

Sombrero y Mississippi



Ray Loriga

Sombrero y Mississippi

Impresiones sobre el oficio
de la impresión



El Aleph Editores

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© Ray Loriga, 2010

Primera edición: mayo de 2010

© de esta edición: Grup Editorial 62, S. L. U.,
El Aleph Editores
Peu de la Creu, 4, 08001 Barcelona
correu@grup62.com
www.grup62.com

Fotocompuesto en Víctor Igual, S. L.
Impreso en EGEDSA
Depósito legal: B. 19.209-2010
isbn: 978-84-7669-943-0

*Ningún sirviente dejó nunca su servicio
si merecía seguir en él.*

MARK TWAIN

No ideas, sino en las cosas.

WILLIAM CARLOS WILLIAMS

Si fuese posible distinguir entre lo que se debe escribir y lo que no, estaríamos ante el oficio más sencillo del mundo. Nos ahorraríamos para empezar toda la hueca palabrería que entorpece casi todos nuestros empeños, seríamos económicos y precisos. Concretos y exactos. Seríamos capaces por fin y al principio (extraña paradoja), de despreciar el adorno. Estaríamos ya y sin apenas pretenderlo ante el resultado aun no merecido de un esfuerzo que no se ha hecho todavía. Seríamos artistas sin siquiera haberlo intentado. Una proposición imposible, se mire por donde se mire.

Cuando Heinrich von Kleist nos habla de la salida del paraíso, una vergüenza que a todos nos atañe, señala con razón que no nos queda otra posibilidad, que «... dar la vuelta al mundo para ver si por la parte de atrás, en algún lugar, el paraíso ha vuelto a abrirse». Es difícil pensar que ninguna escritura encuentre ese atajo milagroso que lleva directamente al resultado eludiendo el conflicto principal, tan difícil como pensar que exista un paraíso para aquellos que no han encontrado aún la necesidad de un paraíso. Si existiera ese atajo (y las razones que lo sustentan), ese lugar precioso estaría ya despojado de aquello que estorba, sería un camino

limpio, una cuenta exacta de los mejores de nuestros pasos, esa hilera de huellas que Antón Chéjov parece reproducir entre una lograda y muy sofisticada apariencia de naturalidad. Un destino falsamente seguro y falsamente propio. Una mentira engañosamente perfecta. Con los dioses sin los dioses, citando de memoria lo que creo haber aprendido de Friedrich Hölderlin.

Ese puente, en cualquier caso, habría sido cruzado por un talento que no nos pertenece del todo (el de los dioses, o el de aquellos que supieron encontrar su lugar tras los dioses), y por una escritura que no es la nuestra.

Nuestro adorno no tendría mucha gloria en esa causa.

Nuestro adorno será por tanto todavía necesario en esta otra tierra que los dioses envidian («Tierra, la de amplio esternón, asiento firme de todos», según nos la describe el poeta Hesíodo), y será, sobre todo, la manera en la que podemos acercarnos en nuestra capacidad al destino escogido.

El adorno es, contra el destino, la demora de nuestra llegada, o lo que viene a ser lo mismo, nuestra mera presencia.

Hesíodo nos demuestra que los dioses nos han usurpado la acción, que su movimiento nos precede, por eso Heidegger condena al poeta a una voluntad ajena a la acción y muy cercana por fin a las habilidades de los hombres: la poesía.

La voluntad que comanda Hölderlin y aquella que Heidegger sigue al pie de nuestra letra nos lleva a alejarnos de las causas mayores que ya nos han sido robadas (por los dioses) y a ejercer nuestra única habilidad (poética), entre el incierto pero firme destino de nuestras cosas.

Lo humano y no lo divino parece ser nuestra tarea, como bien aventura Balzac en *La Obra Maestra Desconocida*, al enfrentar la vida propia de la representación a la vida ajena del modelo.

Quién no quisiera estar al principio de un camino y al mismo tiempo ya muy cerca del logro final, pero eso no parece posible, ni en la literatura ni en la ciencia. También la ciencia se alarga en explicaciones que la realidad que pretende demostrar no precisa.

La intuición no es el método (tampoco la comprobación es la verdad), pero al menos la intuición guía al método más allá de su capacidad, en eso la intuición es muy generosa, a cambio hay que reconocer que el método ilumina a la intuición, prestándole su músculo.

En fin que las artes decorativas nos sitúan muy lejos de todos los dioses (y de todos los modelos), pero muy cerca de nosotros.

De igual manera, separar el ornamento de la esencia antes de tiempo nos haría muy felices antes de tiempo y nos obligaría a pensar, demasiado tarde, que nos hemos dado de bruces muy deprisa, contra una felicidad inútil, una que excede con mucho nuestra preparación y nuestro territorio.

Sin un profundo conocimiento de las razones últimas del adorno correríamos el riesgo de mandar a nadie y con urgencia los más tristes telegramas, sin adorno alguno. Sería difícil en ese caso hablar de acierto.

El acierto se debe a la dirección, o a la intención, y también al tiempo, y al gesto entre el tiempo, y así las flechas y las dianas y su constante romance.

¿No se adorna el arquero en cada gesto y en cada pausa?

¿No son sus gestos su primera intención?

Podríamos quitarle al amor todas las flores. Pero entonces ¿el amor que razón tendría?

La afectación, según Kleist, aparece cuando el alma se localiza en un punto distinto al centro de gravedad del movimiento.

A percepciones tan sensatas conviene prestarles atención.

También la escritura precisa de cierta alegría y de la tristeza que acompaña al fracaso de toda alegría. Lo difícil, si además de sensatos queremos ser felices y también infelices y por encima de eso escritores, es saber dónde encontrar la necesidad de la alegría o la necesidad de la tristeza y qué forma las sujeta.

Y sobre todo qué construcción es capaz de soportar a la vez la euforia de ahora y cierta dignidad dolorosa que inevitablemente descubriremos mañana, o pensando por fin lejos del minúsculo tamaño del orgullo, qué forma adecuada darle a nuestras mejores capacidades.

¿Cuándo es mucha, cuándo es poca la alegría, la tristeza, o el rencor que nos guía en la escritura?

¿Cuánto tensar el arco?

¿Con qué gesto?

¿Cuál es la razón de la flecha y cuál su sentido?

Pregúntenle a Shakespeare que daba siempre con la receta adecuada, con el gesto perfecto y el centro de la diana escogida. Su ración de locura y su grado de razón, su gracia justa y su crueldad necesaria y todo en su exacta medida. La cocina, como la buena correspon-

dencia, según nos cuenta Lewis Carroll, no tiene una sola fórmula, y es por eso que el oficio de escribir tiene perros y lobos, y trampas para ratones. El entusiasmo o la falta del mismo son capaces de cortar cualquier mayonesa, o de arruinar la más aplicada de las misivas. Es fácil coincidir en la necesidad de descifrar el equilibrio adecuado para cada carta, para cada caligrafía, para cada beso. Ahora bien, ¿Qué diabólico punto es ese?

Este texto, sin ir más lejos, no es sino una sucesión de intentos, de principios (entendidos como aquello que comienza, no como aquello que se solidifica y nos guía, o condena, en la conducta), que alguien entre la marea de lo escrito intenta descubrir para cubrir sus propias necesidades.

No parece posible reproducir en materia artística los mecanismos de la ciencia, basados en la estricta comprobación de las proposiciones, teniendo en cuenta que la física que sujeta la gravedad o el vuelo de los logros del arte está siempre condicionada por una fuerza intangible y variable: la apreciación. Así que no queda otra que arriesgar algo propio en el territorio de lo insensato, de lo perfectamente indemostrable.

¿Indomable?

En esta tierra de amplio esternón...

Volviendo al más triste de los telegramas, o a cualquier telegrama en realidad por alegre que este sea, podríamos empezar por tratar de entender cuál es la naturaleza de un texto antes de emprender su camino. Evitaríamos así el peligroso «movimiento de los puros péndulos muertos», según una expresión invencible de Kleist, y acotaríamos al menos una de las cuestiones fundamentales de

toda escritura: su función, lo cual nos ayudaría enormemente a dar con su formulación más precisa.

A ojo de buen cubero, la primera separación fundamental nos lleva a distinguir entre lo obligatorio y lo no obligatorio, y a comprobar que toda escritura literaria, por precisa que sea, tiene que comprender al menos su naturaleza no obligatoria.

En otras palabras, que todo lo que se dice fuera de lo obligatorio pertenece ya al territorio de lo propio, o de lo amanerado es decir a la manera de la mano, y que todo lo dicho así pertenece a la literatura, incluidos claro está todos los asuntos de la fe, el miedo, la disputa, el romance o la razón. Visto bajo esta luz, apenas «sí» y «no» pueden ser consideradas expresiones no literarias (péndulos muertos), y componen sin duda los telegramas más tristes. Tal vez por eso la matemática es binaria, y el pensamiento no.

O al menos no del todo.

Si uno lee a Wittgenstein cierta atención y después y enseguida a Kierkegaard con la soltura debida, puede llegar fácilmente a la conclusión de que al hablar de «hablar» hablan de dos cosas parecidas pero diferentes.

Mientras el primero pretende hacer del alma un cautivo de la lógica, el segundo pretende en realidad justo lo contrario. ¿Quién lleva razón? Imposible saberlo, pero son dos propuestas muy hermosas.

Dos muy sólidas construcciones literarias.

¿Cómo describir, escribir sería más apropiado, el viaje desde el río hasta el sombrero, y vuelta? Si el viaje es la historia, (el cuento) poco habrá que añadir a la historia mientras sucede. Estaremos condenados a caminar junto al agua en silencio, no se permitirá nada que no respete el curso del río. Y, sin embargo, hay que contar lo que sucede, ¿cómo?

Marina Tsvietáieva ilumina la cuestión al hablarnos de la negrura de los ojos de la estatua de Aleksandr Pushkin. No por casualidad se titula su libro *Mi Pushkin*. No por casualidad nos recuerda que hasta el perro más negro tiene algún brillo en los ojos. No por casualidad esa estatua no lo tiene.

De nada se apropia uno por accidente.

Tsvietáieva hace de Pushkin su infancia, que es por otro lado lo que todo escritor pretende. Adueñarse en la escritura pasa por entregarse. Cualquier enamorado puede comprender esta sencilla fórmula.

Sin embargo, entre las cosas que un escritor puede aventurar sobre la escritura, habría que separar aquellas reflexiones construidas alrededor, es decir por otros, aunque asimiladas con entusiasmo, y aquellas propias, las que su relación con la escritura le dicta. En las pri-

meras, quien escribe se convierte de nuevo en lector, más o menos atento, más o menos capaz, mientras que en las segundas se encontrará necesariamente perdido, porque el momento de la escritura lleva siempre al desconcierto, a brucear en el agua de noche, hasta una orilla que no se sabe bien si se adivina o se impone. Pero es precisamente en el desarrollo de una capacidad propia donde la literatura puede suceder. De ahí, *Mi Pushkin*. Por la misma razón nos recuerda John Updike que el valor de lo propio se acuñará en una moneda distinta.

Kurt Vonnegut se acusaba, o más bien se congratulaba, o ninguna de las dos cosas, simplemente constataba el hecho de que su formación literaria carecía de rigor sistemático. Muchos hemos leído así, sin rigor, o al menos lejos de lo que se considera rigor académico en materia de análisis literario. Sin embargo, eso no ha alejado nunca a un escritor de su empeño. Los resultados de tal empeño son por supuesto individuales y puntuales y no viene al caso establecer comparaciones, si acudo a Vonnegut, aparte de por la admiración que siento por la eficacia de su prosa, es para dejar constancia de que la experiencia de la ficción es muy diferente a la experiencia que pueda proporcionar la ficción como territorio de estudio, y que por lo tanto la aproximación de un narrador hacia su propio oficio, independientemente de su acierto, será siempre de distinta naturaleza.

Lo que es sistemático en el escritor es la propia experiencia de la escritura, y así debe ser, creo.

No es una obsesión menor, sino una obsesión distinta.

Al preguntarle si el bombardeo de Dresde, al que sobrevivió como soldado norteamericano de origen alemán, fue la mayor masacre de la historia europea, Vonnegut contestaba al *Paris Review*: «Fue la matanza más rápida de enormes cantidades de gente. 135.000 en cuestión de horas. Había maneras más lentas de matar a la gente, por supuesto».

Aquí vemos un apunte de lo que un escritor de ficción considera su trabajo, establecer su propia representación de los hechos y acotarla de la manera que considere oportuna. El narrador tendría poco sentido lejos de su voz, y lo narrado se disolvería sin él y sin su voz entre el resto de las cosas.

Un escritor debe presentarse frente a la historia, pero su trabajo es en realidad su percepción de la historia.

Esto no debe, en cambio, consolar a todas las voces, pues sólo aquellas que alcancen cierto grado de precisión podrían ser consideradas como tales, pero al menos sirve para recordar que esa deseada precisión es propia de cada voz y ajustada a unos intereses concretos.

Para ser el campeón en una carrera de sacos hay que encontrar, para empezar, un lugar en el que se celebre una carrera de sacos, y presentarse en la fecha adecuada con estricta puntualidad y después hay que saber saltar con un saco, y cruzar los dedos para que otro de entre todos aquellos que saltan con medio cuerpo en un saco en el lugar adecuado y en la fecha exacta, no salte más rápido. Cualquier escritura es una carrera insensata, que sólo alcanzará cierta soltura tanto en cuanto se ajuste al saco escogido para saltar, avanzando, si es posible, hacia la meta elegida.

Algo más tiene que aportar un escritor que pretenda serlo, su enorme alegría, y su insensato entusiasmo.

La escritura no es un oficio adecuado para quienes no son, por naturaleza, generosos. O incluso manirrotos.

Otra disciplina que dice mucho de nosotros, como escritores y a lo mejor como personas, son las carreras de carretilla, aquellas en las que los niños se turnaban para hacer de pies y manos, contra otros niños diferentes pero endiabladamente parecidos. En las carreras de carretilla, un niño, o niña, simulaba ser una carretilla en la que las manos hacían a su vez de ruedas, mientras otro niño o niña ocupaba el lugar de quien empuja la carretilla, utilizando esta vez sus verdaderas manos y sus verdaderos pies. Es curioso comprobar cómo el sujeto aparentemente humillado, el que hace de carretilla, defiende en realidad la carrera entera, mientras que el sujeto elegido para la dignidad más alta carece de función, porque quien empuja a quien en lugar de ruedas tiene manos no empuja en realidad nada, si acaso soporta el sueño insensato de quien por un momento ha decidido transformarse en carretilla. Lo cual, por cierto, no es poco.

Lo que quería decir, y no sé si he dicho, porque a veces las metáforas confunden, es que en la escritura quien sujeta a quien escribe no es tan digno como quien escribe. Porque quien hace de carretilla sujeta en realidad la parte más dura de esta ficción. Y para aclarar del todo esta imagen, me gustaría añadir que quien en realidad (en la realidad de la escritura) sujeta a quien escribe es el propio escritor.

Dos niños que se turnan, y son el mismo.

Mi Pushkin.

Quizás este es un buen momento para hablar de la libertad. No de la libertad universal de John Stuart Mill, sino de la más humilde libertad de lo narrado.

La palabra «libertad» es fácil de decir en voz muy alta, ¡Parece el viento a favor del escritor! pero sus connotaciones son peligrosas, o al menos resbaladizas, porque la libertad precisa de una voluntad enorme, puede que precise incluso de una voluntad que supera con mucho nuestras capacidades. En la observación, (los ojos supuestamente negros de la estatua de Pushkin) nos atrevemos a ser exactos; es en la construcción donde el miedo nos recuerda el tamaño de lo que nos traemos entre manos. Existe y está bien documentada la impotencia literaria, o lo que es lo mismo, el desafío que la libertad propone inmisericordemente a nuestras capacidades. Tanto o más demostrado aún está el territorio del exceso y la incontinencia, el abuso de dichas libertades en ausencia de rigor. En un mundo ideal nuestras capacidades no serían nunca juzgadas ni siquiera por nosotros mismos, pero la escritura no es un mundo ideal, es un mundo posible que se reduce al alcance de nuestras acciones. Unas acciones teñidas de hermosa e ilusa voluntad, de falsa humildad, a sabien-

das de que los logros de la acción verdadera no nos pertenecen a nosotros sino a nuestros dioses.

La libertad de la narración no asegura en la realidad de la ficción nada, habrá que ser por lo tanto reclamado para una libertad distinta. Una libertad condicionada por la diana escogida.

Sólo una suma sensata de objetivos justifica la salud de nuestro empeño.

Las ideas más hermosas reclaman nuestra presencia. También los cuerpos desnudos preguntan por nuestro nombre mientras dicen el suyo. Nada está escrito para nadie, por lo que nada de lo escrito, y de ahí la crueldad de nuestro pequeño mundo, carece de dueño.

Lo escrito nos delimita y nos nombra.

Lo vivido también existe dentro y fuera de nuestra imaginación, pero la vida no es la materia natural de la escritura, este lugar de honor lo ocupa la representación.

El gesto de lo escrito no debe traicionarnos ni puede representarnos más allá de la escritura. La obra de Marguerite Duras nos habla de una vida escrita, que no es exactamente lo mismo que describir una vida. La representación, en la Duras, en cualquier escritura precisa en realidad, se adueña del todo, la marioneta sustituye muy efectivamente a su modelo.

También Marcel Proust sustituye una sociedad por su apreciación de la misma, como Louis-Ferdinand Céline, como Jean Genet, como Arthur Rimbaud, como Gustave Flaubert, como... etc.

La marioneta se debe a su propia condición y a su estricta mecánica.

Lo real en lo escrito es lo escrito.

Alejados de la acción esencial, la que nos determina, aquella que ya hemos regalado a nuestros dioses a cambio de contar con la presencia no siempre precisa de nuestros dioses, y alejados también de esa otra acción menor e insignificante que hemos confiado (diezmados en nuestra capacidad, nuestra sabiduría y nuestro coraje) a los soldados y la ciencia, la escritura reclama un solo lugar: la representación. Sólo exige la escritura un centro de gravedad que sujete únicamente lo suyo, y a cambio regala el mundo entero, (cosa que al parecer se entrega fácilmente); y sólo pretende encontrar, y sin robárselo a nadie, la gracia del baile de su propia marioneta.

El arte es al final y al principio lo que se sujeta a pesar de lo demás, cerca de la mano del hacedor, no del hacedor de nosotros (dios) sino del teñidor de lo nuestro, (Auden, nosotros) y muy lejos del resto del mundo.