

LA PALABRA INDIRECTA DE LAS *PROSAS APATRIDAS*

Alberto Escobar

El lenguaje significa cuando, en vez de copiar el pensamiento, se deja hacer y deshacer por él. Lleva su sentido como la huella de un paso significa el movimiento y el esfuerzo de un cuerpo. Distinguimos entonces del uso empírico –es decir, como oportuno llamado a un signo preestablecido–, no es lenguaje auténtico. Es, como lo ha dicho Mallarmé, la moneda gastada que sin ruido se coloca en mi mano. Al contrario, la verdadera palabra, la significante, la que hace por fin presente *la absence de tous bouquets* y libera el sentido cautivo en la cosa, no es, a la mirada del lenguaje empírico, más que silencio, puesto que no va hasta el nombre común. El lenguaje es de por sí oblicuo y autónomo, y si llega a significar directamente un pensamiento sólo es en cuanto poder secundario, derivado de su vida interior. Como el tejedor, el escritor trabaja a la inversa: no actúa sino en el lenguaje y es así como se halla rodeado de sentido.

Maurice Merleau-Ponty. “El lenguaje indirecto y las voces del silencio” *Tierra Firme*. Año I. Vol. I. Abril-Junio, p. 25. Bogotá, 1958.

En la edc. limeña (Milla Batres, 1978), me parece percibir un hilo semántico que atravesará distintos textos. Esta corriente, en síntesis se

extiende, se derrama por intersticios de varia significancia.¹

A saber, del texto 149 emerge una posible mención de la prosa individual y una descripción del libro que las ordena.

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? Si, pero ¿cómo? y ¿para qué?

El diálogo iniciado con el lector fluye como agua fresca, pero aminora su curso ante dos prudentes preguntas: ¿Cómo? y ¿Para qué?

En apariencia el texto 137 se engolfa como una sombrilla, a pesar de cierta ambigüedad que anticipa la variedad esencial; y es bueno advertirlo.

La literatura es, además de otras cosas, un modelo de conducta. Sus principios pueden extrapolarse a todas las actividades de la vida. Ahora, por ejemplo, para poder subir los mil peldaños de la playa de los Farallones tuve que poner una aplicación literaria. Cuando distinguí en lo alto el inaccesible *belvedere* me sentí tan agobiado que me era imposible dar un paso. Entonces bajé la mirada y fui construyendo mi camino grada a grada, como construyo mis frases, palabra sobre palabra.

Recordemos cómo empezó la prosa anterior. “La literatura es, además de otras cosas, un modelo de conducta”. En cambio la prosa 72 es más rotunda y concluyente, dice: “La literatura es afectación”. Luego pasa a desarrollar su proposición.

... Quien ha escogido para expresarse un medio derivado, la escritura, y no uno natural, la palabra, debe obedecer a las reglas del juego. De allí que toda tentativa para dar la impresión de no ser afectado –monólogo interior, escritura automática, lenguaje coloquial– constituye a la postre una afectación a la segunda potencia. Tanto más afectado que un Proust puede ser un Céline o tanto más que un Borges un Rulfo. Lo que puede

1. Designamos por *significancia* este trabajo de diferenciación, estratificación y confrontación que se practica en la lengua y que coloca sobre la línea del sujeto parlante una cadena comunicativa signficante y gramaticalmente estructurada. O.Ducrot/T. Todorov, *Dictionnaire*, p. 445.

evitarse no es la afectación congénita a la escritura sino la retórica que se añade a la afectación.

En su *Diario Personal* 1950-1960, La tentación del Fracaso I (Lima, 1992) J.R. cuenta en las páginas 114-115, una conversación que tuvimos en Munich y cómo procesó él una frase mía: “tú terminarás escribiendo libros de crítica”. Para entender el caso, el texto 131 de *Prosas Apátridas* engarza con lo anterior.

La crítica no se opone necesariamente a la creación y son conocidos los casos de creadores que fueron excelentes críticos y viceversa. Pero *generalmente* ambas actividades no se dan juntas, pues lo que las separa es una manera diferente de operar sobre la realidad. Ahora que he leído las actas de un coloquio sobre Flaubert he quedado asombrado por el saber, la inteligencia, la penetración, la sutileza y hasta la elegancia de los ponentes, pero al mismo tiempo me decía: “A estos hombres que han desmontado tan lúcidamente la obra de Flaubert, nadie los leerá dentro de cinco o diez años. Un sólo párrafo de Flaubert, qué digo yo, una sola de sus metáforas, tiene más carga de duración que estos laboriosos trabajos”. ¿Por qué? Sólo puedo aventurar una explicación: los críticos trabajan con conceptos, mientras que los creadores con formas. Los conceptos pasan, las formas permanecen.

La carga de duración a que apunta J.R. no es otra que el azar en la rueda de las formas (o de la fortuna). Y hasta aquí lo sigue la geometría con que razona su discurso, desenvuelto a partir de una intuición y una pregunta ¿qué hay que poner en la obra para durar?

Durante nuestra primera visita a Madrid en 1952, tuvimos ocasión de visitar a un célebre poeta, Vicente Aleixandre. Una jugosa nota publicada por Ribeyro en la página cultural de *El Comercio* de Lima, el 2 de marzo de 1953, revive el encuentro que Romualdo, Chariarse, Julio Ramón y yo mismo conservé entre mis experiencias más preciadas de ese paso por Madrid, El Prado, el Colegio Mayor de Guadalupe, el Parque del Oeste, el barrio de Argüelles, la Moncloa y una estupenda exposición de los fondos de la Biblioteca Nacional.

El ojo atento de Ribeyro me hace revivir la conversación, los temas, la cordialidad sin tasa de Vicente Aleixandre. Para nosotros la falta de reparos del dueño de la casa, su recuerdo de Pablo Neruda y su familia, la edición ampliada de la poesía de Miguel Hernández, en cuya publicación Aleixandre intervino en la preparación de los textos. Los recuerdos a través de los años, las nuevas revistas y publicaciones en el Perú, el papel cumplido por César

Vallejo y los nuevos lectores de poesía en nuestro país. El cotejo de las antologías y el papel de la vida cultural, etc. siguen siendo un memorable recuerdo.

El texto 1 se abre con una comprobación:

¡Cuántos libros, Dios mío, y qué poco tiempo y a veces qué pocas ganas de leerlos!

Continúa refiriéndose a libros y autores de la post-guerra, famosos:

Los libros de Camus, de Gide, que hace apenas dos decenios se leían con tanta pasión ¿qué interés tienen ahora, a pesar de que fueron escritos con tanto amor y tanta pena? ¿Por qué dentro de cien años se seguirá leyendo a Quevedo y no a Jean Paul Sartre? Por qué a François Villón y no a Carlos Fuentes? ¿Qué cosa hay que poner en una obra para durar? Diríase que la gloria literaria es una lotería y la perduración artística un enigma. Y a pesar de ello se sigue escribiendo, publicando, leyendo, glosando. Entrar a una librería es pavoroso y paralizante para cualquier escritor, es como la antesala del olvido: en sus nichos de madera, ya los libros se aprestan a dormir su sueño definitivo, muchas veces antes de haber vivido.

Quizás lo que pueda devolvernos el gusto de la lectura sería la destrucción de todo lo escrito y el hecho de partir inocente, alegremente de cero.

Al hojear estas páginas, se nos hace claro los temas que rondan las especulaciones del escritor y su referencia a los años de estudiante, de viajero apasionado, de lector, y sus varias experiencias que distinguen a las ciudades y situaciones.

Recuerdo que las prosas son presuntamente apátridas, pues para subrayarlo de paso, llevan la patria incorporada; así se explica la lucidez del texto siguiente:

Lo único que sé es que tanto París como Lima están para mí más allá del *gusto*. No puedo juzgar a estas ciudades por sus monumentos, su clima, su gente, su ambiente, como sí puedo hacerlo con ciudades por las que he estado de paso y decir, por ejemplo, que Toledo me gustó pero que Francfort no. Es que tanto París como Lima *no son* para mí objetos de contemplación *sino conquistas de mi experiencia*. Están dentro de mí, como mis pulmones o mis páncreas, sobre los que no tengo la menor apreciación estética. Solo puedo decir que me pertenecen.

Prosa 136, pp. 141-142

La prosa 138 nos convoca a meditar sobre experiencias concernientes a la rutina diaria; la forma cómo el autor por esa fecha comprueba sus vacilaciones en apartados sucesivos, e incluso me lleva a evocar la carta a su hermano Juan Antonio, desde París, fechada el 28 de enero de 1954.²

Durante diez años, mientras trabajé en la Agencia, fui casi todos los días a los jardines del Palais Royal, a caminar por sus arcadas unos minutos, antes o después del almuerzo y, cuando no tenía dinero, en vez del almuerzo ¿Y qué queda en mí de estos paseos, santo cielo, qué queda en mí? ¿Para qué me sirvió esa inversión de cientos y cientos de horas de mi vida? Para nada, aparte que para dejar en mi memoria algo así como el dibujo necio en su precisión de una tarjeta postal.

A la cual continúa, la explicación siguiente

... Nosotros tenemos una concepción finalista de nuestra vida y creemos que todos nuestros actos, sobre todo los que se repiten, tienen una significación escondida y deben dar algún fruto. Pero no es así. La mayor parte de nuestros actos son inútiles, estériles.

Claramente recuerdo que el 14 de noviembre de 1952 desembarqué en Barcelona. Entonces me acompañaban A. Escobar, A. Arrese, César Delgado, Fernando Rey, Leopoldo Chariarse, Miguel Grau. Ahora todos nos hemos dispersado. Diríase que nunca estuvimos juntos. Sin embargo aquella noche con qué emoción recorrimos las calles de Barcelona, hasta la madrugada. Era la primera ciudad europea que veíamos, poseídos de un extrañísimo delirio. Qué sentimientos tan puros y tan espontáneos! Solamente he sentido lo mismo en mi primer viaje a París y a mi llegada a Londres. (p. 69).

En el tramado de la carta resaltan tres o cuatro puntos que quisiéramos utilizar en esta revisión. El primero se refiere a ponderar lo espontáneo del recuerdo y la emoción del descubrimiento y su acento de sinceridad. Lo segundo, porque no rehuye trazar una curiosa filosofía del viajero a fin de intentar la felicidad.

El error de la naturaleza humana –dice– es adaptarse. “La verdadera felicidad estaría constituida por un perpetuo estado de iniciación, de sucesivo descubrimiento, de entusiasmo constante. Y aquella sensación sólo la producen las cosas nuevas que nos ofrecen resistencia o que aún no hemos

2. “Una carta de Julio” *Caretas* N° 1365, 1 de junio de 1995, pp. 69-71.

asimilado. El matrimonio destruye el amor, la posesión mata el deseo, el conocimiento aniquila el placer, el hábito la novedad, la destreza la conciencia. Ser el eterno forastero, el eterno aprendiz, el eterno postulante: he allí una fórmula para ser feliz. Una fórmula sin embargo difícil. La naturaleza humana reclama la estabilidad. La estabilidad en el amor, en la residencia, en el pensamiento. Hay en nosotros una pesada carga de sedentarismo que nos obliga a vivir en un sitio, querer a una mujer, permanecer fiel a una ideología. Y esto es terrible pero necesario (p. 69).

La manera como consigue J.R. articular la secuencia de su texto es un caso específico —repárese— tendiendo un puente que aparente descuido: "... lo que me propuse cuando me senté a la máquina fue rendir un homenaje póstumo a este primer año de vida europea que termina, celebrar dignamente sus exequias..." Pero prudentemente recapacita frente a la supuesta pregunta "¿qué cosa es lo que Ud ha hecho?, yo no sabría qué responderle" y convertir mis experiencias en una tabla de valores comprensibles aunque el concepto de "provecho" habitual de las gentes de otras edades, expectativas y experiencias. Concluye así: "Aparte de esta ventaja y de sus incontables enseñanzas, creo haber obtenido otra y es la de haber crecido en una dimensión interior, en la medida en que es posible hablar de crecimiento del espíritu. No quiere decir esto que mis ideas se hayan fortalecido o que mi concepción del mundo se haya afirmado. Todo lo contrario. Nunca como ahora tengo mayor número de dudas. Pero esto significa que han aumentado mis puntos de vista o que he avizorado perspectivas que antes me eran desconocidas. Por ejemplo, he tomado conciencia del problema político, lo cual no quiere decir que haya tomado partido... Aquí en cambio se vive intensamente la política, como se vivió la filosofía en época de los griegos, o la religión cuando apareció el cristianismo o el arte durante el Renacimiento. Cualquier hijo de vecino, por ignorante que sea, sabe dar una opinión concreta sobre determinada ley, o acuerdo, o conferencia, así como cualquier esclavo ateniense citaba a Platón, o cualquier pescador cristiano citaba a San Mateo, o cualquier tirano Florentino recitaba al Dante" (p. 70).

En el texto 139, al ver pasar por la plaza Falguiere "a un muchacho barbudo que lleva a una adolescente en su moto", el escritor dice para sí: "Esta es una de las cosas que nunca podré hacer! Pero hay otras también que serán mis sueños incumplidos: recorrer parte de Francia, Italia y España a pie, conocer el Cuzco, hacer nuevamente el viaje a caballo a Santiago de Chuco y la hacienda Tulpo, vivir un tiempo en metrópolis como Nueva York o Moscú, aprender a tocar el piano, navegar en velero hacia una isla o playa

desierta, tener otro hijo, terminar mi vida en un viejo rancho del malecón miraflores”.

Hasta aquí el cordel de la prosa se expande con una cierta melancolía; luego, sobre avisado de lo anterior, J.R. cambia su enfoque visual y convierte la ecuación sentimental en una apuesta entre lo irreverente y lo grotesco: “Y me hubiera bastado tan poco para que esto fuera posible! Por ejemplo, que mi plegaria de esta tarde se cumpliera, cuando vi pasar a un fornido obrero por la plaza y rogué: su estómago por cuarenta años de lecturas:” [p. 144]

Al empezar la prosa 141, el ritmo de la lectura está acompañado de curvas melódicas que responden a versos pautados: “La vida se nos da y se nos quita, pero hay momentos en que la merecemos, quiero decir que depende de nosotros que continúe o que cese. Y esto lo digo al recordar aquella noche atroz en el hospital, en la cual lloraba desamparado sintiéndome perdido y sin ningún socorro posible, ... Una enfermera vino a protestar por mis gritos y destempladamente me hizo callar. Como los enfermos se vuelven niños la obedecí y quedé flotando en el silencio nocturno. De pronto vi por la ventana que comenzaba a amanecer y escuché muy tenuemente el canto de los pájaros. Se acercaba la primavera. Sabía que en el hospital había un claustro arbolado e imaginé que las primeras hojas estaban por brotar. Y fue una hoja la que me retuvo. Quería verla. No podía morirme sin abandonar ese cuarto y retornar aunque fuera de paso a la naturaleza. Ver esa hoja verde recortada contra el cielo. Por qué absurdo raciocinio pensaba que mi vida dependía de ver esa hoja verde? y me esforcé, resistí, luché porque llegara el día y me permitieran contemplar por la ventana el patio. El médico lo autorizó al cabo de unos días.” [146] “Y al llegar al claustro vi los árboles implacablemente pelados, pero en la rama de uno de ellos había brotado una hoja.// Pequeñísima, translúcida, recortada contra el cielo, milagrosa hoja verde”. [147]

Este texto y el siguiente poseen e invaden un efecto poético indisputado. La creación de un ambiente, la carga de la Lautmalerei exhibida por los sonidos, el pulso distributivo de la acentuación nos conduce al recuerdo tierno y engeguecedor de la memoria.

El texto 143 irrumpe de inmediato: “De pronto el cielo de París se cubre, la tarde se oscurece y en el interior de la casa se instala ese espesor de penumbra que sólo he visto en las viejas haciendas de la sierra anegadas por la lluvia. Qué invencible nostalgia al recordar entonces Tulpo, el Tambo,

Conocancha, las casonas andinas donde anduve de niño y adolescente!//” “Abrir la puerta al descampado era penetrar al corazón del país y al corazón de la aventura, sin que nada me separara de la realidad, ni la memoria, ni las ideas, ni los libros.//” “Todo era natural, directo, nuevo e inmediato. Ahora, en cambio, no hay puerta que abra que no me aleje de algo y no me hunda más profundamente en mí mismo.” [148]

Con esta prosa el antífrasis es el caballete que sostiene el quiasmo semántico, en virtud de la iluminación del recuerdo y de la conciencia angustiada de Julio Ramón.

RIBEYRO Y LOS AUTORES DEL SIGLO XVII

Hay dos ensayos de Roland Barthes que se me ocurren útiles en relación con las *Prosas Apátridas*, por muchos respectos que sería importante discutir. Y en particular, porque contribuyen a reconocer la *forma* y el *sentido* de la escritura en nuestra historia cultural.

El primero se refiere a “Les Caracteres” (1688) de la Bruyere (1645-1696), y el segundo, que también es un prefacio, elaborado con el título de “Reflexions ou sentences et Maximes de La Rochefoucauld” (1613-1680).³ Ambos autores se rebelan contra la tiranía de los siglos, merced a su obra literaria.⁴ Luego haremos lo mismo con el *Oráculo Manual* de Baltasar Gracián. (1601-1658).

“La Bruyere no tenía nada de revolucionario ni siquiera de demócrata, como decían los positivistas del siglo pasado; no tenía ni la menor idea que la servidumbre, la opresión, la miseria, pudieran expresarse en términos políticos; y sin embargo su descripción de los campesinos posee el valor profundo de un *despertar*; la luz que proyecta la literatura sobre la desdicha humana es indirecta, procede en la mayoría de los casos de una conciencia cegada, impotente para captar las causas, para prever las soluciones; pero esta misma condición indirecta tiene un valor catártico, ya que preserva al escritor de la mala fe; en la literatura, a través de ella,

3. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. R. Barthes. París, 1972 pp. 69-88.

4. La Rochefoucauld. *Reflexions ou Sentences et Maximes Morales, Reflexions diverses* Genève, París, 1967. J. de la Bruyere. *Les Caracteres*. Ed. bilingüe, UNAM, México, 1947.

el escritor no dispone de ningún derecho, la solución de las desgracias humanas, no es para él un Haber triunfante, su palabra sólo está ahí para designar una perturbación. Esto fue lo que hizo La Bruyere: por el hecho de haber querido ser escritor, su descripción del hombre llega al verdadero fondo”.

Ensayos Críticos, p. 281.

Es importante entender el análisis de Barthes: “Ya es sabido que el libro de La Bruyere no tiene nada que ver con la sequedad algebraica de las máximas de La Rochefoucauld, por ejemplo enteramente fundada en el enunciado de las puras esencias humanas; la técnica de La Bruyere es distinta: consiste en *poner en acto*, tiende siempre a enmascarar el *concepto* bajo la *percepción*; queriendo enunciar que el móvil de las acciones modestas no siempre es forzosamente la modestia, La Bruyere inventa en pocas palabras una historia de piso o de comida (Aquel que aloja en un palacio, con dos dependencias para las dos estaciones, y va a dormir al Louvre en un entresuelo, etc. *Du Mérite...* Num. 41); toda verdad comienza así como un enigma, el que separa la *cosa* de su *significación*; el arte de La Bruyere (y sabemos que el *arte* es decir, la *técnica* coincide con el ser mismo de la literatura) consiste en establecer la mayor distancia posible entre la evidencia de los objetos y de los hechos, por la cual el autor inaugura la mayoría de sus observaciones, y la idea que, en definitiva, parece retroactivamente elegirlos, arreglarlos, moverlos. La mayoría de los *caracteres* se construyen pues como una ecuación semántica; a lo *concreto*, la función del *significante*; a lo *abstracto*, la del *significado* y del uno al otro un *suspenso*, porque nunca se sabe por anticipado el sentido final que el autor va a sacar de las cosas que maneja”. (Idem p. 276).

Máximas y reflexiones de la Rochefoucauld su percepción y diferencia

Podríamos convenir en que cualquiera fuera la lectura de las *Máximas*, ya sea de corrido, de comienzo al final, o escogidas al azar o siguiendo la propia selección del lector, como fuera el ritmo de la lectura y su impulso, la obra, la colección, se nos entrega a través de un arquetipo de las *Máximas*. Es decir que el lector percibirá en ellas una *estructura*, a la vez única y variada; la cual es anunciada por su composición y por la evolución de la unidad oracional; en síntesis por su *diseño* y por su *forma*. Para decirlo en pocas palabras, el semiólogo francés nos recuerda que hay que pensar en la *máxima* en singular y traza la diferencia entre las *máximas* y las *reflexiones*. Estas últimas son fragmentos de discursos; textos desprovistos de estructura

y de espectáculo. El orden verbal que regla el diseño de la máxima es arcaico, y La Rochefoucauld precisamente, por eso, lo separa por constituir otro tipo de literatura. Sin embargo, figuran algunas máximas exentas de estructura y sin cubrir demasiado espacio lineal; que están camino de confundir el flujo del discurso verbal. Pero la máxima como tal, es una proposición cortada del discurso, y en su interior reina una discontinuidad sutil, hablada y expuesta a igualar el flujo del pensamiento, como un devenir aparentemente desorganizado.

¿De qué está hecha esta estructura? De ciertos elementos estables perfectamente independientes de la gramática, unidos por una relación fija, la cual tampoco nada debe a la sintaxis. [p. 71].

¿Cuáles son los elementos internos que sostienen la estructura de la Máxima?.. No son de ordinario las partes más vivaces de la frase, sino más bien las partes inmóviles, solitarias, suerte de esencias; a menudo SUSTANCIAS, ADJETIVAS o VERBALES, de modo que cada una de ellas renvía a un sentido pleno, completo, autártico, se podría decir: *amor, pasión, orgullo, molestar, engañar, delicado, impaciente*, he aquí las esencias reales sin que se dude finalmente de los términos (los *relata*) de la relación (de comparación o de antítesis); pero esta relación es menos de la apariencia que de los componentes; dado que en la Máxima, el intelecto percibe en seguida la sustancias plenas, en un flujo progresivo del pensamiento. Si leo “Todo el mundo se queja de su memoria, pero nadie de su juicio” mi ánimo es tocado por la plenitud de ciertas palabras: memoria, juicio, quejarse. Quizás a pesar de todo, las palabras vedettes se levantan sobre el plano más modesto, profundamente estético. Hay una afinidad entre el verso y la Máxima, entre la comunicación aforística y la comunicación adivinatoria. (pp. 71-72).

Barthes se acoge a la destreza de Roman Jakobson,⁵ quien ha distinguido en los sistemas de signos un *aspecto selectivo* (elegir un signo de una reserva virtual de signos similares) y un *aspecto combinatorio* (encadenar los signos así elegidos de acuerdo con un discurso); y a cada uno de estos aspectos le corresponde una típica figura retórica: al aspecto selectivo: *la metáfora*, que es la sustitución de un significante por otro, ambos de sentido, si no del

5 “Closing Statements: Linguistics and Poetics”. *Style in Language*. New York. pp. 350-377, y “Linguistique et Poétique”. *Essais de Linguistique Generale*. T.I., Les Editions de Minuit. pp. 209-248.

mismo valor; y al aspecto combinatorio, la *metonimia*, que es el deslizamiento, a partir de un mismo sentido, de un signo al otro; estéticamente, el recurso predominante metafórico es la base de las artes de la variación; el recurso predominante metonímico es la base del relato. (*Style in Language*, Ed. by T.A. Sebeok pp. 350-377)

Un retrato de La Bruyere tiene una estructura eminentemente metafórica; La Bruyere elige rasgos que tienen el mismo significado, y los acumula en una metáfora continua, cuyo significado único se da al final; véase el ejemplo del rico y el pobre, al final del capítulo *Des biens de fortune* (Num. 83).

En síntesis, dice Barthes con autoridad: Quizá así nos aproximamos al arte de La Bruyere: el "carácter es un *falso relato*, es una metáfora que toma el aspecto del relato, sin llegar a serlo verdaderamente (por otra parte, recuérdese el desprecio de La Bruyere por contar: *Des Jugements*, Num. 52): lo indirecto de la literatura se realiza así: ambiguo, intermediario entre la definición e ilustración, el discurso roza incesantemente una y otra, sin querer llegar a ninguna de las dos: en el momento en que creemos captar el sentido claro de un retrato completamente metafórico (Léxico de los rasgos de distracciones), el sentido se nos escapa bajo las apariencias de la historia vivida (Un día de vida de Ménalque EC pp. 277-278).

Relato frustrado, metáfora enmascarada; esta situación del discurso de La Bruyere quizá explique la estructura formal (lo que antaño se llamaba la composición) de los *Caracteres*: es un libro de fragmentos, porque precisamente el fragmento ocupa un lugar intermedio entre la máxima, que es una metáfora pura puesto que *define* (véase La Rochefoucauld: *el amor propio es el mayor de los aduladores*) y la anécdota, que no es más que relato: el discurso se extiende un poco porque La Bruyere no es capaz de contentarse con una simple ecuación (sobre ello se explica al final de su prefacio); pero no tarda en detenerse, cuando asoma la amenaza de derivar en fábula (EC, p. 278).

En Buenos Aires apareció *Humanismo Occidental* de Hugo Friedrich, vertida al español por Rafael Gutiérrez Girardot en la colección de Estudios Alemanes publicada por *Sur*. Para el propósito que nos interesa, esta colección ofrece un ensayo acerca de "Sobre las Silvas de Estacio y la cuestión del manierismo literario" en las pp. 25-48, y la versión española de "Der fremde Calderón", pp. 122-153. La importancia de ambos estudios está dada porque el primero nos remite a las poéticas del Seiscientos italiano y a la literatura

de la época imperial, y con ello a la fase del Manierismo en la latinidad, o sea que en la explicación sobre el manierismo se encontró el meollo de la cuestión. Porque como se sabe, para despejar los prejuicios sobre el barroco fue necesario iluminar el mundo de la literatura con ciertos temas y motivos a propósito del choque violento de la festividad terrena y huída religiosa del mundo, choque que debió destruir la armonía –aún no investigada– del Renacimiento. “Se reconoce el manierismo literario en que en sus textos, la distancia normal entre estilo y cosa (sin la que no hay lenguaje artístico) se ha hecho desmesurada. Se despliega una autarquía y una hipertrofia del estilo –de la elocutio.” (p. 29) y véase la diferencia en el trozo de Dante (p. 32).

El segundo ensayo dedicado a Calderón de la Barca, contemporáneo de Baltasar Gracián cuyo ingenio había producido las características del lenguaje artístico barroco que se llama conceptismo cuando se trata de juegos conceptuales con agudeza que se pueden obtener de la acepción doble o múltiple de una palabra y que, casi siempre, se dicen en lacónica concisión –culteranismo, cuando consisten en una insólita selección de las palabras, en sintaxis latinizante y una metáfora ampulosa.

“Así, cuando habla uno de la “literatura del siglo XVII”, lo que tiene a la vista es un hecho cronológico, y cuando habla de la “literatura barroca”, lo que tiene a la vista es el espíritu y el arte íntimos de una misma literatura. Pero hay otra indudable dificultad que este tema suscita para la historia literaria. Es la cuestión de si puede encontrarse un mismo espíritu en el fondo de todas las literaturas, a pesar de sus diferencias geográficas, nacionales, religiosas y lingüísticas. Quienes se han resuelto a definir la mentalidad barroca son más bien imprecisos o unilaterales. Para uno de estos autores, el barroco es el espíritu del positivismo y la contrarreforma, para otro, el del heroísmo simbólico y el monarquismo pomposo; para otro, en fin, la síntesis armoniosa entre el misticismo más elevado y la sensualidad terrena”.

Helmut A. Hatzfeld postuló que el barroco literario surgió como un movimiento europeo en el que el influjo del espíritu y estilo españoles cundió en todas partes donde suplantó el carácter italiano y clásico antiguo de la literatura europea del siglo XVI.⁶

6 “El Predominio del Espíritu Español en la Literatura Europea del Siglo XVII”, RFH, Año III. Núm. 1. Buenos Aires-Nueva York, 1941. pp. 9-23.

“Wie ist das Verhältnis von *ingenium* und *iudicium* zu bestimmen? Diese Frage wird von spanischen Theoretikern im 16. Jahrhundert erörtert, Juan de Valdés lehrt, die Urteilskraft habe aus den Funden des *ingenium* des Beste auszuwählen und an die gehörige Stelle zu bringen. “Findung” und Anordnung” (*disposición, ordenación*) seien die zwei Hauptteile der Redekunst. Jener entspreche das *ingenio*, dieser das *juicio** Das ist der Sprachgebrauch, von dem auch Gracián ausgeht. Verwunderlich, dass man es bisher übersehen hat! Denn die Vorrede an den Leser der *Agudeza* beginnt: “Ich habe einige meiner Arbeiten, und vor kurzem noch die *Arte de Prudencia*,** für die Urteilskraft bestimmt; diese hier widme ich dem Ingenium”.⁷

No puede omitirse que las opiniones se han decantado en las últimas décadas, y que la valoración del juicio de Hatzfeld tiene ahora un enfoque diferente, que tampoco es desplazado por la opinión de B. Croce (“I trattadisti italiani del concettismo e Baltasar Gracián”) en *Problemi di Estetica* 4 ed. riveduta. Laterza, 1949, [313]-348. René Wellek en su *Concepts of criticism*. 3 ed. 1965, añade un Postscript 1962, que aclara su concepto del *Barroco* y explica sus fuentes, 20 años después del ensayo de Carlo Calcaterra, en los *Problemi ed orientamenti critici de lingua e di letteratura italiana*. Collana diretta da Attilio Momigliano, V. 3. Milano, 1949. pp. 405-501.

Ribeyro muchas veces ha expresado su anhelo de encontrar un encuadre entre la creación y la escritura en sus diversas posibilidades, y el sentido que tiene el ser un escritor, lo que significa para él. Ribeyro hace cuento, crítica, novela, artículos, traducciones y teatro. Los temas son diferentes, pero en cada uno de ellos hay un quehacer que se resuelve para él en la escritura. Lo importante es que en la experiencia de ser escritor, ya convencido de su hacer, por todos estos caminos, se encuentra en la situación de algunos hombres que como él han escrito en diferentes épocas eso que se llama la literatura y que han tenido una especie de convicción que se funda más que en elementos positivos, en el caso de todos ellos, está fundado en una especie de elementos negativos, que no proponen en concreto un catálogo de alternativas, sino que se sustentan en una actitud valorativa frente a la vida y frente a los signos y frente al tiempo pasado y futuro.

* Juan de Valdés, *Diálogo de la Lengua*, ed. Montesinos, p. 165.

** Untertitel des *Oráculo Manual*

⁷ *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. 2 Auflage, 1954. p. 300.

Leyendo por ejemplo los artículos publicados por Julio,⁸ y sobre todo el que dedica a Curtius, uno entiende que entre la actitud de Curtius frente a la literatura francesa, en general sobre la literatura del modo de ser francés, hay un universo totalmente distinto sobre la capacidad de entender cómo los hombres y sus creaciones se mezclan con eso que aparentemente es el quehacer humano visto desde la literatura. Julio coincidió plenamente en este sentido. Por otro lado, Flaubert y toda la herencia del bovarismo están ligados a una situación en la historia, pero que no tiene sentido como literatura, sino en cuanto un hombre escribió y así consiguió que su pluma elaborara los rasgos y las sombras para hacer entender algo que no estaba sino en esa perspectiva literaria. Por eso dice, que Curtius en sus estudios al opinar sobre la historia de la literatura francesa, consiguió, a diferencia de muchos otros, verter en sus ensayos, el sabor, el ambiente de eso que es la vida en las ciudades, en los campos de Francia, un elemento que compagina lo tradicional con lo innovador o revolucionario:

“Curtius imputa esta limitación del genio poético a dos notas específicas del temperamento francés: el gusto innato por el escepticismo y el sentido agudo de la realidad”.

Releyendo los aforismos de Gracián en *Oráculo Manual* he anotado algunos: 290. Es felicidad juntar el aprecio con el afecto; 122 Señorío en el decir y en el hacer, 130. Hacer y hacer parecer. Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Valer y saber mostrar es valer dos veces; 130. Antes loco con todos que cuerdo a solas; 170 No vivir a prisa. Y finalmente me atrevo a insertar el número 182. Un grano de audacia con todo es importante cordura.

Sin embargo, en cualquier instante, el *Oráculo* nos devuelve un planteo que nos remece: *El vivir es el verdadero saber y viceversa, No vive sino se sabe.*

Werner Krauss hace un análisis inteligente de esta idea matriz en el pensamiento de Gracián, digna de seguir: “Pero el saber se determina precisamente en el vivir: “Que harto sabe quien sabe vivir. En tales frases se traiciona la base de todos los moralistas que, desde Montaigne hasta Joubert y Schopenhauer, tienden un puente entre dos siglos filosóficos”.

8 *La Caza Sutil* (Ensayos y artículos de crítica literaria). Ed. Milla Batres. Lima, 1976.

“Las ideas de sabiduría, de verdad y de moralidad, e incluso la imagen del santo, han perdido su vigencia y su capacidad de ser comprendidas. Está desacreditado el filosofar, aunque es ejercicio mayor de los sabios. Con la especulación sola no se consigue nada: ‘No todo sea especialización, haya también acción. Los muy sabios son fáciles de engañar’. La sequedad de las ideas metafísicas atormenta y aburre al hombre’. La práctica tiene su propia sabiduría, una sabiduría ‘conversable, que valiéles a algunos más que todas las siete (artes), con ser tan liberales’” p. 139.

Ahora quisiera volver al comienzo de mi trabajo sobre las *Prosas Apátridas* de Julio Ramón Ribeyro. No sólo evoco su conversación y las lecturas de sus obras, sino que siento que todas están exprimidas y concentradas en el fluir de la agudeza y en esa dosis de risueña tolerancia, para advertirnos –con Gracián– que: *todo está ya en su punto y el ser persona en el mayor.*

BIBLIOGRAFIA

Barthes, Roland

1966 *Ensayos Críticos*. Barcelona. Seix Barral.

1972 *Le degré zero de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*. París. Editions du Seuil.

Batllori, Miguel, S.I./Ceferino Peralta, S.I.

1969 *Baltazar Gracián en su vida y en sus obras*. Zaragoza. Institución "Fernando el Católico" (CSIC).

Bruyere, Jean de la

1947 *Les Caracteres*. Edición Bilingüe, México U.N.A.M.

Ducrot, Oswald/Tzvetan Todorov.

1972 *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. París. Editions du Seuil.

Calcaterra, Carlo

1949 "El problema del Barroco" en *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*. Milano. Ed. Marzorati.

Correa Calderón, Eduardo

1961 *Baltazar Gracián, su vida y su obra*. Madrid. Ed. Gredos.

Croce, Benedetto

1949 "I Trattatisti italiani del Concettismo e Baltazar Gracián". En: *Problemi di Estetica*. Bari. Gius, Laterza, 4ta. ed. riveduta. p. 313-348.

Curtius, Ernst

1954 *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Berna. Francke Verlag. Zweite Auflage.

Friedrich, Hugo

1973 *Humanismo Occidental* Trad. R. Gutiérrez-Girardot. Buenos Aires. Ed. Sur.

Gracian, Baltasar

- 1984 *El Héroe/El Discreto/Oráculo Manual y arte de prudencia*. Ed. de Luys Santa Marina. Introducción y notas de Raquel Asun. Barcelona. Ed. Planeta.

Hatzfeld, Helmut A.

- 1941 "El Predominio del Espíritu Español en la Literatura Europea del Siglo XVII", RFH. Buenos Aires-Nueva York. Año III N° 1.

Heger, Klaus

- 1982 Baltazar Gracián. *Estilo y Doctrina*. Zaragoza. Institución "Fernando el Católico".

Jakobson, Roman

- 1963 "Linguistique et poétique". *Essais de Linguistique Générale* T.I. París, Ed. de Minuit.

Krauss, Werner

- 1962 *La doctrina de la vida según Baltazar Gracián*. Madrid. Ediciones Rialp.

La Rochefoucauld, François

- 1967 *Reflexions ou sentences et maximes morales. Reflexions Diverses*. Geneve-Paris. Libraire Droz.

Ribeyro, Julio Ramón

- 1978 *Prosas Apátridas Aumentadas*. Lima. Ed. Milla Batres.

- 1976 *La Caza Sutil* (Ensayos y artículos de crítica literaria). Lima, Ed. Milla Batres.

Sebeok, Thomas A.

- 1960 *Style in Language*. New York-London. The technology Press of Massachusetts Institute of Technology & Wiley.

Wellek, Rene

- 1965 *Concepts of criticism*. 3ra. ed. New Haven, Connecticut. Yale University.