

cierta crítica pontificadora y sesuda. Y es que a Yurkievich no le interesa el enjuiciamiento de la obra sino el diálogo que establece con ella. No se trata de decir esto es bueno o esto es malo, sino de aventurarse dentro de los mecanismos que en ella se articulan y asumir un lenguaje crítico a partir de la singularidad de cada obra. Su crítica «tiende a ser participativa, mimética», y yo agregaría camaleónica. Por eso no hay en Yurkievich un sistema, ni un plan, ni una metodología previa. No hay nada (o casi nada) que pueda interrumpir la libertad de su empresa crítica. De existir un prejuicio, éste sería, más bien, una premisa: comenzar desde cero, abrir el juego.

Pero sabemos, sin embargo, que nunca se comienza desde cero. Todo lector está «contaminado» y su archivo está repleto de ideas absorbidas, recreadas, y hasta sedimentadas. En algún sentido todo lector es un lector prejuicioso. La historia de la crítica es, en muchos casos, una larga lista de equívocos que se repiten una y otra vez. Yurkievich no evade esta realidad y nos advierte que su trabajo «presupone siempre otros libros preexistentes que son su humus, pero opera sobre esa base de lanzamiento con autárquica desenvoltura». Lo que precede a su asedio crítico sólo sirve de plataforma, mas no de barrera. La libertad es la clave de esta postura, y esa libertad sólo se obtiene cuando el crítico no sólo ha explorado

los vericuetos ocultos de una obra, sino cuando entre ambos se ha establecido un pacto de simpatía. Por eso su trabajo siempre parte de una seducción inicial: «sólo me ocupo de lo que me fascina».

Si hace falta pensar en un género que integre la obra crítica de Saúl Yurkievich, este sería, sin lugar a dudas, el ensayo. Género siempre problemático, escurridizo y polimorfo. Para algunos antipático, siempre parece ser una cosa y también otra, un poco de esto y de aquello. La versatilidad del ensayo muchas veces despierta sospechas: los especialistas le reprochan cierta falta de rigurosidad, los escritores le reprochan cierta falta de narratividad, y otros se molestan porque no saben bien qué tipo de libro tienen entre sus manos. Yurkievich desafía, como ensayista, al lector ortodoxo y concibe un tipo de texto crítico que logra integrar toda una gama de articulaciones posibles. Es decir, su crítica es también un intento de volver a hermanar la literatura con otras manifestaciones artísticas y tratar de reconducir la comprensión de una obra no sólo a partir de su reconstrucción historicista (de la que desconfía) sino a partir de los movimientos artísticos con que dialoga y que le sirven de contexto. Si la literatura pertenece, inevitablemente, a una categoría formal, entonces su entendimiento deberá pasar por la comprensión de la época artística a la que pertenece

para establecer los vasos comunicantes: «El simbolismo literario (nuestro modernismo) –dice como ejemplo de esta idea– no se entiende si no se recurre al contexto estético, al *art nouveau*, al *modern style*, al reinado de Richard Wagner, a los viernes (sic) de Mallarmé cuando reunía en la rue de Rome a pintores y escritores amigos».

Del arte verbal (Galaxia Gutenberg, 2002), reúne ensayos críticos ya publicados en libros anteriores y ofrece un puñado de textos inéditos dedicados a la obra de Octavio Paz, a la poesía de José Angel Valente y a la pintura de Antonio Saura, entre otros. En este libro se encuentran sus ensayos más conocidos dedicados al modernismo (Rubén Darío, Gabriela Mistral) y a la vanguardia (Huidobro, Vallejo, Girondo), así como también los que atienden la vida y obra de Julio Cortázar (de quien fuera amigo y posterior albacea) o Jorge Luis Borges. Todos estos ensayos están marcados por una característica doble: por un lado abordan su objeto de estudio, y por el otro proponen una poética de la crítica. Al criticar elaboran, simultáneamente, su propio decálogo fructivo y personalísimo. Barroco a su manera, enumerativo y polimorfo, vanguardista en la forma desenfadada y lúdica con que asume la crítica, la amplia obra de Saúl Yurkievich (a la que hay que sumar varios libros de poemas) es una referencia gozo-

sa y muchas veces desconcertante para todo aquel que se interese por la mejor literatura escrita en nuestro idioma.

Gustavo Valle

Las últimas calesas de Roma*

Pocas veces en una novela, y menos si el autor ronda los treinta años, su estructura es equivalente a los conflictos y motivos que despliega. *El desterrado* es una novela diseñada formalmente en círculos que se desplazan sin acabar por cerrarse nunca, un movimiento ascendente en espiral que envuelve a una saga, la familia Dalbono, en la Roma de las primeras décadas del siglo XX. Una saga que termina por diluirse en la curvatura del caracol que adopta el último de sus miembros al final del relato. Un relato que se expande y repliega motivado por las ansias de fabulación de un cronista erudito, Nebbiolo Bentronato, apodado «el viejo elefante»,

* *El desterrado*, Leonardo Valencia, Debate, Madrid, 2000, 255 pp.

que acompaña a tres generaciones de los Dalbono: «Cuando soñaba, además de otras libertades permitidas por la fractura de la realidad, entrelazaba el pasado más remoto con la anécdota más reciente. Pero en la escenografía de su posible mundo nunca se modificaban los elementos decorativos del mundo real. Las coordenadas no se respetaban pero sí el color y la textura de sus elementos». Nos sirve la cita para atender a los desniveles de sentido que estructuran la narración de principio a fin, tan atenta a la frustración que genera una realidad atosigante como a la certeza de que, como dice la cita de Federico Fellini que encabeza la última parte del relato, «nada se sabe, todo se imagina».

Y al amparo de la imaginación transcurre el desamparo de los que pretenden ennoblecer su desengaño con una apertura cotidiana al mito. Se trata en este caso de una milenaria máscara de piedra que finalmente no dispensa ninguna redención. Pero si la memoria es la forma de conocimiento más fiel, efectivamente, nada se sabe, todo se imagina. Y el escenario no podría ser otro que de la ciudad en la que cualquier visitante percibe el pasado como presencia cotidiana de un murmullo de entrometidas voces milenarias. La ciudad de dos caras: la memoria de su esplendor, el caos de su convivencia con el presente. Sabedor de que la ficción otorga un sentido a la experiencia caótica, al estado de

confusión, «el viejo elefante» introduce en el mundo de las revelaciones y los enigmas a Orlando Dalbono, un desterrado de su propia vida: «Fuera del centro, descubría Orlando, sin entenderlo, estremecido por la frustración, fuera del tiempo, en un tiempo paralelo, pero fuera, siempre fuera, condenado a imaginar lo que no veía y resignado a saberlo siempre incompleto, inútil».

Al inicio de la narración, Bentronato le relata semanalmente al pequeño Orlando el mundano peregrinaje de su padre, condenado por la parálisis a una silla de ruedas en las postrimerías de su vida. No hay en su relato mapas de tesoros ocultos, ni heroicas conquistas, ni siquiera una novia en cada puerto. Podría tratarse, eso sí, de una novela bizantina renacentista a modo del *Persiles*, en la que los enamorados, Domiziano y Sabina, los padres de Orlando, sufren «trabajos» a modo de viajes, separaciones, secuestros y regreso consumado en boda en la capital de la cristiandad. Pero las historias de «el viejo elefante» no terminan como los cuentos que su madre le susurra al oído todas las noches antes de dormirse. La historia del padre de Orlando es una premonición de la suya propia: «Aún así, años después, Bentronato no habría podido explicar a Orlando por qué los hombres deben dar vueltas y más vueltas durante su vida, detenerse muy poco en los descansos de ciertas

alegrías y luego volver a tomar el camino para concluir en su propia desgracia».

Pero las vueltas de Orlando, condenado a imaginar desde el margen de la vida, se reducirán a los rodeos que da para volver a casa una vez finalizada la jornada de trabajo. A modo de Robert de Niro en *Taxi Driver*, Orlando conduce los últimos carruajes de Roma sin prisa, con la placidez de quien se adormece, habituándose al placer de evocar mientras conduce, desterrado de su propia vida. Cuando el clima de la Italia fascista de entreguerras descarga la desgracia sobre su familia, él mismo será quien fuerce la última curva de su destino.

Precisamente uno de los aciertos de Leonardo Valencia (Guayaquil, 1969) en esta novela es la recreación de una atmósfera cotidiana en la que se muestra el germen de todo sistema totalitario, su fluidez subterránea bajo pasillos y plazas, las motivaciones psicológicas de sus violentos entramados, la actitud de sobreaviso, la intimidación. Aquellas novelas que mejor han reflejado a lo largo del siglo la incidencia de un sistema totalitario en la sociedad que lo genera, son las que indagan en el progresivo aturdimiento del individuo corriente, los efectos que provocan una anegación de su pensamiento hasta la mudez. La impotencia ante el absurdo y la carga dramática del azar como fatalidad. «La contraria maldición de la erran-

cia y la parálisis», en palabras del crítico Xavier Michelena, atrapa a los miembros de una familia condenada a la enajenación, al desequilibrio vital, hasta lograr el último de sus vástagos el convencimiento de que no hay redención posible. Será entonces cuando encuentre acomodo en su silla de ruedas al borde del arco iris.

Los logros narrativos de Leonardo Valencia obedecen a un compromiso con el contar bien, la fidelidad a una tradición del relato oral de carácter pedagógico, enriquecido por las estrategias de la imaginación. Pertenece a una nueva estirpe de narradores latinoamericanos que supera los gastados dialectos literarios que tan buen rendimiento ofrecieron a sus predecesores, en nombre de una nueva internacionalidad definida por su condición nómada. Ya no se trata de una mirada telúrica sino cosmopolita. Buena prueba de ello es su conjunto de relatos titulado *La luna nómada* (Lima, 1996), libro que integran diez cuentos cuyo hilo conductor será tanto la economía del lenguaje como la presencia de unas vidas nómadas siempre bordeando las fronteras, también desde un punto de vista metafísico, o su inclusión en las antologías narrativas *McOndo* (Barcelona, 1996) y *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI* (México, 1997).

Jaime Priede