

CENTROAMERICANA

13

Cattedra di Lingua e Letterature Ispanoamericane

Università Cattolica del Sacro Cuore

2007



CENTROAMERICANA

Direttore: Dante Liano

Segreteria: Simona Galbusera
Dipartimento di Scienze Linguistiche
e Letterature Straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Via Necchi 9 – 20123 Milano
Italy
Tel. 0039 02 7234 2920
Fax 0039 02 7234 3667
E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.

LA PENA DE LOS DIOSES

JOSÉ MEJÍA

Panorámica de estas líneas

Mil y una muertes (Madrid, Alfaguara, 2005), de Sergio Ramírez, me interroga de muchas maneras, que no pueden ser compendiadas en este artículo, por motivos de extensión. En las líneas que siguen, orientaré la discusión a tres aspectos, que me parecen relevantes o que constituyen, en todo caso, materia de interés para los lectores de *Centroamericana*. El primero es la presencia de Rubén Darío en las páginas de la novela. Presencia doble: por una parte, el hombre Darío figura entre los personajes (como lo hace también el hombre Sergio Ramírez, por otra parte), a diferencia de otros escritores (Turgeniev, Flaubert, George Sand, Maxime Du Camp) que son *mencionados* en mayor medida que *mostrados* por la ficción. Otros dos aspectos, a saber, la historia-ficción de Nicaragua, y la fotografía, a la vez como arte y como invención, quedarán fuera del enfoque.

Una familia de textos

Darío se proyecta a las latitudes imaginarias de *Mil y una muertes*, no sólo en su calidad de protagonista de algunas peripecias de la ficción, basada en una copiosa documentación dariana, sino, y esto es más importante, gracias a una refracción de sus llamadas novelas (*La isla de oro*, 1907, y *El oro de Mallorca*, 1913), que fueron escritas con un intervalo de seis años, en las dos visitas que el poeta hiciera a las islas Baleares, y que quedaron, como se sabe, inconclusas.

Con *Mil y una muertes*, uno tiene la impresión de leer, no un libro aislado, sino un inter-libro, que se juega dentro de un conjunto de obras. Todos los libros del mundo tienen esta condición, pero *Mil y una muertes* la desarrolla de manera ostensible y programada. El lector decidido a hacer un esfuerzo para

darse una lectura más placentera de la obra, debería remitirse a la página 324 de la edición mencionada y procurarse las obras que se mencionan en ella, para dar con las *fuentes* del texto, en un sentido que va más allá del ordinario. Hay, en efecto, en esta novela, una voluntad no sólo de explorar sino de prolongar imaginariamente el mundo que sostiene dichos textos. Faltaría solamente algo sobre la historia de Nicaragua, en particular durante el periodo de los dos gobiernos simultáneos, y otro tanto sobre la Mosquitia, y el lector dispondría, teóricamente, del escenario en el cual la ficción propiamente dicha, la vida del fotógrafo Castellón, aparece. Pero este lector se daría cuenta de que lo ficticio y lo real se condicionan y modifican recíprocamente.

La *familia de textos* generadores desconcierta por su heterogeneidad. La crónica, la correspondencia y la biografía – géneros todos centrados en el empleo referencial del lenguaje –, alternan con una obra de ficción, *Madame Bovary*, y en el caso de Darío, con la referencia alterada a sus obras. De entrada en materia, “El príncipe nómada”, una supuesta crónica del poeta, le sirve de introducción a la primera parte de *Mil y una muertes*. En realidad, se trata de un pastiche ramirezco de *La isla de oro* y otras fuentes.

Rubén es, entonces, algo así como la puerta de entrada a un horizonte trans-textual, especialmente cuando se toma en consideración que una de sus preocupaciones explícitas en su novelas inconclusas, fue la estadía en Mallorca de George Sand y Federico Chopin, ocurrida en 1838, es decir, cerca de setenta años antes de su visita (la de Darío) a los mismos lugares. La *Epístola a la señora de Leopoldo Lugones*, comenzada en Brasil, proseguida en Buenos Aires y terminada en Mallorca, hace una alusión encantadora en nota al pie de página a este hecho. “La literata Sand escribió en Valldemosa / un libro. Ignoro si vino aquí con Musset / y si la vampiresa sufrió o gozó, no sé”. Un asterisco sobre *Musset* precisa: “He leído ya el libro que hizo Aurora Dupin / Fue Chopin el amante aquí, ¡pobre Chopin!”.

Mil y una muertes pasa por alto estas referencias, demasiado conocidas, para ahondar, de manera distanciada e irónica, en la obsesión de Darío por el artista amante, víctima presunta de “la vampiresa”. Al hacerlo, retoma el tema de

doble condición de la humana naturaleza, sublime y execrable, representada, respectivamente en la simbología de Rubén, por el cisne y el cerdo. Darío, como casi todos los escritores mencionados arriba, ilustra él mismo esta problemática en *Mil y una muertes*, en su caso por partida doble, ya que la concupiscencia lo lleva a cometer actos mezquinos, y el alcoholismo lo hace perder por completo el control. Pero hemos entrado en terreno de la ficción, en el fascinante espejismo que rebota de unas *fuentes* a otras.

De "Darío" a ¿Darío?

No será cuestión de dilucidar aquí el estatuto óptico del Darío de la novela, en términos de filosofía de lenguaje. La expresión que acabo de utilizar, "el Darío de la novela" permite, dentro del propósito que se dan estas líneas, denotar la distancia que existe entre la existencia efectiva del gran poeta nicaragüense, y su recreación ficticia en la novela de Sergio Ramírez, pero también trata de señalar que la invención novelesca está bañada con la luz del referente. En cuanto a la prosa de Darío que *Mil y una muertes* nos propone, con el título *El príncipe nómada*, pongamos en paralelo algunos de sus pasajes con otros tantos de *La isla de oro*:

En una sala baja de la morada casi monacal por su silencio, sorprende al pasajero un monumento de mármol en que un ángel, el ángel del supremo Juicio, despierta a un joven semejante a Apolo. (*La isla de oro*)

Fue entonces que me expliqué por qué en una sala baja del palacio archiducal, permitida a los visitantes, y que se antoja monástica por su silencio, sorprende al pasajero un monumento de mármol firmado por Tantardini, en que el ángel del supremo Juicio despierta con los clamores de su trompeta a un apolíneo difunto. (*El príncipe nómada*)

No hay gran mérito de arte en esa muestra de lo convencional italiano. ¿Mas qué hace allí, diréis, ese ejemplar de mausoleo que parece extraído del cementerio de Génova? Ese mausoleo conmemora una amistad extraordinaria. En el zócalo se lee: "Wratislao Vyborny [...]" (*La isla de oro*)

¿Qué hacía allí, me dije, ese ejemplar de mausoleo que parece extraído del cementerio de Staglieno en Génova, considerado, después del Père-Lachaise de

París, el más bello de Europa? Pues igual que la procesión funeral que os he descrito, conmemora la singular amistad del Archiduque con Vyborny. (*El príncipe nómada*)

“[...] Nació en Kuttemberg el 23 de setiembre de 1850; falleció en Palma el 25 de julio de 1877. Los restos mortales descansan en su país natal. *Resurrexit*. Orad por él. Lo suplica su amigo del alma – Luis Salvador – que dedica este monumento a su memoria”. La murmuración nada ha podido roer en el blanco Carrarra que ha dedicado el imperial Pílates al Orestes secretario y por largo tiempo compañero en su retiro. (*La isla de oro*)

La murmuración, ese *venticello* que pone a correr el inmortal Rossini en *El barbero de Sevilla*, se ha deleitado en roer la blanca ofrenda de Carrarra que nuestro imperial Pílates dedicara a su Orestes secretario. (*El príncipe nómada*).

Baste con esta muestra, que se puede extender. Doy otro ejemplo más adelante (ver separado 3 del acápite final de este trabajo, p. 101, abajo), pero habría más. En cuanto a algunos críticos despistados, que piensan que *El príncipe nómada* es una invención de Sergio Ramírez en su totalidad, la responsabilidad no es de este último. ¿Qué podría increpársele, en todo caso? ¿Atribuirle a Darío algo que es efectivamente de Darío, o sacrificar algunas frases suyas (de Ramírez) a favor del gran poeta? Sin dejar de ser una hermosa temeridad, *El príncipe nómada* cabe dentro del juego de esta novela, que mezcla todas las aguas con absoluta libertad.

¿Ramírez?

¿Realidad?, ¿ficción?, ¿Darío?, ¿Ramírez?, ¿Europa?, ¿Nicaragua?, ¿el siglo XIX?, ¿el XX? Todos estos términos forman un entramado complejo, a partir de una masa documental apabullante que, sin embargo, discurre con fluidez y con encanto por la pluma del novelista. Si consideramos más detenidamente el arte del relato, surge una diada más, que podemos denominar ¿Darío?, ¿Flaubert?, para diferenciar una prosa autobiográfica novelada y una ficción radical en el sentido de *Madame Bovary*.

Aunque no sea ficción en sentido estricto (el de *Madame Bovary*), en esta prosa autobiográfica, en que el poeta aparece como narrador directo, utiliza

con libertad algunas representaciones que pueden pasar por novelescas, como el de su interlocutora de viaje, Lady Perhaps, por ejemplo, revelan en *La isla de oro* una intención alegórica, manifiesta desde el apellido mismo, para encarnar una persona de interlocución. Es una figuración semejante a los centauros del célebre coloquio, a la paloma de Ananké y a tantas otras, que son corrientes en poesía, sin pretender al estatuto fuerte de *ficciones*. En *El oro de Mallorca*, Darío volvería a su empeño de novelar su circunstancia, esta vez bajo la identidad de Benjamín Istapes. Sabemos la reserva con que sus contemporáneos leyeron estas obras y una de los encantos de la novela de Ramírez consiste en activar una dimensión post-moderna de esos textos de su compatriota, que se nos había escapado.

En cuanto al “Ramírez de la novela”, para repetir la fórmula, su estatuto ficcional complejo quedará mejor dilucidado en las líneas que siguen.

El dios oculto

Dos grandes registros narrativos, claramente identificables, alternan en *Mil y una muertes*. Esta *dispositio* corresponde a la alternancia de los capítulos: los impares le corresponden a un autor-narrador (o a un personaje-narrador identificable al autor, es lo mismo), mientras los pares quedan a cuenta de un personaje narrador, que no nos dice gran cosa sobre la circunstancia de enunciación de su discurso. Para entender la estrategia narrativa de estos programas, que forman una trama compleja, invito al lector a recordar *Pedro Páramo*. El personaje narrador, Juan Preciado, nos introduce al mundo de Pedro Páramo, no sólo con la visita a Comala, sino prestándole oído a relatos parentéticos de otros personajes, que lo van introduciendo a las historias que giran en torno a su padre, hasta el momento en que Juan Preciado muere y pierde el estatuto de personaje-narrador, quedando subordinado, como todos los otros difuntos dotados de palabra, al lenguaje sin identificación de origen enunciativo, el relato que solemos llamar en tercera persona, en el que siguen alternando las voces de los muertos.

En *Mil y una muertes* hay como una inversión no de la naturaleza de estos roles de lenguaje, que corresponden a las propiedades de lo transitivo (los signos desaparecen frente al objeto designado) y lo autorreferencial (“escribo que escribo”, recurso llevado hasta el galimatías en otra época por Salvador Elizondo). El autor decide ser él mismo un personaje, no sólo en el aspecto narrativo (identificándose él mismo como la fuente de su discurso) sino transitivo, al contarnos una serie de peripecias no en su calidad de ser de palabra, sino de ser en el mundo, que se documenta acerca de la vida de un fotógrafo, por mera curiosidad al principio, y luego con la intención manifiesta de escribir una novela, a partir de la información obtenida.

Este programa, o, si se le quiere llamar así, plano narrativo, tiene, pues, la apariencia de una crónica de una investigación, pero basta recordar que el fotógrafo Castellón no existió nunca, para entender que “Sergio Ramírez”, por muy co-referencial que se quiera del novelista Sergio Ramírez, evidencia su naturaleza de personaje de ficción, por el hecho mismo de escribir *refiero que* en lugar de *invento que*. Para evitar las comillas, un poco insidiosas, al igual que los signos de interrogación que utilicé arriba, voy a escribir en adelante *Ramírez* para el personaje y, por economía, las siglas de su nombre completo, Sergio Ramírez Mercado, SRM, para el escritor. Lo normal es que, al contarnos circunstancias y multiplicar las señas de identidad que son las suyas, SRM introduzca subrepticamente toda la dosis de ficción que le es precisa para inventar la historia del fotógrafo en cuestión. Al hacerlo, se convierte él mismo en personaje. Lo único que no logra (ni se lo propone) es desmentir su propia escritura. El novelista en cuanto tal es irrefutable, no sólo en estos juegos, sino en la excelencia de su prosa.

Desvinculado, en el mundo de la ficción, de este discurso, el del otro personaje-narrador cuenta peripecias que remontan a la época de sus progenitores, anteriores a su nacimiento. El lector, que hace la síntesis de este como del otro *plano*, dispone desde el principio de los indicios necesarios para saber que el autor de este otro discurso es el fotógrafo buscado por Ramírez. Entre otras cosas, parece tener una conciencia difusa del nexo que los une cuando, en reiteradas ocasiones, se refiere a ese alguien que, nos dice, “lo

busca". Curiosamente, al relatar una historia desvinculada con su circunstancia de enunciación, este narrador se comporta como el dios oculto de la práctica flaubertiana, omnipresente aunque invisible en su creación, a no ser por algunos posesivos que le dan a los personajes el estatuto de parientes suyos. Es más bien Ramírez el que queda atrapado por la opacidad del presente, incapacitado para conocer la historia, que debe ir descubriendo paulatinamente, como lo hace un historiador, a fuerza de documentos.

Esta curiosa inversión de roles: un personaje narrador conforme con el ideal del novelista decimonónico, que se arroga el derecho exorbitante de conocer, en detalle, una historia que no ha vivido y un escritor que no dispone de otra materia para narrar que sus indagaciones (favorecidas casi siempre por el azar) y conjeturas, esta inversión, decíamos, se proyecta hasta en el hecho de que el último, a diferencia del primero, no tenga conciencia del vínculo que los une, es decir, ignore, a diferencia del lector, la historia que progresa en los capítulos pares. ¿De qué lado está la ficción?

Naturalmente, de los dos. La historia va siendo contada por el relato dual y andando este último el personaje resulta ser hijo de Francisco Castellón, célebre en la historia nicaragüense por haber favorecido la intromisión del pirata norteamericano William Walker, combatido por los ejércitos conjuntos de los cinco países centroamericanos, en uno de los pocos episodios de dignidad de la historia común nuestra que, generalmente, nos desune. La novela omite este capítulo. En cambio, le confiere a Castellón padre el rasgo de salvador de Luis Napoleón, también tristemente célebre en la historia de Francia, "Napoleón el pequeño", de Víctor Hugo. Pero vayamos a la confrontación de los dos relatos.

La invención y la narración, se ven, gracias a esta disposición dual, fracturadas en el plano del personaje-autor. Varias situaciones paradójicas se derivan de esta particular configuración. Así, el monólogo del personaje nos ha contado ya dos capítulos (2 y 4) cuando el personaje escritor, que no conoce más que la obra fotográfica de aquél, descubre, en el capítulo 5, que se trata de un nicaragüense. Así también, Maxime du Camp, el crítico amigo de Flaubert

le refiere a Castellón (p. 158) la escena del envenenamiento de Mme Bovary, en términos más próximos, literalmente hablando, a los del envenenamiento de la hija de Castellón hijo, que tendrá lugar años más tarde, pero que lector conoce ya por el primer capítulo, que a los términos empleados por el propio Flaubert, si nos atenemos a una traducción fiel. Digo los términos, y no la escena misma, que es idéntica, hasta por el color del envase donde se guarda el veneno. Un juego intertextual más de SRM.

Pero quizás la más curiosa de todas estas paradojas sea la estupefacción de Ramírez delante de sucesos que le menciona Rubén – nombre sintomático –, nieto de Castellón hijo, antes de entregarle los papeles correspondientes a lo que son, en las latitudes del lector, los capítulos pares de la novela. Nosotros los hemos leído, Ramírez no. Ramírez está cerrando aún el proyecto de la novela cuando la novela de SRM ya está terminándose. Una configuración diametralmente opuesta aparece en la p. 290. Un tal Dominik Vyborny, presunto pariente del personaje (real) mencionado por Darío en *La isla de oro*, Vratislao Vyborny, y cuya historia se prolonga a *Mil y una muertes*, juega un papel de investigador propiamente dicho, puesto que no se propone, como Ramírez, escribir una novela, sino una biografía de su ancestro. Algunos de sus descubrimientos le son comunicados a Ramírez (en uno de los capítulos, claro está, impares, el 9). El final de este diálogo merece transcribirse:

— ¿Seré personaje de su novela? — pregunta de pronto.

— Ya lo es, ya está en ella — respondo.

La adecuación de la historia al relato, su perfecta simultaneidad, se juega en ese pasaje. La ficción enunciativa permite esta clase de juegos. Un poco si yo le dijera, lector, con una variante elizondiana, que usted está leyendo que lee esta frase en la página noventicuatro del número 13 de la Revista *Centroamericana*.

La mirada en el tiempo

Los capítulos impares prodigan, por sí mismos, otro espejismo fascinante. En el curso de su investigación, el novelista, a tientas en lo que se refiere a la vida del personaje, da con una serie de documentos, los cuales le permiten al

lenguaje pasar de la mención informativa a la representación vivencial. La vuelta a la escena de origen, aquella en que Ramírez examina los documentos, tiene algo de fantasmagórica, particularmente en el pasaje en que Tulita, la compañera de vida de SRM, y su traductor al alemán, reaparecen en el relato, que se ha escapado a las latitudes ilustradas por los documentos hallados por Ramírez, durante la visita que efectúan los tres a la datcha de Turguéniev, en los alrededores de París. El simultaneísmo espacio-temporal que podemos englobar dentro del acápite *doble escena*, encuentra en SRM un tratamiento menos vertiginoso que en escritores como Juan Rulfo (*Pedro Páramo*), a quien le debemos los primeros, y también los mejores, gracias a la adecuación de la técnica del relato con el motivo de la historia, el poblado habitado por fantasmas, o en Mario Vargas Llosa (por primera vez en el estupendo ping pong escénico del epílogo de *La ciudad y los perros*). Menciono estos ejemplos, que el lector puede revisar por su cuenta, con la finalidad de llamar la atención sobre lo específico de SRM, que en lugar de dar un vuelco de un escenario al otro, con la ruptura que permiten los diálogos, como lo hacen aquéllos, se contenta con hacer desfilar el acontecer de un espacio-tiempo al lado del otro, casi desapresivamente. Entre los centroamericanos, Liano hace otro tanto en *El hijo de casa*, pero volvamos a *Mil y una muertes*.

En esta obra, estos juegos están basados casi siempre en una aprehensión específica de documentos fotográficos y también escritos. Antes de entrar a analizar el papel que juega lo *documental* en la obra, invito al lector a revisar el pasaje de la visita a la datcha de Turguéniev, pp. 101-102 de *Mil y una muertes*, porque encuentro ahí una fineza de estilo de las mejor logradas del arte narrativo de SRM. La datcha en cuestión existe, como pudieron existir todas las circunstancias que Ramírez menciona, a propósito de la visita, salvo el hecho de que un fotógrafo nicaragüense de apellido Castellón sea el autor de algunas de las fotografías que se exhiben en ese lugar. Un museo es un dispositivo de rememoración del pasado, una suerte de máquina para remontar el tiempo, gracias a una serie de documentos autenticados de todo orden, entre ellos el mobiliario que, en estos casos, es también una forma de documento. La relación pertinente de todo lo que se muestra con los empleos del lenguaje le corresponde a la crónica histórica más bien que a la narrativa de

ficción, pero esta relación no es tanto, por el lado de las palabras, de naturaleza, cuanto de intención. El correlato supone, en un caso y otro (objetos exhibidos, lenguaje de la historiografía) la existencia efectiva del referente.

Ahora bien, el documento tiene en común con el texto de ficción la posibilidad de recrear lo vivido, casi como un fragmento del pasado en persona y, en esto, ficción y no ficción se entremezclan. La descripción que Ramírez hace del lugar y de los objetos es excelente como escritura pero, a diferencia de lo que hace un catálogo informativo (que puede también descollar en la expresión) lo que dice está condicionado por la vivencia de su visita. Los ojos del narrador recorren todo lo que nos va contando y así, p. 101, primeras líneas, un moscardón extraviado trata de atravesar el espejo “ciego de sol”, como dice el texto, naturalmente sin conseguirlo. Las primeras líneas de la p. 102 contraponen la *cámara* a la *camarera* al observar la fotografía de Turguénev en su lecho de muerte y comparar la *cama* fotografiada con la que está todavía allí, y que una camararera, razona el narrador, tiene a su cargo mantener un buen estado.

“Sin necesidad de ninguna explicación escrita, la foto aparece en la pared simplemente como una ventana al pasado, un *antes* para el *después* que es la cama vacía”. (pp. 101-102)

Pero lo más sorprendente es que al describir la fotografía (últimas líneas de la p. 101) el relato trate de imaginar al fotógrafo delante de todo aquello y, entre detalles tales como preguntarse quién decidió que llevara los botines recién estrenados, o el perfume que se le puso al cadáver en el pelo y en la barba, y otras cuestiones por el estilo que, naturalmente, la foto misma no es capaz de revelar, aparezca de pronto el moscardón:

“el moscardón no dejaba de volar enloquecido, insistiendo en entrar en el fuego blanco del espejo”.

El moscardón, que volaba en el campo de experiencia del visitante vuela ahora en el campo de experiencia del fotógrafo del pasado. La continuidad de los escenarios, la datcha visitada, la datcha fotografiada, y el hecho de que el texto pase de uno al otro, como esa naturalidad que permite el lenguaje corriente cuando decimos, por ejemplo, que los automóviles hoy día son más

numerosos que hace diez años, facultan este desliz sutil, que a un lector no muy atento se le podría pasar por alto. Un detalle que permite aseverar que el moscardón metafísico ha atravesado el muro espacio-temporal es la observación, líneas atrás, de que algunos muebles exhibidos, entre ellos el del espejo, no son de época.

Al imaginar a Castellón, Ramírez lo encarna. Todas las fotos tomadas por Castellón son de Ramírez, si se puede decir así, con mayor razón las que no aparecen en el libro, porque son sólo (y nada menos que) imaginarias. Alicia ha entrado en el país del espejo. A la manera de Flaubert, quien, como hemos señalado, también anda por estas páginas, Ramírez podría exclamar “Castellón soy yo”. Sólo que el decimonónico, a la manera de un dios oculto, desaparece en su creación, en el caso de Madame Bovary a pesar del coquetón “nous” que inicia el relato, como un cabo suelto que el dios oculto dejara deliberadamente, mientras el contemporáneo escribe en el agua de la incertidumbre y la conjetura.

¿Continuidad o discontinuidad de los campos?

Lo que he llamado, falto de mejor apelativo, “ficción fuerte” es aquella que se las arregla para dejar en la sombra el contexto de enunciación (en sentido amplio, y no sólo de producción de palabra). La ficción que he llamado alegórica, a propósito de Darío, se da en la continuidad de dicho contexto. Ahora bien, la ficción literaria se juega siempre, en última instancia, en el espacio dialógico del escritor con sus lectores.

A diferencia del cuento popular, que sitúa sus historias fantásticas en un universo aparte, la tradición occidental de la novela, “épica de la burguesía”, imagina sus historias realistas en un fondo histórico real. Los contemporáneos han subvertido esta relación *fondo real – primer plano imaginario* de muchas maneras, que no voy a revisar aquí, con la sola excepción de dos cuentos, que fusionan estos planos de manera absolutamente singular. Me refiero a *El Aleph* y *El Zahir* en los cuales el escritor, Borges, como si se tratara de una prosa

autobiográfica, se inventa como protagonista de una aventura no sólo imaginaria sino fantástica. Recordaré sólo un rasgo de cada una de estas obras.

En *El Aleph*, el universo de los personajes es exactamente el mismo que el universo de los lectores, salvo en un espacio reducido que, para colmo, parece calcado de la definición matemática del punto, porque su carencia de extensión le permite contener todos los otros puntos del mundo. En *El Zahir*, lo real vuelve a ocupar la totalidad del universo de ficción, con la sola salvedad de la propiedad maléfica que posee un objeto en apariencia ordinario (el más ordinario posible, una moneda de veinte centavos), verdadero vampiro psíquico que, una vez percibido, obsesiona de tal manera, que termina por borrar todas las otras representaciones del sujeto que lo percibe. La identificación del escritor con el protagonista es tan radical que, para liberarse de la obsesión, este último (y también aquél) escribe un cuento fantástico y lo resume, en unas seis líneas. Es un cuento extrordinario, aunque no tanto como *El Zahir*, el cual incluye la anticipación del autor personaje en un manicomio, al final de la historia.

El genio de este escritor es proverbial, pero sería sacarle mal partido el proponerlo como modelo único. Por mi parte, no creo que la ficción deba necesariamente inventar o, lo que es una forma opuesta de decir lo mismo, el hecho mismo de narrar no puede, en ningún caso, dejar de lado lo ficticio. *Memorias de Adriano*, para dar un ejemplo entre tantos, no se aparta, en ninguna línea, de lo que sabemos del emperador. Sin embargo, esta obra es, irreprochablemente, ficción literaria. Baste recordar, para validar esta afirmación, que es el propio Adriano el que la cuenta. Cortázar, por su parte, en su extraordinario cuento *Reunión*, le confirió el estatuto de narrador a un ser vivo, contemporáneo y hasta compatriota suyo, sin salirse de los hechos históricos, salvo en un sueño del personaje. Pero la *fictividad* no depende de estas estrategias enunciativas, me parece, sino el hecho mismo de que las operaciones del lenguaje son operaciones de representación, es decir, imaginarias por definición. Felizmente, el lenguaje nos sirve para comentar el mundo y comunicarnos en él, pero la verdad o falsedad de lo que digamos no depende de la facultad de representación misma.

En *Mil y una muertes*, para volver al tema central de este ensayo, Sergio Ramírez ha jugado esa coincidencia del mundo con la autonomía de su representación en el lenguaje, de diversas maneras, pero muy particularmente, gracias al carácter *documental*, ya mencionado, que poseen muchas de sus figuraciones. El resultado me hace pensar en esas esculturas contemporáneas, concebidas para algunos paseos públicos, que se diluyen paulatinamente en el entorno, sin solución de continuidad. Podemos decir con certeza dónde están, a partir del centro, pero no sabemos dónde terminan, con el resultado paradójico de que parecen contaminar a los cuerpos del urbanismo que las rodean, revelando lo que estos últimos tienen de *formas* o, lo que es lo mismo, de invenciones voluminosas. Las del novelista son, naturalmente, invenciones de acontecer.

Sergio Ramírez (podemos dejar las siglas de lado, porque ya no conciernen la distinción propuesta) da pruebas, a lo largo de toda su trayectoria narrativa, de una fascinación por los documentos. Es más, su primera incursión (publicada) en el género, *De y tropeles y tropelías* (San Salvador, 1971, para la primera edición), incluye un curioso experimento titulado “Suprema ley por la que se regula el bien general de las personas, se premian sus acciones nobles y se castigan sus malos actos y hábitos, dictada en XIV párrafos”. Entre otras cosas, esta forma de ficción pone en dificultades la dicotomía *relato e historia*, que se supone de validez universal. La ficción aquí es el documento mismo y su lectura conlleva no una, sino incontables historias, implícitas en las costumbres y sus transgresiones, que se pretende legislar. Algo así como una *Feria*, a la manera de Arriola, sólo que indirecta. El bello cuento *Perdón y olvido*, de *Catalina y Catalina*, Alfaguara 2001, incursiona en el misterio del cine, desde el punto de vista de la memoria, el dolor y el olvido. *Mil y una muertes* hace otro tanto con el arte de la fotografía, y también con el invento. En cierto pasaje el protagonista da el paso que convierte la imagen fija en la imagen en movimiento. En relación con lo documental escrito, el lector puede consultar algunas de las ideas del escritor en *Mentiras verdaderas*, México, Alfaguara, 2001.

Por mi parte, he querido centrar mis observaciones, no tanto en la poesía cuanto en la poética de lo documental implícita en *Mil y una muertes*, sin repetir innecesariamente al SRM de *Mentiras verdaderas*. He aquí un recuento de las estrategias narrativas *documentales*, tal como yo las concibo, de la novela de Sergio Ramírez. El carácter reductor que les da mi presentación, al exponerlas como meros procedimientos, quedará compensado, esperémoslo, al ilustrarlo con ejemplos tomados no sólo de la obra observada, sino de otros escritores, lo que les devuelve su naturaleza de invenciones.

1. El novelista (todo novelista) crea ficción a partir de lo real, pero también de lo ficticio inter-subjetivo. Esto último es ilustrado por las aporías de los filósofos del lenguaje. Si yo digo, por ejemplo, que Ulises nació en Nicaragua, esta proposición puede ser calificada como no conforme a la verdad, a pesar de que el personaje mencionado no existió nunca. El carácter de *falso* es pertinente frente a lo verdadero de *Ulises nació en Itaca* por el hecho de que *Ulises* forma parte del acervo imaginario de la humanidad, lo cual le da un carácter trans-subjetivo en relación con cualquier sujeto individual. Esto no significa que el Ulises de Homero no pueda inspirar otras versiones ficticias, como la fábula de Monterroso, que lo concibe tímido, temeroso de su mujer, susceptible de ser engañado por ella (como Leopoldo Boom), escapándose a hurtadillas, harto de verla tejer, porque en realidad, ella teje todo el tiempo con la intención de alejarlo, y coquetear a sus anchas con sus pretendientes. En la versión de esta fábula, Penélope le hizo creer a Ulises, a Homero, y a todos nosotros, que “ella tejía mientras Ulises viajaba”, cuando, en realidad, “Ulises viajaba mientras ella tejía”, conforme al inolvidable juego de palabras de Monterroso. La modificación de la red referencial se efectúa, en este ejemplo, a ojos vistas. Las modificaciones ramirezcas (y también las de Monterroso, en otros casos) operan en sentido contrario, introduciendo de contrabando en el fondo referencial invenciones que se efectúan habitualmente en el primer plano narrativo.
2. SRM maneja, en *Mil y una muertes*, una masa documental impresionante. Muchísimas de sus referencias son conformes con el intertexto. Entre las de orden literario, está el auto-epitafio de Xavier Villaurrutia, para nada espúreo, que suena, en el contexto de las estrategias textuales de la novela,

como una réplica a la frase del *Coloquio de los centauros* que se da como título de este ensayo. Otra frase del *Coloquio* titula el epílogo de la novela.

3. El novelista toma prestado, al menos en apariencia, el método del historiador, pero no la finalidad. Arriba, traté de explicar cómo la representación novelística recupera, para su terreno, la información de orden historicista (cf. *La mirada en el tiempo*). En cuanto a las deformaciones infringidas a la conformidad histórica, SRM utiliza, a diferencia de Monterroso en el caso de Ulises, el interlineado literal. Así, al describir el palacio de Miramar, Darío dice, en *La isla de oro*: “Hay, no lejos de la morada principal, y de la capilla, donde se ve un púlpito al aire libre donde predicara el vigoroso Vicente Ferrer, hay, digo, al lado de una fuente, en una vasta jaula, un águila prisionera”. SRM lo hace decir, en *El príncipe nómada*: “En una plazoleta del jardín se alza una jaula de férreos barrotes, y dentro de ella exhibe su egregio aburrimiento un buitres que os mira con algo de desidia y otro poco de asmática fiereza”. Literariamente, la descripción del buitres supera incontestablemente a la mención del águila; ahora bien, un segundo filtraje en esta alteración nos hace encontrar de nuevo al Darío original: “[...] un automóvil devorador del viento / en el cual se pasee mi egregio aburrimiento”, dice la *Epístola a la señora de Lepoldo Lugones* (subrayado nuestro).
4. Pero el juego intertextual no se queda ahí. El buitres espúreo vuelve en la conversación humorística (en el mundo del lector, no en el de los personajes) que sostiene Ramírez con Vyborny. Como quien no quiere la cosa, el primero pregunta si la jaula del rapaz sigue siendo la misma, e Vyborny se lanza, con la seriedad de una patata (y no un papa, como dice la lengua francesa) en una explicación todavía más disparatada que la pregunta. Como si fuera poco, Ramírez se refiere “al buitres *disecado* que menciona Darío” (yo subrayo) p. 260. Semejante exabrupto no puede ser sino un rebote de banda para introducir *El loro de Flaubert*, de Julian Barnes, verdadera suma de la documentación humorística, si cabe la expresión.

Las alusiones a Vargas Llosa (p. 124), Julio Cortázar (p. 297) y Carlos Fuentes (p. 309) no necesitan de mi concurso crítico. Los lectores hispanoamericanos los identificarán tan fácilmente, y SRM es tan

consciente de ello, que ninguno es mencionado con su nombre propio. La del Sr. Claude Fell, traductor de Sergio Ramírez al francés, podría estar en la misma situación para la comunidad de los intelectuales hispanoamericanos que viven en Francia. A mí, personalmente, me evoca la broma que le hace Umberto Eco en *El nombre de la rosa* a un coterráneo suyo, miembro del equipo de investigadores de Greimas. Conociendo la gentileza de Sergio, perdón, de Sergio Ramírez, no le puedo prestar ninguna intención derivada de esta comparación que yo hago. Más bien me parece que es un capricho de la imaginación y que el ejemplo que debe asociársele es el de *Margarita está linda la mar*, en que el poeta y novelista salvadoreño Manlio Argueta, el noble Manlio, amigo suyo (y mío, felizmente) aparece con identidad de anticuario, en la época de Darío, y compra una estatua, o un busto, no recuerdo bien, del gran poeta nicaragüense. Estos juegos inocentes se realizan, casi siempre, con la avenencia de los aludidos (ver las últimas líneas de este ensayo).

5. “Por el oficio que el conde Primoli se empeñó en enseñarme, aprendí que lo visible de una persona, que está en cada una de sus fotos, se completa con lo invisible, que está en los supuestos que encadenan esas fotos”, nos dice el personaje narrador de los capítulos pares (p. 302), lo cual parece una descripción de lo que hace el personaje narrador autor de los capítulos impares. Ahora bien, lo sorprendente es que este procedimiento se le aplique, no sólo a las instantáneas fotográficas, visibles y fijas por definición, sino a escritos (no me refiero a las obras de la literatura en este caso) que tienen un carácter documental, como ocurre con la supuesta modificación de una frase de Turguénev, en una carta a Flaubert (p. 111). ¿Cómo podría leerse semejante tachadura en un documento de tipo *correspondencia*? Los historiadores consiguen a veces, gracias a la confluencia de numerosos documentos y a la deducción, restituir la verdad, pero, de ninguna manera, el acontecer contingente que es el dominio (por supuesto imaginario) del novelista.

Todavía más sorprendente resulta que una fotografía pueda generar un acontecer sin ser descongelada. Es lo que ocurre aquella que se reproduce en la página p. 263, en que el archiduque Luis Salvador (si de Luis Salvador se trata, pero poco importa, en relación con el universo de ficción), señala

con una sombrilla hacia el horizonte, que no vemos, probablemente marino. Este gesto se lo “copia” (sin saberlo) Darío con un bastón, en la despedida de Francisca Sánchez (p. 228), con algunas variantes “[...] hace ademanes despreocupados con el bastón que sostiene por la mitad de la caña, señala hacia el mar como si fuera un conocedor [...]”.

Lo documental es un acicate de lo imaginario, pero no de lo imaginario de cualquier manera, ya que la correspondencia verídica de Rubén nos revela la incuria del poeta con su cónyuge. En este pasaje de *Mil y una muertes*, Darío trata de convencer a Francisca de que no le pasará nada en el mar que amenaza tormenta, y en el que está por embarcarse, todo porque quiere aprovechar su partida para gozar a María, su hermana (de Francisca, claro). Un Darío irresponsable, vale decir humano, y en el doble sentido de la palabra, ya que la historia nos lo muestra más tarde arrepentido (no del gozo, probablemente frustrado por María – y que, a juicio del Vargas Vila de *Mil y una muertes*, es un secreto que guardará para siempre la tumba) cuando la amenaza de tormenta se efectúa, y finalmente tranquilizado cuando Francisca llega a buen puerto.

Terminemos con un exabrupto. En el capítulo X (p. 316) Lourdes Durán parece haber leído el final del cap. 9 (en que Ramírez entrevista a su colega Dominik Viborny). Páginas atrás, Ramírez alude varias veces a una entrevista realizada por esta periodista, a propósito de *Margarita está linda la mar*. Halagada en su vanidad, la señorita Durán, que no quiso conformarse con el papel restringido que da la condición de personaje de novela, le echó a perder al novelista la fiesta, revelando la cocina literaria. El lector de estas líneas puede consultar, a este propósito, la web. Este dato tiene interés para el crítico, que no pretende efectuar fotografías ni filmes, sino radiografías de la materia novelada. Pretención con C, es decir exorbitante, en el caso presente.

