el intercambio de placeres, ganar la vida para estos –el 12 de febrero de 1951 anota: «La única libertad que existe es la del dinero»–. Una y otra vez recibe un dinero que debe permitirle vivir durante un espacio determinado de tiempo, ya sea una beca o una nómina, por cualquier concepto, y una y otra vez lo gasta en muy poco tiempo, en ocasiones, en la misma noche, el dinero para todo un mes. Recorre los bares y las librerías y los restaurantes y los burdeles, hasta agotarse y agotar las reservas económicas. Una y otra vez. Se queja de ello en ese mismo 1969, tras revisar su vida a la luz de sus anotaciones y sus recuerdos, pero no hace propó-

sito de modificar esa costumbre. Se dice, el 12 de septiembre de 1969: «Los pródigos, ¿no serán en el fondo optimistas? Confían en el mañana o no les importa el mañana. Saben, en realidad, que todo podrá arreglarse. Los avaros son cobardes». Y para darse la razón, el 21 de octubre anota lo sucedido el día anterior. Ha salido de casa a buscar un tratado de retórica. Vaga de librería en librería por el distrito xv, de librería en librería y de bar en bar, quizás el Old Navy, La Rotonde, La Coupole, sus habituales. Ya con el libro en las manos, un tratado de 1830 con prólogo de Genette, cambia los cafés por el coñac. Un hombre extranjero y solo, la fea soledad, en la anochecida de París: «Y como estaba solo y no veía pasar a ningún amigo y recordaba a los amigos lejanos o muertos, y como había hablado el domingo por teléfono con mi mujer y con mi hijo (en Lima por unos meses), que exclamó “Hola, papá”, me descantillé. Me acosté apreciablemente borracho a las dos de la mañana. Perdí mi viejo impermeable negro por algún lugar. Pero no perdí mi tratado de retórica».

Otra de las permanencias de los diarios es la enfermedad. En ese 1969 anota varias gripes, y cólicos, un derrame sinovial. Los padecimientos que sufrirá en su vida –y la compañía del alcohol y el tabaco y la preferencia por las largas noches repletas de bares no son algo falto de conexión con su mala salud– son continuos, y van aumentando, como es lógico, con el transcurso del tiempo. En algunas épocas la enfermedad se apropia del diario porque se apropia de todo, y todo es, como anotará el 18 de julio de 1977, «este ping-pong entre el bienestar y el malestar, entre el entusiasmo y el abandono». El año 1977 comienza sus anotaciones el 7 de enero consignando su quinto resfriado en los últimos meses: «Lo que sumado a mis males permanentes me pone de un humor de perros». El 25 de enero sufre una obstrucción del esófago mientras come carne: «Duró horas además y los esfuerzos que hice para eliminarla me dejaron agotado y deprimido. Mala señal, cuernos. Yo sé que tengo allí algo maligno que me arde todos los días». El diario es, como para tantas otras cosas, su refugio, el amigo o el hermano al que contar: «No cabe sino esperar y seguir haciendo mi vida normal, sin molestar a nadie, ni preocupar sobre todo a los míos». Sucederá igual, por ejemplo, en 1978, cuando abra el diario de ese año con una anotación truculenta el 4 de enero: «Año Nuevo fatídico, que recibí en la cama, revolcándome de dolor de estómago. [...] Algo comí o bebí el 30 que me hizo daño, aunque supongo más bien que fueron esos malditos supositorios de lamaline, de los que me pongo tres diarios desde hace años, sin motivo alguno, por

puro vicio, por la creencia de que me dan energías. Han terminado por irritarme la mucosa intestinal. En fin, sea cual fuere la causa, sufrí como un chanco, chillé y pataleé [...]». La enfermedad es uno de los personajes más presentes en los diarios, se apropia de los párrafos, los fatiga, interrumpe su marcha con el ardor o la acidez o la fiebre; no hace con los diarios, en suma, sino lo que hace con la vida de Ribeyro, con cualquier vida.

Intento recordar cuántos supositorios he visto aparecer en los diarios de escritores que he frecuentado, y no logro recordar ninguno. Yo no soy un experto en diarios íntimos como Ribeyro, pero no logro recordar así, al pronto, más supositorios en los de otros escritores. Si tomo el supositorio como categoría, incluso como paradigma, quizás podría intentarse una taxonomía de los diarios íntimos de escritores entre los que llevan supositorios y los que no. Hay anotaciones en *La tentación del fracaso* sobre los diarios y la escritura íntima de otros que son a su vez paradigmáticas. El 30 de septiembre de 1955, en su segundo diario parisino, escribe: «Creo haber descubierto la razón intrínseca de los diarios íntimos: tenerse a sí mismo como interlocutor». ¿Permite ese descubrimiento distinguir al auténtico diario íntimo de un texto parecido al que quizás podría agregársele el adjetivo de falso, o privársele sin problemas del adjetivo «íntimo» y dejarlo sólo en diario, sólo en otra cosa? En una anotación, la del 10 de mayo de 1956, referida a su lectura de los diarios de Stendhal, Ribeyro registra «la especie de náusea que me producen los diarios íntimos. Cada vez los encuentro más disparatados, más inútiles», y yo creo que se está refiriendo a ese tipo de textos, el falso diario íntimo, el diario destinado a la inmortalidad, esa otra cosa. Dice del diario de Stendhal:

«Sería ilegible si su autor no lo fuera igualmente de Rojo y negro, Lucien Leuwen, etcétera. El novelista ha despertado la curiosidad acerca del hombre y el hombre es por momentos antipático. En las quinientas páginas que he leído no ha hecho otra cosa que tratar de sot, plat, nigaud, bête o sans esprit a todos sus amigos, parientes, contemporáneos. Esa obsesión por colocar el esprit en la cima de las virtudes humanas es inaceptable. Un hombre que se sentía feliz por haber hecho dos buenos calembours en un salón o por haberle pellizcado la pierna a la dueña de la casa es en realidad un hombre sospechoso. Si no fuera por su estilo, que a fuerza de ser natural deviene invisible, no lo soportaría».

Cuando se enfrenta al diario de Léautaud, le cuenta a ese interlocutor que es él mismo, el día 27 de marzo de 1977:

«Me doy cuenta del carácter estéril, irritante, de este tipo de obras, refugio de escritores fascinados por su propia persona y que no pudieron nunca emanciparse de la autocontemplación para acceder a la esfera verdaderamente creativa y superior de la impersonalidad. Esto no quiere decir que diarios de este tipo no tengan páginas admirables, pero la verdadera obra debe partir del olvido o la destrucción (transformación) de la propia persona del escritor. El gran escritor no es el que reseña verídica, detallada y penetrantemente su existir, sino el que se convierte en el filtro, en la trama, a través del cual pasa la realidad y se transfigura».

El 12 de mayo consigna su pensamiento de escribir algo acerca de esos diarios. La lectura de Léautaud, dice, le ha provocado a la vez irritación, malestar, depresión, y admiración; le parece un producto típicamente francés, un autor de «segunda repisa» de la biblioteca –las comillas son suyas–, segundón y marginal. Días después, el 17 de mayo, emprende la relectura de los diarios de Jünger, por sus relaciones entre ambos, y establece las diferencias entre ambos, y entonces decido regresar a mi idea de usar la aparición de los supositorios para distinguir los diarios íntimos, esos textos que excavan en la relación del hombre con su realidad y la transfiguran, que ahondan en esa conversación con uno mismo como interlocutor, sin disfraz, sin deudas inventadas con la posteridad, de otro tipo de textos, de esa otra cosa. Jünger le parece un humanista políglota, curioso, formado filosóficamente, apasionado por la lectura, tenaz en su intento de comprender el mundo a través de la acción y la reflexión. De Léautaud escribe, sin embargo: «A Léautaud no le interesaba nada, ni el arte, ni la lectura, ni la política, ni la sociedad, ni la ciencia, ni la filosofía, todo lo que no fuera su propia y pequeña vida de escritor pobre y segundón y los avatares del mundillo literario en que vivía. Superioridad de Jünger». Las preferencias de Ribeyro por los autores que no se creen por destino ya situados en la posteridad quedan aún más claras cuando el 27 de enero de 1978 recurre a un pasatiempo tan común como revelador: qué libros, qué autores más bien, se llevaría a una isla desierta. Establece distinciones por géneros –en el cuento optaría por Poe, Maupassant, Chéjov, Buzzati; en novela se acompaña de Cervantes, Flaubert, Balzac, Proust, Musil, Kafka; también incluye en el equipaje el teatro de Shakespeare, o Brecht, o Chéjov de nuevo; los ensayos de Montaigne, o a Platón, a Tácito, a Heidegger, a Gibbon, a Marx, a Lévi-Strauss, o en un apartado que llama «Marginalia» a Borges, Baudelaire, Melville, o De Quincey, entre otros–, y cuando llega al

apartado octavo, «Diario, Autobiografía o Memorias», esta es su selección: Amiel, Jünger, Kafka, Saint-Simon, Chateaubriand, Casanova. Quizás Ribeyro desconfía de quien carece de dudas sobre sí mismo; quizás lo que yo he llamado supositorio es la sinceridad, es la compasión por el mundo y por uno, eso que hace que la vida de un hombre pueda ser la de todos los hombres y que uno de sus días pueda ser un día cualquiera en la vida de todos.

«¿Quién me ha exiliado y por qué? ¿Qué busco? ¿Qué aguardo?». Recojo de nuevo estos interrogantes de Ribeyro para hablar de la identidad, otra de las grandes permanencias en *La tentación del fracaso*. En el diario de 1969, y sin fechar, escribe:

«Un problema que evidentemente me preocupa es el de mi propia identidad, el de reconocermé como el mismo en el tiempo. Yo no tengo conciencia de mi identidad y si en una época llevé un diario casi cotidiano creo que fue para salvar mi identidad de los avatares de una vida morosa, dispersa y vagabunda. [...] Sin duda que se trata de un problema de orden casi patológico y que un psiquiatra sería capaz de explicar. En la práctica esta falta de conciencia de la propia identidad se traduce por la imposibilidad de tener opiniones duraderas y de hacer proyectos a largo plazo. Literariamente, por cierta versatilidad, facilidad, discontinuidad que, a la postre, me puede resultar fatal».

El diario como salvación, como ordenación de los hechos de la vida en un relato que nos explique de dónde nos hemos exiliado, por qué razón, qué aguardamos, cuál es nuestra capacidad de supervivencia en el lugar que nos ha tocado habitar, qué caducidad tendrán nuestras decisiones, en quién estamos confiando cuando decidimos confiar en nosotros mismos. Tengo la sensación de que algunas personas no atraviesan jamás ese llano que es la búsqueda de la identidad; yo las envidio. Para otros, sin embargo, esa búsqueda es inevitable y por desgracia inagotable y además pasa necesariamente por la lectura y la escritura. En la lectura de los otros nuestra soledad disminuye y hallamos atajos para sobrevivirnos; no evitamos el gasto superfluo en tratados de retórica o en botellas de burdeos o de amontillados y la consiguiente culpa cuando no nos queda para pagar la luz, no evitamos la enfermedad que siempre está dentro y nos aguarda masticando con paciencia, pero hace que no nos sintamos juzgados con excesiva severidad y condenados sin remedio por ello, y que nos sintamos menos solos en la habitación fluorescentemente iluminada del hospital, y hasta hace algo más llevadero el dolor agudo. En la lectura de los otros nos encontramos

de pronto a nosotros mismos, descendíamos por un pozo a oscuras y encontramos cierta luz y cierta compañía allí cuando quizás ya no contábamos con hallar nada. Intuimos quién podemos ser cuando vemos reflejado al otro. El diario íntimo es un diálogo con uno mismo como interlocutor, y cuando lo leemos –ese tipo de diarios con supositorio, esos en los que la sinceridad hace que el mundo se transforme al pasar a través de nuestros ojos y de nuestras manos sobre el teclado– entramos en una conversación acerca de un tema que nos resulta familiar. El 29 de enero de 1954 Ribeyro asume una especie de temprana poética del diario íntimo: «Todo diario íntimo surge de un agudo sentimiento de culpa. Parece que en él quisiéramos depositar muchas cosas que nos atormentan y cuyo peso se aligera por el solo hecho de confiarlas a un cuaderno. Es una forma de confesión apartada del rito católico, para personas incrédulas». Yo nací en 1969, el mismo año que he tomado como arranque de estas líneas; y lo hice así para intentar resolver una duda que es permanente: quiénes somos en un punto concreto del tiempo y del espacio, a un lado y a otro del espejo colocado en el camino en el que se refleja la vida pero no es la vida. Yo no sabía quién era Julio Ramón Ribeyro hasta que hace muchos años leí «Los gallinazos sin plumas» y la conmoción de aquel cuento me llevó al resto de ellos, y luego a las *Prosas apátridas*, y luego a *La tentación del fracaso*. En esa misma entrada de 1954 continúa Ribeyro:

«Todo diario íntimo nace de un profundo sentimiento de soledad. Soledad frente al amor, la religión, la política, la sociedad. [...] Todo diario íntimo es un síntoma de debilidad de carácter, debilidad en la que nace y a la que a su vez fortifica. [...] En todo diario íntimo hay un problema capital planteado que jamás se resuelve y cuya no solución es precisamente lo que permite la existencia del diario».

Mi ejemplar de *La tentación del fracaso* es quizás el libro más manoseado de mi biblioteca, las esquinas de sus páginas se doblan y doblan por todos lados, está lleno de trozos de papel, de marcapáginas, de billetes de cercanías o tíquets de supermercado. Cada una de esas marcas cumple una función que también se detalla en esa entrada de 1954: intentar leer entre las líneas de lo allí escrito las razones de esa escritura, y para mí de esa lectura, cuáles son sus simbolismos compartidos o recreados por mi lectura como compartidos, a qué escena de la vida que pasó corresponde ese reflejo fijado por su escritura y mi lectura. No es el diario de un arquitecto, o de un pintor, de un cocinero o un corredor de fon-

do, sino para mí de un semejante, de alguien a quien encuentras en el reconocimiento de padecer males comunes y afrontarlos de manera similar; el dolor no se palia, pero en el diálogo entre dos tiempos y espacios distintos, entre dos que no se conocen ni lo harán nunca, uno de los dos interlocutores –el que lee– alcanza cierto alivio que no es sino un eco de los alivios que el hombre que escribe encontró a su vez en la lectura de otros. «¿Quién me ha exiliado y por qué? ¿Qué busco? ¿Qué aguardo?». Algunos buscamos esas respuestas en la escritura. El 11 de mayo de 1975, cuando yo estaba camino de cumplir seis años, pero también ahora que corro hacia los 48, escribe Ribeyro:

«Cuando no estoy frente a la máquina de escribir me aburro, no sé qué hacer, la vida me parece desperdiciada, el tiempo insopportable. Que lo que haga tenga valor o no es secundario. Lo importante es que escribir es mi manera de ser, que nada reemplazará. Cuando imagino una vida afortunada, millonaria, veo siempre el lugar donde pueda seguir escribiendo. Si no fuera necesario comer, dormir, trabajar, no abandonaría este sitio, donde nada me incomoda, donde gozo del más completo albedrío, donde soy dueño del mundo, de mi mundo, sus fabulaciones, hazañas, torpezas, locuras, el mundo irreal de la creación, al lado del cual no hay nada comparable».

Estoy de pie junto a Julio Ramón Ribeyro, en una terraza que da hacia el Mediterráneo de Málaga y da hacia el Pacífico de Lima –y si miras hacia abajo da a la plaza Falguière, alfombrada de sus colillas–, bebiendo una copa de Saint-Émilion, y la botella está casi apurada por los dos, y le oigo leer esas líneas de su diario que acaba de escribir, y le miro flaquísimo y algo despelucado dar una calada al cigarrillo que se consumía despacio a su lado a la espera de que acabase de escribir, y yo que jamás he llevado un diario, asiento; me bebo lo que queda en la copa de un largo buche, en esos momentos la vajilla está limpia y la soledad es algo menos fea, y de nuevo asiento.



Fabio Morábito:
**«No miro nunca a la cara
a mis personajes»**

Por Carmen de Eusebio

Fabio Morábito (Alejandría, 1955) es un narrador y poeta mexicano. Nacido en Egipto de padres italianos, pasó su infancia en Milán. Desde los 15 años, ha vivido en la Ciudad de México. A pesar de ser su lengua materna el italiano, ha escrito toda su obra en español. Es autor de cuatro libros de poesía: *Lotes baldíos* (FCE, 1985), Premio Carlos Pellicer; *De lunes todo el año* (Joaquín Mortiz, 1992), Premio Aguascalientes en 1991; *Alguien de lava* (Era, 2002) y *Delante de un prado una vaca* (Era, 2011; Visor 2014). Los tres primeros títulos se encuentran reunidos en el volumen *La ola que regresa* (FCE, 2006). Ha escrito tres libros de cuentos –*La lenta furia* (Vuelta, 1989; Tusquets, 2002; Eterna Cadencia, 2012), *La vida ordenada* (Tusquets, 2000; Eterna Cadencia, 2012) y *Grieta de fatiga* (Tusquets, 2006; Eterna Cadencia, 2010), Premio de Narrativa Antonin Artaud en 2006– y cuatro libros de prosa –*Caja de herramientas* (FCE, 1989; Pre-Textos, 2009), *El idioma materno* (Sexto Piso, 2014), *Cuentos populares mexicanos* (FCE, 2014) y *También Berlín se olvida* (Tusquets, 2004; Sexto Piso, 2015)–. Ha publicado la novela *Emilio, los chistes y la muerte* (Anagrama, 2009) y otra, breve, para niños, *Cuando las panteras no eran negras*, que ganó el White Raven Prize en 1997 (Siruela, 1996; FCE, 2011). Es autor de un libro de ensayos, *Los pastores sin ovejas* (El Equilibrista, 1995). Ha traducido la poesía completa de Eugenio Montale (Galaxia Gutenberg, 2006) y el *Aminta* de Torquato Tasso (UNAM, 2001). Su último libro publicado, de cuentos, es *Madres y perros* (Sexto Piso, 2016).

Fabio, usted nació en Alejandría y cuando tenía tres años sus padres volvieron a Milán. Vivió allí hasta los 15 años y después se trasladó a México, donde vive desde entonces. Su idioma materno es el italiano pero adoptó el español como lengua para escribir y comunicarse. Al pensar en la opción que tomó, me preguntaba cómo resolvió ese signo tan característico de cada idioma que es el humor, y sus libros tienen mucho de humor e ironía.

Le aclaro que no tomé ninguna opción con respecto al español. Llegué a México muy joven, proveniente de Italia, y no me quedó más remedio que apren-

der su lengua, cosa que no me costó demasiado trabajo, por la cercanía entre los dos idiomas. Con esto quiero decir que el sentido del humor local se me metió con la lengua, pero ¿se puede hablar de un sentido del humor local? Lo dudo. La gente suele creer que su nación es particularmente humorística y que en ningún país la gente se ríe de sí misma como lo hacen ellos. Yo, por el contrario, creo que el humor no cambia de idioma a idioma o de país a país, y una prueba de ello es que los chistes no tienen patria y recorren el mundo como antes lo hacían los cuentos de hadas. Hay ciertos filones locales, tal vez,

como podría ser en México el albur, que es la operación verbal mediante la cual se trastoca el sentido de una frase hacia el lado sexual, pero el albur, que a mí personalmente me aburre, está lejos de representar el sentido del humor del mexicano y es más bien una subclase de él, que suelen cultivar los malos comediantes. En mi caso particular, me atrae el humor que se acerca al absurdo, cuando las palabras empiezan a irse por su lado, lejos de sus asociaciones acostumbradas, y nos muestran no sólo lo risible que es el ser humano, sino también su lenguaje. Es el idioma en estado de recreo, cuando estira su cuerpo como los gatos después de despertarse.

Usted es un escritor que cultiva varios géneros, principalmente el cuento y la poesía. Con respecto al cuento, ¿es más importante la trama o el argumento que los personajes, la caracterización?

Los dos son importantes. ¿Cómo caracterizar a un personaje sino mediante lo que hace? La acción crea al personaje y dentro de la acción está lo que el personaje dice y lo que piensa. La narrativa moderna descrece cada vez más de las descripciones en seco, separadas de la acción, como cuando aparece un nuevo personaje en la historia y el autor se siente con la obligación de decirnos cómo es: alto, de pelo negro y cejas pobladas, delgado y ojos claros. Con el tiempo hemos aprendido que en la mayoría de los casos esas descripciones son ociosas porque cada lector se crea una imagen particular de cada personaje, atendiendo a lo que ese personaje dice y hace, y olvida si le dijeron que es alto, gordo y moreno. Cuando escribo un cuento, no

miro nunca a la cara a mis personajes, no sabría reconocerlos si me los encontrara en la calle, viven en mi cabeza en un estado de vaguedad que es también un estado de potencialidad.

ME ATRAE EL HUMOR QUE SE ACERCA AL ABSURDO, CUANDO LAS PALABRAS EMPIEZAN A IRSE POR SU LADO, LEJOS DE SUS ASOCIACIONES ACOSTUMBRADAS

¿La novela, por su extensión y las oportunidades que le da tal característica, sufre menos que el cuento el juicio severo del lector? ¿Qué es lo que tiene que ser y tener un cuento para no ser rechazado por la agudeza del lector?

Un cuento no puede permitirse aburrir al lector. La novela puede permitirse cierto grado de remolonería, incluso debe tenerlo, porque su deber es ser exhaustiva y profunda, mientras que el cuento debe ser emocionante. Todo cuento en el fondo es un instructivo de vida. Lo que le pasó a Fulano nos interesa porque nos puede pasar también a nosotros. En cierta manera un cuento se da el lujo de abolir el alma del protagonista, un alma particular, para concentrarse en las peripecias y los incidentes a los que debe enfrentarse. La novela, en cambio, ahonda en un alma particular y, como toda alma es única e irreplicable, ninguna novela concluye de verdad. Los cuentos sí concluyen porque son la exposición de un problema concreto que nos atañe a todos. La conclusión de un cuento es algo crucial,

donde el cuento se juega mucho de su eficacia.

¿Cualquier asunto o anécdota es susceptible de ser narrado? ¿De dónde surgen sus cuentos? ¿Cuándo ve que algo puede ser un cuento, partiendo de un suceso real o desde la misma escritura?

Creo que en mi caso «huelo» que hay un cuento en aquellas situaciones en donde el o los protagonistas se ven obligados a salirse de su zona de confort y a cruzar una línea que nunca cruzarían normalmente. Lo hacen a menudo con la certeza de que volverán de inmediato a su tranquilidad inicial, y esa certeza, que se verá desmentida por los acontecimientos, es siempre uno de los ingredientes fuertes de mis historias. Tengo que oler algún tipo de caída o de derrumbe para que una historia me parezca digna de contarse.

PENSAMOS QUE LA LEJANÍA
RESOLVERÁ NUESTROS
PROBLEMAS, QUE LA VIDA
SIEMPRE ESTÁ EN OTRA PARTE,
CUANDO EN REALIDAD ESTÁ
ALLÍ, A UNOS PASOS

Algo común entre sus personajes es la libertad de que gozan para ser ellos mismos, no parecen influenciados por el autor, por usted. Y, quizá, esa cualidad y la exclusión de la moraleja es lo que define a sus cuentos como ficción. ¿Usted está del lado de los escritores para los que los personajes son galeotes o de los que sugieren que tienen algo de vida propia?

Me acaba de hacer usted un gran cumplido al decir que no son galeotes mis personajes y que ellos gozan de libertad para ser ellos mismos. No conozco mejor cumplido para un escritor que éste.

Me gustaría preguntarle algo acerca de su cuento «En la parada del camión interestatal», de su libro *Madres y pe-rros*. Por un lado está el tiempo real, el que marca el paso de los distintos autobuses de pasajeros que no paran y, también, existe el otro tiempo, el que va transformando las vidas de los dos pasajeros que esperan en sentidos opuestos sus respectivos autobuses. ¿Vivimos en varios tiempos paralelos que la literatura es capaz de mostrarnos en un mismo espacio?

No sé si vivimos en tiempos paralelos, pero sin duda, como dice usted, la literatura nos concentra en un lugar determinado, nos clava en un entorno concreto, dándonos el «alma» de la situación. Y si nos interesa leer historias es porque estamos ávidos de eso, de alma. En el cuento que usted cita, las dos personas que esperan en un lugar desolado dos camiones que van en sentido opuesto, no pueden dejar de mirarse, separados apenas unos cuantos metros por la cinta de asfalto. Intentan ignorarse, pero no pueden. El viaje que atraviesa los pocos metros de carretera que los separan se torna más importante que el viaje a lo largo de ella, para el cual los dos estaban ahí. Eso era lo que me atraía de la situación. Pensamos que la lejanía resolverá nuestros problemas, que la vida siempre está en otra parte, cuando en realidad está allí, a unos pasos, tan sólo cruzando la carretera.



Los finales de sus cuentos han sido, en muchas ocasiones, considerados como finales inacabados, no terminados voluntariamente. Sin embargo, yo los veo como una seña de identidad de su obra, narra las historias como si no las entendiera del todo, en definitiva, como la vida misma. ¿Qué opina?

Cuando leí por primera vez a Raymond Carver creí que mi ejemplar de su libro venía defectuoso y que le faltaban páginas al primer cuento. Luego leí el segundo y comprendí que así era su estilo, escribir historias aparentemente inacabadas y casi truncas. A medida que las leía y me adentraba en su especial densidad, comprendí que sus cuentos estaban terminados como cualquier otro. Lo que había que ajustar era mi idea de cómo debe acabar un cuento. Ese ajuste se hizo sobre la marcha, a medida que leía su libro. Una de las características

de un buen escritor es que nos convence de inmediato sobre la sinceridad y pertinencia de su estilo o, mejor dicho, nos convence de que tiene estilo, o sea, un mundo propio. Lo tomas o lo rechazas, pero no lo puedes negar. No me gusta el concepto de final inacabado, o de final abierto. Es un concepto comodín que no significa nada. Un cuento debe concluir y, como dije antes, el final de un cuento es crucial para que el cuento funcione o fracase. Lo que ocurre es que ya no podemos terminar nuestras historias como lo hacían los hermanos Grimm en su momento porque nos hemos vuelto más descreídos sobre la rotundidad de lo que acaece a nuestro alrededor.

Además de los temas que trata directamente en sus cuentos –por ejemplo, en «Tumbarse al sol» o en «Madres y

perros», donde el miedo es el centro de atención- parece existir la sugerencia de que existen otros factores, otras verdades distintas de las que relata. ¿Es así?

Sería tremendo que así no fuera. Una historia bien contada es inabarcable y Ricardo Piglia lo sintetizó con su célebre afirmación de que un cuento cuenta siempre dos historias, una exterior y visible, que podemos resumir con nuestras palabras, y otra oculta o latente que *transcurre* (el verbo es mío, no de Piglia) debajo de aquella. ¿Qué cuenta esta segunda historia invisible? Piglia, sabiamente, no lo dijo, y no lo dijo porque creo que se trata de una historia que no se resume ni compendia con palabras que no sean del mismo cuento, que se activa con el cuento pero fuera de él se desvanece, y ahí reside su misterio y su fuerza.

TANTO PARA EL LECTOR
MUY AVEZADO COMO
PARA EL MÁS INGENUO,
VALE LA PENA SEGUIR
LUCHANDO CON LAS COMAS

La escritura ha sido, por usted, definida y comparada con la traición, con el robo, y el escritor, con un ladrón y, en otras ocasiones, con un centinela. ¿Qué le lleva a pensar así? ¿Qué relación tiene con la escritura?

Un escritor, en el fondo, aunque nos provea de alma, es un ser bastante miserable. Observa la vida y escribe sobre ella. Qué fácil. ¿Por qué no se pone a vivirla, como todos? Se escuda tras la

escritura, dizque para conocer a la vida a fondo, como si los comunes mortales no conocieran la vida a fondo con sólo vivirla día a día. Yo no me ufano de ser escritor. Lo soy por debilidad y presunción. Admiro a los que llevan su vida sin mayor afán de trascendencia que llegar al final de cada día y poder decir: «No ha sido un día malo». Son ellos los que hacen girar el planeta, no los que escribimos. La literatura nos provee de alma, pero no de vida; una vida bien vivida viene con alma integrada y no necesita asomarse a ningún libro.

Como poeta, ¿cuál cree que es el interés de la sociedad, de las administraciones públicas y de las asociaciones culturales por la poesía?

La poesía tiene el prestigio que tiene toda actividad secreta, inútil e incomprendible. Si no fuera tan incomprendible para la mayoría, no tendría prestigio y los poetas no viajaríamos como viajamos. Una amiga mía poeta solía repetir: «Escribir poemas no me ha hecho rica, pero cómo me ha hecho viajar». Y también viajar es una forma de riqueza. La poesía «viste» a cualquier iniciativa cultural. Ay, de aquel funcionario cultural que se olvide de la poesía. Pobre, inofensiva, tediosa para el gran público, la poesía sin embargo es insoslayable. Se trata, pues, de un gran malentendido. Hago votos para que siga siendo eso, un malentendido, un enigma para la inmensa mayoría de la población. Eso garantizará, en lo oscuro, su permanencia.

¿Qué papel podrían y deberían desempeñar las escuelas para acercarnos a la poesía?

Enseñarnos dónde está la poesía, y mostrarnos dónde puede aparecer: en un refrán ingenioso, en la letra de un bolero o de un tango, en la gracia de un chiste bien contado, en la escena de una película que te corta el aliento. Enseñarnos que la poesía existe, que no es un espejismo. Unos cuantos, después, la buscarán en los poemas, se harán lectores de poesía, y serán una minoría. ¿Qué importa? La escuela, antes que nada, debería enseñarnos que la poesía existe.

Le agradezco mucho el tiempo que ha dedicado a esta entrevista y, aunque sé que usted desconfía un poco de que las entrevistas sean leídas, me gustaría preguntarle qué tipo de lector prefiere: ¿el que no tiene prejuicios literarios y lee por placer, o por curiosidad y placer, o el lector erudito, crítico, que parece saber lo que busca?

Mire, yo puedo tardar horas para encontrar el lugar adecuado de una coma en una frase o en un verso, y quisiera que mi lucha con las comas fuera en beneficio de todo aquel que me lee, tanto el lector sofisticado y exigente como el más ingenuo. Tanto uno como otro, si me leen, deben transitar por mis comas. El primero podrá objetar una coma que según él está mal puesta o elogiar otra que le parezca una joya de coma, mientras que el segundo no objetará ni elogiará nada, pero su lectura se verá afectada por mis comas igual que la del primer lector y, si yo cambiara el lugar de las comas, mis palabras adquirirían para ese lector ingenuo otro ritmo, otra velocidad y otra densidad de pensamiento. Así que, tanto para el lector muy avezado como para el más ingenuo, vale la pena seguir luchando con las comas.



Francisco de Miranda, personaje literario

Por Juan Carlos Chirinos



UN HÉROE DE NUESTRO TIEMPO¹

Las bibliotecas lo impresionaban. Se zambullía en ellas durante horas aunque el día siguiente padeciera, encerrado en su habitación, fuertes dolores de cabeza e irritación en los ojos. Cargó por todos lados con su archivo, sus libros y su flauta: nunca sabía cuándo los necesitaría. Su equipaje fue incrementándose durante las cuatro décadas en las que deambuló por el mundo: un periplo en el que conoció lugares como Atenas, Troya y Moscú; Estambul, Venecia y San Petersburgo. El «venezolano más universal» no dejó lugar sin comentar, idea sin redondear, personaje famoso sin conocer, amante sin probar.

Francisco de Miranda (1750-1816) es conocido como el precursor de la independencia venezolana e hispanoamericana. El bicentenario de su fallecimiento se conmemoró el 14 de julio, fecha escogida casi a propósito para morir, pues es la misma que señala la del inicio de su querida Revolución francesa (él es el único latinoamericano cuyo nombre figura en el Arco de Triunfo de París). Masón de alto grado, Miranda acabó en la infecta cárcel gaditana de La Carraca encerrado pero no derrotado, acallado pero no silenciado, viejo pero no envejecido. Entregado al enemigo por sus propios compañeros de lucha, aún ese episodio cainita no está del todo claro: ¿fue traicionado con vileza por el joven Bolívar y los demás mantuanos, o sólo se trató, como él mismo vaticinara, de otro *bochinche* más de ese *bochinche incierto* que fueron las guerras de independencia? Una imagen sí tenemos que dar por verdadera: ni en La Guaira, ni en Puerto Rico, ni en Cádiz, ni en nin-

gún lugar, Miranda abandonaría su vicio confesable, el vicio de la lectura.

Sólo por eso hay que volver a su vida, a su archivo, la Colombeia, un Himalaya de papeles –al decir de José Luis Salcedo Bastardo–, patrimonio documental de la humanidad para la UNESCO. Fue un hombre que merece ser celebrado no como el militar de guerras incansables, sino como el civil inteligente, diplomático agudo y lector voraz que fue. Francisco de Miranda: un ilustrado que se codeó con personajes insignes como Washington, la zarina Catalina II, Haydn, Napoleón y Bolívar porque él también lo fue, y de primer orden. Que siga siendo un héroe al que imitar para los venezolanos del futuro depende también de nosotros y de nuestra memoria, siempre tan corta.

EL PRIMER LECTOR

Probablemente en el futuro seguirán apareciendo numerosos ensayos, biografías y novelas en torno a la figura, la vida y la obra de Francisco de Miranda, conocido como «el Precursor», aunque sería una especie singular de precursor: un precursor que antecede pero que se queda. Y, seguramente, cada vez que se cumpla una nueva efeméride mirandina, alguien se sentará a leer el monumental archivo, la Colombeia, y terminará escribiendo sobre los fabulosos hallazgos que le deparará el tiempo que dedique a hurgar en esas páginas.

Nunca sabremos quién será el último lector de Miranda, pero quizá se pueda identificar al primero: él mismo, que, con 21 años, a bordo de la fragata sueca *Príncipe Federico*, se sentó a convertir en palabras todo cuanto veía y todo aquello que computaba. El propio Miranda

fue el primer lector de las cosas que vio y que sin duda impresionaron su imaginación: «Vimos unos monstruosísimos peces que llaman ballenatos y muchos pájaros blancos con la cola muy larga... Se vieron muchos pejecitos que volaban y así los llaman, *voladores*». ² Contempló en el cielo caribeño el campo de estrellas que se extendía sobre su cabeza; oyó el chapoteo constante y adormecedor del agua contra la proa; sintió los labios salados por el aire y las salpicaduras; perdió la vista con el brillo inconmensurable del sol; experimentó la sensación de moverse de un lugar a otro flotando indefenso en la inmensidad azul del océano. Sus sentidos todos se abrieron a un mundo nuevo para él, que nunca había salido de su ciudad; el mundo se le ofrecía entero y no tardaría en tomar conciencia de ello. Y, con el deseo de dejar por escrito el inicio de su nueva vida cuando salió de Venezuela hacia España, empezó a levantar el Archivo, que sigue siendo fuente inagotable para conocerlo y para conocer el tiempo que le tocó vivir. La lectura y la escritura son dos actividades, no hay que olvidarlo, indispensables para llegar al verdadero hombre que fue Francisco de Miranda. No en balde escribió una vez en su diario: «Me he quedado en casa leyendo con gusto y provecho. Oh, libros de mi vida, qué recursos inagotables para alivio de la vida humana». ³ De allí, de los libros, y de la reflexión acerca de lo que los libros enseñan tomaba Miranda los «recursos inagotables» para seguir adelante. Por eso la formación de su preciada biblioteca también es otro aspecto que se debe tener en cuenta. Ramón Andrés señala en un texto al respecto que «las bibliotecas privadas, con mayor acento a

partir del siglo XVIII, adquirieron la significación de unos espacios destinados a la generación de sentido, instrumentos de irremplazable valor que facilitaban el acceso a las claves del conocimiento. [...] Sus muros cerraban un recinto invulnerable donde la perspectiva de los estantes conformaba una metáfora: la acumulación de la sapiencia, dispuesta en hileras, desvelaba desde sus pasadizos el secreto último de las cosas. [...] La biblioteca permitía mirar al exterior, muy a lo lejos, desde un sitio oculto». ⁴ Ese espacio de silencio universal que rodea la biblioteca personal, como bien lo supo Montaigne, es el lugar más sagrado para cualquiera que quiera desarrollar un pensamiento propio. Y Miranda lo quiso, y fue consciente de ello, prácticamente desde el principio de su vida adulta. Al hablar de la desaparición de la biblioteca de Miranda –producida cuando la madre de sus hijos, Sarah Andrews, quedó viuda y muy necesitada–, Pedro Grases señala su gran valor: «La biblioteca fue luego subastada por la casa Evans de Londres en 1828 y 1833 con asistencia de un nutrido público de compradores que adquirieron la totalidad de las piezas puestas en venta. [...] Nos cabe únicamente hoy en día la posibilidad de reconstruir la exacta fisonomía de esta biblioteca, de gran valor por “el exquisito surtimiento de obras raras, clásicas y selectas ediciones”, como la definía en el oficio de ofrecimiento el ministro Antonio José de Irisarri». ⁵ Y, al final de su vida, Miranda dejaría instrucciones precisas para que sus libros clásicos griegos fueran donados a la Universidad Central de Venezuela, como muestra de agradecimiento y de amor a su país.

MIRANDA, EL FICTICIO

Con la vida que tuvo, es muy fácil imaginarse todo tipo de novelas, relatos, obras de teatro, poemas y demás basados en sus visicitudes, pero sorprendentemente, en el terreno de la ficción, en estos doscientos años que han transcurrido desde su fallecimiento, es más bien poco lo que se ha escrito. Por lo menos, a la hora de compararlo con la cantidad de textos de no ficción: claramente hay muchas menos ficciones. Pero hagamos un pequeño recorrido por las ficciones.

Quizá una de las primeras personas en Venezuela que escribiera sobre la existencia de Miranda fue un autor que yo quiero llamar el «Miranda Inmóvil», un personaje de una vasta cultura, semejante a la de Miranda, con su mismo apetito por los libros y obsesivo polígrafo que todo lo consigna. Me estoy refiriendo al fraile Juan Antonio Navarrete, que vivió prácticamente toda su vida en Caracas, encerrado en su convento, ocupando varias celdas donde coleccionó centenares de libros, escribió varios títulos y, durante más de treinta años, fue creando el único libro que conservamos de él: el *Arca de letras y teatro universal*, una enciclopedia que, semejante a las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, quiere contener todo el saber en orden alfabético. En dicha obra, Navarrete da cuenta, en 1806, de la fracasada expedición mirandina a las costas de Coro y Ocumare: «Por los meses de febrero y marzo se han puesto en armas todas las tropas por todas las bocas y puertos de las costas de Caracas, por las invasiones y amenazas del enemigo inglés. Se han hecho rogaciones públicas en la ciudad, hasta con sermones. Un tal don

Francisco Miranda, patricio de Caracas, anda fomentando la sublevación y tiene inquieta la provincia, anda por el mar y se hacen diligencias por apresarlo. [...] Por el mes de julio día 11 se hizo en Puerto Cabello la justicia de diez reos, entre otros varios, que se cogieron en una goleta que acompañaban al citado Miranda, y venían a hacerse dueños con él del gobierno y pueblos. Se les cogieron entre el barco las banderas, armas, papeles, patentes de nombramiento en oficios y empleos de la provincia, que ya daba Miranda supuesto por suyo todo. Pero todo se quemó por mano del verdugo en público cadalso en la plaza de la ciudad de Caracas el día 4 de agosto».

Una aparición «estelar» la hace Miranda durante las luchas en defensa de la primera república venezolana, la conocida como «la Patria Boba», en un *Corrido* defensor de la legitimidad de la corona española, con estructura estrófica de glosa, donde no le desean nada bueno:

«Miranda debe morir / Roscio ser decapitado / Arévalo consumido / Espejo descuartizado. // A Venezuela intimó / Miranda con imprudencia / que contra España juró; / a muchos también mandó / al cadalso a conducir; / hizo la muerte sufrir / a dos sacerdotes santos. / Cometiendo excesos tantos / Miranda debe morir».

Debería pensarse, por otra parte, que la aparición más «pulida», o heroica, del precursor se hallaría en uno de los monumentos literarios venezolanos sobre la guerra de independencia. Me refiero a *Venezuela heroica*, de Eduardo Blanco, autor éste, por cierto, en el que se inspiraría el artista Arturo Michelena para pintar su famoso (pero imaginario) *Mi-*

randa en La Carraca. Pues bien, Eduardo Blanco, que tiene más ganas de ensalzar la figura de Bolívar, convertido ya en el mítico titán que aún agobia nuestro imaginario, habla de Miranda como un grande, pero un grande derrotado:

«Un sol desaparece y otro se levanta. Entre los escombros de la revolución, aniquilada hasta en sus fundamentos, por el triunfo inesperado y sorprendente del aventurero Monteverde, se eclipsa la histórica figura de Miranda: alta virtud a quien había confiado sus destinos la naciente República. Apágase en el polvo, donde cae destrozado el altar de la patria, el fuego sacro de la idea redentora. Desmaya el sentimiento que provocó a la rebelión. El ciclo de las halagüeñas esperanzas se oscurece de súbito, y las sombras de un nuevo cautiverio, como lóbrega noche, amenazan cubrir la inmensa tumba, donde parece sepultada para siempre con el heroico esfuerzo la más noble aspiración de todo un pueblo [...]. Para 1812 no era ni sombra de aquel risueño arbusito del 19 de abril, coronado de flores entreabiertas al sol de la esperanza: ni menos se asemejaba al soberbio gigante del 5 de julio, cargado de abundosos y sazonados frutos: apenas si era un tronco de solidez dudosa, protegido por escaso ramaje, falto de savia y amenazado de esterilidad. En tan cortos días los nobles promotores de la revolución habían envejecido, y sus propósitos heroicos, y sus conquistas, y los trofeos cuantiosos de sus primeras y ruidosas victorias, desaparecían entre la sombra de un ayer ya remoto, para las veleidades del presente [...]. La capitulación de la Victoria fue la mortaja en que se envolvió para morir. La perfidia la recibió en su seno y la ahogó entre sus

brazos. Miranda, la postrera esperanza délos independientes, sucumbe con la revolución y, eclipsado el astro, sobreviene la noche».

Y mientras el bardo de la independencia pintó a Miranda en sus horas bajas y saliendo del escenario con las tablas en la cabeza, mucho antes, en el primer tercio del siglo XIX, dos autores se fijaron en su vida para saquearla a gusto para sus ficciones. Uno fue lord Byron, quien probablemente lo tomara como inspiración para su *Don Juan*, tal como señala Oscar Rodríguez Ortiz: «Hasta Rusia lo persigue el poder español [...]. En lo que pudo ser un incidente diplomático, obtiene el favor de la zarina, ocasión de no pocas leyendas amorosas. Cruce de realidades y ficciones, el ficticio don Juan de lord Byron también viaja en el poema hasta estas tierras y se convierte en favorito de Catalina».

El otro autor lo convirtió, cambiándole el nombre (cosa que a Miranda no le habría extrañado ni molestado, probablemente), en un personaje importante para su obra. Me refiero a Stendhal, quien en su *Rojo y negro* introduce al conde Altamira, amigo de Julien Sorel y un admirador más de la bella Matilde, «la señorita más hermosa de París». «¿Quién no conoce al pobre Altamira?», pregunta un personaje, y pareciera que estuviera preguntando por Miranda.

Es que la descripción encaja bastante con el «estereotipo Miranda», que alborotaría las imaginaciones de los narradores europeos:

«En una reunión jansenista conoció al conde de Altamira, hombre de talla gigantesca, condenado a muerte en su patria por

liberal, y muy devoto. [...] Si se exceptúa su deseo de dar a su patria el gobierno de las dos Cámaras, nada encontraba el joven conde digno de llamar su atención. Sepárase de Matilde, la mujer más hermosa del baile, porque vio entrar en los salones a un general peruano. Perdidas las esperanzas en Europa, tal como la había dejado Metternich, el pobre Altamira llegó a creer que, cuando los Estados de la América Meridional fuesen poderosos y fuertes, acaso devolverían a Europa la libertad que les proporcionara Mirabeau.

En los siglos xx y xxi la figura de Miranda ha corrido con mejor suerte, al menos en el número de apariciones. Sin ser abundante, la lista de obras de ficción sobre el precursor, o al menos en las que interviene, es significativa: «Tanto la narrativa como el teatro conceptualizan con rica diversidad la gesta emancipadora de Francisco de Miranda: *Bolívar, el hombre crucificado*, Mario H. Perico Ramírez (1976); *La tragedia del Generalísimo*, Denzil Romero (1987); *Grand tour*, Denzil Romero (1987); *La entrega de Miranda o El maestro y el discípulo*, Alejandro Lasser (1990); *Pagadero al portador*, Carlos Pérez Ariza (1997); *Para seguir el vagavagar*, Denzil Romero (1998); *Los papeles de Miranda*, Mario Szichman (2000); *Bolívar y Josefina*, Gladys Revilla Pérez (2000); *La última batalla del generalísimo*, Edinson Pérez Cantor (2003); *Las dos muertes del general Simón Bolívar*, Mario Szichman (2004); *La casa de Altigracia*, Carlos Machado Allison (2004); *La última muerte de Simón el Triste*, Eduardo Casanova (2004); *Miranda, el hijo del mulato*, Ángel Miguel Rengifo (2006)».⁶

Al analizar todas estas obras, Lancelot Cowie concluye que el conjunto «pretende dibujar un prócer excelso, exteriorizando sólo los aspectos históricos trillados. La libre presentación de anécdotas y de ciertos aspectos de la vida del personaje se aparta de la historiografía. La recurrencia a la memoria del protagonista no se explota como recurso estructural porque apenas intercala algunos datos y las campañas del prócer. De así haber sido, los escritores hubieran indagado en la compleja psicología de Miranda para jaquear, una vez más, los sucesos históricos conocidos. Lamentablemente, la figura literaria de Miranda oscila entre recuerdos felices, tristezas y derrotas. Quizá lo magistral de esta figura sea su manifiesto estoicismo en el cautiverio, aferrado siempre a la esperanza de la libertad, sin gemir bajo el insoponible peso de los grillos. Lo irónico del destino del general es haber compartido la misma pérdida de la libertad sufrida en prisión por L'Ouverture y Bonaparte». Semejante apreciación tiene Violeta Rojo cuando analiza verdades y ficciones en la vida de Miranda y se pregunta: «¿Por qué una de las ficcionalizaciones sobre Miranda es la tragedia? Si bien es verdad que su vida es una sucesión impresionante de grandes éxitos y grandes fracasos, también lo es que su final es convenientemente trágico, ya que ayuda al mantenimiento como héroe de otra de nuestras figuras: Simón Bolívar».⁷

Desde luego que los más conocidos de los textos aquí enumerados son las novelas de Denzil Romero, quizá el más importante autor que dedicara gran parte de su obra a la vida de Miranda. Sobre todo en *La tragedia del generalísimo* y

Grand tour, que forman parte de un proyecto mayor sobre la vida del precursor, Romero se vuelca con toda su imaginación y fuerza narrativa. Son novelas que, hoy en día, resultan curiosas de leer, no sólo por el autor y su fama de «escandaloso» (lo marcará para siempre su novela erótica *La esposa del doctor Thorne*, sobre Manuela Sáenz), sino porque son el ejemplo perfecto de un tipo de literatura verbalista, ecléctica y sincrética que estuvo muy en boga en América Latina los últimos años setenta y primeros ochenta; son novelas que abordan la vida de Miranda con el mismo extenuante entusiasmo por contarlo todo que hallamos en novelas como *Cristóbal nonato*, de Carlos Fuentes, o *Palinuro de México*, de Fernando del Paso. El valor de las novelas de Denzil Romero es, pues, doble: al contar la vida de Miranda como lo hace, deja huella de un estilo en la historia de la literatura en español.

En estos últimos años, han aparecido dos novelas en España que se acercan a Miranda: *Los sueños de un libertador*, de Fermín Goñi, y *La noche que Bolívar traicionó a Miranda*, de J. J. Armas Marcelo. En la novela de Goñi, el autor nos narra, casi siempre desde el punto de vista del narrador omnisciente, la vida y afanes de Francisco de Miranda desde que abandona su Venezuela natal hasta su muerte en Cádiz. El autor emplea un estilo documental para narrarnos las vicisitudes del protagonista, y consigue que olvide uno que se trata de una novela. No obstante su ánimo documental, quizá a la manera de un Sciascia, el narrador nos ofrece un Miranda en blanco y un Miranda en gris: por un lado, valeroso, generoso, culto, idealista, leal; por

el otro, nos habla de otro personaje muy distinto: putañero, caprichoso, déspota. De aquí sale un interesante contraste que hace que el lector reflexione a medida que avanza.

Por su parte, en la novela de Armas Marcelo, irreductible admirador de Miranda tanto como «distante crítico» de Bolívar, encontraremos las «leyendas» famosas del Precursor –la colección de vellos púbicos, los amores con Catalina, las lúdicas aventuras amorosas y el famoso *bochinche*–, pero es que estas leyendas también forman parte de la biografía del personaje. Cuando se miente sobre un personaje es cuando mejor se habla de él. ¿Cómo prescindir de la leyenda si ésta explica con más fuerza lo que una montaña de papeles no sabe decir?

La relación con Bolívar vertebra la novela: la difícil, hermosa, adictiva, telúrica relación entre dos hombres que eran iguales y tan diferentes. *La noche que Bolívar traicionó a Miranda* es una novela-vorágine que relata con ansiedad los momentos más críticos en las vidas de Miranda y Bolívar: la ansiedad de quien espera el final, pues la Sayona, la muerte, acompaña al narrador desde la primera página y no descansará hasta no acabar con los héroes que una vez fueron amigos pero que estaban destinados a anularse mutuamente.

La vida de Francisco de Miranda es un complejo entramado de viajes, amigos, amantes y planes políticos; el Archivo, el testimonio de que una vida «no cabe en un cuerpo solamente», parafraseando al poeta Eugenio Montejó. Y, aun así, es imposible saber qué ocurrió de verdad

en cada momento. Sólo tenemos documentos y el retrato melancólico creado

por Arturo Michelena; el resto es trabajo para la imaginación.

NOTAS

¹ Un extracto de este artículo fue leído en la Casa de América, de Madrid, el 14 de julio de 2016, aniversario del fallecimiento de Miranda.

² *Archivo del General Miranda*, Caracas, Editorial Sur-América, 1929, t. I, pp. 28 y 29. En adelante: *Archivo*.

³ *Archivos*, III, 278.

⁴ Andrés, Ramón. *Johann Sebastian Bach: los días, las ideas y los libros*, Acantilado, Barcelona, 2005, p. 11.

⁵ Grases, Pedro. «La biblioteca de Francisco de Miranda», separata de la revista *El Farol*, n.º 217, Caracas, abril/mayo/junio de 1966, año XXVII, 12 p.

⁶ Cowie, Lancelot. «Imagen de Francisco de Miranda en la narrativa venezolana contemporánea», en *Revista del CESLA*, n.º 11, 2008, Uniwersytet Warszawski, Varsovia, Polonia, pp. 79-92.

⁷ Rojo, Violeta. «Verdades y ficciones de Francisco de Miranda», en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 32(1996), Universidad del Zulia, 1996.

Valle-Inclán y la política farandul

Por Manuel Alberca



Entre los escritores españoles de fin de siglo, Ramón del Valle-Inclán fue el que más y mejor supo despertar una curiosidad general y desmedida hacia su persona. No siempre lograría lo mismo para su obra. Tejió una biografía legendaria a su gusto y medida, hecha de invenciones y mentiras, muy en la onda modernista que sostenía que la realidad imitaba al arte, cuyo representante más cualificado sería el provocador Oscar Wilde. Los coetáneos de don Ramón normalmente no cuestionaron esta leyenda, sino que la aceptaron como algo chistoso. ¡Cosas de Valle! Por tanto, la leyenda tejida por el propio escritor tuvo fortuna, y se repitió y se amplificó hasta la saciedad. Luego vendrían los primeros biógrafos, que hicieron suyas todas las patrañas y falsificaciones sin preocuparse lo más mínimo de comprobarlas, documentarlas o rechazarlas.

En este sentido, Valle-Inclán destaca entre los escritores españoles contemporáneos, pues la invención biográfica oscureció su verdadero perfil humano y pudo llegar a oscurecer incluso su propia obra, lo que hubiera sido sin duda aún más penoso. Fue de esa clase de escritores que, por su manera de ocupar la escena pública, dejaba la literatura en segundo plano, tal vez sin querer. En ocasiones, ésta concitó lamentablemente menos interés que el mito en que el autor llegó a convertirse. Así lo advirtió Guillermo de Torre: «La máscara desfiguró el rostro. Lo exterior pintoresco y la verba mordaz favorecieron su popularidad urbana, pero falsearon su personalidad y la de sus libros, a los cuales los posibles lectores, estimándose ya saciados con la

espuma anecdótica, se acercaban en número insuficiente».

Superado el año 2016, cuando se conmemoró el 150 aniversario de su nacimiento, acaecido el 28 de octubre de 1866 en la localidad gallega de Vilanova de Arousa, parece oportuno hacer una valoración del derrotero político de Valle-Inclán y de la errónea interpretación que se le ha dado tantas veces. Para el que escribe resulta curioso, por no decir sorprendente, que se le conceda todavía el discutible papel de analista de nuestros males nacionales. Durante todos los años que llevamos en crisis, con sonados casos de corrupción y evidentes signos de colapso político, se ha calificado de «esperpéntica» la situación general que se vive en España. El sustantivo «esperpento» designa el género teatral creado por Valle-Inclán para representar hechos grotescos que producen al tiempo hilaridad y sonrojo. Incluso en este mismo sentido de encomiar el análisis político de Valle-Inclán, se ha echado en falta un nuevo Valle-Inclán que pinte con rasgos esperpénticos los acontecimientos de ahora. En lo literario, disfrutar ahora de una figura así sería un regalo incalculable; en lo político, como se verá, no parece que lo fuese.

El error no es de ahora, pues ya en los años finales del franquismo, cuando se elevó su figura y su obra a categoría paradigmática de izquierdismo o anarquismo, se enarbolaron ambas, la obra y la persona de Valle-Inclán, como un banderín de enganche contra Franco, lo que no se correspondía en absoluto con la realidad de su obra y, menos aún, con su figura política. Sin duda la militancia antifrancquista, en el afán de sumar activos a

su causa, padeció espejismos e ilusiones que competían con los de don Quijote. En los últimos tiempos, en la prolongada crisis política que arrastramos, la obra de Valle-Inclán, y sobre todo su mirada esperpéntica, grotesca y deformante, ha sido muy considerada por el análisis político farandulero. Nadie le puede negar a Valle-Inclán sus dotes creativas y su fino escalpelo crítico a la hora de plasmar su visión de España y de su historia, pero no era un político –y menos un estadista– que tuviese una idea precisa de cómo resolver los problemas que arrastraba el país desde el siglo XIX. Tampoco cabría esperarlo en principio de un escritor –¿por qué?–. Sin embargo, quiso intervenir en la política nacional, y lo hizo con escasa fortuna.

Su opinión sobre la política nacional fue crítica, más aún, punzante y, sobre todo, contradictoria. Sus desconcertantes cambios dieron lugar a fuertes bandazos; eso sí, sobre la base de un pensamiento tradicionalista. Defendió posiciones contradictorias y dio giros ideológicos imprevistos a lo largo de su vida y hasta poco antes de morir en Santiago de Compostela el 5 de enero de 1936, como he podido contar y analizar con detalle en la biografía *La espada y la palabra: vida de Valle-Inclán* (Tusquets, 2015). Por ejemplo, y a manera de breve resumen, en 1933 descubrió que Mussolini podía ser modelo para España después de quedar fascinado por las reformas que había introducido en Italia, pero elogiaba también la figura de Lenin, y en su altar particular lo ponía a la par que el pretendiente carlista Carlos VII. O consideraba a Azaña un firme director de los destinos

de la República, cuando ambos –Azaña y la República– estaban ya en sus horas bajas. En fin, admiraba los caracteres autoritarios, y desconfiaba de las soluciones parlamentarias liberales.

NI REPUBLICANO NI SOCIALISTA,
¡CARLISTA!

Como ya he adelantado, fue ante todo un tradicionalista, es decir, alguien que pensaba que los problemas de España se solucionarían volviendo al pasado, a modelos pretéritos y sobrepasados por la historia. En ellos pensaba que se podrían encontrar soluciones para la difícil situación española. Militó con evidente protagonismo durante casi una década en la Compañía Tradicionalista y fue un activo carlista hasta la Gran Guerra, en la que se alineó con los aliadófilos, mientras que la gran mayoría de sus correligionarios, liderados por Vázquez de Mella, se situaron en el bando germanófilo. La razón esgrimida por don Ramón para apoyar a la republicana Francia no era otra que la de su cristianismo y su heroica resistencia y admirable lucha contra el «paganismo» alemán. En prueba de esa admiración visitó las trincheras galas de los frentes de guerra entre Alemania y Francia en mayo y junio de 1916. El lector interesado en esta cuestión puede leer el artículo que publiqué en estas mismas páginas («Valle-Inclán en el frente francés», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 771, septiembre de 2014), en que se relata la visita al frente y se realiza un análisis de la posición aliadófila del autor.

En torno a esta discrepancia se fraguó su alejamiento de la militancia en la Compañía Tradicionalista. En realidad no

rompió nunca totalmente con el tradicionalismo, pero se adaptó a los nuevos y convulsos tiempos. A comienzos de la década de los veinte se acercó a Eduardo Dato, incluso se mostró propicio a formar parte de las listas conservadoras al Congreso de Diputados, algo que no llegaría a materializarse, del mismo modo que tampoco formó parte de las listas carlistas al Congreso en las elecciones de 1910 y alguna más, y no por falta de ganas. Al mismo tiempo que coqueteaba con Dato, frecuentaba la tertulia del café del Hotel Regina de la calle Alcalá, en la que predominaban socialistas y republicanos: Manuel Azaña, Luis Araquistain, Cipriano Rivas Cherif, Candedo, Bello o Bilbao. También el escritor y diplomático mexicano Alfonso Reyes, cuando se encontraba en la capital, y al que le uniría una estrecha y fiel amistad, de la que tantos beneficios económicos se desprenderían en los últimos quince años de su vida. Pero todas las declaraciones de estos amigos disuelven cualquier duda: nunca fue ni republicano ni socialista. Azaña, que lo retrata de manera atinada en sus diarios, vio siempre en don Ramón, por debajo de cualquier «aggiornamento» ocasional, el «carlista que llevaba dentro». No sería el único.

En 1920 Rivas Cherif, que admiraba sobre todo su obra teatral en ciernes y que hizo lo posible y lo imposible por subirla a las tablas, publica un artículo en *La Internacional* titulado «Respuestas de Valle-Inclán a las preguntas de Tolstoi». Allí se puede leer esto: «¿Es don Ramón un convertido al socialismo? No –se contesta Rivas a sí mismo–, don Ramón es bolchevique, y si se quiere bolchevista, en cuanto le inspiran

gran simpatía los procedimientos antidemocráticos dictatoriales». Dicho de otro modo, lo que le une o le vincula a Lenin y a los bolcheviques es su común preferencia por las posturas autoritarias y paternalistas, por las que la minoría dirigente se arroga el derecho de conducir a las masas.

Otro contertulio del Café Regina, el socialista Luis Araquistain, transmite la misma admiración por don Ramón, y casi al unísono que Rivas publica en el diario *La Voz* el artículo «Polemario. Valle-Inclán en la Corte». Araquistain mostraba su devoción por el personaje, y se recreaba en destacar su singularidad física, su gestualidad única y su oratoria seductora. Para él, Valle-Inclán era sobre todo un hombre que atesoraba en sí mismo un profundo pasado: sacerdote egipcio, mago medieval, profeta indio y, por supuesto, carlista militante. Militancia que Araquistain explicaba como la expresión del rechazo a una época chabacana, a un liberalismo funesto, mediocre, decadente. Frente a todo eso, la apología del carlismo cobraba sentido. Todo ese bagaje del pasado le permitía a Valle-Inclán reconocer en la actualidad los gérmenes del futuro. Su obra literaria de madurez sería la prueba de que había captado los cambios que se desarrollaban a su alrededor, del mismo modo que el tiempo estancado, inerte y sin ideas le hizo concebir en sus inicios una obra de carácter abstracto, que idealizaba el pasado. No, no era un izquierdista –concluye Araquistain–, era sólo un panegirista de la Revolución soviética que encontró en esta gesta el campo de acción estimulante que le faltó en su juventud. La aureola heroica de la revolución, aun-

que sea comunista, encendía y exaltaba la curiosidad y la imaginación de don Ramón. ¿Contradicción? No, concluía Araquistain, por debajo de la lógica fluía una corriente de profunda unidad psicológica entre lo aparentemente extremo.

El cambio histórico, que señalaban las revoluciones sociales y políticas de esa década, sería el caldo de cultivo de sus nuevos temas literarios. Valle-Inclán ponía el oído a lo que estaba pasando en Rusia, en Cataluña, en Andalucía o en las calles de Madrid, y encontraría los nuevos escenarios teatrales y novelísticos con sus héroes anónimos. Esto era lo que ahora comenzaba a interesarle, y como dice Araquistain, no había que entender estas novedades como la rectificación de su pasado ni de su obra, sino su complemento. Estaba en transición literaria y captaba esta época en transición. No borraba el pasado ni la obra anterior, los unía y los profundizaba desde un presente en cuyo espejo se adivina el futuro.

Sin embargo, a pesar de los argumentos *ab contrario* que dan los textos de estos amigos de don Ramón para que le desliguemos de posiciones políticas de izquierdas, hay que aceptar que posteriormente nacería la leyenda de un Valle-Inclán simpatizante del socialismo, incluso militante comunista. La leyenda era por supuesto una exageración o una visión deformada o ignorante, pues alguien, como Victoriano García Martí, un amigo gallego de toda la vida, que le conocía bien y le seguía tratando en esta segunda etapa en Madrid, tenía una visión más matizada, y acertaba al ver la coherencia de la persona y su pensamiento político: «Expresión de espíritu

y nobleza, mirada y rostro de empaque hidalgo y desdén señorial», apostilla en sus memorias.

Por tanto, su acercamiento a republicanos y socialistas se debió más a razones de amistad o de oportunidad porque con ellos, en lo político, compartía sólo el deseo de que cayese Alfonso XIII, al que desde su óptica carlista seguía considerando un monarca ilegítimo, entregado a los intereses de los liberales. En cambio, en 1931, después de algunos tanteos con otros partidos que no le propusieron para ir en sus listas al Congreso como diputado, puesto político al que venía aspirando sin éxito desde 1910, dudoso e intrigante a partes iguales, terminó en las listas del partido de Alejandro Lerroux, sin obtener el acta y dando lugar a una bochornosa polémica con el diputado que obtuvo el acta de manera legítima.

Su apoyo a la República fue circunstancial, y posteriormente mediatizado por su complicada situación familiar y económica. Separado de su mujer desde 1931 y con cuatro hijos pequeños que cuidar, quebrada la empresa editorial de la CIAP que le había reportado excelentes ingresos de 1928 a 1931, vivió unos meses de dificultades a raíz de la separación legal –que no divorcio, como se ha dicho tantas veces–, que sus amigos republicanos y socialistas trataron de remediar con cargos oficiales. Sin embargo, a pesar de ser distinguido por los gobiernos de turno con varios nombramientos, pronto se desencantó de las ilusiones y esperanzas concebidas en el advenimiento de la República. Estos cargos iban acompañados de importantes honorarios, en realidad eran «momios», pero él se los tomó en

serio y quiso desempeñarlos, cuando en realidad se los concedieron sin exigirle otra cosa que discreción.

CRONISTA ESCÉPTICO DE LA HISTORIA DE ESPAÑA

En el fondo Valle-Inclán desconfiaba de cualquier solución política democrática para arreglar los problemas de la conflictiva sociedad española de la época. Fue —como los grandes escritores de su generación— un gran individualista y no atizó otros remedios para los males patrios que soluciones personalistas. Solamente contemplaba viables soluciones autoritarias y providencialistas, que identificaba indistintamente, como ya se ha dicho y según el momento, con personalidades de carácter fuerte como Lenin, Mussolini, el pretendiente Carlos VII, Lerroux o los presidentes mexicanos Porfirio Díaz y Álvaro Obregón.

Con estos diferentes e incompatibles elementos políticos, que constituían un potaje ciertamente espeso y de difícil digestión, don Ramón no tenía por menos que concebir un cuadro humano y social de fuerte escepticismo, negativo y desesperanzado. En su ideario tremendista el hombre se regía por una suerte de fatalismo determinista que le conducía funestamente a una muerte dramática y absurda, que encontramos siempre en los desenlaces de la mayoría de sus obras. Por eso no esperaba ni creía posible la redención del hombre, a pesar de reconocerse profundamente cristiano (véase, por ejemplo, el ambiguo desenlace de *Divinas palabras*, que tal vez sea su drama más salvaje y logrado, en el que el perdón compasivo, la superstición y el miedo dibujan un final sin esperanza). En fin, tenía la percepción

de que España arrastraba una crisis desde el siglo XIX, prolongada hasta el primer tercio del XX, para la que no vislumbraba una salida satisfactoria.

En este sentido Valle-Inclán fue un cronista cruel, implacable y atinado del proceso de descomposición de España, iniciado, a su juicio, con el triunfo del liberalismo burgués que llevó al trono a Isabel II, y que haría crisis final con el colapso del régimen nacido en la Restauración canovista en la dictadura de Primo de Rivera. Ese largo proceso de casi cien años lo plasmó literariamente en tres momentos históricos.

En primer lugar, en la segunda guerra carlista, y en el consiguiente triunfo del liberalismo y la desaparición de los restos del Antiguo Régimen, que Valle-Inclán relata de manera ambivalente en *La guerra carlista* y las *Comedias bárbaras*. Unas veces presenta este proceso histórico de modo nostálgico e idealizado; y otras, muestra, desencantado, la desintegración de una sociedad fanatizada que hace apología de la violencia y en la que los hijos se encargan de destruir la casa levantada por el padre. Después puso el foco literario en el caos grotesco de la corte isabelina, que queda primorosamente descrita en *Farsa y licencia de la reina castiza* y en las novelas de *El ruedo ibérico*. Y por último mostró de manera esperpéntica el inicio del final del régimen de la Restauración en obras como *Luces de Bohemia* y *Martes de carnaval*, del que forma parte el esperpento *La hija del capitán*, que en 1927, bajo la dictadura de Primo de Rivera, fue secuestrado por la policía por la denuncia y escarnio de las corruptelas de los militares en el poder.

En cada grupo de estas obras, que tienen como referente un momento de la historia contemporánea de España, Valle-Inclán mira críticamente, y el dibujo resultante de la sociedad y de la política nacional no puede ser más negativo, pues el escepticismo se infiltra sin atisbar ninguna solución. No atisba ni prevé cómo se sale del círculo vicioso del ruedo ibérico. Cuando describe procesos revolucionarios, como ocurre en *Tirano Banderas*, su conclusión no puede ser más nefasta: la violencia, que los revolucionarios triunfantes ejercen sobre sus adversarios derrotados, anuncia, como si de un designio fatal se tratase, una nueva e inexorable tiranía. Como ya he adelantado, creía que el hombre se regía por una suerte de fatalismo determinista, atado como estaba a los instintos más bajos. O, como él dirá, la lujuria y la avaricia, es decir, los bajos instintos que rigen los destinos del hombre. Esto estaba ya en *Flor de santidad*, pero alcanzaría su mejor expresión en *Retablo de avaricia, lujuria y muerte*.

Casi al final de sus días, en junio de 1935, cuando estaba ingresado en la clínica del doctor Villar para tratarse del cáncer de vejiga que le aquejaba desde hacía años, y que finalmente le llevaría a la muerte el 5 de enero de 1936, los periódicos de Madrid difundieron que don Ramón había sido invitado e iba a asistir al Congreso Internacional de Escritores de París. Si la invitación contó o no con su beneplácito es algo que no podemos saber, pero cualquier pretensión de contemplar este hecho como una muestra de hipotéticas afinidades izquierdistas tropieza con demasiadas pruebas contrarias que la invalidan, incluida la opi-

nión de alguien como Azaña, para quien la verdadera adscripción política de su amigo se situaba en un acendrado y sentido tradicionalismo. En las cartas que se escribieron en aquellos meses quedaba claro que ambos se profesaban una profunda admiración; en el caso de Azaña, literaria sobre todo, pero sus respectivas concepciones políticas diferían completamente; la de don Ramón estaba constituida por una mezcla de religiosidad e ingenuidad junto a conceptos tan adoce- nados como el destino histórico de los pueblos y su admiración por los hombres conductores de masas. Por ejemplo, veía a Azaña como la solución a la inoperancia con que los gobiernos republicanos dirigían los destinos de España. Incluso muchos españoles que no simpatizaban con Azaña –le decía a éste Valle-Inclán en una carta– admitirían «tomarse el aceite de bacalao» si fuese necesario para poner remedio a los males de España. En su opinión, Azaña encarnaba la figura del dirigente carismático que era capaz de imponer castigos y sacrificios al pueblo, venerado como un redentor y un enviado mesiánico que anuncia la fe en el futuro. En fin, un predestinado, un redentorista que había venido a evangelizar infieles y a imponerles la salvación: «Me parece que podrá usted intentar la educación del pueblo español, tan falto del sentido y del sentimiento del futuro que constituyen el aliento histórico, la capacidad y la fe para hacer historia [...], una fe áspera y confortadora como la que Lenin le inspirase al pueblo ruso».

Por las mismas fechas, exactamente seis meses antes de su muerte, en una serie de tres entrevistas, publicadas en *El Pueblo Gallego*, Valle-Inclán, aleján-

dose de los que sólo veían agravios en la política del poder central, criticaba los tópicos galleguistas del momento y se explayaba en el carácter europeo de Galicia y en la beneficiosa influencia que el sistema nobiliario había desempeñado en el pasado. Cuando el periodista le pidió que precisase un modelo político y cultural, nuestro hombre no lo dudó ni un momento. Para él los hidalgos, los caballeros nobles, eran la clase social, ya desaparecida, más importante en la historia gallega, pues en ella se condensaban las virtudes gallegas por antonomasia. «Cada pazo era un foco de cultura, y cada mayorazgo, una garantía de perpetuidad de los valores raciales. Los segundones en el mayorazgo escogían la carrera de las armas o eran magistra-

dos o eclesiásticos. Los herederos conseguían fácilmente unas charreteras, corrían tierras y tenían sentimiento del honor y de las obligaciones de la sangre, sentido de fundación, de perpetuarse. Esta clase se ha perdido y no ha venido ninguna otra a sustituirla». Aunque la declaración tuviese un inequívoco tono nostálgico, la suya era la nostalgia del pasadista, que seguía fiel a los códigos antiguos y a su fiel juramento. Y, desde luego, al menos de manera subliminal, su propuesta de futuro era acabar con el caótico sistema de valores vigente a través de una vuelta a los principios caballerescos. Dicho así, de manera tan tajante, puede parecer excesivo, pero el tradicionalismo de nuestro hombre era irreductible.



Diez distancias con Salvador Garmendia

Por Antonio López Ortega

I*

Tengo la impresión de que estuve con Salvador Garmendia dos días antes de su muerte. Y digo «impresión» porque no estoy seguro. Comparto con Alejandro Rossi la idea de que la memoria que construimos es selectiva. Es decir, no la hacemos con lo que recordamos, sino con lo que elegimos recordar. Con esa elección me ubico con Salvador la tarde de un miércoles de 2001 en el CELARG. Asistíamos a la presentación de un libro de Javier Lasarte llamado *Verano*, y Javier me había pedido que dijera unas palabras. Yo llegué un poco antes de la hora, pero también Salvador. Estábamos parados en el vestíbulo sin saber muy bien qué hacer. Le pregunto a la Negra Maggi cómo están y algo me refiere sobre la salud de Salvador: algún chequeo pendiente, alguna dolencia. Les sugiero que nos acerquemos a una de las mesas del café y nos tomemos algo. Nos sentamos en una mesita enclenque, con tope de latón. Y allí comienza a hablar Salvador, con sus frases escritas, con sus palabras escogidas, como si las pescara en el aire. Los gestos de sus manos recuerdan las artes de un acordeonista que toca sin instrumento. Pero quiero regresar a una sensación que no es fácil de evocar y que podría resumir de esta manera: cuando Salvador hablaba, su discurso era escrito, que no oral. Es decir, hablaba como si estuviera escribiendo en voz alta.

Pedimos tres cafés y yo insistí en pagar. Quería de verdad obsequiarles ese momento y agradecerles la compañía. Nos paramos porque ya el acto iba a comenzar. Me tuve que colocar en una pequeña tarima junto a Javier para que el público que estaba de pie nos pudiera

ver. Y allí comienza un momento de extrañeza que no se me borra, que se me reproduce en recuerdos y sueños: cada vez que yo levantaba mi vista de las líneas que leía para conectarme con el público, veía el rostro de Salvador al fondo, casi en línea recta, mirada contra mirada, fijeza escultural. Yo tenía el recurso de la página para apartarme de esa fijeza, pero Salvador no y creo que no le importaba. Durante todo el acto me sostuvo la mirada casi como un reto. Y yo en el recuerdo he vuelto a ver su rostro como un punto de luz que se va alejando, sumiendo entre tinieblas. Dos días después del acto me llegaba la noticia de su deceso, y yo pensaba en el rostro que se alejaba, que se hundía hasta desaparecer.

II

Antes de mi viaje a París en 1979, escritor risueño que huía de la Escuela de Letras con una beca de estudios, no fui un buen lector de Salvador. Creo que Velia Bosch en el Instituto Escuela nos obligó a leer *Los pequeños seres* y a analizar *Los habitantes*. Pero fueron lecturas desinteresadas, hechas en medio del desánimo, que la obra de Salvador no merecía. La memoria me hace trampas y me convence de que esos años fueron también los del «escándalo» (lo pongo entre comillas) alrededor de «El inquieto anacobero», publicado por primera vez en el «Papel Literario» de *El Nacional*. He vuelto a analizar esa pieza, para el *Canon del cuento venezolano* que han preparado Luis Barrera Linares y Carlos Sandoval, y me he reencontrado con un relato más bien risueño, excelentemente construido, con un despliegue de oralidad que parece grabada, tal es su fidelidad con

los hablantes. El escándalo, en verdad, hablaba de una sociedad pacata, por no decir de unas autoridades alarmistas, acosando a un gran escritor que lo único que había hecho era cumplir con su imaginario y su oficio. Por la seguidilla de noticias, se deduce que al pobre Salvador lo han debido fastidiar esas citas o esos otros oficios nada literarios donde se mencionaba su nombre no como autor y sí como indiciado de una causa fantasmal. Pero qué gran y penetrante retrato de la sociedad venezolana del momento, la de los 70, postulaba el conjunto de relatos de *El inquieto anacobero*: generales revoltosos, empresarios corruptos, políticos inmorales, mujeres que se ofrecían a cualquier postor, músicos nocturnos y una cierta bohemia decadentosa que vendía sus fueros por un puñado de bolívares. En síntesis, una sociedad borracha de dinero que, al verse en el espejo, para expiar las culpas, inventaba persecuciones y buscaba culpables para seguir en la inconsciencia.

III

A Garmendia lo vine a leer de manera cabal, ordenada y entusiasta, tal como leí a tantos venezolanos –a Picón Salas, a Guillermo Sucre, al maestro Rosenblat, a María Fernanda Palacios, a Eugenio Montejo, a Alejandro Oliveros, a Sánchez Peláez, incluso a Simón Rodríguez–, en París, cuando cursaba la carrera de Estudios Hispánicos en La Sorbona. Y lo vine a hacer, digamos, de atrás para adelante. Así, en flamante edición Seix-Barral, impresa en Barcelona, me llegaba a París un ejemplar de *El único lugar posible*, de 1986, un libro que leí deslumbrado y que todavía me sigue

deslumbrando. ¿Qué era este libro? ¿Era una novela? ¿Era un conjunto de relatos? A lo sumo, me atrevería a decir, eran unas narraciones: abiertas, envolventes, inteligentes, soberbiamente bien escritas. Era el Salvador de la madurez plena, con un dominio de autor consagrado, cansado quizás hasta de la novela como género, que necesitaba experimentar a sus anchas, que comulgaba con las corrientes en boga. Yo recorría esas líneas y sentía que me cacheteaban, que me decían: «Lee esto, mira esta proeza, fíjate en este giro», como quien dicta un taller de escritura y transmite sus secretos. Yo, que también leía cuasi embelesado en esos años a Severo Sarduy, sobre todo al Severo de *De donde son los cantantes*, me decía: «Éste es nuestro Severo local, esto es alta experimentación, esto es vanguardia plena»; y lo era, con creces, sin que yo hallara algo equivalente en nuestro traspatio local. Salvador se me presentaba como nuestro gran narrador, como nuestro gran representante en las lides iberoamericanas que sobrevivían al *boom*. Era nuestro estandarte, la carta mayor de nuestro secreto juego de póker, nuestro embajador plenipotenciario.

IV

De regreso a Caracas, en 1985, y después de siete años de ausencia, sin reconocer del todo la nueva escena cultural y con un sentimiento de extravío en mi propio suelo que me duró más de lo que yo hubiera querido, comencé a trabajar en el Fondo Editorial de Fundarte y a colaborar con algunas publicaciones locales, entre ellas la revista *Imagen*, que me encargaba sobre todo entrevistas a

escritores. Llegó el día en que, para fortuna mía, me encargaron la de Salvador, quien para entonces estaba de vuelta de su larga estancia en España como consejero cultural. Yo me frotaba las manos diciéndome que era la oportunidad para conocerlo, estrecharle la mano, quizás abrazarlo, decirle abiertamente que lo admiraba, y preparar el cuestionario más enjundioso, más acabado, de pichón de escritor que todavía estaba en sus veinte. La cita, recuerdo, fue en una casa de Santa Eduvigis. Toqué la puerta y me abrió sonriente la Negra Maggi. Me condujo por un pasillo hasta una especie de terraza llena del verdor de plantas y helechos colgantes. Y allí, sentado en una poltrona de cuero, me esperaba Salvador. Pasamos toda una tarde conversando, o más bien escuchándolo, y al final, después de repasar las veinte preguntas de mi farragoso cuestionario, tuve un atrevimiento de *scholar* afrancesado. Le pregunté, de manera algo presuntuosa: «¿Qué le falta a la narrativa venezolana?». Y su respuesta, la respuesta de aquella tarde de helechos, todavía me deslumbra. Salvador me dijo, sin ningún asomo de duda: «A la narrativa venezolana le falta subjetividad, a la narrativa venezolana le faltan personajes que encarnen esa subjetividad». Esa frase se me volvió como un talismán: la llevaba a todas partes, la sopesaba, la acariciaba. Se volvió, por ejemplo, guía de mi trabajo crítico, pero también pretexto de mi trabajo de creación. El efecto más inmediato, y ésta debe ser la primera vez que lo reconozco en público, fue sobre un prospecto de novela que llevaba entre manos y que años después terminó llamándose *Ajena*. En un momento de

tranca severa, cuando pensaba que el manuscrito en ciernes iría a parar a la basura, se me ocurrió inyectarle una dosis intravenosa de subjetividad y crear la figura de una adolescente enamoradiza que se deshace en el afán de escribirle cartas sucesivas a su amante que se ha ido. Más subjetividad que esa –el diálogo muy íntimo entre seres que se amaban–, imposible. Salvador nunca lo supo, pero sus palabras se convirtieron en la tabla de salvación de una novela cuyo máximo mérito quizás estuvo en ser finalista del Premio Rómulo Gallegos en 2003.

V

Entre 1988 y 1992, gracias a la clarividencia de Joaquín Marta Sosa, para entonces presidente de Venezolana de Televisión, se pudo producir un programa llamado *Entrelíneas* que tuve el privilegio de conducir. Fue uno de los pocos espacios de la televisión venezolana dedicado a libros y escritores. Se produjeron en total poco más de doscientos programas y, si no me equivoco, esas viejas cintas producidas en formato U-matic reposan en los archivos de la Universidad Nacional Abierta. Pues hace pocas semanas, para sorpresa de propios y extraños, alguien se hizo de uno de esos archivos y lo colgó en la red. Resultó ser un programa de Salvador, en ocasión de la publicación de su libro *Cuentos cómicos*. He vuelto a ver esas imágenes, veinticinco años después, y he redescubierto a Salvador con todavía más hondura y clarividencia de la que percibía aquella primera vez. Su discurso pausado, sus ideas pescadas al voleo y luego encauzadas con un propósito fijo, sus opiniones sobre el oficio, sus deva-

neos para dar cuenta de una poética son elementos que vale la pena repasar. He allí al escritor absolutamente maduro, que viene de vuelta de todo, que escoge bien sus palabras, que se sabe siempre en aproximación a algo. Y llega un momento en el cual ni siquiera tiene sentido preguntarle algo o conversar. Y llega un momento en el que lo único que procede es escuchar como se escucha a los grandes maestros, celebrar ese momento de intimidad, agradecer las lecciones que se suceden y aspirar a que puedan volverse propias.

VI

En 1986, para mi fortuna, me tocó ser editor de Salvador. Una tarde me llevó el manuscrito de *Hace mal tiempo afuera* y yo lo leí en una sola sentada. Era, por supuesto, un libro maravilloso. Había cuentos de diferente extensión, había una total libertad estilística, había intereses diversos. Jocosidad y ocurrencia, inteligencia y penetración, poesía y meditación. Un libro caleidoscópico, que también se desentendía de los marcos genéricos. Narrativa en estado puro, narrativa que husmea y genera sentido, narrativa que repasa y se observa a sí misma. Salía de mi embelesamiento de lector y me transformaba en un editor entusiasta. ¿Un libro de Salvador en mis manos? ¿Una novedad de este calibre para el fondo? El trabajo de producción se habrá tomado varios meses, pero a la vuelta de algunas hojas del calendario, ya escogíamos la fecha de presentación o lanzamiento. Debo compartir, sin embargo, la fase más provechosa de esta empresa, que fue la de tener sucesivas e inesperadas visitas

de Salvador durante todo el proceso. ¿Venía el maestro a revisar un boceto de portada? ¿Venía a corregir pruebas? ¿Venía a reclamar retrasos? Si estos pudieron ser los argumentos de los inicios, al cabo de pocas semanas descubríamos que el maestro venía a conversar, a diseccionar el mundo, a dilatar los sentidos sin dejar de aguzar la vista. Tardes de café con Salvador para evitar la somnolencia, tardes de café con Salvador para reordenar el mundo.

VII

Es difícil admitirlo, pero estos son tiempos en los que nuestros autores no están en las librerías. Buscamos *Cantaclaro*, de Gallegos, y no la conseguimos; buscamos alguna novela de Pocaterra y nos contestan «¿Pocaqué?»; buscamos una edición de *Cubagua* y la confunden con un manual turístico. Tampoco Salvador escapa a esta mengua: ¿quién consigue un ejemplar de *Día de ceniza*? ¿Quién se jacta de tener una reliquia bibliográfica llamada *Anotaciones en un cuaderno negro*? Se nos ha vuelto una normalidad retener los nombres de algunos autores, pero ninguno de sus libros. Si éste es el *statu quo*, ¿para qué alterarlo? Ésta es una pregunta que deberíamos hacerle a Fundavag porque de golpe no es que rellene un vacío, sino que ha rebasado de continente nuestros pobres contenidos. La edición que nos presenta de los cuentos completos de Salvador es una afrenta, un despropósito, porque nos obliga a pensar, a salir de nuestras limitadas casillas, a cuestionarnos, a revalorizar un autor, a reconsiderarlo, a verlo de otra manera. Dejaré de lado lo más obvio, aunque no menos importante: la

hermosa y cuidada edición empastada, las mil quinientas páginas de textos, las fotos variables de Nelson Garrido con Salvador riéndose desde todos los rincones, el diseño de Waleska Belisario, los celos y cuidados de la Negra Maggi por establecer una impecable edición de textos, la compañía de Alberto Márquez con una introducción llena de claves y revelaciones, el desvelo de Federico Prieto por la criatura que ahora lo ha convertido en un ser insomne. Hasta allí, todo bien, todo convenido. Pero vayamos ahora a las otras consideraciones, que tienen más que ver con los campos de percepción. Y, desde allí, la primera pregunta: ¿habíamos tomado conciencia de la importancia o peso que tiene Salvador como cuentista? Porque esta edición nos está diciendo que, sin duda, el cuento fue el género al cual le guardó mayor fidelidad, incluso mucho más que a la novela, que de alguna manera el último Salvador abandona en pos de una mayor porosidad genérica o experimentación textual. Salvador escribió cuentos al comienzo, en medio y al final de su carrera sin distingos de temas, obsesiones, constantes, enfoques o visiones. Es un maestro indiscutible del género, es un renovador, es un inquisidor. Es también, aunque la expresión no sea exacta, un estilista, un velador de la forma, un monstruo de la variación. En este sentido, hay una reflexión en el prólogo de Alberto Márquez que también quisiera hacer mía y que podría describirse de esta manera: cuando Salvador narra, se abre un vértice expresivo que nos lleva, simultáneamente, a dos destinos: uno, obviamente, es el de la historia, pero otro es el de ver cómo se narra esa historia. Hay

una conciencia interior que se deleita fundiendo calidad formal no como barniz sino como tejido sanguíneo. El alma de un relato es, a la vez, cuerpo y alma de ese relato. Y Salvador convierte esa concepción en su poética. No habíamos visto venir el caudal de la obra cuentística de Salvador, enumerábamos sus títulos y siempre agregábamos unos cinco o seis de narrativa «complementaria», pero ahora el problema es que lo que considerábamos una marginalia se nos convierte de pronto en el mero centro de la apuesta narrativa de Salvador, desde el cual también debemos reconsiderar o reevaluar lo que ahora es complemento. ¿No debemos invertir los patrones y preguntarnos si las novelas de Salvador son más bien excrescencias de su cuentística, desarrollos de cuentos inacabados o, mejor, ejercicios de rienda suelta a relatos que no pudieron contenerse en sus fronteras iniciales? En el cuento siempre encontró resolución inmediata para sus obsesiones narrativas, que no en la novela, porque, a partir de *El único lugar posible*, Salvador rompe con la novela, dinamita ese género proteico, lo hace explotar en mil pedazos, y se deleita con esa fragmentación a partir de la cual comienza a crear todo tipo de derivaciones, todo tipo de afrentas expresivas. En cambio, con el cuento, y esto es con todo la esencia de contención que es consustancial al cuento, mecanismo de relojería en el cual siempre estamos esperando que la alarma suene, Salvador no llegó a sentir limitaciones. Sencillamente aceptaba las reglas de juego y emprendía el viaje con su escritura prodigiosa, con su escritura envolvente. Nunca fue para él una cárcel expresiva, sino una caja de

resonancia. Nunca fue para él un coro cerrado, sino un horizonte infinito.

VIII

Tiendo a creer, y esto es una temeridad decirlo, que entre nosotros los escritores venezolanos nos leemos mal, o en todo caso no suficientemente. Como tenemos, por ejemplo, a Victoria de Stefano del otro lado de la línea telefónica, o a Elisa Lerner viviendo a tres cuadras, o a Rafael Cadenas a la mano si nos vamos a comprar hortalizas a La Boyera; como escuchamos sus voces, sus risas, sus opiniones; como los vemos en ferias reunidos para hablar de Salvador Garmendia; como ahora tenemos el pretexto perfecto de decir que sus libros no se consiguen, entonces nos despreocupamos si no hemos leído sus últimas ediciones o si se nos escapa algún título de los inicios o si no leímos quizás la mejor entrevista que alguien le habrá hecho a alguno de ellos y habrá publicado en alguna revista extraviada. Pero basta que alguno de estos maestros tiemble y se nos vaya para lamentarnos como infantes y salir corriendo a buscar lo que antes decíamos no haber encontrado. Pues bien, y es hora de decirlo, no leímos bien a Salvador mientras estuvo con nosotros, y menos al Salvador de los últimos años, que es el más experimental, el más novedoso, el más osado, el que más apostó a la expansión cualitativa de nuestra narrativa. Así que lo único que lamento de esta monumental edición de sus cuentos, porque en principio nada habría que lamentar, es que hayamos tenido que esperar hasta su muerte para editarlo y valorarlo como merece. Un monstruo de las letras venezolanas, un coloso que hablaba con una

lengua celestial. Octavio Paz recordaba en *Los hijos del limo* que, en cuanto a aportes narrativos universales, la primera mitad del siglo xx pertenecía por derecho propio a los novelistas rusos y la segunda mitad a los narradores hispanoamericanos. Siguiendo esa misma línea de pensamiento, y quizás incidiendo en otra temeridad, diría que, si Gallegos es nuestro narrador por antonomasia en la primera mitad de centuria, entonces la segunda mitad le pertenece, también por derecho propio, a don Salvador Garmendia. No encuentro un narrador más completo, más abarcante, más versátil y más renovador que este barquisimetano de Altagracia. Y si estamos de acuerdo con esta tesis, que algunos podrán considerar disparatada, entonces tendremos que preguntarnos si su principal aporte no estuvo en la cuentística, lo que a su vez nos llevaría a la conclusión de que el cuento podría ser la figura genérica dominante de nuestras últimas décadas.

IX

Revisando viejos archivos en estas últimas semanas, como si un sobre la hubiera escupido de sus entrañas, ha caído en mis manos una vieja foto de una cena en casa con amigos escritores. La imagen me hizo recordar que en los años 90 la Negra Maggi y Salvador vivían en Sebucán y Nela y yo en Santa Eduvigis. La cercanía propiciaba esas cenas, que fueron varias, y a mí me maravillaba invitar a Salvador por el solo hecho de escucharlo. Eso sí, tenían que ser cenas tempraneras porque eran épocas en las que Salvador se levantaba a escribir a las cuatro de la mañana y también se ejercitaba trotando en el Parque del

Este o por la principal de Sebucán. Más de una vez, yendo en carro hacia el trabajo, me lo encontraba en ropa de *jogging*, con su barba legendaria de gnomo recrecido. Ese contraste entre modernidad y tradición era enteramente suyo. Pero volviendo a las cenas, la estrategia de hacerlas tempraneras respondía a que en muchas ocasiones, a la altura del postre, Salvador se nos dormía y quedaba bamboleándose en la silla con el riesgo de que su cara terminara en el plato. Así que los comensales vecinos, con elegancia quieta, aplicaban palancas invisibles para sostener al coloso en su silla, de manera tal de ilusionarnos e imaginar que Salvador seguía con nosotros o que escuchaba alguno de nuestros seguramente aburridos cuentos, cuando en realidad perseguía a alguna ninfa o sospechaba de algún demonio entre las nebulosas de su sueño tempranero. La foto rescatada traía a un grupo variopinto, síntoma de la época, en el que pude distinguir a Maritza Jiménez, Cristina Policastro, Stefania Mosca, Verónica Jaffé, Rafael Castillo Zapata, La Negra Maggi con Salvador y los anfitriones. Todos estamos posando frente a la cámara, seguramente ya bebidos y comidos, todos sonrientes, y para variar Salvador se reserva como el último de los espacios, el más profundo, para desde allí reír y abrazar y celebrar como un bufón de la corte.

X

Mientras sigo leyendo la presentación de Javier Lasarte lo sigo viendo al fondo de la sala, tal como también estaba al fondo de la foto, su rostro reduciéndose entre sombras, su cara encogiéndose hasta sólo ser boceto, pero siempre sosteniéndome la mirada, con un gesto de animosidad, o de desafío, él seguro de lo que hace, o convencido de hacia dónde va. «No te preocupes, Antonio», creo que me dice, o es el consuelo que me doy para que el rostro no se borre del todo, para quedarme con un pedazo de boca u oreja, la boca por la que pasaron tantas palabras, la oreja que recogió tanta frase extraviada. «¿Adónde vas, Salvador?» ahora le pregunto, y por respuesta sólo obtengo otra sonrisa, o quizás una última burla, o regodeo de palabras, o sentencia absurda para afirmarse del todo, para decirme que sigue siendo el que fue, para confesarme que los abandonados somos nosotros, ahora que lo perdemos para siempre mientras se va hacia la inconsciencia, de la que también venimos. «Una última frase, Salvador, un último gesto, por favor», y él sigue sonriendo, apenas ojos entre las sombras, apenas un esbozo de labio que se mueve. Y me parece escucharlo cuando me dice a modo de conclusión o de balance: «La belleza de los sapos sólo la entienden los sapos». Se ha ido Salvador pero ahora regresa. Busquemos al sapo que ahora salta entre nosotros.

(*) A propósito de la edición de *Cuentos completos (I, II y III)* de Salvador Garmendia por Fundavag Ediciones, Caracas, 2016.

TRAYÉNDOLO TODO DE REGRESO A CASA

Saer, Copi, Bolaño y la literatura nacional sin nación

Por Patricio Pron



«¿Cuál es el país que está más cerca del cielo? Uruguay, porque está al lado de Argentina». Quien no conozca este hecho tal vez desconozca otros, de igual relevancia. «¿Cómo se suicida un argentino? Arrojándose desde lo más alto de su ego». «¿Por qué en Argentina hay tantos sietemesinos? Porque ni su madre los aguanta nueve meses.» «¿Cómo se reconoce a un argentino en una librería? Es el único cliente que pide un mapamundi de Buenos Aires». «¿Cuál es el juguete favorito de los argentinos? El yoyó». «¿En qué se diferencian los argentinos de las pilas? En que las pilas tienen un lado positivo».

Al menos desde Sigmund Freud sabemos que el humor y sus manifestaciones constituyen formas de superación de una realidad que se antoja insoportable. ¿Qué realidad es ésa? ¿Qué es exactamente lo insoportable que estos chistes vendrían a superar? Me gusta pensar que no solamente la desproporcionada opinión que los argentinos tenemos de nosotros mismos, sino también, y en particular, la idea del otro; más específicamente la problemática idea de que habría un otro distinto a nosotros, y la reproducción de ese otro con la multiplicación de las fronteras. Veamos un ejemplo: «Vuelan juntos el presidente de Francia, el de los Estados Unidos y el de Argentina. Para amenizar el viaje, una azafata los desafía a que adivinen el país que sobrevuelan con los ojos cerrados, y los tres aceptan el desafío. El francés extiende la mano fuera del avión y exclama: “¡Oh, estamos volando sobre París!”. “¿Cómo lo sabe?”, le preguntan sus pares de Estados Unidos y Argentina. “Porque he rozado con mis dedos la punta de la torre Eiffel”, responde el

presidente de Francia. A continuación, el estadounidense extiende la mano y dice: “Estamos atravesando el cielo de Nueva York”. “¿Cómo lo sabe?”, le preguntan. “Porque he rozado con mi mano la Estatua de la Libertad”. Finalmente, saca una mano el presidente argentino. “Bueno, ya estamos llegando a Buenos Aires”, afirma. “¿Cómo lo sabe?” “Porque saqué la mano y me robaron el reloj”».

«Las patrias son los sótanos del mundo», afirmó recientemente el poeta y ensayista español Ramón Andrés. La intercambiabilidad del chiste anterior y de sus personajes (que en otras versiones son el canciller alemán, el primer ministro de Japón y el presidente de Chile, y en otras, los mandatarios de España, México y Bolivia) pone de manifiesto que éste constituye una especie de enunciado de alcance universal actualizado una y otra vez con cada enunciación para ser empleado como arma arrojadiza. Contra qué o contra quiénes, puede uno preguntarse, pero responder esta pregunta requiere conocer las circunstancias en que el chiste es narrado, la identidad del narrador y la reacción de su audiencia, todo lo cual no siempre es fácil. (De antemano, y puerilmente, puede afirmarse que no es lo mismo si es contado por un argentino o por un chileno, por un inmigrante peruano en Argentina o por un empresario francés frustrado por sus dificultades para hacer negocios en ese país).

Quienes hemos vivido en varios países a lo largo de nuestra vida hemos escuchado estos chistes una y otra vez, en uno u otro idioma; una y otra vez, nos fueron contados exactamente igual, o casi igual, variando únicamente sus pro-

tagonistas: en Argentina los chistes son de gallegos o españoles; en España, de residentes en Lepe; en Alemania, de habitantes de Frisia Oriental; en Francia, finalmente (y si no me equivoco), de belgas. Veamos un ejemplo: «Un gallego le muestra a un amigo el reloj que acaba de comprar: “¡Es un reloj excelente!””, le dice: “Da la hora, los minutos, los segundos, la fecha; tiene alarma, cronómetro, linterna y radio. Incluso me ha dicho el de la relojería que me puedo bañar con él, aunque de momento no encuentro el botón para que tire agua”». Veamos otro ejemplo: «Un gallego entra en una tienda de gafas: “Buenos días”, dice. “Quería unas gafas para leer”. “¿Otras?””, exclama el empleado, “¡Si ya le vendí unas ayer!”. “Sí”, responde el gallego, “pero es que esas ya me las he leído”». Veamos uno más: «Dos gallegos están en un coche. “Oye, mira a ver si funciona el intermitente”, pide uno, y el otro responde: “Ahora sí, ahora no, ahora sí, ahora no...”».

Quizás estos chistes sean conocidos en Bélgica y tengan otros protagonistas, no necesariamente gallegos y/o españoles: en relación a los chistes de nacionalidades, y en relación a casi cualquier otra cosa, la proximidad física lo es todo. Aun si estos chistes no son conocidos aquí, es probable que haya otros y que esos otros también conjuren una amenaza imaginaria. La universalidad del humorismo sobre nacionalidades y la recurrencia de ciertos chistes señalan, como digo, una realidad insoportable, la del otro; más específicamente, constatan la percepción intolerable de que nuestra identidad (dicho rápidamente, lo que somos) estaría asociada con el territorio

en el que hemos nacido y que éste tendría unas fronteras.

No se trata sólo de que esas fronteras sean escasamente visibles, sino también, y particularmente, de que apenas contienen la amenaza que algunos ven en el otro; su existencia es un límite y una advertencia, pero no necesariamente para los extranjeros, sino también, y en especial, para el sujeto que vive en el interior de ellas. ¿Qué es un país? ¿Qué es una identidad? ¿Qué afirmaciones y qué hechos determinan que unas identidades existan a un lado de una línea imaginaria y otras lo hagan al otro lado, y que la existencia de unas sea una amenaza para las otras?

En su ensayo *Los tres Cristos de Ypsilanti*, Milton Rokeach se interroga sobre qué sucede cuando el esquizofrénico paranoico ve que su sistema de creencias no es compartido por los demás; lo que sucede, afirma, es que éste se refuerza en sus convicciones al tiempo que reacciona violentamente ante quien las cuestiona. ¿Acaso las fronteras son un síntoma psiquiátrico? ¿Puede decirse algo así? Acabo de hacerlo, por supuesto. Si se acepta este argumento, se pueden extraer algunas conclusiones que quizás vengan a cuento de lo que estamos diciendo y, especialmente, de la historia europea de los últimos doscientos cincuenta años: las guerras son síntomas psicóticos; la creencia en el Estado nación es patológica, estamos enfermos desde hace más de dos siglos y nuestra enfermedad es la que provoca todo el dolor del mundo.

«La verdad de la patria la cantan los himnos: todos son canciones de guerra», observó sagazmente el ensayista español Rafael Sánchez Ferlosio. Ante

la fragilidad de las fronteras, ante la consciencia de que la identidad es lábil y está históricamente condicionada, se requieren, parece evidente, producciones simbólicas que, como el chiste, conjuren la precariedad y afirmen, digan: nosotros somos nosotros porque ellos son ellos, y son distintos a nosotros, no somos iguales.

Al margen de los chistes, la producción simbólica se articula con la idea de *nación* y/o de *identidad nacional* en dos sentidos, bien conocidos por quienes provenimos de América Latina: por una parte, contribuye a su constitución, como en el caso de Argentina, donde un puñado de prohombres profundamente influidos por las ideas de mayor circulación en la Europa de su época creyó percibir la necesidad de la creación de una literatura argentina como forma de construcción de una identidad nacional. La idea es singular, por decirlo suavemente: se trataba de crear, en palabras del historiador Tulio Halperín Donghi, «una nación para el desierto argentino»; es decir, una producción simbólica que conformase un cierto tipo de patrimonio que funcionara en un doble sentido, en el exterior del país, poniendo de manifiesto la condición de Argentina como país civilizado, heredero del patrimonio cultural europeo, aspirante a producir una literatura que, en consonancia con las nuevas tendencias europeas, contribuyese a ellas sin menoscabo de una doble juventud, la de sus autores y la del país en el que escribían; en otro sentido, al interior del país, donde esa literatura debía conformar un acervo común que enorgulleciese a los argentinos, los cohesionase y los educase en torno a cier-

tas ideas y valores, en torno a una visión común de su pasado indefectiblemente antiespañola, antiindígena, blanca, masculina, eurocéntrica, subsidiaria, y que recortaba un territorio, Buenos Aires y sus alrededores, como epítome de todo el país, y a sus principales familias como responsables de su destino. Una literatura que precedía al tipo de producción simbólica que en realidad debía imitar pero desdeñaba, y que fue singularmente exitosa en términos de que, efectivamente, la idea de nación se articula en Argentina (y, con una variación circunstancial de nombres y textos, en el resto de América Latina) en torno a ese patrimonio.

En otro sentido, la producción simbólica se articula con la idea de *nación* y/o de *identidad nacional* mediante su adscripción, una adscripción que sin embargo es enormemente problemática. Veamos, ¿por qué razón los textos que un autor produce en un país le pertenecerían a éste? ¿De qué modo esos textos podrían adscribirse a la literatura nacional de un país en el que el autor sencillamente nació, es decir, que no escogió y le fue impuesto? ¿Bajo qué premisa justificar la condición nacional de una literatura para cuya producción el escritor, inevitablemente, no se limitó a asimilar influencias nacionales? ¿Qué nos dicen sobre los países en que fueron escritos libros tales como *Ficciones* de Jorge Luis Borges, *El arte de la fuga* de Sergio Pitlor, *La costurera y el viento* de César Aira, *Salón de belleza* de Mario Bellatin, *Jardines de Kensington* de Rodrigo Fresán? ¿Son estos libros argentinos, mexicanos, argentinos, peruanos, mexicanos o argentinos? ¿De qué forma dialogan todos

ellos con la idea de una identidad nacional y qué se piensa de ellos fuera de sus países de origen?

Vivimos en una época en la que las patrias retornan como herramientas de exclusión y repulsa de quien no pertenece a un «nosotros» hipotético, pero también como herramientas de interpretación y análisis de una literatura que sigue siendo pensada en términos nacionales pese a haber dejado atrás hace tiempo la obligatoriedad de dar cuenta de una identidad y de un paisaje. Vivimos, además, y esto es evidente, en un período de cuestionamiento del gran proyecto postnacional de los últimos setenta años, la Unión Europea. Pero la situación, en algún sentido, no es nueva: quienes completamos nuestra educación básica en la década de 1990 asistimos ya al fracaso de otro proyecto de organización política postnacional en la antigua Yugoslavia, que se rompió en identidades que primero fueron nacionales, más tarde regionales y luego se desdibujaron en luchas locales en las que las fronteras y los bandos eran poco claros incluso para quienes combatían en ellos. Del fracaso de Yugoslavia y su guerra intestina surgió el principal síntoma del malestar contemporáneo: el integrista islámico, que es un proyecto pre-nacional, en el que la etnia y la religión reemplazan a la idea de nación.

En última instancia, la pregunta es cómo leer, es decir, cómo escribir y cómo ser leído. Mientras que algunos creyeron ver en la globalización y la hiperconectividad el surgimiento de un proyecto postnacional por fin exitoso, lo cierto es que estos no supusieron la superación de la unidad nacional sino

su utilización en beneficio de la libre circulación del capital; en la actualidad, esa globalización no supone la superación de las diferencias nacionales sino su exacerbación mediante una paradoja: lo que se globaliza es lo local, que sirve como referencia identitaria y reclamo publicitario; las unidades nacionales de la globalización sirven a los fines de la evasión de impuestos bajo la figura del «paraíso fiscal» y el ocio de las clases privilegiadas: el precio que hay que pagar por la libre disponibilidad de la nación a los intereses económicos es la adopción de la vigilancia por parte de las principales empresas, que se ejercita a través del análisis de la presencia del ciudadano nacional en redes internacionales de comunicación y sociabilidad, a las que éste contribuye.

Todo esto puede parecer lejano en relación a las cuestiones que aquí nos ocupan, pero son centrales para su comprensión. En especial, para el estudio de las estrategias que los escritores adoptan para operar en un doble sentido: como parte de una literatura nacional y como sujetos cuya obra es leída en el marco que ésta les ofrece. Acerca de ello, me permito una anécdota personal: hace años, un agente literario considerado de forma generalizada el agente literario más importante de la literatura argentina me despidió de su agencia argumentando que no encontraba ningún interés en España por los libros de un escritor argentino que escribía sobre Alemania. No quisiera ser injusto con aquel agente literario: desde su punto de vista, que era (tenía que ser) eminentemente comercial, la afirmación era correcta y todo lo honesta que podía ser. Sin embargo,

¿qué lógica era esa? Digámoslo así: la de la reducción de la obra literaria a las visiones que se tengan acerca del país donde ha sido producida para facilitar su comercialización.

En una ocasión anterior, yo le había preguntado a aquel agente si podía decirme qué es lo que un editor español espera de un escritor argentino. Su respuesta, que fue de una precisión sorprendente, no me sirvió para escribir esa obra sino para decidir no escribirla nunca, así como para rechazar de antemano decenas, tal vez cientos de obras, que responden al modelo esbozado en esa respuesta. «En primer lugar, tiene que ser una novela, en lo posible gruesa», me había respondido el agente literario. «En segundo lugar, tiene que tener la estructura de un policial, con personajes fácilmente identificables por el público. En tercer lugar, debe tratar algún tema que el lector europeo conozca de antemano y asocie con la historia argentina, por ejemplo, conquistadores españoles e indígenas en conflicto, o mejor, desaparecidos; el fútbol también puede ser un tema. En cuarto y último lugar, tiene que tener un título que el lector medio asocie sin ninguna dificultad a Argentina, en especial a Buenos Aires».

Quienes crean ver en todo esto las afirmaciones de un Edward Said cínico, se equivocan sólo en la atribución de cinismo: no había nada de ello en la situación, aunque sí bastante orientalismo y el reconocimiento de una falencia estructural en nuestra forma de leer textos antes incluso de que sea posible leerlos; es decir, cuando son leídos por quienes tienen como responsabilidad ofrecer a sus lectores lo mejor de la literatura de

un país. Una circunstancia anecdótica sirve para demostrar lo acertado de la evaluación de aquel agente: en el marco de la presencia argentina en la Feria de Fráncfort del año 2010, y a raíz de ella, muchos libros argentinos fueron traducidos y publicados en alemán, lo cual no tiene nada de sorprendente; lo sorprendente (o al menos me sorprendió a mí) fue el comprobar los desplazamientos y transformaciones que los textos habían sufrido al ser publicados en Alemania para que respondiesen a la perversa lógica que aquel agente me había revelado unos años antes: la traducción de *Los Pichiciegos* de Rodolfo Enrique Fogwill había sido bautizada como *Die unterirdische Schlacht* [El combate subterráneo], por ejemplo; al menos cinco libros constituían revisiones literarias de la última dictadura cívico-militar argentina, dos de ellos escritos por hijos de activistas desaparecidos; otros títulos apuntaban a la identificación inmediata del lector germanoparlante por su título y/o su temática: *Ein Tango für Gardel* [Un tango para Gardel] de Pedro Orgambide, *Patagonische Gespenster. Reportagen vom Ende der Welt* [Fantasmas patagónicos: Artículos desde el fin del mundo] de Maria Sonia Cristoff y/o *Für Messi sterben? Der Fußball und die Erfindung der argentinischen Nation* [¿Morir por Messi? El fútbol y la invención de la nación argentina] de Pablo Alabarces.

No parece necesario apuntar que los autores mencionados son escritores argentinos, es decir, que son escritores nacidos en Argentina que escriben en ese país y mantienen con su tradición literaria una relación estrecha; su participación en una literatura nacional (es

evidente) no requiere de justificación alguna. Más aún, entre las potestades de que estos escritores disfrutaban se encuentra, incluso, la de escribir libros que narren historias que tienen lugar en Argentina, que pretendan explicar y tal vez consigan explicar su inexplicable historia. Que sus libros sean publicados en el extranjero es, si nos atenemos a la lógica comercial de la que hablaba el agente literario que hemos mencionado, comprensible; sin embargo, su publicación está presidida por una lógica viciada, que es la que parece dominar la transferencia de literatura de un territorio a otro: por una parte, el lector espera libros provenientes de y que hablen de otros territorios; por otra, espera que esos libros estén escritos en una forma y adoptando maneras que le resulten conocidas, familiares.

A raíz de una publicación reciente, el escritor argentino Eduardo Berti, radicado desde hace años en Marsella, era confrontado por un periodista argentino con una pregunta singular: «Tus novelas transcurren en Portugal, Inglaterra, China, el resto de Latinoamérica, como si en el centro de un relato ambientado en un lugar alejado de Argentina radicara la argentinidad misma. ¿Te interesa hablar sobre “lo argentino” o la tradición argentina literaria? ¿O pensás que al hablar de lo extranjero estás hablando ineludiblemente de lo argentino?», le preguntaba. La respuesta de Berti fue todo lo buena que puede ser una buena respuesta a una mala pregunta: «Yo no escribo para expresar o mostrar mi argentinidad ni nada por el estilo. Simplemente creo que todas las marcas de lo que soy aparecen, a la postre, en mis libros».

¿No hay en la respuesta del autor una intención exculpatoria? ¿No hay en la pregunta del periodista una demanda o una imposición? Un giro reciente en la historia cultural argentina y los condicionantes materiales sobre su producción ha llevado a que en la actualidad exista una demanda de representación de «lo argentino» no sólo en el exterior, sino también, y especialmente, en Argentina, donde, en algún sentido, la demanda habitual de que sus escritores fuesen o fuésemos cosmopolitas y articulados, que estuviésemos al tanto de lo que sucedía fuera del país y nos sintiésemos liberados de escribir acerca de ello (una liberación que, en no menor medida, los escritores argentinos debemos al sentido común de Jorge Luis Borges y a su seminal «El escritor argentino y la tradición») se ha visto reemplazada por los modos menores y casi esotéricos del regionalismo y el realismo especular. A resultas de ello y de lo que parece un deseo de normalización de la excepcionalidad argentina (a modo, podría pensarse, de una producción simbólica subsidiaria del deseo de unidad latinoamericana), la literatura argentina parece haber devenido, en efecto, latinoamericana; es decir, argentina en un sentido reducido y folclórico.

A pesar del que parece ser un enfrentamiento histórico con el mercado (enfrentamiento del que, por otra parte, tal vez fuese necesario decir algunas palabras en otra ocasión), la academia responde al mismo deseo de representatividad nacional de los textos; lo hace porque la especialización de investigadores y docentes en una literatura nacional parece constituir un paso natural

en la línea de la articulación de los estudios literarios en torno a los grandes bloques que conforman las lenguas, como el resultado de la penetración de los estudios históricos y sociológicos en los de filología y porque, final y desafortunadamente, los estudios literarios abordan de manera mayoritaria los contenidos de los textos y no sus formas. De esos estudios emergen unas características comunes a un puñado de obras que permiten adscribirlas a una literatura nacional, pero es difícil establecer si, efectivamente, esas características determinan la adscripción como producto del análisis, o si son el resultado del deseo de dar con ellas. En otras palabras, ¿qué hay de argentino en los textos que los estudios filológicos adscriben a su literatura nacional, además de un puñado de temas y una actitud? Al margen del nacimiento de sus autores y/o del sitio donde estos habitan, más allá incluso de sus temas, ¿lo argentino en sus textos es algo más que la aspiración de leer en ellos lo argentino?

Quizás la pregunta requiera una revisión a fondo de la forma en que leemos, así como, en el interior de la producción de literatura, del modo en que algunos escribimos libros que son considerados «argentinos». Una vez más, es probable que la futura respuesta a esa pregunta se encuentre en el pasado, y por esa razón me gustaría traer a colación aquí a tres escritores que resolvieron, en mi opinión magistralmente, el problema de la doble demanda institucional (por parte del mercado y de la academia, de formas disímiles) de la representación de una nación en su literatura.

¿Qué tienen en común Juan José Saer, Copi y Roberto Bolaño? A simple vista, no mucho: nacidos respectivamente en 1937, 1939 y 1953, un argentino, un francoargentino y un chileno formado en México y residente principalmente en España, los tres comparten casi exclusivamente su condición de expatriados. Ninguno de ellos habló en público acerca de la obra de los restantes, que es posible que no conociera, y sus fortunas fueron disímiles. Sin embargo, los tres tienen en común la adopción de estrategias particularmente exitosas para resolver el problema derivado de la demanda de representación nacional de su literatura por parte de la academia y del mercado. Veamos de qué forma lo hicieron.

Juan José Saer se marchó a Francia en 1968, tras haber publicado en Argentina cinco libros; publicaría diecisiete más, entre poesía, ensayo, cuento y novela. Bajo la influencia de William Faulkner, que el autor empleó, en algún sentido, como mecanismo de defensa ante la de Jorge Luis Borges (por entonces, y no sólo por entonces, «el» problema del escritor argentino y el Rubicón que éste debe cruzar), Saer continuó en Francia escribiendo libros no muy distintos de los que había producido en Argentina: morosos, fluviales, y localizados casi exclusivamente en la región del norte de la provincia de Santa Fe. Un lector desatento podría considerar que, en ese sentido, la literatura de Saer fue ajena al desplazamiento físico de su autor, pero el hecho es que ese desplazamiento la condicionó por completo en la medida en que su literatura pasó a constituir una forma de resistencia. Al igual que otros

escritores (y en consonancia con las ideas implícitas en el conocido estudio de Pascale Casanova *La república mundial de las letras*), Saer siempre vio la distancia como tiempo; en otras palabras, el autor de *Cicatrices* consideró siempre que el hecho de haber nacido en el norte de la provincia de Santa Fe (es decir, en los márgenes de una nación literaria que a su vez era marginal en el contexto de la literatura de su época) constituía un anacronismo: la modernidad, la contemporaneidad que Saer ambicionaba para su literatura, como cualquier otro escritor, le era inaccesible por habitar los márgenes de un margen al que esa contemporaneidad llegaba tarde en virtud de la naturaleza de los flujos literarios, que sólo con lentitud emanarían de las capitales mundiales de la literatura hacia la periferia. Su desplazamiento, por alguna razón, no le pareció a Saer motivo suficiente para dar su anacronismo por terminado: por el contrario, y como quien no dispone de otra cosa más que de su desubicación, Saer se aferró a él, produciendo una literatura que era consecuencia directa de su desplazamiento físico, del que constituía una negación; en su imaginación, Saer seguía en el norte de la provincia de Santa Fe y su literatura continuaba abrevando de los modos orales de esa región y de las tendencias literarias dominantes allí en la década de 1960. Quizás no se viese como un escritor regionalista (en un libro reciente, Beatriz Sarlo se esfuerza por librarlo de esa acusación), pero Saer nunca abandonó su región y su época, de la que acabó convirtiéndose en algo así como un fósil: su solución al problema de la demanda de carácter nacional fue la voluntad

de satisfacción absoluta de esa demanda, una entrega total a la concepción romántica de la unidad de lengua y territorio, y de la dependencia del escritor de ambos. No importa que, en realidad, y tras pasado cierto tiempo (con las inevitables transformaciones de las prácticas y los modos de la lengua oral), nadie hablase ya como sus personajes y su paisaje no existiera: Juan José Saer se consideraba un escritor realista, es decir, alguien que contaba las cosas «como son», incluso aunque ya no lo fueran.

Copi, por su parte, no fue (como es evidente) un escritor realista; pese a ello, su literatura constituye una representación al menos plausible de la marginalidad parisina de la década de 1970, con sus indigentes, inmigrantes y travestís. Nacido en Buenos Aires como Raúl Damonte Botana, Copi siguió a su familia a Uruguay primero y a Francia después cuando, por razones políticas, ésta decidió exiliarse. En 1962, se radicó definitivamente en París, donde fue un dramaturgo y un dibujante de cómics tan popular que llegó a protagonizar comerciales. Su solución al problema de la representatividad nacional de su literatura fue más complejo que el de Saer. Copi escribió toda su obra en francés, al hilo de unas influencias que fueron argentinas en una primera etapa para luego ser las propias del ambiente de contestación y conquista de libertades que caracterizó a la sociedad francesa de las décadas de 1960 y 1970: en ese sentido, y a diferencia de Saer, Copi devino un escritor «francés», beneficiándose en no menor medida de la permeabilidad de esa literatura a la participación en ella de escritores de otras nacionalidades. Cuando

escribió obras en español (lo hizo en dos ocasiones, la principal de ellas, en la novela *La vida es un tango*), Copi aceptó el anacronismo, de tal manera que sus obras en español contribuyen a una forma perimida (el sainete criollo) y transcurren en la década de 1950. Cuando se lo interrogó al respecto (es decir, respecto a la adscripción nacional de sus obras), Copi siempre desestimó la pregunta por considerarla irrelevante; él era, dijo en más de una ocasión, «un argentino de París», un oxímoron, una imposibilidad humorística que, sin embargo, escondía una concepción fundamental, especialmente pertinente desde el momento en que (como sucede en la actualidad) los flujos de personas se han intensificado: esa concepción era la de que la identidad no constituye un punto de partida sino de llegada, que ser algo es, siempre e indefectiblemente, devenir.

Una concepción similar parece haber presidido la literatura de Roberto Bolaño, cuyos temas son, en ocasiones, chilenos; en otros casos, mexicanos y, a menudo, españoles o argentinos. Una afirmación frecuente entre los músicos es que los mejores comparten inicial: Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, los Beatles; tal vez pudiese decirse lo mismo en relación a la literatura en español, en especial considerando que dos de sus mejores escritores no compartieron una sino dos letras iniciales: Borges y Bolaño, cuyas similitudes no terminan allí. Bolaño se otorgó las libertades que Borges concedió a los escritores argentinos bajo el argumento de que su argentinidad literaria era fatal y permearía cualquier cosa que estos produjeran si no constituía una impostación

y si merecía sobrevivir a los ejercicios imaginativos que son consustanciales a la producción literaria. Alguna vez, consultado sobre el tema, Bolaño afirmó ser considerado mexicano por los chilenos, chileno por los mexicanos y latinoamericano por los españoles, todo lo cual parecía divertirlo más que irritarlo: lejos de pensar en la identidad como la fijación en un lugar de origen (Saer) o como un sitio al que llegar (Copi), Bolaño parece haber pensado en su literatura como una instancia en la que las identidades nacionales eran deliberada y sistemáticamente desdibujadas. Al hacerlo no sólo daba cuenta de un itinerario personal que había contribuido decisivamente a ese desdibujamiento (al fin y al cabo, y éste es un reproche común entre algunos lectores, sus chilenos no hablan «en chileno», sus mexicanos no hablan «en mexicano», etcétera, como resultado de su trayectoria vital), sino también a unas condiciones materiales de producción y circulación de la literatura en español que se habían modificado en torno a 1997, cuando Bolaño obtuvo el Premio Herralde de Novela (pronto emuladas con la segunda etapa del Premio Biblioteca Breve y su concesión en su primera entrega al escritor mexicano Jorge Volpi); con ellos, el negocio editorial español señalizaba su propósito de acelerar y facilitar la circulación de bienes no sólo simbólicos entre América Latina y España (ya suficientemente acelerada mediante la adquisición en años anteriores de editoriales locales y la instalación de filiales en las capitales latinoamericanas) a través de la creación de la figura de un escritor «hispanoamericano» consensual. La estrategia no era diferente a la ya

señalada en las declaraciones del agente literario: comercializar unas literaturas nacionales cuyas dificultades hubiesen sido allanadas previamente por la adopción de las formas propias de lo nacional en un contexto internacional, a la manera de una irradiación de temas, tendencias literarias y autores desde Barcelona y en dirección a América Latina: esa irradiación, por supuesto, era una calle de un solo sentido, y funcionó aproximadamente desde la fecha antes mencionada hasta 2003 o 2004, cuando resultó evidente que la inestabilidad política y económica de los países latinoamericanos y sus especificidades nacionales requerían de otros mecanismos de penetración y circulación.

Diez años después de todo ello, es evidente que la libre circulación de esos bienes ha llevado, paradójicamente, a un aumento de la especificidad propia de las agendas nacionales de los países latinoamericanos, de tal manera que estos poseen en la actualidad preferencias y prioridades por completo distintas unas de otras, como se pone de manifiesto en el desinterés que, por lo general, causa, por ejemplo, en Madrid o Barcelona, la publicación del último *succès d'estime* de Buenos Aires o Lima. (Lo mismo puede decirse en la dirección contraria, por supuesto). De resultados de ello, es posible que el término *hispanoamericano* ya no sea operativo, pero lo que importa aquí es que el período en que sí lo fue coincide con los años de mayor y más exitosa actividad de Roberto Bolaño.

(El eje parece haberse desplazado, de tal forma que ya no es horizontal sino vertical, es decir, ya no concierne a las relaciones Barcelona - América Latina,

sino a las que se producen entre Santiago de Chile - Buenos Aires - Lima - Ciudad de México: cada vez son más los libros de mayor o menor calidad que recorren ese eje y no otro).

Lo dicho anteriormente no significa, por supuesto, que la obra de Bolaño no mereciese ocupar el sitio que se le otorgó; por el contrario, la forma en que (en una interacción compleja en la que la relación de causa y efecto no es fácilmente discernible) la obra de Bolaño ocupó el lugar hipotético de una literatura postnacional en español durante el período en que esta literatura se creyó posible es una manifestación más de su calidad y relevancia.

La imposibilidad de adscribir su literatura a una identidad nacional, cualquiera de las que fueron reivindicadas para el autor, da cuenta, por lo demás, de las dificultades a las que debemos enfrentarnos cuando pretendemos leer la literatura contemporánea sin las imposiciones del mercado, al margen de las pretensiones nacionalistas de los funcionarios culturales y en oposición a la idea romántica de nación que sigue permeando los currícula de las filologías. Más que con Copi, con Bolaño ingresa en la literatura en español la figura del escritor extraterritorial; los desplazamientos no sólo físicos de los escritores hispanohablantes contemporáneos y la complejidad de unas influencias que ya no pueden reducirse a los territorios que habitan (si es que alguna vez esto fue posible, lo que merece ser, por fin, materia de discusión) hacen pensar que esa figura se repetirá en los próximos años hasta el punto de reducir a quienes nos interesamos en la literatura contem-

poránea a un dilema: o bien adoptamos para el análisis y la historización literaria criterios distintos a la procedencia y la adscripción nacional de los escritores, o bien nos vemos limitados a una visión parcial e inevitablemente incompleta de la literatura.

¿Qué criterio podría adoptar el lugar de la nación y la lengua como eje vertebrador de la historia literaria? Mi impresión es que ese criterio podría ser el de productividad. Bajo productividad, el ensayista argentino Martín Prieto comprende «un cambio en la escritura y en la lectura de una época» que «no sólo condiciona la literatura que se escribe y se lee después de su publicación, sino que obliga a reconsiderar la tradición y a reordenar el pasado»: es el criterio que le permite incluir en su *Breve historia de la literatura argentina* (2006) a Juan Rodolfo Wilcock, quien escribió gran parte de su obra en italiano, y a Copi, así como a William Henry Hudson, el autor inglés de *The purple land* (1885) y *Far away and long ago* (1931). Su argumentación en este último caso (extrapolable, por cierto, a todos los otros) es que la obra de Hudson tuvo una gran «productividad [...] en la literatura argentina de la primera mitad del siglo xx», criterio que, de igual forma, permite la inclusión de «las notas de viaje del norteamericano Waldo Frank, del español José Ortega y Gasset y del conde de Keyserling». Por el contrario, afirma Prieto, y en nombre de la productividad, debe excluirse de la literatura argentina al argentino Héctor Bianciotti, cuya obra está escrita en

francés; el criterio determinante en este último caso no es su elección lingüística, sino el hecho de que, como sostiene, «Bianciotti [...] se construye “como un escritor francés exótico”, más que como uno argentino».

Naturalmente, la frase es desafortunada. ¿Cómo se construiría la figura del escritor «argentino» y en qué se diferenciaría de la del «escritor francés exótico»? ¿Qué exotismos no toleraría la literatura argentina, posiblemente la más exótica del subcontinente sudamericano? ¿Qué es, en todo caso, el exotismo cuando la norma de la que se aparta es pueril o está fundada en el prejuicio? Son preguntas que debemos hacernos a consecuencia de su incomodidad (que debería ser todo menos disuasoria), pero también a raíz del hecho de que la reducción de la literatura a la producción nacional ya no es operativa, ya no significa nada ni produce sentido, si es que alguna vez lo produjo. Traer la literatura de regreso a casa es un sinsentido, ya que en realidad esa casa no ha existido nunca, excepto como justificación de un dolor insoportable y un puñado de chistes no muy graciosos. «No existe una “ciencia nacional”, del mismo modo que no existe la tabla de multiplicar nacional: lo nacional no tiene nada que ver con lo científico», afirmó Antón Chéjov. «Necesitas aquello que no sabes. Lo que sabes no te sirve de nada», dijo también: la suerte de unas filologías que corren el riesgo de perder de vista su objeto de estudio se dirime toda en la distancia entre ambas frases.



Amistad, muerte y amor en Goethe

Por Toni Montesinos

CONVERSADOR Y DIBUJANTE

Uno de los criados de Johann Wolfgang Goethe abre la puerta de su gran casa de Weimar, donde el célebre escritor reside desde 1775, un año después de publicar *Werther*. Nos encontramos en 1823. Por los pasillos hay lienzos, grabados, esculturas. En una de las estancias anoche se celebró un recital de música, esta mañana el archiduque ha visitado al venerable poeta, mañana lo hará un filólogo, un científico, un dramaturgo, seguirán llegando cartas de toda Europa. Goethe permanece sentado, ensimismado en sus pensamientos, y recibe al visitante con cordialidad y firmeza; toman asiento y empieza la charla: la literatura, la naturaleza, los sentimientos, la política, la religión. Como reza el tópico, nada de lo humano es ajeno junto al padre de la literatura alemana, como le definió Walter Scott en una carta, junto al «más genial de todos los hombres», como dijo de él Lev Tolstói.

Ese que entra en casa de Goethe y conversa con él se llama Johann Peter Eckermann, un joven muy inquieto desde el punto de vista intelectual –aunque autodidacta y sin apenas recursos– que entablará tan profunda amistad con el escritor que será elegido por éste como el editor de su legado literario. La poesía, el dibujo y el ejército son los compañeros de un Eckermann sensible al arte pero sin futuro alguno, pese a conseguir publicar algún poema en 1815, momento en que descubre la obra de Goethe; la admiración que siente por este «astro infalible» se hará obsesiva, reuniendo sus impresiones en un ensayo titulado «Contribuciones a la poesía

con referencia especial a Goethe», que a fin de cuentas será una carta de presentación inmejorable para el anciano escritor, quien, siempre interesado por los nuevos talentos, le agradece el envío de ese texto.

La amable respuesta de Goethe cambia la vida de Eckermann, que emprende a pie el largo camino que de Hannover le conducirá a Weimar. Ya en el primer día, «pasamos mucho rato juntos, en una atmósfera serena y afectuosa. [...] Hablaba despacio y con desenvoltura, tal como podemos imaginar que lo haría un monarca entrado en años. Se advertía en él que vivía en armonía consigo mismo y que estaba por encima de las críticas y de los elogios. A su lado me sentía indescriptiblemente a gusto». Este ambiente sosegado, donde un Goethe paternalista con ademanes de viejo profesor siempre tiene una excusa para meditar sobre cualquier cosa con tal de tener buena compañía, es lo que va a respirar Eckermann hasta la muerte del genio, en 1832, a lo largo de una relación de provecho mutuo, como explica Antoni Marí en su artículo «Jean Paul Eckermann: confesor»: «Goethe podía exponer sus ideas, matizar otras para deshacer los malentendidos que su obra siempre generó, opinar sobre personas e instituciones y exponer lo que le comprometía sin tener que recurrir a la escritura, que imponía una exigencia que a su edad, setenta y cinco años, no estaba dispuesto a cumplir. Eckermann, por su parte, convivía con la persona que le había descubierto el mundo y a sí mismo y junto a su agradecimiento esperaba extender el

saber y realizar el único objetivo de su existencia: dejar constancia por escrito de la magnitud ciclópea que puede adquirir un ser humano».

Durante ese tiempo, el joven llevará un diario sobre sus encuentros con el maestro, su familia, sus amigos y conocidos, registrando, entre mil asuntos más: la idolatría de Goethe por su inseparable amigo Friedrich Schiller; su gran visión histórica y su admiración por Napoleón, con quien tuvo un histórico encuentro en 1808 en el que el emperador le recriminó cierto pasaje del *Werther* por «poco natural»; la explicación de la génesis de algunas de sus obras narrativas o poéticas, por ejemplo, *Wilhelm Meister* y *Hermann y Dorothea* –aunque tanto da, pues para la poesía y la prosa «es la realidad la que tiene que proporcionarnos la ocasión y el tema necesarios»–; la alusión a las reacciones a su obra más célebre: «A mi *Werther* lo criticaron tanto que, si quisiera eliminar cada pasaje objetado, no quedaría ni una línea entera en todo el libro»; su veneración por lord Byron, «el mayor talento del siglo»; sus mayores influencias (Homero, Menandro, Sófocles, Virgilio, Shakespeare, Goldsmith, Sterne, Voltaire); el teatro y las artes plásticas... En definitiva, la Vida en todos los órdenes materiales y espirituales en unas *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida* (publicadas en 1836 y ampliadas, en 1848; Nietzsche las calificará como «el mejor libro alemán que existe») que hoy son un documento de valor superlativo que, además, entronca, mediante los diálogos transcritos por Eckermann, con otros textos goe-

thianos, caso de *La elegía de Marienbad*, poetización del amor tardío que el escritor, ya viudo, en 1823, sintió por una chica de diecinueve años, Ulrike von Levetzow –cuya madre, tres lustros atrás, también despertó el amor de Goethe–, quien rechazaría su propuesta de matrimonio. Así pues, el tiempo que Eckermann vivió cerca de Goethe pertenece –además de a los años de la última parte del *Fausto* y a los postreros libros de *Poesía y verdad*, que tardó casi veinte años en escribir y abarca desde su nacimiento hasta que se trasladó a Weimar, donde moriría– a esa elegía cuya escritura tan bien recreó Stefan Zweig en uno de los textos de su libro *Momentos estelares de la humanidad*: «Ningún desbordamiento lírico de sus años jóvenes surgió de modo tan directo a partir de un motivo, de un suceso. Ninguna otra entre sus obras puede observarse hasta ese punto en su desarrollo, paso a paso, estrofa por estrofa, momento a momento, como ese “canto maravilloso, que nos dispensa”, este poema tardío de sincero ardor otoñal del hombre de setenta y cuatro años, el más intenso, el de mayor madurez. Este “producto de un estado de la más extrema pasión”, como él mismo lo definió en presencia de Eckermann, reúne a la par la más elevada sujeción a la forma. Así, de un modo a la vez manifiesto y misterioso, toma cuerpo el instante más ardiente de la vida». Todo sucederá en un momento de «rejuvenecimiento interior», como dice el autor austriaco, tras un episodio de salud quebradiza que el año anterior estuvo a punto de matarlo, lo que se traduce en la marcha a ese

balneario en verano –Mariánské Lázně, hoy situado en la República Checa, que también verá a otros insignes visitantes: el propio Zweig, y Chopin, Nietzsche, Kafka, Freud e incluso Mark Twain– en el que le gusta «revolotear con mujeres hasta media noche». Goethe experimenta allí el frenesí de su infatigación y el declive de su decepción frente a la despedida infructuosa de la muchacha en Karlsbad, adonde la ha seguido. Qué vulnerable, hipersensible este Goethe que siente en lo más hondo su canto de cisne romántico con tanto dolor, que sólo encuentra consuelo en el consuelo de siempre: la poesía, y no de cualquier forma, sino, como dice Zweig, manifestando «su emoción por vez primera de forma abierta y espléndida» con esa elegía que en breve enseñará a Eckermann y algunos otros íntimos.

Mucho tiempo después de aquel fracaso amoroso, cuando entiende que ha de replegar velas y concentrarse en recopilar bien sus obras completas y concluir sus antiguos proyectos, dirá algo a su fiel compañero, en concreto en 1831, que podría interpretarse a la luz de acontecimientos personales tan impactantes como el de su enamoramiento tardío y dramático: «Un hecho de nuestra vida no vale en la medida en que sea verdad, sino en la medida en que signifique algo». Daría igual si aquel amor había sido verdadero a ojos de los demás, que lo criticaban por ello y hasta se burlaban; lo había significado todo para Goethe. Tres años antes, el discípulo anotaba: «Lo principal es tener un alma amante de la verdad y capaz de absorberla allí don-

de la encuentre». Pues bien, ya fuera con el ropaje del lenguaje reflexivo, ya fuera con las palabras directas y francas a partir de la confesión más sentida, esta idea emersoniana *avant la lettre* –el sabio de Concord le dedica un ensayo en su libro *Hombres representativos*; Goethe sería «el escritor», «un hombre domesticado en el siglo, que respira su aire, goza de sus frutos, imposible en ninguna época anterior, y que invalida, por sus partes colosales, el reproche de la debilidad que, si no fuera por él, se aplicaría a las obras intelectuales del periodo»– podría representar el lema vital y creativo del poeta, que nació en una Alemania, como en el caso de Ralph Waldo Emerson con respecto a los nacientes Estados Unidos, en la que la literatura «aún era una tabla rasa», según indicó él mismo. De ahí la diversificación de sus intereses artísticos e incluso científicos, como prueba la importancia que en las *Conversaciones* se le da al *Ensayo sobre la metamorfosis de las plantas* y a la *Teoría de los colores*, que le llevaría a polemizar al respecto con el mismísimo Isaac Newton. Y es que, como se desprende de lo que diría a su discípulo, Goethe prestaba tanta atención a las letras como a la naturaleza y la pintura; así tuvo la oportunidad de comprobarlo quien asistiera a la exposición «Goethe: paisajes», celebrada en el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2008), y que ofrecía a un hombre con una destacable habilidad para el dibujo y la pintura, si bien no extendió tal afición al ámbito público. No en balde, en el precioso catálogo publicado para la ocasión, el presidente del CBA,

Juan Miguel Hernández León, hablaba de que «la dedicación al dibujo tuvo para Goethe una dimensión estrictamente privada», la cual le serviría para «entender las profundas exigencias y requerimientos del trabajo artístico y formular su conocida crítica del dilettantismo».

Aquellos eran los dibujos de un hombre que caminaba y miraba al cielo, a la casa solitaria, al árbol, a la colina: unos cuantos de entre los dos mil quinientos que se conservan. Los historiadores Javier Arnaldo y Hermann Mildenberger presentaban esas diferentes miradas a través de siete secciones que ahora podrían servirnos para acotar algunos de los temas sugeridos oralmente a Eckermann y poner en primer término al Goethe profundo, al poeta también emersoniano antes de Emerson: «Sentimiento y naturaleza», «Vistas nocturnas», «El todo visible», «El viaje a Italia», «Conocimiento y visión», «Nubes» y «El paisaje como poema». Los títulos ya indicaban el grado de profundidad de una serie de dibujos, por lo demás, sencillos y de un gusto exquisito. Goethe tenía el toque de los buenos pintores que, con apenas un trazo, apuntaban una forma paisajística difuminada, etérea y a la vez totalmente identificable. De modo que contemplar esas obras era «leer» a Goethe. Arnaldo escribía cómo estos dibujos ayudaban a apreciar la vinculación entre el autor y «la experiencia del lugar», sus reacciones ante la naturaleza que luego apuntaba en su correspondencia. En este sentido, como señala Mildenberger, sería crucial su viaje a Italia en 1786, el cual represen-

tó «un vigoroso nuevo comienzo artístico, un ensanchamiento del horizonte de su personalidad y de su obra». En él, Goethe aprendió a observar el entorno cambiante, y no sólo con palabras, sino lápiz y pincel en mano, a ras de tierra y vida.

SCHILLER: LA AMISTAD DE LO OPUESTO

Estamos ante un gigante de las letras con conocimientos científicos y pasión por viajar y descubrir nuevos horizontes; uno de esos excepcionales casos en que un cerebro privilegiado se combina con una inigualable sensibilidad hacia las artes –al aludido Goethe anciano se le caían las lágrimas cuando escuchaba tocar a la joven y bella pianista polaca Maria Agata Szymanowska–, con una curiosidad por entender el entorno natural y un talento para la creación literaria desbordante, incansable. Lo cual sólo puede ir impulsado por una tan fuerte personalidad que resulta natural verla a la luz de sus contradicciones; Marí destaca que era «prudente y osado, anacrónico y reformador, generoso y egoísta», pero en cualquier caso, era el visionario que todo lo parece entender, el sabio que busca equilibrar sentido común e instinto, pasión y raciocinio. «Sólo se aprende de aquel a quien se aprecia», le dijo una vez a Eckermann, y únicamente el viejo escritor sabía lo profunda y sentida que era tal afirmación, y en recuerdo sobre todo de quien la decía, a un escritor al que apreció por encima de cualquier otro contemporáneo y del que en efecto tuvo mucho que aprender

a pesar de que prácticamente fuera lo opuesto a él: Friedrich Schiller, el mismo al que Thomas Mann definió en 1955 como «médico del alma para nuestro tiempo enfermo», tal fue la altura moral del autor natural de Marbach am Neckar –en cuyo centro histórico se conserva la casa que lo vio nacer–, lo que posiblemente ciento cincuenta años atrás hubiera confirmado Goethe. Éste, al tiempo, asentiría pensando en su amigo en caso de haber leído esta tan oportuna frase de Cicerón para lo que nos ocupa: «La amistad no es otra cosa que la suma concordia en todas las opiniones divinas y humanas, sostenidas con amor y buena voluntad». Los dos, ciertamente, serían un buen reflejo de tal afirmación porque, partiendo de las grandes diferencias de pensamiento que les separaban, sin embargo alcanzarían un nivel de complicidad y afecto inconmensurables tras un cultivo cuidadoso: «Goethe y Schiller consideraron su amistad como una planta rara, maravillosa, como una suerte, como una dádiva», afirma el ensayista alemán Rüdiger Safranski al comienzo de *Historia de una amistad*, que es como subtítulo la biografía *Goethe y Schiller*, dispensa para almacenar las disimilitudes entre ambos astros de las letras germanas. Así, Goethe «busca el arte como asilo contra la historia, también contra la Revolución, a la que detesta. En cambio, Schiller, al que repugna igualmente la Revolución en su desarrollo, se deja incitar por ella»; Schiller «consideraba la naturaleza solamente como su enemiga», pero para Goethe «la naturaleza es

sagrada»; «Goethe sigue el camino de lo particular a lo universal, mientras que él, Schiller, procede a la inversa»; «para Goethe, el arte es un medio de vida, pero, a diferencia de Schiller, no tiende a sobrevalorar el efecto moral en el público»; Schiller «trabajaba por la noche, dormía hasta el mediodía, no era muy dado a la vida social», por lo que «sus hábitos de vida se oponían por completo a los de Goethe»...

Decíamos «sin embargo». Porque ciertamente ambos autores edificaron su amistad a partir de sus disensiones, de tal forma que todo cobró un carácter constructivo. Safranski dice que Goethe y Schiller «se complementaban de manera prodigiosa», que cada uno aprendió del otro, pues «en aquella amistad todo era estimulante, y lo eran, especialmente, las diferencias», como ha quedado claro. Pero no fue siempre así: al comienzo se vieron como rivales, e incluso la relación emergió con una mezcla de amor y odio, hasta que comprendieron que su ayuda y promoción mutua redundaba en la mejoría de sus obras respectivas. Goethe incluso le dirá a Schiller que se ha convertido de nuevo en poeta gracias a su influencia, en 1798, coincidiendo con el clímax creativo de su amigo, que vuelve al teatro triunfalmente con su obra *Wallenstein*; las expectativas al respecto eran altas, pues no en balde con *Los bandidos* había alcanzado una gran fama desde su estreno, en 1781.

¿Pero en qué momento sucede el trascendente encuentro? Safranski cuenta el tiempo previo de cada uno antes de aquel 7 de septiembre de 1788 que los vio juntos en una misma sala y que pre-

paró una dama de Weimar ávida por tener un salón cultural. Goethe, que hacía poco había vuelto de su gran viaje a Italia, era un dios para Alemania: con su *Werther* había cambiado por completo la literatura de su país, y su fenómeno sociológico era aún palpable. Schiller estaba redactando una obra que admirará Goethe, *Historia de la independencia de los Países Bajos*, dirigía la revista *Las Horas* y, siendo ya toda una celebridad en el campo de la filosofía, iba a ser requerido por la Universidad de Jena al año siguiente gracias también a Goethe, aunque a esas alturas aún no pueda hablarse de amistad. El cruce de dos trayectorias semejantes sólo podría derivar en dos caminos extremos: o el desprecio surgido de la envidia y la competencia, o la estimación por el talento ajeno. Felizmente, va naciendo desde las primeras cartas un profundo respeto e interés por lo que hace el otro: cada pieza literaria de Goethe y Schiller, a partir de esos momentos, tendrá un comentarista de lujo recíproco. Se harán inseparables cuando Schiller se establezca en Weimar; siempre enfermo, será atendido paternalmente por Goethe, quien le animará a dar paseos y quedará hundido por la muerte de su colega, el 9 de mayo de 1805. El genio de Fráncfort se encierra en su casa, hundido por la pena, y tardará veinte años en preparar la rica correspondencia que intercambiaron y que hoy es toda una lección de estética, una mirada erudita y controvertida de los autores que les rodearon, admiraron o atacaron: Novalis, Hölderlin o los hermanos Schlegel.

Resulta emocionante, de la mano de Safranski, conocer cómo el espíritu de Goethe se llenaba con la inteligencia y creatividad de Schiller; éste justificaba su vida y labor literaria, le daba una compañía personal e intelectual incomparable y le mostraba cómo la visión de la realidad –como principio y fin filosófico-literario, como origen argumental y objetivo estético, como interés sociológico y trasfondo político– sentó las bases de su propia literatura. No sabemos si lo es hoy al modo en que Pushkin aún es el poeta popular por excelencia en Rusia, pero al menos Schiller así se mantuvo en Alemania en el año en que Mann leyó un conmovedor discurso con motivo del ciento cincuenta aniversario de la muerte del dramaturgo, narrador y poeta, hablando de su «grandeza generosa, entusiasta, llameante, briosa, embriagada del universo y humana y culturalmente pedagógica, y en todo ello masculina al máximo». Obra apegada a la realidad, lo que quiere decir adherida a sus infortunios, precariedades y hasta sorpresas, como podemos glosar con la alusión a una carta de Schiller por parte de Jorge Guillén, en su texto «Vida y muerte de Alonso Quijano» –en ella, se identificaba con un pasaje de *El Quijote* en que el caballero se da cuenta, al descalzarse, de que lleva las medias rotas–, pues no en vano en su correspondencia (por supuesto, sobre todo con Goethe; todo «un documento esencial de la historia de la cultura», según Josep Pla) se encuentran a menudo pruebas clarividentes de su aliento literario: «De mis esferas ideales me siento caer en cuanto una media rasgada me llama a la realidad».

Así es el lenguaje de Schiller, solemne y bello y hasta complejo, más esteticista que narrativo-ficcional en el libro que constituyó la primera edición de la narrativa del escritor en español y que reunía cinco relatos y una novela corta –ésta titulada «El visionario», que incluía un apéndice en forma de «diálogo filosófico»– escritos entre los años 1782 y 1789 y que, para el propio autor, fueron una parte secundaria al lado de su aportación poética y, sobre todo, dramática. Común a los seis textos, se mostraba incluso desde los subtítulos –en los cuentos «Una acción generosa. Sacada de la Historia más reciente», «El delincuente por culpa del honor perdido. Una historia real» o «Una jugada del destino. Fragmento de una historia real»– la intención de trasladar a la prosa episodios reales protagonizados por personas conocidas entonces, las cuales, sin embargo, aparecen detrás de un asterisco o una inicial al más puro estilo decimonónico. Tal insistencia en lo real y lo histórico, que habría que extender a la citada novelita, construida a partir «de las memorias del conde de O***», o al relato «Curioso ejemplo de una venganza femenina. Sacado de un manuscrito del difunto Diderot», y con la única excepción del breve «Un paseo bajo los tilos», de carácter dialéctico-platónico, ya había sido el eje de la literatura de Schiller y lo iba a ser de sus escritos posteriores. Justo antes de redactar estas historias puramente por razones económicas, había estrenado con un éxito descomunal su primer drama, respondiendo así al gusto romántico por los perfiles humanos

rebeldes, idealistas y marginales que tanto se iban a explotar en Europa. «Hombre de recursos escasos, muy enfermizo, bastante inclinado al erotismo y a la bebida, gran poeta que inflamó el pecho de los jóvenes de las décadas posteriores con una cierta carga, excesiva, tal vez, de retoricismo», escribió de él, en este sentido, Pla.

Era el tiempo en que Schiller tenía puesta su fe en el teatro como medio para llegar al pueblo, para educarlo, para hacerle sentir, como dijo Kant al definir la Ilustración, que podía confiar en su personal entendimiento, en su libertad para reflexionar y conseguir una mayoría de edad intelectual. La traductora Rosa Sala alude a «esa “institución moral” en la que, sobre todo desde que Goethe y Schiller hicieran de él el instrumento educador por excelencia de la nación, se había convertido el teatro para los alemanes de la burguesía culta». Por este motivo, los escritores conciben su literatura desde la pedagogía, y por eso es la narrativa de Schiller didáctica y moralista, al compás del sentimentalismo del movimiento Sturm und Drang (algo así como «Tempestad e ímpetu»), engendrado por un brillante grupo de estudiantes que revolucionará todos los géneros narrativos en Alemania. De este modo, para él, el teatro constituyó una manera de cohesión de los territorios desperdigados que conformaban el área alemana, «una especie de glándula de transfusión a través de la cual se comunicaron los hombres de su época», siguiendo con las palabras del autor catalán: algo factible para los poetas, una quimera para los políticos.

A la difusión de ese mensaje se empeñó Schiller en gran número de textos, como en una conferencia de 1784 en la que afirmó que el teatro contribuía a forjar el espíritu alemán nacional, pues «sólo él se extiende por todos los dominios de la sabiduría humana, agota todas las situaciones vitales y lleva la luz a todos los rincones amargos del corazón». Algo que la filosofía era incapaz de transmitir, como bien entendió Goethe: «Es triste ver cómo un ser tan extraordinariamente dotado se atormentaba con pensamientos filosóficos que no podían resolverle nada»; ni tampoco la poesía –no digamos sus versos filosóficos de los años noventa–; ni, en última instancia, la narrativa, convertida sólo en un ejercicio paralelo a los escenarios, donde en efecto la realidad se recreaba, se reconstruía, hablaba por sí misma.

POETIZAR, DRAMATIZAR LA VIDA

Pero para entender al *opuesto* Goethe en contraste con Schiller, hay que conocer su acercamiento a lo que puede dar de sí el teatro y sus posibilidades sociales y estéticas, y asimismo realizar tal aproximación partiendo de su propia trayectoria vital, muy en especial durante sus primeros años. De esta manera, podrían aducirse las tendencias alquímicas y pietistas de su madre, o la representación de marionetas que presenció de niño sobre Fausto, o el teatrillo de marionetas que antes había recibido de su padre, a los cuatro años –y que se conserva en la casa-museo del autor en Fráncfort–, para entender cómo y por qué este personaje le marcaría de por vida y ocuparía su escritu-

ra durante seis décadas: «Fausto es la obra capital de Goethe, la obra de su vida. La idea y la realización palpitaron en el pecho del poeta desde su inquieta infancia hasta los días más apacibles de su vejez. Puede decirse sin temor a equivocación que Fausto es Goethe. [...] Goethe estuvo incesantemente obsesionado por la búsqueda de la verdad, y éste es asimismo el gran drama de Fausto», leemos en *Goethe: el hombre y su obra*, una «refundición» –dice el traductor responsable– de los diversos volúmenes monumentales que el historiador alemán de la segunda mitad de siglo XIX Albert Bielschowsky estuvo preparando hasta que la muerte dejó su trabajo incompleto. Para Goethe, el reverso de la realidad, el misterio demoníaco, le acompañaría desde siempre, canalizándolo mediante este personaje mítico que, curiosamente, estaba basado en un individuo real, un tal Faustus, que, durante la primera mitad del siglo XVI, era considerado un nigromante y un profeta en los círculos universitarios de varias ciudades alemanas. El rumor supersticioso se convertiría en una leyenda anónima que se publicó en 1587 y en la que se mostraba a Faustus en Cracovia, llegando a un acuerdo con el diablo Mefistófeles: durante veinticuatro años el demonio le ofrecería todo lo que deseara pero, inmediatamente después, se quedaría con su alma. Y el texto anónimo llegó a las plumas más talentosas: Christopher Marlowe lo recreó en una tragedia religiosa, y así muchos más, como Calderón de la Barca en *El mágico prodigioso*, y de nuevo en el ambiente germano duran-

te todo el Romanticismo hasta que el siglo xx nos ofreciera una última gran versión, la de Thomas Mann en la novela *Doktor Faustus*.

Goethe hizo una primera aproximación al mito en 1790, con el poema «Fausto, un fragmento» –había interrumpido la escritura tras la dolorosa ruptura con (¿su amiga platónica, su amante?) Charlotte von Stein, a la que había conocido quince años antes–, para más tarde publicar, en 1808, *Fausto: primera parte*, y sellar el manuscrito en 1832 de *Fausto: segunda parte*, «una filosofía de la literatura en forma de poesía», escribe Emerson, justo antes de que se terminara su longeva existencia. ¿Qué tendría aquel personaje para que se adueñara de él desde tan joven? A ojos de Bielschowsky, habría ciertos paralelismos que haría que se pusieran «de relieve la íntima relación de los temas de la antigua leyenda con las luchas de su propio espíritu: la búsqueda, el acercamiento y el alejamiento de Dios, la fe y el descreimiento, el anhelo de lanzarse al mundo, las delicias y las penas del amor, sensualidad e idealismo... Y oculto bajo todo esto, una idea clave: la de alcanzar la comunión con Dios por medio de la autodestrucción del ser terreno». Una autodestrucción terrenal que se establecía desde un sentido onírico gracias a un poema narrativo de planteamiento fantástico. Justamente este elemento fantástico, de lucha entre vida y muerte diabólica, podría tener su semilla en el más hondo subconsciente, pues Goethe, por un descuido de la comadrona, casi no viene al mundo, estando a punto de morir durante

su nacimiento al quedar casi estrangulado por el cordón umbilical; incluso ya lo consideraron muerto hasta que, tras darle unos golpecitos, el bebé recobró la respiración. De haber sucedido tal tragedia, que no será inédita para la familia –de los seis hijos del abogado y consejero imperial Johann Caspar Goethe, decidido él mismo a educar a su prole con mano autoritaria, y Katharina Elisabeth Textor, hija de un antiguo alcalde de Fráncfort, solamente sobrevivieron a la infancia Johann Wolfgang y su hermana Cornelia, sobre los que se ha insinuado una relación platónica incestuosa–, el futuro escritor no hubiera podido disfrutar de un bienestar social y hogareño con el que poder entregarse a sus dos pasiones: el arte y la seducción. En su biografía *Goethe: la vida como obra de arte*, Safranski aborda estos dos factores recorriendo los pasos del joven estudiante, ya con un grado de pedantería considerable, heredado sin duda del padre, y todos sus intentos de atraer la atención de las mujeres –que se repetirán en el balneario cincuenta años más tarde–, primero en su natal Fráncfort y luego en Leipzig, donde acude para estudiar Derecho, sintiéndose de continuo inundado de versos, sin ser capaz de contener su alud de ideas artísticas. «No sólo se le da bien la poesía, poetiza también la vida», afirma el biógrafo, que muestra cómo se convierte en una estrella literaria desde muy pronto, con sus obras *Götz von Berlichingen* (drama estrenado en 1773, basado en la autobiografía de este caballero imperial del siglo xvi) y, naturalmente, *Werther*; es Goethe «el

poeta decisivo de su generación», un «autor admirado, envidiado» que tiene plena conciencia de su relevancia y que obtiene fama en toda Europa.

Safranski, que se detiene a analizar lo que representa cada escrito en la obra de su protagonista, establece una vinculación entre los sucesos históricos a los que Goethe está atento y su reacción intelectual ante ellos. Por eso explica que para Goethe la Revolución francesa «es un terrible suceso elemental, una especie de catástrofe de la naturaleza en el mundo político, la irrupción de un volcán», y emparenta esta consideración con el hecho de que Goethe, en aquellas fechas en torno a 1789, se ocupara del vulcanismo y el neptunismo. Una mirada audaz esta de suponer, con lupa psicológica, cómo a Goethe «lo paulatino le atraía, lo súbito y violento del acontecer volcánico le repugnaba, tanto en la naturaleza como en la sociedad». Y es que estamos frente a un amigo de lo evolutivo, a un enemigo de lo revolucionario, apunta Safranski; por eso, Goethe trata de evolucionar en su senda de artista en el marasmo sociopolítico que el continente está viviendo: «Mientras en todas partes se piensa en el cambio del mundo, Goethe se esfuerza por el cambio de

sí mismo. Él sabe que en el arte tiene genio, lo que quisiera aprender mejor es el “arte de la vida”». El concepto, que da pie al título de su biografía, es clave para un hombre de erudición inagotable y gran sentimentalidad: no sólo por lastrar lo que él mismo denominó melancólicamente «tedio vital» en muchas etapas de su existencia, sino por su temple enamorado y entrega a la amistad con Schiller, cuya muerte constituye para él «una despedida de un periodo artístico, de una época áurea en la que, durante un breve periodo, el arte había pertenecido no sólo a las cosas bellas, sino también a los asuntos más importantes de la vida». Acababa de volver de Italia, donde había renovado la confianza en sus escritos, decidiendo concebir sus proyectos dedicándose tanto a las ciencias como al arte, de manera que estas actividades «se estimularan entre sí». Schiller le ayudaría en esa empresa, aunque después Goethe, fiel a los desniveles de su ánimo, se sumiera en un «estado vacío», según sus palabras, para volver a resucitar literariamente con una nueva perspectiva que apuntaba a extraer literatura del pozo de sus propias experiencias: la del deber de recordar lo vivido, y escribir de ello.

BIBLIOGRAFÍA

- Bielschowsky, Alberto. *Goethe. El hombre y su obra*. Refundición de J. Casán Herrera y prólogo del Dr. Ramón Sarró. Barcelona: Editorial Scientia, 1944.
- Eckermann, J. P. *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*. Traducción de Rosa Sala. Acontilado: Barcelona, 2005.
- Emerson, Ralph Waldo. *Hombres representativos*. Edición y traducción de Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Cátedra: Madrid, 2008.
- Guillén, Jorge. *Obra en prosa*. Edición de Francisco J. Díaz de Castro. Tusquets: Barcelona, 1999.
- Marí, Antoni. *La vida de los sentidos*. Tusquets: Barcelona, 2006.
- Pla, Josep. *Diccionario Pla de literatura*. Edición de Valentí Puig y traducción de Jorge Rodríguez Hidalgo. Destino: Barcelona, 2001.
- Safranski, Rüdiger. *Goethe y Schiller. Historia de una amistad*. Traducción de Raúl Gabás. Tusquets: Barcelona, 2011.
- *Goethe. La vida como obra de arte*. Traducción de Raúl Gabás. Tusquets: Barcelona, 2015.
- Schiller, Friedrich. *Narraciones completas*. Traducción de Isabel Hernández. Alba: Barcelona, 2005.
- Varios autores. *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*. Círculo de Bellas Artes: Madrid, 2008.
- Zweig, Stefan. *Momentos estelares de la humanidad. Catorce miniaturas históricas*. Traducción de Berta Vías Mahou. Acontilado: Barcelona, 2002.



BIBLIOTHECA · A · FVND

► Biblioteca Mazarine, Paris. Louis Le Vau, 1662-1688.

DATORE · MAZARINEA



Fernando Castillo:

Los años de Madridgrado

Fórcola, Madrid, 2016

464 páginas, 26.50 €



De Madrid al infierno

Por FRANCISCO FUSTER

En un pasaje de su libro *Ayer y hoy* (1939), Pío Baroja reproduce un chiste –aunque a él no le hacía ninguna gracia– que Gabriel Alomar solía hacer al hablar de los habitantes de la capital de España y de su atraso cultural y moral con respecto a quienes vivían, según él, en una urbe más cosmopolita y abierta como era la Barcelona modernista del primer tercio del siglo xx. Si Barcelona es una ciudad, decía con sorna el escritor mallorquín, los barceloneses son, en consecuencia, ciudadanos; si Madrid es una villa, los madrileños son, por tanto, villanos. Un simple juego de palabras que puede servir como anécdota para ilustrar la existencia de una especie de antimadrileñismo que, lejos –esto sí– de ser una broma, responde a un sen-

timiento real y concreto que tiene una larga trayectoria histórica, como ya demostró Fernando Castillo en *Capital aborrecida: la aversión hacia Madrid en la literatura y la sociedad, del 98 a la posguerra* (2010), una extensa y muy documentada monografía (un servidor recuerda haberla citado en su tesis doctoral, como libro de referencia y obligada consulta sobre el asunto) en la que el autor repasaba la génesis y el desarrollo de ese odio a la capital a través, fundamentalmente, de sus manifestaciones en la obra literaria de algunos de los mejores escritores españoles del siglo xx.

Seis años después, y retomando aquella primera investigación, Castillo publica ahora *Los años de Madridgrado* en la exquisita Colección Siglo xx de Fórcola Ediciones,

que él mismo dirige, y en la que ya había publicado con anterioridad los ensayos *Noche y niebla en el París ocupado* (2012) y *París-Modiano: de la ocupación a Mayo del 68* (2015), además de haber reeditado los diarios del viaje a Rusia de Dionisio Ridruejo y Ramón J. Sender, o de haber recuperado textos inéditos en español –o escasamente difundidos– de autores tan necesarios como Ludwig Renn, Gerhard Heller, Rudyard Kipling o Alejo Carpentier. Un libro que, pese a tener su origen en el anteriormente citado, no es una mera reproducción de los capítulos de *Capital aborrecida* dedicados a la República y la Guerra Civil, sino que estos han sido revisados y reescritos para la ocasión, con el objetivo de suprimir ese «aire académico que conservaban» y de hacer de este nuevo trabajo un texto con entidad propia, más legible y ameno, pero sin perder un ápice del prurito y el rigor documental que caracteriza toda la obra como historiador de su autor.

Como argumenta Castillo en su introducción, esa aversión que los españoles han sentido hacia Madrid no nace con el estallido de la guerra, cuando desde el bando nacional se construyó esa imagen de la capital como un infierno terrenal donde confluían todos los males posibles. Una ciudad revolucionaria y traidora, secuestrada por rojos y comunistas bolcheviques dirigidos desde Moscú, y rebautizada por el general Queipo de Llano como «Madridgrado», empleando una analogía con la que había sido capital del Imperio ruso que muy pronto hizo fortuna, al ser usada también por Francisco Camba para titular una de sus novelas, publicada en 1939. Tampoco empezó a raíz del triunfo sublevado en la contienda y de la imposición de un régimen autoritario que, como es sabido, alimentó el auge

de unos nacionalismos periféricos que, por metonimia, tomaron la parte que simbolizaba la capital del país por el todo que para ellos representaba una dictadura fascista y su represión de cualquier manifestación política, cultural o lingüística que no fuese la oficial. La realidad es que la lucha contra el centralismo uniformizador franquista es sólo un episodio más en la larga historia de consolidación de un sentimiento que es anterior y que, cronológicamente, se remonta hasta el siglo XIX.

Dentro de este proceso, es verdad que el 98 marcó un hito importante porque fue la primera vez que una generación de intelectuales realizaba una crítica –de forma descoordinada, pero impetuosa– a los valores que en la España del cambio de siglo representaban las ciudades, en general, y Madrid, en particular. Aunque pueda parecer un tanto contradictorio, teniendo en cuenta que muchos de los miembros de esa generación procedían de la periferia española y fueron a Madrid buscando un lugar en el que «hacerse un nombre», lo cierto es que muchos de ellos adoptaron esa actitud de rechazo frente a la gran urbe y frente a las perversas consecuencias de la modernidad por ella encarnadas (industrialización, mecanización, capitalismo, deshumanización, etcétera), como se aprecia en algunas obras de Azorín, Unamuno, Maeztu o el propio Baroja. En esta misma línea, y como señala con acierto el autor, esta crítica al fenómeno urbano que transformó poco a poco el país era también, y por encima de todo, una inequívoca señal de la inquietud y el miedo que amplios sectores de la población española –y no sólo de la intelectualidad burguesa– sintieron hacia la orteguiana «rebelión de las masas» y su posible subversión del orden sociopolítico estable-

cido. En este sentido, no hay que olvidar que, en el caso concreto de Madrid, la aparición de las muchedumbres no sólo supuso la radical transformación de la ciudad, receptora de oleadas de población que desbordaron una y otra vez el entramado urbano, obligando a ensanchar continuamente sus límites, sino también la necesidad de integrar en la vida diaria de la ciudad a un nuevo sujeto social que, con el tiempo, fue demandando una mayor participación en los asuntos públicos, regidos hasta la fecha por la oligarquía de unos pocos notables.

Con la agonía final de la Restauración canovista, el protagonismo adquirido por Madrid en el proceso de proclamación de la República hizo que, desde 1931 en adelante, la capital fuese identificada con el nuevo régimen y con todas las iniciativas reformistas que la implantación de éste conllevó, tanto en lo bueno como en lo malo. Frente a esta República tachada de roja y prosoviética, la reacción del núcleo duro de los intelectuales falangistas que asumieron primero el aparato propagandístico del bando sublevado y, después, la política cultural del régimen implantado por Franco, fue la defensa de un retorno a las esencias de la patria representado por dos tradiciones distintas: el ruralismo regresivo de inspiración carlista y esa imagen prototípica de Castilla como símbolo de la tradición y de la España profunda. No es en absoluto casual que en el famoso ensayo de Laín Entralgo *La generación del 98* (1945), paradigma de la apropiación que el grupo de Burgos quiso hacer de la herencia noventayochista, uno de los capítulos esté dedicado, precisamente, a la imagen que esa generación construyó de la capital y al análisis de lo que su autor definió como

la «terrible capacidad disolvente de la vida madrileña».

La dificultad que entrañó para el bando nacional la conquista de Madrid hizo que la ciudad se convirtiese en el auténtico símbolo de la resistencia republicana frente al fascismo (con el añadido del alcance que le daba a este hecho la presencia de las Brigadas Internacionales y del ambiente prebélico que la expansión de la Alemania nazi empezaba a generar en Europa) y en una verdadera fijación para la propaganda de los sublevados. Los ecos de esta obsesión en la obra de distintos autores favorables a la causa franquista es lo que analiza y disecciona con pormenor un libro por cuyas páginas asoman nombres tan conocidos como los de los escritores e intelectuales Ernesto Giménez Caballero, José María Pemán, Wenceslao Fernández Flórez, Ramiro Ledesma, Agustín de Foxá, Edgar Neville, Emilio Carrere, Jacinto Miquelarena o Francisco Camba, entre otros. Autores sin duda menos conocidos que muchos de los que se alinearon con el bando republicano, pero que, como señala Castillo, construyeron una imagen de Madrid –que fue la que se terminó imponiendo porque fue la ensalzada por el bando que resultó vencedor– como «modelo de ciudad soviética y extranjera, desespañolizada», convertida para los rebeldes en «epítome de la revolución» y «reverso del Madrid del “No pasarán”».

En contra de lo que se pudiera creer, los capítulos de este libro demuestran que el final de la guerra no significó, en absoluto, el final del antimadrileñismo. De hecho, la toma de la capital por parte de las tropas franquistas puso en marcha un proceso de transformación urbana cuyo objetivo, tan elemental como predecible, consistió en

convertir el Madrid moderno y republicano, que por primera vez empezaba a parecerse a una capital europea, en un Madrid castizo y pretendidamente imperial –el «Madrid de los Austrias»– en el que el madrileño tuviese siempre presente el recuerdo del otro glorioso Imperio español. Gradualmente, la propia dinámica de la posguerra hizo que ese sentimiento de odio se apaciguara y fuese sustituido por otro: el rechazo de los nacionalismos periféricos a una capital que, como ya he señalado, se convirtió en el símbolo de la dictadura y de su deseo de reprimir cualquier disidencia que cuestionara la idea de España –«una, grande y libre»– como nación centralizada y homogénea. Al margen de ese esfuerzo transformador quedaron aquellas zonas (la plaza de Cibeles, la Ciudad Universitaria y, sobre todo, el barrio de Salamanca) que, al haber tenido un protagonismo especial en la guerra o haber apoyado al bando golpista, formaban parte de lo que Castillo llama el «Madrid azul»: ese otro Madrid integrado por aquellos lugares de la capital que, en el imaginario de los sublevados, merecían todo el respeto porque habían resistido con heroicidad en una ciudad sitiada por los rojos.

Por último, quisiera decir que, al innegable interés del tema abordado, el libro de Fernando Castillo añade la ventaja de ser un libro bien escrito, en el que, a diferencia de lo que suele ser habitual en la aca-

demia, la erudición del autor no resulta farragosa ni pedante (no hay ni una sola nota al pie en todo el texto). Al contrario, ese dominio de la materia se manifiesta a través de una escritura ágil en la que la abundancia de citas textuales no resta fluidez a una narración que atrapa al lector y lo transporta al periodo más terrible y, para muchos, más atractivo, de la historia contemporánea de España. Desde este punto de vista, una simple hojeada a la completísima bibliografía final (donde sólo echo en falta la reciente monografía –resultado de su tesis doctoral– de Nuria Rodríguez Martín, *La capital de un sueño: Madrid en el primer tercio del siglo xx* [Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2015], en la que la autora analiza ese proceso de construcción de Madrid como metrópolis interrumpido por la guerra) deja claro que nos encontramos ante un trabajo muy documentado, de un tono menos académico que *Capital aborrecida*, pero, por eso mismo, más accesible para el gran público. Ante la continua avalancha de títulos sobre la Guerra Civil –ya convertida en moda literaria e historiográfica–, en los que se repiten los mismos tópicos y se abusa sin piedad del prejuicio ideológico, *Los años de Madridgrado* nos brinda la posibilidad de leer un gran ensayo de historia cultural, impecable en su contenido, original en su enfoque y solvente en su acabado final.

James Joyce:

Finnegans Wake

Traducción de Marcelo Zabaloy

Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2016

628 páginas, 33.00 €



Joycemaquia: versiones argentinas versus españolas

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

A mediados de 2016 se produjo un hecho editorial que en otros tiempos hubiese tomado visos de acontecimiento: por primera vez se tradujo al español, íntegro, el *Finnegans Wake* de James Joyce. Han pasado, pues, setenta y siete años desde la publicación de la edición original en 1939, y ha sido Marcelo Zabaloy, un empleado en reparación de ordenadores y tendido de redes de datos, el que ha realizado tal proeza. Hasta que la esposa de Zabaloy le regalara en 2004 *Ulises*, éste sólo conocía de Joyce un cuento perteneciente a *Dublineses*, tal vez «Los muertos» (por la repercusión que en aquellos principios de los noventa tuvo gracias a la versión cinematográfica que del relato realizó John Houston). Ese 16 de marzo de 2004, Zabaloy se perdió en el uni-

verso joyciano y le costó un año leerlo. Para entonces se había hecho con la traducción francesa de Valery Larbaud, sólo por el hecho de que Joyce mismo le había dado el visto bueno, y comenzó a traducir *Ulises*, otra vez, de nuevo, al español. Zabaloy, entonces, no conocía ninguna de las traducciones al español de *Ulises* porque se negaba a leerlas, como si un proceso de contaminación pudiera llevarse a cabo mientras realizaba su particular versión. Con el original inglés, pues, y ayudado por la traducción de Larbaud, de 1929, Zabaloy tradujo *Ulises* y buscó editorial, que encontró en la figura de Edgardo Russo, responsable de la casa Cuenco de Plata. Con Russo realizó una labor no sólo de colaboración, sino de planteamiento mismo de lo que debe ser

una traducción. Zabaloy tenía las ideas muy claras y, por ejemplo, traducía al argentino frases de este tenor, incomprensibles para un lector madrileño, pongamos por caso: «Percanta que me amuraste», porque piensa que a un marginado de Dublín no le puedes venir con impostarle un español normativo. *Ulises* acaba de ser publicada en Argentina con nueva traducción (la única que había allí era la de José Salas Subirats, la primera, y que realizó ese bonaerense empleado de seguros que se dedicó durante los años de la Segunda Guerra Mundial a traducir *Ulises* y que en su vida publicó libros raros y curiosos, como *Marinetti: un ensayo para los fósiles del futurismo*; *La lucha por el éxito*, que es libro de autoayuda; *El secreto de la concentración*, otro libro de autoayuda, pero también el libro de poemas *Las hélices del humo* o *La lógica del seguro de vida*, manual esclarecedor sobre el oficio), como anunciando la controversia que se generaría cuando se publicara la de *Finnegan's*. En esta traducción Zabaloy no ha tenido que emplear muchos argentinismos, sencillamente se ha inventado alrededor del sesenta por ciento del texto con neologismos que no existían, como hizo Joyce, en una operación endiablada que le hizo, antes de entregarla a imprenta, hacer diez versiones de la obra. Las citas de la Biblia o de obras de Shakespeare, debidamente distorsionadas por el mismo Joyce, no han hecho más que añadir, si se quiere, más tortura a la ya existente. El resultado es la proeza de haber conseguido hincarle el diente a la totalidad de la obra de *Finnegans*, más de seiscientas páginas, después de que en español sólo contáramos con las páginas que Francisco García Tortosa realizó de «Anna Livia Plurabelle», que editó Anaya, y la selección amplia de *Finnegans*, más de dos-

cientas páginas, que Víctor Pozanco realizó para Lumen y que la editorial retiró después de que la crítica destrozase la traducción; Julián Ríos y Mariano Antolín Rato aportaron datos definitivos sobre enormes fallos de la misma. En fin, que Zabaloy se ha inventado unas treinta mil palabras.

Tenemos así, hoy en día, dos traducciones argentinas de *Ulises*, la de Salas Subirats y la de Marcelo Zabaloy, y dos españolas, la que realizó José María Valverde en 1976 para Lumen, muy celebrada en su momento –y menos con el tiempo–, y la de Francisco García Tortosa, que publicó en Anaya en 1999 y que la editorial no ha vuelto a publicar por problemas con los herederos del legado joyciano –la Estate of James Joyce–, así como dos en español de *Finnegans Wake*, la parcial –y retirada– de Víctor Pozanco, y ésta íntegra, de Marcelo Zabaloy, amén de la edición bilingüe de «Anna Livia Plurabelle» de García Tortosa y la traducción privada que Eduardo Lago ha realizado de «Anna Livia...», la cual se puede consultar en el blog de Vila-Matas. La controversia, ni que decir tiene, sobre si son mejores las versiones argentinas o españolas recorre, desde la traducción de Valverde, el orbe hispánico con supersticiones añadidas, como –quizá para resarcirse de las malas críticas con que se recibió la traducción de Salas desde que Valverde publicó la suya– la de cambiar la nacionalidad de Salas Subirats, haciéndole catalán. La cosa llegó a ser tan lugar común que Guillermo Cabrera Infante, que tradujo con fortuna *Dublineses* para Lumen, estaba convencido de que Salas no era argentino, hasta que le desconvencí señalándole que el único catalán que había traducido el *Ulises* había sido Joaquim Mallafré en la lengua del *Tirant* en edición de Leteradura

en el año 81. Aún recuerdo el comienzo, su soniquete: «Solemment, el rabassut Boc Mulligan aparegué al capdamunt de l'escala portant un bol d'escuma amb un mirall i una navalla plans a sobre...».

Esta especie de joycemaquia ha agotado la paciencia de escritores como Eduardo Lago, que fue invitado a participar en unas jornadas sobre traducción que tuvieron lugar en Buenos Aires en 2015, conmemorando el septuagésimo aniversario de la publicación de la versión de Salas Subirats. Eduardo Lago ha sido escritor mimado por Zabaloy y Edgardo Russo, que siempre quisieron que fuera asesor de la traducción del *Finnegans* de Zabaloy. Fue cuando Lago iba de Montevideo a Buenos Aires para asistir a esas jornadas cuando se enteró del fallecimiento de Russo y así dejó de enterarse de lo que éste quería. Fue, también, cuando la traducción de Salas Subirats, que hasta entonces Lago había tenido por única, se le cayó de las manos al comprender que se había quedado anticuada; fue al leer el capítulo quinto, donde se describe una bella puesta de sol de la bahía de Dublín al atardecer. «La versión castellana era incapaz de sostener la sublime fuerza del original», escribe Lago, quién a continuación sigue: «Comuniqué a los asistentes mi conclusión, lo cual me dio motivos para celebrar la aparición del trabajo de Zabaloy, aunque me guardé de hacer la misma prueba sobre su texto. La raíz de esta reserva guarda relación con el exceso de localismo que impregnaba el ambiente de las jornadas. Entre 24 posibles, ¿una sola versión regional de un texto que ambiciona ser la encarnación de un lenguaje universal? El problema se agudiza ahora que se publica una nueva hazaña de Zabaloy, la traducción de *Finnegans Wake*, un conglomerado políglota que abarca más de ochenta

idiomas naturales con el inglés como mínimo sustrato. Tengo mi propia relación con el asunto, aunque en mi caso me he limitado a experimentar con la brevísima sección titulada “Anna Livia Plurabelle”, que el lector interesado puede consultar en el blog de Enrique Vila-Matas. Un intento meramente lúdico por acariciar el lomo de la bestia». Así acaba, con nabokoviana expresión, el discreto rechazo de la traducción de Zabaloy por parte de Lago, escritor que cree que todas las versiones poseen su lado estupendo y horroroso. De hecho, en el ensayo titulado «El íncubo de lo imposible», Lago, después de cotejar las tres versiones entonces existentes de *Ulises*, llegó a la conclusión de que las tres, a su manera, eran el *Ulises*. No opina lo mismo, a su pesar, de la traducción de Zabaloy del *Finnegans*. Razón no le falta: el que un peruano, un mexicano, un español o un guatemalteco no puedan leer esa casi ilegible novela porque la versión es exclusivamente argentina, local, no favorece en nada la versión. Y eso que, particularmente, creo que la versión de Zabaloy conserva muy bien la música del original.

El malogrado escritor alemán Kurt Tucholsky dijo de *Ulises* que era como el concentrado de carne Bovril, imposible de digerir a palo seco pero que, diluido, daba para muchas sopas. ¿Qué no hubiera dicho de *Finnegans Wake*, si su muerte, en 1935, no le hubiera impedido leerlo? Hay que imaginarlo, por un momento.

Por mi parte, y siempre que uno se refiere a Joyce, hay que hablar de la experiencia personal. Creo, como Eduardo Lago, que las versiones de *Ulises* son, en cierta manera, todas el *Ulises*, y, desde luego, la cosa vale también para *Finnegans Wake*. Pero sucede que de ésta hay sólo una versión completa y está en argentino. La de Víctor Pozanco se

entiende mejor, pero la versión está desautorizada porque hay pasajes enteros que sencillamente no se atienen al original joyceano, cosa que Zabaloy cumple con enorme profesionalidad. En tamaña controversia podríamos afirmar que la ventaja que mantienen tanto la versión de *Ulises* de José María Valverde, que posee enormes defectos, como la de Pozanco es que cualquier nacido en los veinticuatro países de habla española las entiende, mientras que las versiones argentinas, desde luego mucho menos la de Salas Subirats, pecan de cierto localismo, aunque son superiores en reflejar la musicalidad del original. Pero el problema que ocurre con la obra de Joyce es que rebasa el orden literario para acontecer casi en lo religioso: cada cual se erige en guardián de las esencias del maestro, y esto sucedió desde que *Ulises* vio la luz en 1922.

¿Ejemplos? Francisco García Tortosa propone que el capítulo 17 de *Ulises* acabe en un punto gordo que representaría el cosmos y desautoriza a los traductores que no lo hacen. Y tamaña autoridad ha visto cómo su traducción ha sido retirada en la práctica. Por mi parte propongo algo en apariencia muy sencillo, remitirnos a las primeras líneas del comienzo de «Anna Livia Plurabelle», que están en nítido inglés. ¿Nítido? «Anna Livia...», el apartado VIII de la parte primera de *Finnegans*, comienza así:

o
*tell me all about
 Anna Livia; I want to hear all
 about Anna Livia. Well, you know Anna
 Livia? Yes, of course, we all Anna Livia. Tell
 me all. Tell me all.*

A uno se le llena el corazón de alegría al comprobar que el texto está en inglés y es

fácil de traducir, tanto como dárselo a alguien que está en primer grado de inglés. Uno, entonces, traduce:

*¡oh
 dímelo todo de
 Ana Livia; Quiero oírlo todo
 de Anna Livia. Bueno, ¿conoces a Anna Livia?
 Sí, claro, todo el mundo conoce a Anna Livia.
 Cuéntamelo todo. Cuéntamelo ya.*

Tan fácil es que las traducciones de Marcelo Zabaloy y de Víctor Pozanco apenas difieren en alguna que otra palabra de las aquí traducidas. Pozanco, por ejemplo, traduce: «¿Conocéis a Anna Livia? Sí, claro, todos conocemos a Anna Livia...», pero aquí lo unánime parece el color dominante. Hasta que aparece Francisco García Tortosa, quien, después de advertirnos que esa figura triangular del comienzo semeja el delta del río Liffey y que esa «O» del comienzo no es un «Oh», sino la letra que significa el omega y, por si fuera poco, «O» es transcripción fonética de la palabra «Eau», agua en francés, que, de nuevo, apuntaría al agua del Liffey y del océano próximo. Entonces, García Tortosa traduce:

O
*dímelo to de
 Anna Livia; Quiero oírlo to
 de Anna Livia. Bueno, conoces a Anna
 Livia? Sí, claro, tol mundo conoce a Anna
 Livia. Cuéntamelo to. Cuéntamelo ya.*

Es, ahora, cuando uno se da por vencido. García Tortosa es coherente y coloca esa «O» enorme al comienzo, pero ¿por qué no abre exclamación e interrogación, ya que estamos ante una traducción al español? ¿Y cuál es la razón para traducir «all» por «to»? ¿Mero ca-

pricho ya que el Maestro puso *all* en correcto inglés normativo? Después de pensar un rato se nos antoja que, puesto que las frases siguientes están en castizo, al traductor le pareció coherente comenzar desde el principio en lenguaje populachero y, entonces, ¿se le pasó la cosa a Joyce?... Y así podemos especular hasta el dolor de cabeza.

Cierto es que *Finnegans* ha sido lectura de muchos científicos y que éstos guardan cierta fe en la obra cuando la palabra «quark», que Joyce se inventa, aparece como partícula elemental de la física y que Murray Gell-Mann la tomó del *Finnegans*, aun sabiendo que podía ser onomatopeya del grito de la gaviota:

*Three quarks for Muster Mark;
Sure he has not got much of bark*

Todo lo dicho está muy bien, pero hay que tener en cuenta que *Finnegans* es una obra literaria y no creo que se merezca por parte de los traductores torcerla hasta hacer de ella algo más difícil de resolver que el teorema de Fermat. Por mi parte, opino lo que Anthony Burgess, confeso joyceano y autor de una antológica del *Finnegans* al inglés: se trata en gran parte de una enorme y genial broma. Es decir, obra no apta para campanudos investigadores. Si tienen esto en cuenta, comiencen a leerlo...

Remo Bodei:

Generaciones.

Edad de la vida, edad de las cosas

Traducción de María Pons Irazzábal

Herder, Barcelona, 2016

104 páginas, 12.50 € (ebook 7.99 €)



Edades y generaciones

Por BEATRIZ GARCÍA RÍOS

Si hay algo que ha explorado la novela desde el siglo XIX es la tensión entre generaciones, esa compleja sucesión que niega para afirmar, que afirma negándose. Quizás la mejor imagen en el origen de esta relación (una de sus modalidades) sea la homérica de Ulises y Telémaco. Pero, además, cada individuo, si llega a viejo, vive en sí varias generaciones, eso que se llama las edades de la vida, y con cuyo análisis comienza el filósofo italiano Remo Bodei (Cagliari, 1938) su libro *Generaciones: edad de la vida, edad de las cosas*. Ya se sabe, lo propio del joven es tener poco pasado y una gran expectativa de futuro; los viejos, mucho pasado y un futuro que casi coincide con la inmediatez. Podría parecer que en la vida de lo que se trata es de madurar, aunque una

madurez completada es sinónimo de inmovilidad y muerte. Lo propio de la juventud es la inmadurez, y esto la abre a un mundo de posibilidades, de pruebas, de búsquedas sin apenas apoyos; mientras que la vejez busca el báculo (*in baculo*: imbécil). Las tres franjas de la edad, que tanta literatura e imaginación han suscitado, fueron teorizadas por Aristóteles en la *Retórica*. De la juventud a la madurez y la vejez, nuestra visión y sensación del tiempo cambia. Los antiguos veían en la vejez la sabiduría, y al parecer fue Maquiavelo el primero que vio en la vejez, por su menor flexibilidad y capacidad de adaptarse a lo nuevo, una comprensión menor de su tiempo. En la vejez, el pasado domina sobre el presente, y por lo tanto tiende a leer lo nuevo por lo sabido.

Es lo que se llama experiencia, pero también sometimiento de lo nuevo a lo acostumbrado. Pero la juventud tiende a creer en la virtud de todo lo que es novedad, o más exactamente, todo le parece nuevo, porque carece, para su memoria, de referencia.

¿Cuándo comienza la vejez? Aristóteles o san Agustín dirían que a los sesenta. Dante situó los treinta y tres como la mitad de la vida, así que la vejez comenzaría para él antes de los sesenta. Algunos de nuestros clásicos quizás se basaron en la observación de personas de su clase (Platón o Aristóteles vivieron muchos años), y las edades que nos ofrece Bodei quizás no sean muy rigurosas porque son más literarias que sociológicas, pero sí sirven las referencias al mundo de la comedia antigua para mostrar las tensiones entre generaciones y el mantenimiento de la vida dentro del núcleo familiar que protege al niño y al anciano. Ahora los ancianos, en las sociedades capitalistas avanzadas, como consecuencia de las antiguas leyes de pobres inglesas de los siglos XVI y XVII y, sobre todo, de la introducción por Bismarck en 1884 de los seguros de enfermedad y vejez, tienen la posibilidad de ser independientes y autónomos. Esto es algo que ha comenzado a declinar, tras un apogeo notable, y cada vez más y más los viejos ven peligrar el bienestar de esa edad de la experiencia tan cercana, por otro lado, a la «imbecilidad». Unas generaciones de mayores a los que no se les quiere oír, sino que se les pide que no sean viejos. Una forma de negar el posible saber en la historicidad de la generación (gente que comparte el dato biológico con el conjunto de referencias históricas y sentimentales).

La subdivisión de la vida en tres etapas se mantuvo incólume hasta finales del si-

glo XVII, cuando tras mermas causadas por epidemias, la población creció y los niños dejaron de morir con tanta frecuencia prematuramente. Comienza a aparecer el niño, la niñez, que para algunos surge para la conciencia, y en el mundo urbano, en el XIX, cuando la edad laboral, que hasta entonces estaba entre los seis y los diez años, se retrasa notablemente. La infancia no había sido nunca valorada (ni Cicerón ni Agustín la prestigiaron, más bien lo contrario). Bodei pasa rápido por el XIX y desemboca en Freud, que al sexualizar la infancia no sólo la privó de su posible «inocencia», sino que insistió en definirla como la etapa de las heridas, de los conflictos que marcarán la personalidad del adulto. Pero antes, en algunos románticos, hay una reivindicación de la infancia importante, por ejemplo en *El preludio*, de Wordsworth, quien afirmó famosamente que el niño es el padre del hombre.

Cambios en el régimen laboral, crecimiento de la población, disminución de la mortandad infantil, desarrollo de la psicología y algunos factores más hicieron que la infancia apareciera con un rango reconocible, con derecho propio, retrasando las edades de la adolescencia y la juventud. La adolescencia, momento paradigmático de la inmadurez y del caos, cuyo malestar se acentúa en las «épocas en que se debilita el respeto debido a las jerarquías tradicionales». La ausencia de ritos de paso, en una sociedad en la que hemos prescindido de muchos ritos sin haberlos sustituido adecuadamente, crea un vacío, una ausencia de referencias a las que reconocer como propias en el paso de generaciones.

Por otro lado, en nuestro tiempo, la vejez (modelo estadounidense) no es ya sinónimo de deterioro porque muchos ancianos dis-

frutan de una salud aceptable, hacen deporte (algo tradicionalmente asociado en exclusiva a la juventud) y llevan una vida emocional no exenta de expectativas. ¿Pero esta imagen es real? Bodei afirma que «en el imaginario colectivo de culturas como la nuestra, en la que se induce a la gente a perseguir la eficiencia, la prestancia física, un aspecto atractivo y la satisfacción inmediata de los deseos, la vejez con frecuencia se enmascara y se niega hasta el punto de comportarnos como si no existiera». El *fitness* como máscara que oculta las arrugas y taras de la vejez. Al fin y al cabo, la longevidad no es del todo una bicoca porque a mayor edad mayores posibilidades de contraer enfermedades –no sólo físicas sino psíquicas– que, como el Alzheimer, destruyen lo que John Locke denominó, por primera vez, la «identidad personal».

¿Dónde estamos? Sin duda la niñez ha triunfado como espacio temporal de la vida, adorado, mimado y cada vez más estudiado. Pero los jóvenes, tras la ya larga crisis, engrosan la muy amenazante masa de desempleo y ven cómo se desdibuja su futuro, que junto con la pujanza del presente es lo que les es más propio. Y a los viejos, a los que apenas se les reconoce las virtudes propias de la vejez, difícilmente pueden mantener el paso ante la velocidad del surgimiento de novedades y cambios. La antigua crisis de la ejemplaridad, la sumisión de las diferencias en una horizontalidad donde jóvenes, adultos y viejos son lo mismo, como son lo mismo padres, hijos, profesores y alumnos, hace difícil la percepción de un

sentido suficiente, de un encaje de las generaciones y, dentro del individuo, de las edades. En un tiempo en el que la ciencia biológica nos habla (algunos al menos, seguidos de voceros exaltados) de que la edad es curable, lo que se nos está diciendo es que es un mal. Declina la «naturaleza humana» tal como la hemos conocido hasta ahora –concluye al respecto Remo Bodei– y, gracias a la biotecnología, quizás se alterará también, en un futuro imprevisible, la actual división de las edades de la vida.

El librito de Bodei, que es tan rico en datos como a veces confuso en la dirección de su pensamiento, se cierra con el capítulo «Heredar y restituir». No vamos a seguir la línea histórica de los orígenes y novedades relativas a herencia, testamento y obligaciones, sino a subrayar lo que vas más allá del acto jurídico. Lo heredado no sólo son cosas sino símbolos: es el producto del trabajo, del cuidado, de lo vivido. Poner de relieve el hecho de que todos heredamos y de que debemos ganarlo para hacerlo de verdad nuestro. Y no sólo eso sino algo que la frivolidad y la disminuida conciencia positiva entre generaciones tienden a olvidar o negar: la necesidad de restituir más de lo que hemos recibido, algo que pocos consiguen. Eso significa una sensibilidad ante nuestra pertenencia a familias, grupos, sociedades e historia y, por lo tanto, la aceptación del valor de cada edad, y de que nadie, por sí mismo, es del todo soberano: somos, desde la biología al mundo de los símbolos, herederos, y a su vez debemos cuidar el legado.

Gabriel Zaid:

Cronología del progreso

Penguin Random House,

Ciudad de México, 2016

208 páginas, ebook 7.99 €



Gabriel Zaid y el progreso

Por MIGUEL GOMES

En el panorama del ensayo hispánico moderno, México se ha destacado, entre otros factores, por haber perfilado y mantenido un patrón claramente montaigneano de entendimiento del género. De Reyes a Paz resultaría superfluo esbozar una lista de nombres demasiado conocidos, pero sí conviene apuntar que el montaignismo mexicano cuenta hoy con dos vertientes, la universitaria y la literaria. Con respecto a la primera, pienso en la labor colectiva de los grupos de investigación del CIALC-UNAM encabezados por Liliana Weinberg, a quien específicamente debemos monografías imprescindibles que nunca eluden el examen de los *Essais* –cabría mencionar, como botón de muestra, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno* (2001), *Pensar el ensayo* (2006)

y *El ensayo en busca del sentido* (2014)–. Con respecto a la segunda vertiente, sería imposible soslayar a Adolfo Castañón, quien, en las sucesivas ediciones ampliadas de *Por el país de Montaigne*, ha levantado desde 1995 hasta 2015, con virtuosismo, una memorable «torre» ensayística personal inspirada en aquella en la que el clásico francés se entregó a la escritura.

En el marco de tal tradición se aprecia a cabalidad la posición central de la extensa y sostenida obra de Gabriel Zaid. En varias oportunidades su montaignismo se ha manifestado, por supuesto, con remisiones al escritor renacentista, al que esta *Cronología del progreso* considera uno de los adalides de la «cultura libre» de la humanidad. Pero mucho más se percibe dicha filiación en su

práctica del género. «La autoridad del ensayo no está en la prueba, como en la memoria científica, sino en el autor [...]. Nos propone algo discutible, en un discurso del autor como desdoblamiento de la conciencia crítica del lector», ha aseverado en otro de sus libros, *Ensayos sobre poesía* (1993), lo que sugiere que la poética de Zaid, aun cuando lo haga de modo tácito, arraiga plenamente en la de Montaigne.

Mejor evidencia no hay que el volumen que aquí comento. En primer lugar, por entronizar un sustrato dialogante afín al de los *Essais*, contruidos gracias a la relación entre una primera y una segunda persona a partir del aviso introductorio «Au lecteur». Para ello, Zaid echa mano de un *nosotros* ni mayestático ni científico que insinúa la cercanía de quien escribe y quien lee: «El fuego, la cocina, la agricultura, la vida sedentaria nos permiten producir y consumir más, pero el progreso nos vuelve arrogantes [...]. No estábamos tan mal en la vida nómada, cuando andábamos de vagos por el Paraíso»; «Hoy, si podemos elegir entre tener más tiempo o más cosas, preferimos más cosas. Y no entendemos a los que quieren limitarse a producir para vivir». El pasaje precedente introduce uno decisivo para vislumbrar la totalidad del proyecto pensante de *Cronología del progreso*: «Hay algo absurdo en la obsesión de producir por producir [...]. Producir es producirse: como creador, como hacedor de cosas. Producir es realizar lo imaginable. Producir es ser más [...]. Producir es una conversación entre las manos, la imaginación y la materia». El postulado se remata constatando que esa *conversación de las manos* –alegoría solapada de la propia escritura zaidiana– se inserta en una fusión de los dominios del arte y la ética: «La más alta producción, la

que rebasa la vida vegetal y animal, es el arte y la conversación: la producción de una vida comunicante en una “ecología” antes desconocida».

Abundan las tesis en estas páginas; la principal sería que el progreso es «anterior a la mentalidad progresista [...]. Hay progresos de la materia, de la vida, de la libertad, de la crítica, del amor. Progreso es toda innovación favorable de la vida humana». La argumentación, no obstante, jamás oscurece o relega a un segundo plano los impulsos verbales. El más fascinante de estos lo constituye la cristalización sutil de un personaje ensayístico, fruto del elaborado *yo* del modelo montaigneano –que a lo largo de la historia ha sido capaz de intensificarse y dar pie incluso a entidades semificticias como el Elia de Lamb, el Zaratustra de Nietzsche, el Próspero de Rodó, el Luder de Julio Ramón Ribeyro o el Blas Coll de Eugenio Montejo–. En lo que atañe a Zaid, su hablante suele estar dotado no sólo de sagacidad, sino de una risa que consigue poner en perspectiva asuntos para nada extraños. Ocurre, para no ir lejos, con las ejemplificaciones imprevistas y el diestro uso de paralelismos que dinamitan la solemnidad disertante: «Durante milenios la energía externa aprovechada provino esencialmente de recursos vivos: de las plantas (comidas o quemadas); de los animales (comidos o domesticados [...]); de los seres humanos (comidos o esclavizados)». En otras ocasiones, la distonía se logra con la introducción repentina de lo coloquial: «Las siguientes cifras, tomadas del mismo libro y de la web, están sujetas a muchos asegunes, pero son indicativas». O, también, con la recuperación del tono mesurado luego del gracejo: «La simbolización fue mejorada por los fenicios [...] sustituyen-

do los pictogramas por rasgos breves que representarán las consonantes (como *p*). Ya no hacía falta un millar de pictogramas: bastaban dos docenas de letras; aunque con cierta ambigüedad, porque no se escribían las vocales: *parra*, *perra*, *perro* y *porro* se escribían igual (*prrr*). Lo cual se prestaba a titubeos y confusiones». No falta, desde luego, la sabia aplicación de estrategias irónicas que tienen en Jonathan Swift, con *A Modest Proposal* (1729), un maestro moderno: «Llegará el día en que los pobres sean protegidos como una especie en extinción. Habrá zonas de veda, parques turísticos y hasta aldeas más o menos auténticas que ilustren cómo vivían. Quizá los visitantes admiren la inteligencia y dignidad con que se puede vivir estrechamente. Pero será difícil explicarles cómo pudo haber pobres en medio de la abundancia».

Me he referido a una novedosa puesta en perspectiva de los temas abordados. El calculado extrañamiento se suscita con desparpajo cuando en una lista de progresos de la humanidad vemos, a poca distancia, en 1550 la aparición de las comillas para citar y, en 1552, los esfuerzos de Bartolomé de las Casas por promover los derechos humanos de los indios; la publicación de los *Ensayos* de Montaigne en 1580 y la invención del tequila en 1600; que Witold Lutosławski compusiese *Cadena 2* para violín y orquesta en 1985 y que, en 1986, comenzara a emitirse *The Oprah Winfrey Show*. En esta singular lista de casi setenta páginas, precisamente, hallamos una *performance* detenida de las consecuencias que tiene la concepción zaidiana de un progreso independiente del progresismo. Sobre el lector se cierne, además de la certidumbre de que el ser humano es heterogéneo y contradictorio, la sospecha de

que la prosa de este libro está en deuda con los *Wunderkammern*, los gabinetes de rarezas y maravillas del Renacimiento tardío y el Barroco, cuyo equivalente verbal aproximado son las protoenciclopedias medievales o colecciones como la *Silva de varia lección* de Pero Mexía (tan influyente en Montaigne, por cierto). En efecto, uno de los procedimientos probatorios predilectos de Zaid es el acopio de curiosidades, de datos a primera vista no relacionados, relativamente autónomos, como fenómenos dignos de nuestra atención que a la larga revelan una trama secreta de afinidades. El resultado es el de realzar el poder de la óptica del sujeto que colecciona conocimientos. En ese sentido, la voz zaidiana, aunque nunca estentórea, es innegablemente moderna, de cariz renacentista. La mayoría de los capítulos de *Cronología del progreso* se atienen a la técnica de la amplificación acumulativa; daremos con una sucinta ilustración en la apertura del titulado «Señales»: «Los peces de un cardumen cambian de rumbo simultáneamente. Las orcas (los leones, los chimpancés) cooperan para atacar. Las abejas y las hormigas emiten señales de orientación para el enjambre. La coordinación entre individuos de la misma especie es, al menos, tan antigua como los peces: 500 millones de años». Más adelante, en el mismo ensayo, las agregaciones no dejan de recordarnos el empleo de *exempla* estipulado por la antigua retórica y diestramente replanteado por Montaigne para erigir un muestrario de su subjetividad, regida no tanto por principios morales o sapienciales como por el gusto, la intuición o la inmediatez afectuosa. Leeremos, así, que, en su ansia de registrar la oralidad, la escritura ha propiciado, uno tras otro, sistemas o artilugios tan diversos como la taqui-

grafía usada por Jenofonte para apuntar lo que decía Sócrates, la máquina de escribir al tacto inventada por Pellegrini Turi para su amada ciega, la más prosaica máquina de Gutierre Tibón y, finalmente, el procesador de textos ideado por los Laboratorios Wang. Lo cierto es que la tendencia ensayística a lo misceláneo y a las aproximaciones flexibles al mundo, palpable en el género desde su fundación –piénsese no sólo en Montaigne, sino en Francis Bacon o William Cornwallis–, se manifiesta en la visión que ofrece Zaid de un problema que lo apasiona, el progreso, y le allana el camino para articular un humanismo donde lo divergente o conflictivo se diluyen en comunión universal.

Ello explica que la risa de sus meditaciones vaya siempre de la mano con la profundidad, o que uno de los motores constantes de sus propuestas sea lo paradójico: «Con el progreso nace la crítica del progreso»; «La especie humana tardó mucho en dedicarse a producir. Hasta hace poco, se dedicaba a vivir»; «La conciencia moral también progresa, aunque se hable de retraso y hasta de degradación frente al progreso material». Y no podía ser de otra manera: en el buen ensayista la sustancia de las ideas acaba siendo indisociable de la expresión, de la poesía de un sujeto para quien el pensamiento, cualquiera que éste sea, se carga de voluntad estética.

Antón Patiño:

Todas las pantallas encendidas

Fórcola, Madrid, 2017

144 páginas, 14.50 €



Homo zapping

Por JULIO SERRANO

Un día corriente de muchos de nosotros puede contener varias horas de trabajo frente al ordenador, algún rato de ocio viendo una película y transitando de canal en canal en el momento de los anuncios, alguna búsqueda de información *online* y un rato de música con Spotify, además de un paseo por esa plaza pública que es Facebook o cualquier red social homóloga. De manera intercalada habremos recibido varias llamadas telefónicas y, aprovechando el celular en la mano, habremos consultado algo de prensa *online* y quizá Whatsapp diez o quince veces. Una rápida salida para comprar tabaco o mantequilla seguramente no esté exenta de vínculo tecnológico, ya que habremos ido pertrechados con nuestro teléfono inteligente para no sentir el vértigo

de la incomunicación. «¿Y si alguien me necesitase en estos diez minutos?», nos decimos disfrazando la dependencia con una pátina altruista. Si hace diez años atender el teléfono quince veces al día nos podía parecer un exceso, hoy no es raro encontrar a un adolescente que pase por la pantalla de Whatsapp más de cuatrocientas veces en un solo día. Ha nacido el *Homo zapping*, el ser humano ávido de consumo de imágenes, que transita de una pantalla a otra, de un anuncio a otro, a vertiginosa velocidad y que precisa para vivir de una prótesis tecnológica.

¿Qué es lo que se ha acelerado? Vivimos inmersos en una sensación de urgencia sin precedente, el teléfono nos reclama constantemente con variadas señales –mensa-

jes, llamadas, citas médicas, anuncios...—y nuestra obediencia (alentada por la curiosidad) a sus demandas es absoluta. Basta una vibración del teléfono para que se nos active el resorte de la alerta, dejemos lo que nos traemos entre manos y, como el más sumiso de los peones, contestemos al requerimiento, por ejemplo, de un amigo lejano que ha decidido compartir un chiste en un grupo de Whatsapp. Algo no del todo razonable nos urge a contestar. Ponemos con desgana un emoticono partiéndose de la risa. Volvemos a nuestra tarea aunque por un cada vez más corto lapso de tiempo. Sin duda hemos sido hechizados, o eso pensaría un observador ajeno al embrujo. Occidente, como se ha señalado de manera metafórica, tiene miedo de apagar la luz. Hay que estar conectado las veinticuatro horas del día, las pantallas de nuestros teléfonos iluminan nuestras noches y al despertar, conscientes de que han pasado demasiadas horas de vacío de información, corremos, muchos de nosotros, a repararlo.

La gran eficacia de esta «burbuja lisérgica y seductora» es que se comunica bien con nuestros deseos y fácilmente aceptamos que lo que ocurre en la pantalla, el requerimiento para ver la ocurrencia de turno, es lo más urgente, lo más importante. El mundo no virtual puede esperar, es más igual a sí mismo, no cambia a la velocidad vertiginosa a la que lo hace la red social. El libro que espera en la mesilla de noche no tiene tanta prisa, pero el comentario anecdótico de la red social tiene una vida efímera. Hay que contestar, participar de la cadena de reacciones que genera ahora o nunca porque va a ser fagocitado en cuestión de minutos. Si no contestas, si no estás ahí, esa (i)rrealidad se te escapa. El tuit se está yendo sin parar un punto.

Todas las pantallas encendidas: hacia una resistencia creativa de la mirada es un ensayo donde el artista visual, ensayista y poeta Antón Patiño (1957) analiza el significado que tiene en nuestra percepción la exponencial colonización de la estructura visual con el abanico de imágenes que nos acompaña. Su análisis crítico propone una reacción: una resistencia poética y artística que diga no a la creciente disipación que va de la mano de esta simultaneidad de imágenes colándose en nuestro imaginario. Ese canto de sirenas virtuales tiene muchos ases guardados en la manga. Patiño trata de analizar qué trae consigo hundirse en la placentera adormidera que propician nuestras pantallas brillantes, encendidas todas a un tiempo: pérdida de capacidad de narrar, narcisismo, ansiedad, banalidad, fragilidad de las relaciones humanas...

¿Cuál es la estrategia defensiva frente a la sobreabundancia de imágenes e información? Olvidar rápido. Frente al bombardeo de datos, un «alzheimer social generalizado». El *Homo zapping* se entrega a un uso frenético del mando a distancia para que una imagen borre la anterior y sumirse así en la placentera narcosis del olvido. La atención y la concentración apenas son necesarias. Las imágenes se suceden e incluso se simultanean a gran velocidad, hay un cierto sinsentido en ese encadenamiento secuencial de imágenes inconexas aunque de fondo late el deseo de lo maravilloso: encontrar por fin, tras una hora de *zapping*, ese programa extraordinario que raramente se acaba encontrando. Imbuidos en una cultura de la comodidad y del capitalismo, desde el sofá vamos desechando imágenes, programas de humor, noticieros. «El *zapping* revela a un tiempo el poder de captación del medio y el tedio repetido de los contenidos».

De vez en cuando, una desgarradora imagen nos sacude del sofá, es lo que Patiño llama las imágenes del *shock*: sucesos escalofriantes, imágenes perturbadoras, que coexisten con la banalidad y el *kitsch*.

Quizá lo más perverso de este escenario de dominación colectiva es que es asumida con completa naturalidad, forma parte de nuestra rutina y somos, mayoritariamente, acríticos. Enmascarada la adicción tras la sacrosanta ley del deseo, las prótesis tecnológicas se convierten en «droga legal (y obligatoria) de masas».

Frente a todo esto Patiño invita a propiciar un reencantamiento del mundo, que pasa por decir no a algunas invasiones. Albert Camus se preguntaba: «¿Qué es un hombre rebelde? Un hombre que dice no». Patiño invita a rebelarse para defenderse de la «anestesia tecnológica» que se nos ha ofrecido en bandeja y nos hemos gustosamente inoculado. ¿Qué está en juego según este ensayo? ¿De qué hay que defenderse si parece que no hay atadura en ese consumo que hacemos libremente? Como cualquier adicción, la libertad está en juego. Creemos que miramos trescientas veces la pantalla porque es lo que queremos hacer sin percibir que estos mensajes incesantes, este asedio, nos hace «consumidores consumidos, semejantes a un ejército teledirigido de robots o autómatas».

Otro aspecto sobre el que alerta Patiño es la incesante manipulación psicológica. Creemos que el bombardeo de publicidad, la industria del entretenimiento, la sociedad del espectáculo y la constante persuasión óptica subliminal son cuestiones que podemos manejar, que somos lo suficientemente inteligentes para no ser permeabilizados, que no nos conforman. Pensamos que no nos transforman como

individuos cuando desde las empresas y desde la política bien saben de la eficacia de esta suerte de lobotomía propagandística y publicitaria. Está comprobado. Funciona.

«Se vislumbra ya en el contexto de la posdemocracia un totalitarismo de nuevo cuño en apariencia indoloro e incruento». Patiño apunta a posibles formas de dominación colectiva. ¿Es un libro fatalista? En parte sí, salvo por la incitación a la rebeldía –la desobediencia como esperanza, como vía de escape–. No es el tema de este ensayo una demonización de las herramientas tecnológicas pero sí de su uso pasivo, acrítico. Es un análisis profundo, inteligente, que invita a cuestionar algunas de las acciones cotidianas que tomamos como propias de nuestra época, necesarias e incuestionables. Patiño invita a profanar la religión del consumo, del *marketing* y de la sumisión tecnológica.

Salirse de la red, pese a lo sumamente placentero que nos es tumbarnos a contemplar cualquiera de nuestras pantallas –tablets, ordenadores, teléfonos, videojuegos, etcétera–. Patiño retrata una sociedad herida por este hedonismo lacerante, una comunidad terapéutica en donde proliferan los cuadros de angustia, las crisis de identidad y en donde la red es una telaraña: lo mismo que nos vacía nos aporta la anestesia para curarnos de la herida del vacío. Está todo en un mismo lugar; cuchillo y venda por el mismo precio. Las máquinas de información (y de amnesia) son placenteras adormideras; los espectadores nos hacemos cautivos de nuestro sedentario placer visual. Este libro es una invitación a apagar las pantallas y reinventar la intimidad, el modo en el que nos quedamos a solas con nosotros mismos.

Carlota Fernández-Jáuregui Rojas:
El poema y el gesto:
dactiléticas de Dante, Paul Celan,
César Vallejo y Antonio Gamoneda
Prólogo de Tomás Albaladejo
Ediciones UAM, Madrid, 2015
284 páginas, 15.00 € (ebook 9.99 €)



Efigies de la voz poética

Por JOSÉ MANUEL CUESTA ABAD

De un poema vale afirmar también lo que el viejo Heráclito afirmaba del oráculo délfico: ni dice ni oculta, hace señas (*semainei*). Un poema, ciertamente, siempre dice algo, por oscuro o difícil que lo dicho se le antoje a quien lo lee o lo escucha, nunca escapa del todo a la significación convenida de las palabras que lo constituyen, suscita en cualquier caso múltiples sentidos que la interpretación detecta en él y le atribuye de un modo más o menos certero, conjetural, delirante. Pero, al mismo tiempo, además de decir algo y de ocultar algún sentido no descifrable a primera vista, un poema «hace señas». Importa subrayar aquí tres acepciones que el *Diccionario* asigna en nuestra lengua al término *seña*: «Noticia, indicio o gesto para dar a entender algo»; «Vestigio

que queda de algo y lo recuerda»; «Rasgos característicos de una persona que permiten distinguirla de las demás». Tenemos, pues, que el hacer señas del poema supone tanto como mostrar o indicar la dirección de aquello que da a entender (sin «decirlo» ni «ocultarlo»), trazar en la expresión la huella que evoca el rastro de algo ausente y marcar los caracteres que perfilan la singularidad del gesto poético.

En *El poema y el gesto*, Carlota Fernández-Jáuregui Rojas emprende la tarea de dilucidar ese hacer señas del poema estableciendo, desde diversas perspectivas teóricas, los fundamentos de una «poética gestual». Tarea sin duda no menos original que ambiciosa, pues se trata de construir una teoría poética que extraiga sus principios de cier-

tas formas y funciones primordiales (e incluso preverbales) del lenguaje. La originalidad de la indagación de Fernández-Jáuregui no sólo consiste en la novedad y la perspicacia de sus interpretaciones de los aspectos fisonómicos del poema, sino también en la propuesta de explorar la *gestación* de la palabra poética partiendo de la idea de una gestualidad originaria del lenguaje. Recordemos que Cicerón habla ya de *gestus orationis* (*Orador*, 25, 83) para referirse a las figuras retóricas que, en el estilo de temple sobrio y conciso, infunden en las palabras una fuerza expresiva e imaginaria de la que ordinariamente carecen. En el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Rousseau sostiene que hay una «lengua del gesto» y considera que las pasiones –de cuya dinámica efusiva surge el instinto humano de comunicarse que engendra las lenguas– tienen también sus gestos primitivamente transformados en sonidos, figuras y tropos. Inspirado en sus estudios sobre la poesía griega antigua, el joven Nietzsche reclamaba una *Gestik der Sprache* [géstica del lenguaje], ligada a la idea musical de *Gestus*, y concebía el poema no como un producto estático, sino como una práctica o una especie de *performance* que pone en juego nuevamente en cada ejecución las virtualidades estéticas y pasionales de la tríada *Logos, Rhythmos, Melos*. Los formalistas rusos, en fin, acuñaron el concepto de *mímica articuladora* para explicar, mediante la idea de gesto fónico, el poder sugestivo y transaccional de los significantes en la lengua poética.

El poema y el gesto despliega la idea de una génesis gestual del lenguaje inscrita en las formas poéticas como el estigma natal de un doble impulso: expresivo e indicativo. Fernández-Jáuregui construye su géstica del poema sobre la base de una brillante

literalización del «rostro» y de las «manos» en tanto que órganos corporales por excelencia de la expresividad y la indicación. La mirada, las muecas, los movimientos faciales manifiestan y señalan lo no verbalizable como lo hacen las manos a través de sus posturas ostensivas o de la variable intensidad de su danza intermitente. Los dedos índice de la lengua son aquellos elementos –llamados *deícticos* o *mostrativos*– que permiten apuntar, de manera siempre cambiante y relativa, hacia los sujetos, los objetos, el tiempo y el espacio de la enunciación (yo-tú-ahora-aquí-esto...). De ahí que la autora pueda concebir una *dactilética* del poema, «dialéctica de gestos» –en términos tomados de Lyotard–, compleción figural de ademanes expresivos e indicadores cuyo paradigma conductual reconduce, por ejemplo, a los antiguos tratados de quironomía: «Indicar es un gesto mudo, pero elocuente, que cobra especial importancia en la quironomía o arte de señalar y expresar con las manos». El poema es una *mani-obra* del lenguaje, así como la escritura, por cuanto tiene de arte, es manufactura. En una carta a Hans Bender, Celan hace notar que la poesía tiene mucho del trabajo manual que define a tantos oficios. El oficio, en alemán *Handwerk* (literalmente, «obra manual»), es cosa de las manos, *Hände*: «Sólo manos verdaderas escriben verdaderos poemas».

Fernández-Jáuregui rastrea, con pertinente y bien dosificada erudición, distintos precedentes retórico-poéticos de la «dicción facial y digital» del poema, remontándose a una larga tradición que va de Aristóteles, Cicerón o san Agustín, pasando por la tratadística medieval, manierista y barroca, hasta la teoría del lenguaje de Husserl, Bühler y Benveniste, la hermenéu-

tica de Gadamer, la espectrografía de la voz en Derrida y los más recientes análisis lingüísticos y pragmáticos de la enunciación. Si una teoría que pretenda corresponder a la complejidad poliédrica de lo poético requiere combinar accesos filológicos y filológicos, la de Fernández-Jáuregui satisface ambos requisitos sorteando fracturas y disonancias. *El poema y el gesto* nos enseña cuánto tiene el poema de rostro imaginal que se vuelve hacia el lector o se hurta, esquivo, a su mirada, de semblante que fascina y aturde como si quien lo contempla afrontara el efecto incantatorio de una faz medúsea («El gesto se articula, mediante un movimiento reflejo, en una escritura espástica que se detiene, ahí, en su torsión petrificada»); o nos invita a observar cómo tiende el poema sus manos indiciales para señalar lugares imaginables e invisibles, cuando no inexistentes, para describir paisajes puramente verbales, para presentar momentos ya perdidos y sólo recordados o soñados, para situar la voz de un yo e invocar la inminencia de un tú cuyos rostros no están hechos sino de gestos fónicos, rítmicos, sintácticos, deícticos, figurales. El poema se señala, en un simulacro reflexivo, como el espacio verbal donde tiene lugar la presencia restante de una pérdida o la actualidad espectral de lo ya siempre ausente. En palabras de la autora: «Los gestos dicen lo que las palabras no pueden –y esa pérdida supone un desprendimiento de la escritura con respecto a la voz–; retoman la incapacidad de la palabra para escenificar, mediante el movimiento, su sentido más profundo. [...] El decir del gesto surge, por tanto, del vacío de la indecibilidad de la palabra, de manera que los gestos escriben en el aire un sentido inaprensible. El sentido de la palabra aflora tan sólo para poner

el gesto en acción, en movimiento, al pasar éste por el afecto o el ánimo consciente o inconsciente de quien lo ejecuta, y perderse después».

Un gesto –propiamente, estrictamente– no dice, hace: y su *gesta*, como advierte Fernández-Jáuregui, no hace sino mostrar algo que las palabras del poema, reduciéndose como tales a emitir significados y concitar sentidos, nunca podrán decir. La forma géstica del poema se muestra en su textura verbal, pero no puede ser dicha ni representada en ella. Esta tesis no está lejos de la que enunciara Wittgenstein, en una de las proposiciones del *Tractatus*, sobre la indecibilidad de la forma lógica del lenguaje: «Lo que se expresa en el lenguaje no podemos expresarlo por medio del lenguaje» (4.121). No es posible decir la correspondencia expresiva entre la lógica de los hechos y la lógica de las proposiciones. En cada poema se cifra un gesto puramente expresivo-indicial, gesto en el vacío, en el sentido de que un poema presenta evocativamente lo indicado (yo, tú, ahora, aquí, esto, aquello...) en el instante mismo en que lo muestra ausente y, por tanto, indiferenciable del propio acto de expresión-indicación. El poema hace, pues, presente y pregnante la *imago* de un mundo o de una realidad que al fin sólo consiste o subsiste en el gesto que la evoca como experiencia única de un acto del lenguaje, y sólo en él. Por eso destaca sagazmente Fernández-Jáuregui el carácter *semelnativo* de la enunciación poética, esto es, el hecho paradójico de que el poema, aun siendo necesariamente repetible debido a la estructura anafórica del lenguaje y la enunciación, nace cada vez «como» nuevo, muestra en cada lectura el gesto y la gesta de un acontecimiento singular cuyos efectos son imprevisibles.

Evento repetidamente irrepetible, el poema lleva en sí la investidura gestual de una voz convertida en *efigie* que carece de faz original: «El gesto no será sino efigie (*ex-fingere*) desterrada del sujeto». La voz poética –de la que tan enfáticamente suele hablar la crítica– jamás se confunde con un sujeto identificable, ni con un yo enunciativo o tematizado, ni siquiera con un estilo peculiar que, inventariable en sus rasgos distintivos, se limitaría a la repetición de unos cuantos artificios verbales. La voz poética no se dice ni es decible: sólo se muestra como anómalo efecto gestual de una orquestación (fónica, gráfica, rítmica, tonal, semántica, figural, imaginaria) cuya singularidad, siendo de por sí caleidoscópica, resulta una y otra vez irreductible a un sentido. Las efigies de la voz poética no se distinguen de los gestos figural-indiciales que en cada caso muestran la presencia única, la peculiaridad indomable de la forma poemática. Muda efigie de una voz sin rostro, el poema llama a la presencia y ancla en su lugar fantasmal aquello que, por ser de siempre pérdida, sólo puede «hacer señas». Lo (pre-)esencial del poema es *lo ausencial*, y el gesto teórico-poético de Fernández-Jáuregui, de una congruencia admirable, delata un inevitable tono elegíaco.

El poema y el gesto incluye lecturas dactilécticas de la poesía de Dante, Celan, Vallejo y Gamoneda. Esta selección de poetas responde, no a un diseño histórico ni a una argumentación progresiva, ni siquiera a una pretensión meramente comparativa, sino a un tratamiento diverso y *en espiral* de los problemas teóricos y poetológicos abordados en los capítulos anteriores. Tal vez los cuatro poetas, más allá de diferencias evidentes, tengan en común la obstinada tentativa de evocar e invocar la pre-

sencia fantasmática de todo aquello que ha ido quedando en el camino como una pérdida que, secreta e inexorablemente, cada uno lleva a sus espaldas. En todo caso, las interpretaciones de Fernández-Jáuregui arrojan nueva luz sobre los poetas estudiados a través de una síntesis poco común de *close reading*, cultura filológico-histórica y aplicación eficaz de conceptos poético-gestuales.

Excelente lectura la que ofrece la autora de la gesta giróvaga de Dante en la *Commedia*, donde el personaje, en un recurrente movimiento reversible, análogo al de las palabras y los *versos*, vuelve (*volge*) una y otra vez (*volta*) la cabeza o el rostro (*volto*) instigado por el deseo (*volere*) incoercible de echar una última mirada a todo cuanto va dejando atrás en su errancia por las regiones ultramundanas. En Celan la experiencia poética, indistinta del lenguaje que le da forma, se dirige *hacia* la presencia de un tú inaparente, o de algo pasado o nunca sido que el poema rememora y olvida a un tiempo: «*Hin*: el lenguaje apunta, se dirige *hacia*, sigue su pulsión déctica. Pero, *hin ist hin*, lo pasado pasado está, y por aquello que el lenguaje pasa, a su paso queda atrás». Los poemas de Vallejo, sobre todo en *Trilce*, trazan el curso zigzagueante de un impulso expresivo interceptado por rupturas de tono y de registro, apóstrofes e interjecciones que hacen de la dicción una suerte de tartamudeo de una voz en diálogo consigo misma o con los ausentes. En Gamoneda, leído en clave de imaginación aurática de un tiempo y un espacio perdidos, «el poema indica, levanta la mirada hacia un exterior que apunta sin significar y, mediante un gesto concreto, la *demonstratio* apunta sin embargo a un espacio abierto e indeterminado».

El poema y el gesto constituye una de las más relevantes aportaciones de los últimos años a la teoría del lenguaje poético. El libro de Fernández-Jáuregui, escrito con rigor y refinamiento, abunda en hallazgos terminológicos y conceptuales, no elude riesgos ni dificultades en su apuesta hermenéutica y trasluce una mirada teórica de la que cabe esperar importantes logros en el esclarecimiento interpretativo de la crea-

ción poética. Una mirada que, aun cuando reconoce desde el principio que la lectura de un poema permanece siempre «en visperas del sentido», aspira a pensar lo poético no sólo desde fuera y de lejos, sino desde la extraña intimidad del gesto que lo engendra: «Pensemos el poema desde dentro, llevemos sus palabras sobre nuestras palabras. Entreguémonos al poema, ausentémonos en él».

VV. AA.:

*Limados: la ruptura textual
en la última poesía española*

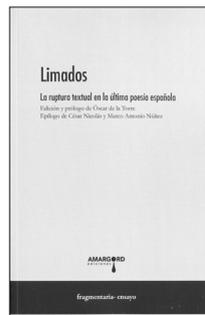
Edición y prólogo de Óscar de la Torre

Epílogos de César Nicolás y

Marco Antonio Núñez

Amargord, Madrid, 2016

359 páginas, 20.00 €



Con una lima rompían antes los presos los límites de su encierro

Por EDUARDO MOGA

Casi todas las antologías son hijas del gusto de quienes las hacen. Y es natural que sea así. Al fin y al cabo, la literatura es cosa de disfrutar, y nada hay más justo que entenderla –y ordenarla– por el goce que nos procure. La gran mayoría de selecciones, no obstante, se quedan ahí; sólo unas pocas se esfuerzan por indagar en ese gusto y dilucidar las razones que lo explican. Es una tarea difícil; siempre lo es pensar el sentimiento, que es exactamente la mitad de aquella máxima vital de Unamuno: «Pensar el sentimiento y sentir el pensamiento». Justamente en esa laboriosa travesía se ha embarcado Óscar de la Torre –seudónimo de Julio César Galán (Cáceres, 1978)– con esta antología, *Limados*, que se erige en

ejemplo de crítica fuerte, de crítica inquisitiva y razonadora, que alumbraba una idea y la desarrolla con todas sus consecuencias hasta el punto de que uno no sabe si es una antología de poetas a la que se ha antepuesto una introducción o un ensayo ilustrado con los poemas de algunos autores. Pese a su singularidad, no sorprende demasiado si se conocen los antecedentes de su autor, Julio César Galán, que, en la poética que publicó en 2011 en la página de internet *Las afinidades electivas*, abogaba por la confluencia de juicio y sensibilidad en la práctica del poema: «1) Una tradición poética en la cual la propia crítica es poesía al mismo tiempo. 2) Si entendemos la poesía como una transposición de una crítica literaria, como un análisis de libros, como un

acto de lectura, llegamos a un poema basado en el *análisis, el juicio y la evaluación*: intrapoesía. [...] 4) El poema es un ensayo sensitivo, es una “estructura lógica, donde la lógica se pone a cantar”. A mayor abundamiento, su último y excelente poemario, *Inclinación al envés*, acredita esa toma de partido por una poesía quebrantadora, que hurga en sí misma, que funde la teoría y la práctica y se ofrece al lector zarandeada y desafiante.

¿Y cuál es la idea fundamental, fruto de esa crítica fuerte, que recorre y articula este *Limados*? La que recoge su título: «la ruptura textual», una poesía que deshaga las estructuras y límites lingüísticos y estilísticos convencionales —es decir, las reglas léxicas y sintácticas y, en un sentido más amplio todavía, gramaticales y hasta visuales— y los dote de un mayor sentido, ensanche su polisemia, su hondura, su proyección, por el procedimiento de reventar costuras y armazones, previsibilidades y tópicos. Se trata de romper la enunciación tradicional: de extrañar el poema y desautomatizar el lenguaje. Pero una duda asalta de inmediato al lector: ¿esto no se ha hecho ya? ¿No hay contradicción en defender una poesía que se aparte de lo acostumbrado —y hasta lo niegue— y que sea, a su vez, reedición de algo ya hecho, de una costumbre anterior, por muy vanguardista que resulte? No, no la hay: la que Octavio Paz llamó «tradición de la ruptura» no consiste en inventar iconoclasias sin pausa, sino en indagar sin pausa en una actitud incansable de busca, de alejamiento y renovación de lo consolidado o institucional, tan mortecino siempre, tan castradoramente inequívoco. Lo que *Limados* propone y ejemplifica ya se ha hecho antes, sin duda —desde los ismos hasta Derrida—,

pero, a veces, innovar consiste en actualizar lo pasado: en adaptarlo a unas necesidades que, transcurrido el tiempo, se perciben renacidas. En cualquier caso, esta tendencia neovanguardista, esta rehabilitada corriente experimental, persigue la subversión léxica y sintáctica y el destripamiento del artefacto poético, pero manteniendo la envoltura, la apariencia discursiva, el *tono* lírico, para evidenciar la discrecionalidad del mensaje y subrayar la relatividad de sus elementos constitutivos. Esta voluntad de transgresión quizá sea el resultado de superponer a la posmodernidad, descreída de los absolutos —el autor, las doctrinas estéticas y cualquier forma de certidumbre artística—, la indignación coyuntural por la manipulación de los mensajes, por la mentira rampante: por la certeza de que todo enunciado comunica una interpretación de la realidad acorde con los intereses privativos de su emisor. Algunos poetas, como los que se recogen en *Limados*, se esfuerzan, en este contexto, por desarmar el prodigio: por revelar los materiales constructivos y las retóricas empleadas, o por manipularlos, a su vez, para que sea patente su naturaleza arbitraria y su siempre posible adulteración.

Los autores seleccionados son, por orden cronológico, Ángel Cerviño (1956), Alejandro Céspedes (1958), Yaiza Martínez (1973), Enrique Cabezón (1976), Julio César Galán (1978), Juan Andrés García Román (1979), Mario Martín Gijón (1979) y María Salgado (1984). El antólogo se esfuerza por presentarlos como una «muestra» y no como una generación. Aceptándolos como muestra se atenúan algunas ausencias, como las de Julián Cañizares Mata, Óscar Curieses, Vicente Luis Mora o Agustín Fernández Mallo, que ampliarían coherente-

mente la nómina. Todos los autores presentes en *Limados*, aunque cada cual con sus técnicas, participan de la construcción progresiva, del proceso sin fin, que es el poema. La poesía es, para Óscar de la Torre y sus antologados, la «traducción de lo inacabado», una realidad eternamente inconclusa y una experiencia extrema: la de lo que no conoce fondo, marco ni fin aunque no tenga más remedio que presentarse con una apariencia determinada, que íntimamente se considera sólo provisional. Por eso en *Limados* se defiende una «poesía de la lectura» o «de la otredad»: la que necesita imprescindiblemente al lector, a un lector interrogativo, dinámico, partícipe, co-creador (no cloqueador), un lector que pesquise, averigüe y complete, aquel «lector macho» que tan pertinente pero también tan groseramente reclamaba Julio Cortázar.

La paradoja que alimenta la poesía por la que aboga *Limados* es ésta: la ruptura del poema pretende multiplicar el poema (y, por lo tanto, también el yo), abrirlo, magnificarlo, hacerlo más vivo, más posible, menos cierto. Los autores de esta antología disienten de la certidumbre, esa cosa muerta, y se sitúan en los antípodas de quienes la reclaman como bálsamo para las tribulaciones del hombre, vindicación de la que hemos tenido algún ejemplo reciente, tan lamentable como inane. Ellos, por el contrario, coinciden con Emily Dickinson en hallar consuelo sólo en lo inestable. Todos buscan una textualidad poética caleidoscópica. Todos persiguen las afueras del poema para que también sean el poema; o su silencio, para que diga; o su negación, para que se afirme y se refute; todos cabalgan en una permanente desarticulación, que configura una paradójica entereza.

Óscar de la Torre insiste en su magno prólogo –que es, como digo, un meritorio ejemplo de investigación literaria– en que lo que hacen los autores *limados* no es metapoesía, sino «destrucción del texto poético», entendido éste como obra concluida, intangible, definitiva, perfecta. De la Torre, y todos, defienden un lenguaje detonado, un texto expansivo, al que cada uno llega por diferentes vías logofágicas: el *ostracón*, el poema hecho con restos o ruinas, ejemplificado por Alejandro Céspedes; la *lexicalización*, que fractura el texto y aísla los elementos que lo integran por medio de las barras, practicada por Ángel Cerviño; el *leucós*, que utiliza el blanco de la página para multiplicar el significado del poema, y que encontramos en María Salgado; el *tachón*, del que son representantes Enrique Cabezón y Julio César Galán, que tiene un ilustre antecedente en José Miguel Ullán y que revela que «escribir es tachar, ensuciar es limpiar, ya que se intenta enseñar esa censura del autor con su obra, la autocrítica como forma de autobiografía versal. Por eso convergen lo cerrado y lo embrionario, el afán de perfección y la impureza»; la *adnotatio*, o adición de notas a pie de página, que se incardinan creativamente en el poema y, a la vez, lo vuelven indeterminado, turbulento, a la que recurren Ángel Cerviño y Yaiza Martínez; la polifonía fragmentaria e intertextual de Juan Andrés García Román; el desmontaje del signo lingüístico, protagonizado por Mario Martín Gijón, cuyos poemas aparecen saturados de «vocablos desflorados en semas»; el recurso a Babel, o la incorporación de otros idiomas a los poemas, como hacen Mario Martín Gijón y María Salgado. Todos estos mecanismos, y otros de menor presencia, desdibujan (y, por lo tanto, amplían) los límites (y el con-

tenido) del texto. Como escribe Óscar de la Torre: «El poema deja de ser un espacio definido [...]; la lectura se bifurca y se disemina; el texto deja de ser algo lineal y se vuelve objeto doble o simultáneo, progresivo y retroactivo, incluso aleatorio [...]; una derrota del significado por la amplitud del sentido: limar y liberar el texto en otros textos». Se desea el alargamiento del lenguaje, el dinamismo comunicativo y cognoscitivo, la obra proteica y creciente. Y no se esconde el proceso creativo: por el contrario, se incorpora al poema como elemento que ratifica su temporalidad y su mutabilidad.

Un rasgo más es de subrayar en este *Limados*: su carácter colectivo, y no sólo por su condición de antología. El antólogo es otro, dado que Julio César Galán, siguiendo una propensión a la heteronimia que lo singulariza en el panorama de la poesía española actual, ha optado por firmarlo bajo el seudónimo de Óscar de la Torre (un *alias* que se suma a otros que ya tiene establecidos: Pablo Gaudet, Luis Yarza y Jimena Alba); y los epilogoístas (o autores de un «epílogo bicéfalo») son dos: César Nicolás y Marco Antonio Núñez. El primero firma un posfacio estupefaciente, en el que abundan la ironía y hasta el sarcasmo con propios –el propio libro y él mismo– y extraños, y el segundo entrega

una no menos inesperada fábula oriental, seguida por algunas atinadas observaciones críticas. Lo singular de este espíritu colectivo es que no promueve la tribalidad ni el sectarismo, sino que engloba a un conjunto de voces independientes, que actúa, en general, en los márgenes del espacio permitido a la poesía, o abiertamente fuera de ellos. Quizá por esta libertad de criterio y creación que subyace en la antología, quienes la componen se permiten, como ya se ha dicho en el caso de César Nicolás, no tener miedo a la polémica ni a la reacción –si es que llega a producirse en el mortecino territorio de la crítica española actual, por no hablar de la catatónica academia– y utilizar, así, un lenguaje percutiente y desembarazado. Óscar de la Torre, por ejemplo, habla del «redil chusco de la generación de los 80», y tanto él como César Nicolás arremeten sin reparos contra la epigonalidad, obsesión teórica de ambos: Óscar de la Torre, «aquel ignaro friki de Teruel –escribe Nicolás–, tenía el valor de decir [...] esa enfermedad contagiosa, mal común que nos afecta a todos y que llamaremos para entendernos *epigonitis* (“putrefactos” y “mafiosos”, de ilustre tradición vanguardista, son términos complementarios para calificar de paso a muchos de esos escritores...)».

XVII PREMIO CASA DE AMÉRICA DE POESÍA AMERICANA



La Casa de América convoca el XVII Premio Casa de América de Poesía Americana con el fin de estimular la nueva escritura poética en el ámbito de las Américas, con especial atención a poemas que abran o exploren perspectivas inéditas y temáticas renovadoras. A este premio podrán optar las obras que se ajusten a las siguientes bases:

- 1 Podrán concursar autores nacionales de cualquiera de los países de América, con obras escritas en español, rigurosamente inéditas, que no estén pendientes de fallo en otro premio y cuyos derechos no hayan sido cedidos a ningún editor en el mundo.
- 2 Los trabajos presentados a concurso deberán tener un mínimo de 300 versos y su tema será libre.
- 3 Los trabajos deberán presentarse por duplicado y en la portada de los manuscritos se hará constar el título de la obra. Se adjuntará un sobre cerrado, que contendrá en su interior el nombre, la fotocopia del documento de identidad o acreditativo de la nacionalidad, la dirección y el teléfono del autor, así como un breve currículum. En el anverso del sobre se consignará el título de la obra.
- 4 Los trabajos deberán remitirse por duplicado a: XVII Premio Casa de América de Poesía Americana, Casa de América, Plaza de Cibeles, s/n, 28014 Madrid, España. No se aceptarán originales mal presentados o ilegibles.
- 5 Los trabajos también podrán remitirse por correo electrónico, en formato pdf, en cuyo caso se emplearán dos direcciones distintas: la primera, premiodepoesia@casamerica.es, para el trabajo concursante con el título y el pseudónimo correspondiente; y la segunda, premiodepoesia.plica@casamerica.es -con confirmación de lectura- para la completa identificación del autor de acuerdo con la base 3.
- 6 Cada participante sólo podrá concursar con un solo trabajo.
- 7 El plazo de admisión de originales finalizará el 28 de abril de 2017. Se aceptarán los envíos que, con fecha postal dentro del término de la convocatoria, lleguen más tarde.
- 8 El premio, dotado con cinco mil euros (5.000 €) como anticipo de derechos de autor, incluye la publicación del libro ganador por la Editorial Visor Libros. La cuantía se entregará al ganador durante el acto de concesión del premio, junto con veinte ejemplares de la obra editada.
- 9 El jurado estará presidido por el director general de la Casa de América y contará con representantes de instituciones vinculadas a Iberoamérica, incluidas la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID, así como el ganador de la edición anterior, uno o más poetas de reconocido prestigio y un representante de la Editorial Visor Libros. Los nombres de los miembros del jurado se harán públicos durante el anuncio del fallo del premio.
- 10 El fallo del premio y su proclamación tendrán lugar durante el mes de septiembre de 2017. La fecha del acto público de entrega se anunciará con la debida antelación.
- 11 El premio será indivisible. El jurado podrá declarar desierto el premio si, a su juicio, ninguna obra tuviera calidad para obtenerlo.
- 12 Los organizadores no mantendrán correspondencia acerca de los originales enviados, y no se devolverán los trabajos presentados.
- 13 En cumplimiento de lo establecido en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal, Casa de América informa de que el envío voluntario de los datos personales para participar en el presente concurso supone el consentimiento del participante para la posible inclusión de los mismos en un fichero -declarado bajo titularidad de Casa de América-, que se abrirá con la finalidad de gestionar su participación en el XVII Premio "Casa de América" de Poesía Americana. El participante que resulte premiado consiente y presta su autorización para la utilización, publicación y divulgación, con fines informativos, de su imagen, nombre y apellidos en el Portal Web www.casamerica.es, en las redes sociales asociadas a Casa de América, o en cualquier otro medio de naturaleza similar, sin reembolso de ningún tipo para el participante y sin necesidad de pagar ningún derecho. De la misma manera, el participante que resulte premiado consiente la cesión de sus datos a la Editorial Visor Libros, a los efectos de gestionar la publicación del libro ganador. Para el ejercicio de sus derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición, deberá remitir un escrito dirigido a: XVII Premio Casa de América de Poesía, Casa de América, Plaza de Cibeles, s/n, 28014 Madrid, España.
- 14 La participación en este premio implica la total aceptación de las presentes bases. Su interpretación o cualquier aspecto no previsto corresponde al jurado.

Para cualquier información adicional relacionada con el premio y los galardonados en ediciones anteriores puede consultar:
www.casamerica.es / www.visor-libros.com

Madrid, diciembre de 2016

Consorcio Casa de América:



Con el apoyo de:



Alto Patronato:



ABS Group
Propiedad
gicac
sistema de
gestión de
calidad

ANIMALISMO

'Todas sus criaturas'

CON LA COLABORACIÓN DE

ADELA CORTINA * AUGUSTO KLAPPENBACH * RICARDO MORENO * ÁNGELES RUBIO
DARIO MAESTRIPIERI * PAOLO FLORES D'ARCAIS * ROBERTO L. BLANCO VALDÉS
DANIEL INNERARITY * DANUBIO TORRES FIERRO * LOIS VALSA * SIMONE WEIL

FUNDADA POR JAVIER PRADERA · DIRIGIDA POR FERNANDO SAVATER

CLAVES

de Razón Práctica — Número 251 — Marzo / Abril 2017 — 8 euros

ANIMALISMO



'Todas sus criaturas'
¿Cómo debemos tratar a los animales?

Adela Cortina · Augusto Klappenbach
Ricardo Moreno · Ángeles Rubio

Debate Dario Maestriperi · Paolo Flores d'Arcais
Política Roberto L. Blanco Valdés · Daniel Innerarity Libros Danubio Torres Fierro
Semblanza Lois Valsa Casa de citas Simone Weil

Dirigida por Fernando Savater.

Suscripciones: 902 101 146

Disponible en:



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Don _____
Con residencia en _____ c/ _____
_____ nº _____
Ciudad _____ CP _____

Se suscribe a la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de _____
A partir del número _____
Cuyo importe de _____

Se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de:
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

El suscriptor _____ de _____ de 2017
Remítase a _____

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€
Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€
Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€
Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.

T. 915827945. E-mail: suscripcion.cuadernoshispanoamericanos@aecid.es

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que eso conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa 105, 28040 Madrid.

Precio: 5€

| | | |
|--|--|---|
|  <p>MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN</p> |  <p>aecid</p> |  <p>Cooperación Española</p> |
|--|--|---|



9 771131 643008



0 0 7 6 2